

ISSN 1560-8697

Новый Мир Искусства

НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

6(11) 1999

imagine

чистота жанра

параллельная лексика

короли нюанса

истоки

фил - клуб

мир музея

проездом

обзор Мариной Колдобской

дэфиле

художественная хроника

арт-торжок

(...)

Художник

Разговоры на балконе

Несколько слов о старой гравюре

Романс о похищении Европы

Похвала карандашу

Нойс, Хомбройх. Остров-музей

Белым по белому

Битва с пустотой

Топография наготы

Жемчужины интимного жанра из коллекции Бориса Васильева

О двух платьях одной знаменитой женщины

О счастье, или Проездной билет №625355

100 вопросов на 1 ответ

Женева: рождественские фантасмагории

Post/Past

Кельнский палимпсест

N.E.W.S.

"Чайник" в зоне.ru

Дух, становящийся формой

Искусство продавать искусство

Москва в письмах

Екатерина Андреева 3

6

Аркадий Ипполитов 8

Олег Русецкий 12

Мила Ястреб 14

Надежда Воинова 18

Валентин Дьяконов 19

Жан Жатай 20

Николай Кононов 22

Юлия Балыбина 25

Надежда Хмелева 28

Михаил Золотоносов 32

Федор Борисов 33

Юлия Лукшина 34

Николай Петров 37

Надежда Воинова 39

Екатерина Андреева 40

42

46

Юлия Лукшина 63

Валентин Д. 64

1-я страница обложки: Даниэль Хопфер.
Сладострастие.

2-я страница обложки:
Глеб Богомолов. Композиция.

3-я страница обложки:
Михаил Бобышов. Испуг.

В оформлении номера использованы работы
фотографов: К.Юрина (стр. 3, 21), Вилия
Оникула (стр. 30—31), Игоря Брякилева
(стр. 50).

Выход пленок — «СветБалРепро». Печать — типография
«Светоч», Санкт-Петербург. Установочный тираж 5000 экз.
Цена договорная.
© Copyright 1999, «Новый мир искусства». Все права защищены.
Перепечатка без разрешения редакции запрещена. При
использовании материалов ссылка обязательна. Свидетельство о регистрации средства массовой информации №
017903 выдано 16 июля 1998 года Государственным комитетом
по печати Российской Федерации по печати

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: **Иван Жуков**
Tel./факс редакции (812) 114-5532.

По вопросам рекламы обращаться в контору журнала.

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

Адрес конторы: Санкт-Петербург, 198005,
Измайловский пр., 2, помещение 6б.
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.

Художник

Критикам, которые сомневаются в значении Б.Н.Кошелохова, советуем обратить внимание на неоновую надпись "ТИТАН" на углу дома по Невскому и Литейному проспектам, где живет художник.

В.Е.Овчинников (в пересказах)

"Титан" теперь такая же легендарная надпись, как и весь образ Бориса Николаевича Кошелохова, о ком существуют и письменные, и устные предания. Может быть, предчувствуя именно такую свою роль в истории современного искусства и художественного быта Петербурга, Б.Н.Кошелохов назвал сплотившуюся вокруг него в 1976 году группу художников словом "Летопись". Известно, что Кошелохов учит искусству афоризмами. Они позволяют истолковать его художественное мировоззрение как сплав косности в исконно русском смысле этого слова (на Руси глаголом "коснеть" описывался ход исторического времени спереди назад, из будущего в прошлое, где произошло главное событие всех времен — явление Спасителя) и героического авангарда. "Художник — летописец, он должен все фиксировать; но картину надо писать, как давить прыщи или стужаться об угол — чтобы голова была в крови". Стихийный архаизм Б.Н.Кошелохова проявился, в частности, и в том, что, оказавшись в Италии в 1978 году, он воспринял модернизм 1910—20-х годов как некий раритет, а живую силу признал в римских камнях, колоннах, дорогах, россыпях замков, почувствовав, как мало мы отличаемся от древних, ведь "вопросы те же самые: что такое любовь; не важно, едешь ли ты в двухколке или летишь в реактивном самолете".

Однако мы здесь обгоняем течение рассказа: вот некоторые подробности биографии Б.Н.Кошелохова. Он родился в 1942 году в промышленном уральском городе Златоуст, в детстве многоократно сбегал из дома; выбор профессии в 16 лет объяснялся той же страстью к воле, а значит — к путешествиям: хотел поступить в железнодорожное училище, тогда еще военное, в роту машинистов, но, поскольку она уже оказалась укомплектованной, пошел в электромеханики. Некоторое время плавал электромехаником на судах Одесского порта приписки, затем вернулся в Златоуст и закончил 11-й класс. Чтобы выбрать жизнь дальше, в обществе двух друзей ткнул пальцем в карту (глаза были завязаны) и попал прямо в город Ленинград, куда и приехал в 1962 году. Поступил на первый курс Медицинского института, где в группе оказался один восточный немец — знаток экзистенциализма: организовали кружок по изучению текстов Киркегора, Хайдеггера, Ясперса, Камю; тогда же читал Гуссерля. Интерес к философии у Кошелохова лет с семи, и возник он благодаря случайному обстоятельству. Тогда, в детстве, старший брат его товарища Юры Кислухина, философ, студент Свердловского университета, подсунул мальчикам сначала Ницше, а потом Достоевского. До 1974 года Кошелохов, по его собственным словам, только и делал, что читал¹. В настоящее время имущество Б.Н.Кошелохова состоит из картин, скульптур и пастелей, стильной черной кофеварки фирмы Крупп, похожей на механический станок, и штабеля сочинений всех тех же Хайдеггера и Киркегора на подоконнике возле диванчика. Об исключительной любви Кошелохова к философским книгам свидетельствуют очевидцы: Тимур Новиков рассказывает, что в период "Летописи" неоднократно встречал Б.Н. на улице с Гельвецием под мышкой. В "Сайгоне" у Кошелохова было прозвище "Философ", потому что он обычно вел беседы с посетителями, объясняя им природу вещей при помощи отрицания. (Например, говоря, что ложка — вовсе не ложка, а чашка — совсем не чашка, как это делал герой дзеновского рассказа Селинджера "Тэдди", который хотел объяснить детям, что трава — это трава, а слово "трава" — лишь слово и ничего больше.) Именно эта дзеновско-сократовская практика привела Кошелохова к важнейшему событию его жизни: встрече с учителем, художником Валерием Клевером (настоящая фамилия его была Клеверов, а Клевер — артистический псевдоним в соединении с прозвищем).

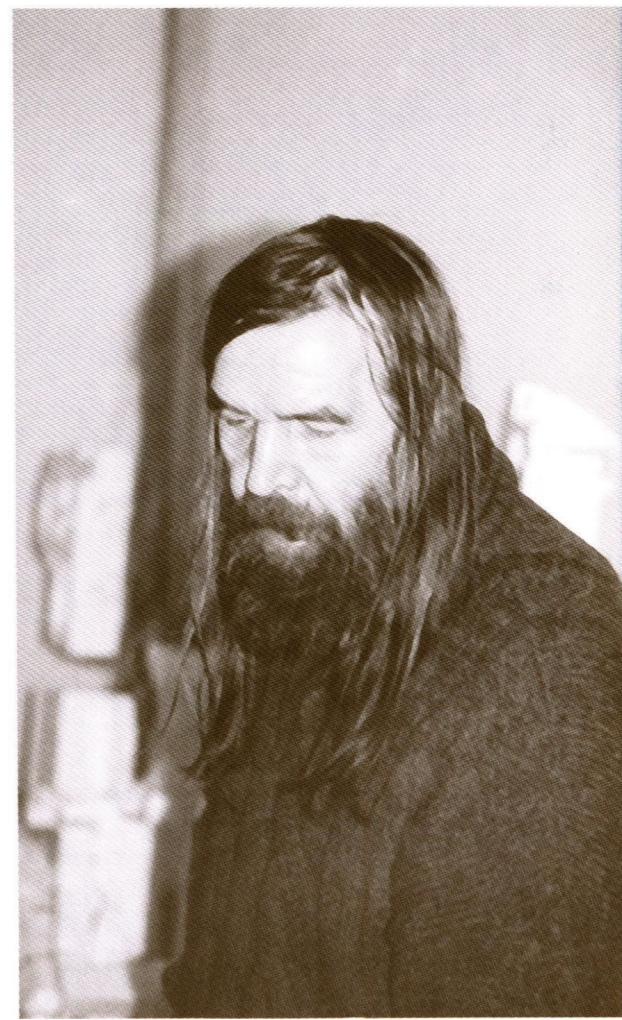
Однажды, в 1974 году, в "Сайгон" зашел человек и спросил Философа. Это был Володя Полетаев, страстный почитатель религиозной философии и в будущем участник "Летописи". Первая беседа Полетаева и Кошелохова продолжалась трое суток; через некоторое время Полетаев рассказал Кошелохову о другом своем друге, нелюдиме. Кошелохов с ним познакомился — это и был Валерий Клевер, и, вопреки всем разговорам о некоммуникабельности Клевера, они вдвоем немедленно отправились автостопом в типичное для ленинградских хиппи 1970-х паломничество в Печерский монастырь к иконописцу отцу Алипию.

Искусство

и жизнь

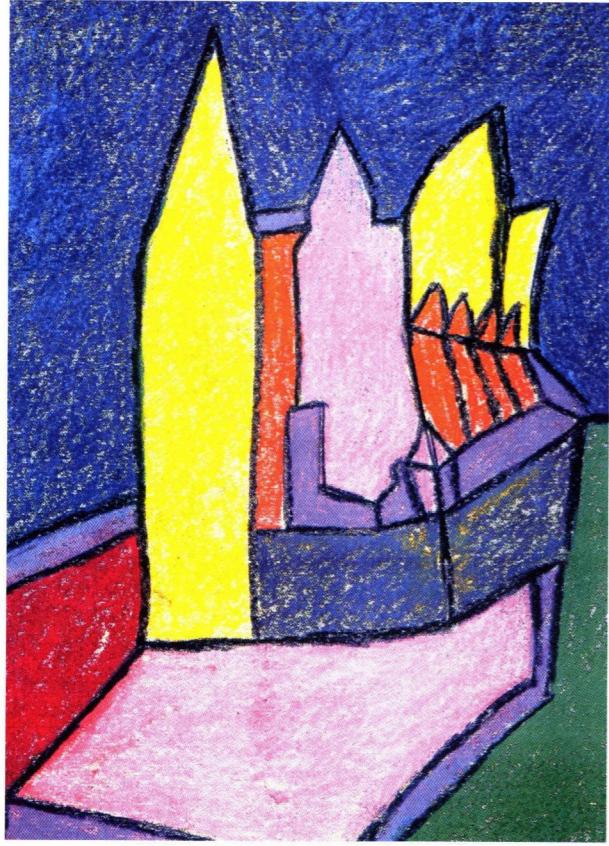
по

Б.Н.Кошелохову



Б.Н.Кошелохов. Декабрь 99-го





Картины Клевера, профессионального оформителя, представляли собой политический сюр, возможно, соц-арт, и не они впечатлили Кошелохова, но обращенные к нему слова: "Ты — художник". Клевер не объяснял Кошелохову искусство, не научил его профессии, но присвоил ему образ, запретив при этом писать картины красками и создав таким способом своеобразную дзеновскую переклину в мозгах. Кошелохов так сформулировал этот принцип современного искусства, широко известный на Западе: *"Каждый человек — художник, художник не обязательно должен уметь что-то на чем-то пачкать; увидеть — главное и удивиться"*. Следуя по пути актуального искусства конца 1950—60-х годов, открывшего реальный предмет как художественное средство, Кошелохов придумал "концепты" — композиции из найденных на помойке вещей (первым пластически интересным трофеем был старый пень, который художник описывает словами "живая пыль", другим стала стойка от машинки Зингер). Один из таких ассамбляжей Кошелохов соорудил в 1976 году, прикрепив к основе ночной горючек и над ним больничную утку. Произведение называлось "Восхищание", и судьба его была вполне диссидентской: Б.Н. оказался единственным художником, дошедшим со своей работой до места организации выставки в честь погибшего Евгения Рухина, — милиционеры, похватавшие остальных участников акции, которые, конечно же, несли с собой картины, пропустили Кошелохова, не отличив в нем художника.

Как-то раз Клевер пришел к нему и сказал: "Боб, бросай все и занимайся живописью". Как предполагает сам Б.Н. Кошелохов, Клевер давал ему советы, не особенно задумываясь, но Кошелохов видел в этих словах откровение: 2 ноября 1975 года он написал первую картину маслом — натюрморт с прозрачной пляской, под которой ясно читались прориси иконы. Краски были позаимствованы у Полетаева, и вещи в его комнате стали первыми живописными сюжетами Кошелохова, который с яростью переписал все что мог в этом интерьере: градусность его живописи вызывала у хозяина мистический ужас. "Боб, ты меня задушил", — сказал Полетаев, осмотрев красочные изображения своего имущества.

Кошелохов чувствовал живопись на уровне цвета: *"Должно быть что-то живое: красное должно жить с синим; я в 32 года, — говорит он, — был ошеломлен, когда узнал, как получить зеленую краску"*. Это экспрессионистское чувство живописи стало важнейшим личным опытом Кошелохова, который он уже мог сообщить другим. В 1976 году Клевер эмигрировал и так дал почувствовать Б.Н., что такое сиротство, но и свобода тоже. Кошелохов организовал "Летопись", устав которой отличался суровостью: члены группы собирались по пятницам друг у друга, чтобы говорить о живописи; на собрания допускались только те, у кого были свежие картины (их, еще мокрыми, истово тащили на сходку экспрессионистов через весь город). Кошелоховым владела идея соединить экспрессионизм, фовизм и дадаизм в единое целое. *"Живопись самодостаточна и необъятна, — говорит он, — и бежать, как бегуны — каждый свою дистанцию, надо по естеству; птичка летает, а как летает — спроси: упадет; всех художников можно разделить на две группы: тех, кто творит палитуру на холсте, зовет в сотворчество (я и зритель — одно и то же), и тех, кто делает палитуру на палитуре, ремесло выдает за творчество, закрывается от зрителя"*. В 1977—78-м годах Кошелохов продолжал писать картины, используя для этого кисть и краски; позднее перешел на мастихин и холсты больших размеров. В качестве подрамников служили разные предметы, найденные на помойках, — рамы от кроватей или диванов и т.п. Холстами легче служили крововые дорожки².

В 1978 году Кошелохов совершил поступок, много способствовавший ускоренному обрастанию его фигуры легендами: он женился на итальянке по имени Лючиана Жиронда-Виральди и после торжественных проводов 19 мая уехал жить в Италию. В те годы отъезд за границу был равносителен путешествию на тот свет: собственно, с такой интонацией друзья и провожали отъезжающих. Каково же было общее потрясение, когда 6 сентября Кошелохов вернулся в Ленинград и стал первым и единственным выходцем из потустороннего мира. По его собственным словам, он решил не менять железную клетку на золотую. Встреча с родиной была жесткой. Кошелохову с трудом удалось получить временную прописку³. Он трудился в охране Ленметростроя. Дружба с прорабами способствовала занятиям деревянной скульптурой (начальник смены помогал Кошелохову пилить

дерево, подсказывал, где брать тряпки для живописи). Почти вся скульптура, однако же, погибла вследствие бездомности и бродяжнического образа жизни художника. Но Кошелохов, надо сказать, никогда не чувствовал себя лишенцем: его влекла жизнь там, где большой и грязный город, где *"люют, ругаются, дерутся, писают"*; где, слоняясь по улицам, *"можно делать наброски ногами"*.

Кошелохов тяготел к работе большими сериями картин и скульптур. В 1992 году он начинает изготовление суперпроизведения, составленного из тысяч (31 декабря 1999 года их число достигло шести тысяч ста двадцати пяти) пастелей. Вообще повышенная продуктивность, серийность и быстрота изготовления произведений — отличительные признаки главных современных художников, вспомним ли мы Пикассо, или Уорхола, или Кабакова.

Из нашего разговора: *"Я выйду на час-полтора и вернусь, чтобы договорить"*. — *"Пойди, пойди, — отвечает Б.Н. — А я пока пять пастелек сделаю"*.

Можно также привести в пример младшего современника и участника группы "Новые художники" Валерия Черкасова. Однажды Черкасов и Тимур Новиков пришли в гости к Кошелохову. Борис Николаевич показал им 20 новых картин, на что Черкасов заметил, что располагает пятьюстами недавно законченных произведений. *"Может, пригласишь посмотреть?"* — спросил Б.Н. *"Они у меня с собой"*, — ответил Черкасов, извлекая из кармана мыльницу, перетянутую резиночкой. В мыльнице действительно лежала стопка маленьких картинок.

Глобальный проект называется "Two Highways", что предполагает два пути мистического передвижения жизней, душ, тел, мыслеформ: по земле и над землей; и конкретно — с юга Европы на Аляску, оттуда в Америку и потом через Атлантический океан опять к Европе. Идея движения искусства как передачи энергетического импульса, образ жизни в движущемся опыте очень важны для Кошелохова. Что *"неизбыточно интересно: человек как открытая система, количество энергии, входящее в систему, больше, чем выходящее ничто; что же за этим стоит? Назовем это Бог или..."* За этим названием встает, должно быть, и конкретная картина — автобан из Триеста в Палермо, двенадцать рядов в одну сторону, по горам, по солнечной долине днем, под снопами светофоров ночью: Кошелохов проделал этот путь на «ситроене» в одиночку, совершив анархический побег из золотого итальянского дома, откуда он до этого уходил и не так далеко, чтобы рисовать свои пастели, читать и пить под оливами.

Описание искусства и жизни по Кошелохову позволяет сделать теперь безошибочный вывод, что Б.Н. в 1970-х годах был ближе, чем кто-либо другой, к тому, что называется современным искусством. С течением времени природенные качества не изменили Кошелохову. Наоборот, он обнаружил, несмотря на анархическую жизнь, крайнее постоянство своих эстетических взглядов. Однако у его живописи с годами меняется температура. Его работы становятся более лаконичными, краски стынут, линия оледеневает, формы обретают твердость, что он сам объясняет холодом ответственности, потому что *"свобода — не вольница"*. Этот холод свободы напоминает льдистое веселье бессмертных в романе Гессе "Степной волк" — библии ленинградских 1970-х. При этом живопись Кошелохова не утрачивает своего физиологического, то есть жизненного измерения. Ее образы, как побеги, как *"детки"*, неуловимо связаны с пластикой самого художника; хочется сказать, с его костной тканью, формой лобных долей, строением руки, с фактурой немногих важных вещей, таких, как заслуженные шахматные фигуры, которые Кошелохов не отчуждает от себя наравне с искусством; с которыми он вошел в историю искусства, жестко следя девизу древних римлян — воинов и философов: *omnia mea tecum porto*.



Работы из цикла "Two Highways". Пастель. 40x30

¹ Чтобы закончить историю философского кружка в мединституте 1962—64-м годов, надо упомянуть с благодарностью доброго проректора Иванова, который, когда над его студентами нависла угроза ареста, разрешил им сдать сессию поодиночке и отправил всех в академический отпуск, из которого Б.Н. уже не вернулся в этот институт, но позднее поступил в Педиатрический из "этических соображений", то есть находя в детях требующую защиты святость. Но медицинская его карьера не сложилась, и во второй половине 1960—1970-х он работал шофером, электриком, электромехаником и строительным рабочим.

² Поэтому все равносторонние произведения Б.Н. Кошелохова конца 1970-х годов на хороших подрамниках и дорогих материалах, по мнению Т.П. Новикова, следует считать подделками.

³ По совету адвоката, чтобы доказать свое право на жилье в коммуналке, которую он оставил, отправляясь в Италию, Кошелохов время от времени туда заходил и курил на кухне, раздражая своим поведением соседей, которые и показали на суде, что он действительно живет в своей комнате и житя от него нету.

РАЗГОВОРЫ НА БАЛКОНЕ

Imagine

После слов "Представь себе...", с которых начинается материалистическая беседа в новой рубрике "НоМИ" "Imagine", по условиям игры можно все: фантазировать, откровенничать, дурачить других, дурачиться самому и провоцировать собеседника. В конце концов это просто дружеская беседа одной компании, которых в Петербурге немало и которые ведут даже праздный разговор с той серьезностью, которая и возможна только во время застольй у нас, русских. Персонажи этой рубрики — самые подлинные. Факт регулярных встреч подтвержден историей, а вот имена изменены лишь ради чистого пафоса. Итак — встретились как-то Профессор, Оригинал и их подруги — Мура и Лялечка...

Оригинал. ...Представь себе простую вещь. Вот Анри Руссо, основатель неопримитивизма, человек, который никогда ничему не учился, — лучше, чем Сезанн. Сезанн всю жизнь учился, хотел сделать, как Делакруа, а вышло, как у Сезанна. Он был бездарный...

(На балконе дружеский смех)

...Если бы он попал ко мне в мастерскую, я, может быть, единственный, кто мог бы его переучить, потому что я учу так же вдумчиво. Я бы его кубик научил рисовать. Но вышло, что мы с ним в истории не пересеклись.

Профессор. Но ведь Руссо рядом с Сезанном — это вообще нечто жалкое!

Мура. Переводные картинки.

П. Так он и срисовывал с открыток.

О. Нет, я не понимаю, как можно так сравнивать! Вот я, посмотрите, я уважаю основоположника и ни во что не ставлю последователей. Но каждого основоположника я ценю как гения.

П. Основоположников нет.

О. Но Сезанн — основоположник. Форму цветом — это же его открытие. До него никто так не писал...

П. Он с Пуссена все сдул, только все как-то кривовато... Простите, чистая провокация.

О. Это пожалуйста. Это... Но он не похож на Пуссена.

П. А Пуссен — от античности и Рафаэля... И потом твой парадокс о Сезанне: если он основоположник, чем же он хуже Руссо?

О. Сезанн стал Сезанном за счет своей бездарности. Столько лет он пытался сделать, как Пуссен. У него не было хорошего учителя... Нет, ну как ты могла так Руссо обозвать! Ты, любительница эзотерических литератур, Карлоса Кастанеды... Ну, вспомни его женщину со змеей среди пальм, а тигр, нюхающий балалайку с цыганкой...

М. Терпеть не могу Руссо.

О. Ну ты даешь! Даже я, любитель Цорна и Коровина, всегда чувствую магию... Это потому, что у тебя на глазах шоры. Целлофановый кулек образцов.

П. Мне очень нравится это выражение: целлофановый кулек образцов.

О. Я об этом все время своим студентам говорю. Вот мы приезжаем на пленэр, и они ко мне: ну что нам тут писать? А я отвечаю: что там у вас на кульке

написано? Костя Коровин? Пойдемте. Пожалуйста... Нахожу помойку с развалившимся сараем на берегу реки. И они радостно начинают смешивать белила с косточкой и ультрамаринчиком. Классно.

П. А если б у них на кульке был Руссо обозначен, тебе пришлось бы искать тигра и цыганку с балалайкой. Это сложнее. Впрочем, я о другом хотел сказать. Взять за образец Коровина или Руссо — принцип один и тот же. А как много мы потеряли, отказавшись от подражания природе, этого мы еще не понимаем. И ради чего? Ради каких амбиций? И что же мы можем лучше-то сделать? Только подражать ей можно на разных уровнях, естественно... Сколько наслаждения в жизни потеряли! А чего стоит это самодовольство: "Я не повторяю природу"... Теперь думаешь: вот барбизонцы, Саврасов, Левитан — боже мой, насколько все это было серьезно! Как бы мы к ним ни относились...

О. Но ведь интеллектуальное начало, стремящееся изобретать нечто новое, наслаждающееся не от копирования, а от создания несуществующих в природе форм, хотя в природе все существует... ну хотя бы иллюзия, что ты изображаешь, — тоже доставляет наслаждение. Подражательная сторона в изобразительном искусстве была перечеркнута не художниками, а учеными. И подражание осталось у фотографии и кино. Кинокамера может все это заснять, и будешь любоваться... Пожалуйста... Вечерним закатом или луной, как сейчас...

(Все созерцают луну)

О. Посмотрите, как земля крутится.

Лялечка. Подождите еще немножко. Она сейчас будет желтая.

О. А ты представляешь, там людишки по ней ходили. Испортили всю тайну...

П. Повернулся.

Не видно луны.

Хокку.

О. Это уже даже не хокку. Короче.

П. Повернулся.

Не видно луны.

Что за... твою матерь!

А можно так:

Повернулся.

Что за... твою матерь?

Не видно луны.

(На балконе веселое оживление, затем все некоторое время молчат)

П. Нет, если серьезно, невозможно заснять то, что делали Саврасов или Левитан. Невозможно. Они подражали другому. Мы утратили тот предмет подражания. Кино может действовать только в диапазоне средств, доступных камере. А там было другое. Невозможно заснять то, как видел лунный пейзаж смертельно больной Левитан...

О. Но тогда ты считаешь, что в изобразительном искусстве не то сходство с природой главное, которое и моя соседка чувствует, глядя на березки, а именно его болезненное восприятие? А оно потом постепенно разрослось, через Ван Гога, Кокошку и

де Кунинга, до абстрактного экспрессионизма дошло. Перестало вообще быть похожим на то, что, грубо говоря, видят все. То есть как раз то, что ты ценишь, разрослось до неимоверной степени.

М. Не важно "что" — важно "как".

О. Совершенно неверная тенденция. Я на эту тему много думал. Наоборот. Тогда ты отрицаешь всю школу ценностей XX века.

М. Ну приходим мы в Бобур, и что мы там смотрим? Руо, Матисса, Пикассо, еще немного... А с 40-х годов — там же пустыня в залах. Там же никого. И по всем музеям современного искусства так же.

О. Это говорит о том, что все наше воспитание кончается на Матиссе, а что дальше, мы не знаем.

М. Когда я вижу ворота Манцу или скульптуру, такую похожую на обгорелые спичечки...

П. Джакометти.

М. Да, Джакометти. То я опущаю весь ряд, начиная с Фидия.

О. Это не аргумент. Это чисто эмоционально. А тебе критик Бэ скажет, что он не ощущает.

М. А я ему дам по балде.

(Смех, аплодисменты)

О. Вот это замечательно! Приехали.

Л. Вот поэтому критики вроде Бэ у нас и процветают. Потому что они пользуются аргументами. Говорят, что нет художников в Питере, что их только два...

П. Да черт с ним... Вообще-то я говорил о подражании природе в более глубоком смысле. Самое болезненное для всех — это то, что жизнь сама по себе, а вот эта деятельность — сама по себе. Но если так, то в конце концов жизнь перестанет нуждаться в этой деятельности вообще. Если никакой связи нет, все становится проблематичным. Ведь мы же любим ездить в лес, любим друг друга, любим испытывать дружеский энтузиазм, собираясь выпивать и закусывать? Это естественно. Почему же все это надо вытеснить... Поэтому речь идет о связи всей жизненной сферы с той сферой, которую мы называем искусством, а она уже сильно сдулась — такой сморщененный шарик...

О. Ничего, ничего... Пока держится. Есть какие-то фонды, есть организации, поддерживающие это современное искусство... Все есть пока еще.

М. Но как же все это уныло!

О. Друг мой, наша жизнь настолько фантастична, очаровательна, сказочна и прекрасна, что предаваться каким-либо формам уныния — это немыслимо. Только видя себя снаружи, можно о чем-то печалиться, если же человек мыслит себя изнутри-наружу, то он же переполнен фантастически. Я даже не говорю о простой анатомии, а нервные проблемы, а психология, а шевеление моих пальчиков, а смотрение моих окуляров, чудовищно гениально сделанных кем-то глазок!.. Глазки мои все видят. Я вижу тепло-холодное, я вижу большое пятно, чувствую ритм...

П. Так я о том же! И что же, по-твоему, это уже не нужно? Вот у куратора твоего тоже глазки есть, только он ими уже не видит. Он, конечно, про это знает, но решил, что теперь это как бы ни к чему. У

него инструмента нет, чтобы определить, с художником он имеет дело или нет, не работает инструмент... Зато есть власть назначать художников: ты — да, а ты — нет. Все эти наши рассуждения для него наивная риторика в лучшем случае, а на рынке быть наивным глупо и вредно, денежки только терять...

О. Ну, для меня, когда говорят: художник — это слово из восьми букв.

М. Можно встрять? Вот старые, они писали по канону — Христа, Богородицу...

П. И не называли это искусством. Дело не в словах, конечно.

О. Вот бы Рублев сказал: "Пойду-ка, позанимаюсь живописью".

(Смех)

П. Нет никакого линейного прогресса от Вермеера к Матиссу, а есть только обогащение средств живописного языка.

Человечество один язык потеряет, то оно потеряет одну из лестниц, по которой забиралось очень высоко. Ты говоришь, что это лишь средство, — допустим, согласен. Я сам средство. Сам лестница. А вот в том, что банка с дермом, выставленная в музее, несет в себе информацию того же рода, что и у Вермеера с Матиссом, я безусловно сомневаюсь. Можно, конечно, превратить церковь в склад театральных декораций, музей — в сортир, это мы уже проходили... Или вот еще: Манеж — в бордель.

О. Акт уже совершен.

П. Акт подмены.

О. Ну хорошо. Назовем это музей подмен.

П. Пожалуй.

О. Кстати, а что это М-а придумала, что не будет там выставляться? То собирается, то нет...

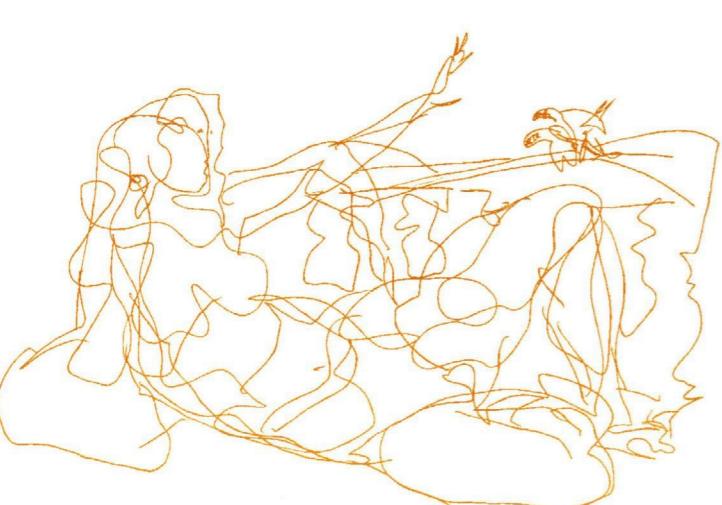
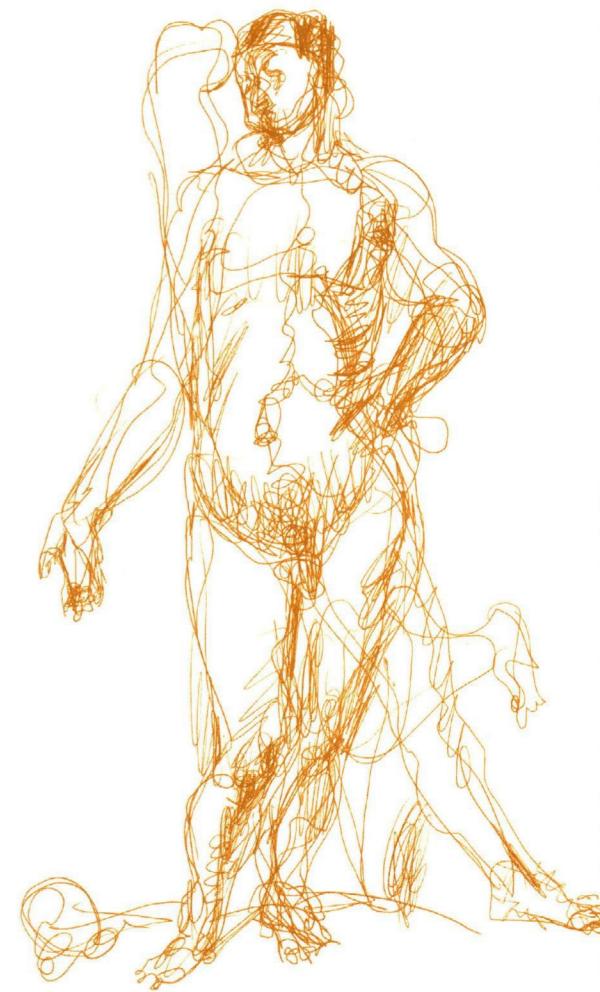
М. Она говорит, что после порнографической выставки она в этом пространстве выставляться не сможет. Ты что, не понимаешь? Ведь информация не исчезает.

О. Обязательно. Там "наверху" сидит дяденька с компьютером и смотрит, что ты сегодня выпила на пятьдесят граммов коньяку больше, чем положено. Придется поселить тебя пониже, в коммуналку придется. Комнатка поменьше, в квартире пониже, не сразу же тебя в ад за это.

М. Может, и в ад.

О. Не отправят тебя ни за что. Мы все просто переродимся в пыль, потом наши компоненты сберутся, и заново появимся мы в этом же месте. И будем так же сидеть и вести дискуссии. Только ты будешь каким-то Колей Сидоровым, а я очаровательной Танечкой Мармеладовой.

Л. У одного костра встретимся.





Джорджио Гизи. Сон Рафаэля. 1561

В начале века было сформировано некое эстетическое противопоставление Петербурга и Москвы. Петербург был провозглашен городом по преимуществу графичным, Москва — живописным. Подчеркивалось, что для Петербурга главные выразительные средства — это контур, линия и ракурс, в то время как для Москвы были характерны объем, цвет, живописная лепка формы. Из этого противопоставления делаются далеко идущие культурологические выводы, очень часто слишком общие, чтобы быть убедительными. Интересно, что антиномия Петербург — Москва чуть ли не дословно повторяет классическую пару Флоренция — Венеция, причем Венеции Северной в данном случае отводится роль, прямо противоположная всякой венецианской.

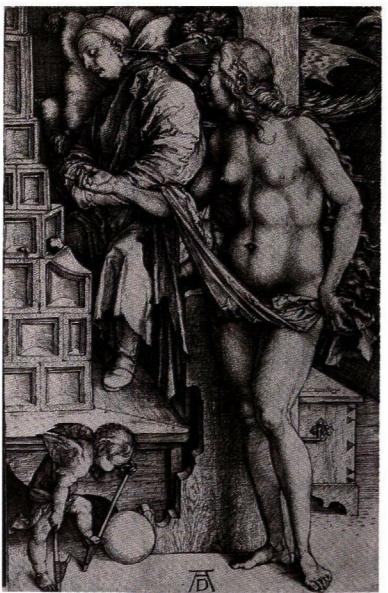
НЕСКОЛЬКО СЛОВ О СТАРОЙ ГРАВЮРЕ

Аркадий Ипполитов

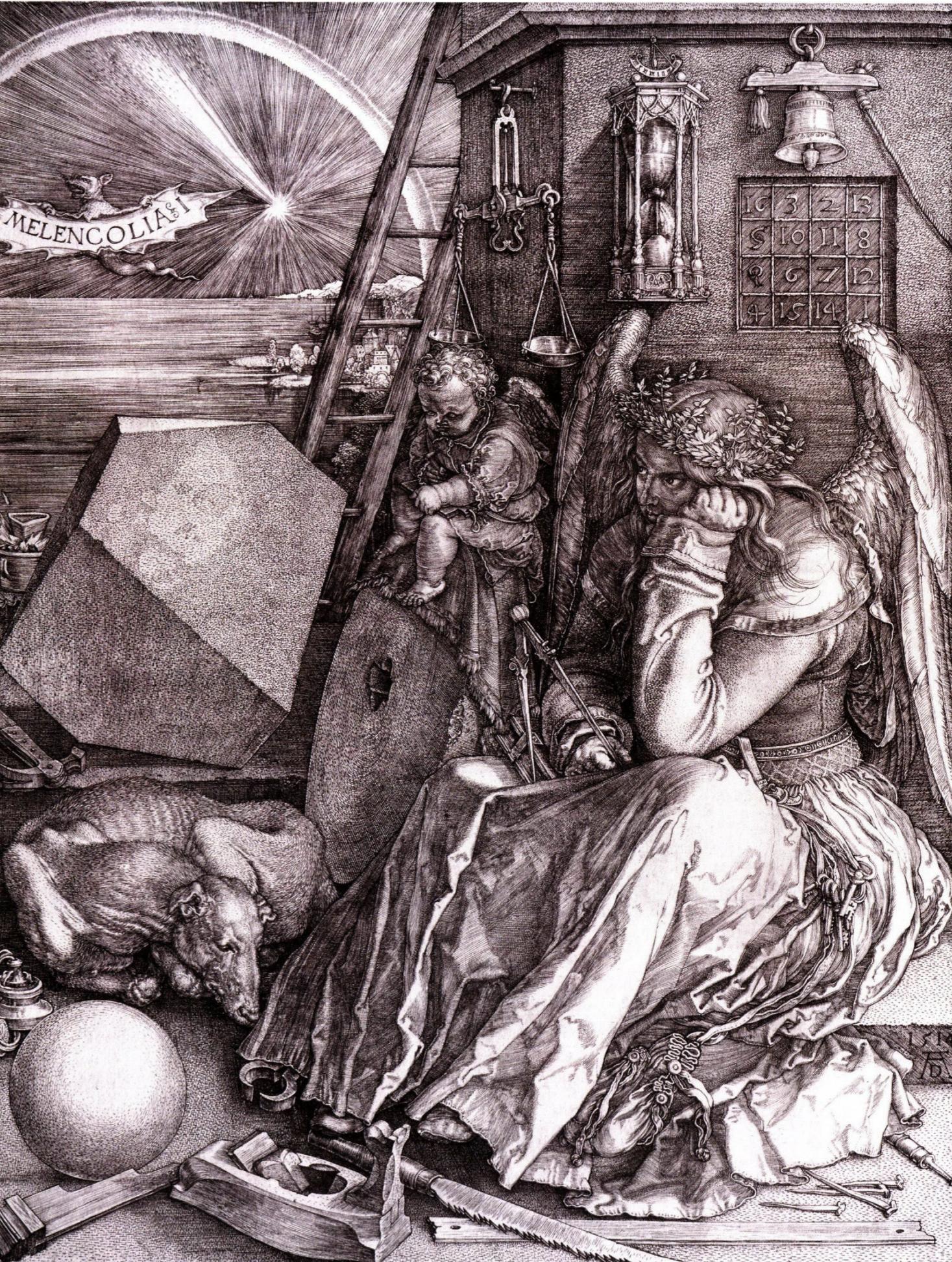
Во всех рассуждениях противопоставление всегда легче всего, однако, даже отбросив эти тривиальности, надо признать, что рассуждения о графичности Петербурга отнюдь не бессмысленны. Конечно же, если мы будем рассуждать о какой-нибудь петербургской школе, то все замечания по поводу ее академичности и приоритета штудий, о линеарности и скромной цветовой гамме будут очень и очень расплывчаты. В первую очередь потому, что никакой петербургской школы не было, а было некоторое количество поселившихся в новой столице художников, затем обучавших в искусственно созданной Академии присланых с разных концов страны молодых людей. Графичность Репина и Сурикова весьма сомнительна. Только с начала века в сознании миризусников складывается понимание того, каким должно быть петербургское искусство, и они сами себя провозглашают его главными выразителями, находя в прошлом оправдание и подтверждение своему пониманию стиля и стильности.

В то же время город существовал, и при всей заимствованности его искусства и странности идей, что руководили его жизнью, атмосфера Петербурга была подлинна и уникальна. Его осени и зимы, снега и дожди, белые ночи и серые воды на протяжении трехсот лет менялись не столь уж кардинально, чтобы не быть узнаваемыми. Безусловно, самым удивительным был столетний скачок от авангардной радикальности петровского жеста, воздвигшего удивительный для Руси барочный город, к неоклассической громаде николаевского Петербурга. Но затем город законсервировался так, что и «сегодня он порой умеет казаться литографией старинной, не первоклассной, но вполне пристойной...». Сто лет — короткий срок для истории города, так что можно сказать, что Петербург изначально не менялся, будучи цельным со дня своего рождения.

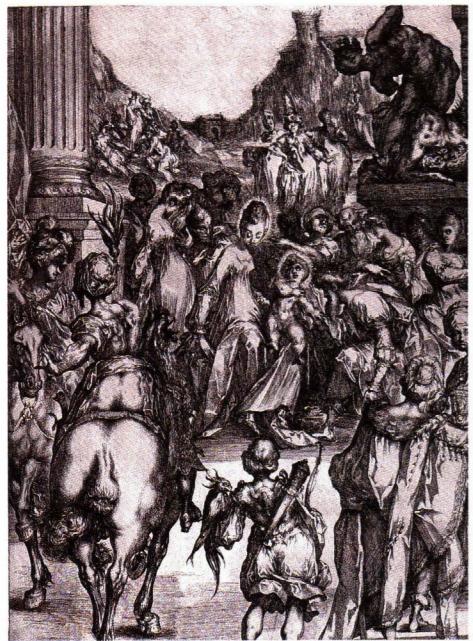
Возвращаясь к сказанному, утверждение того, что Петербург графичен, не бессмысленно — в том случае, если понимать, что графичность растворена в самой атмосфере города. Серое небо, прорезанное контурами башен и куполов, тягучие однотонные воды, покрытые рябью, стены дворцов, декор которых выглядит



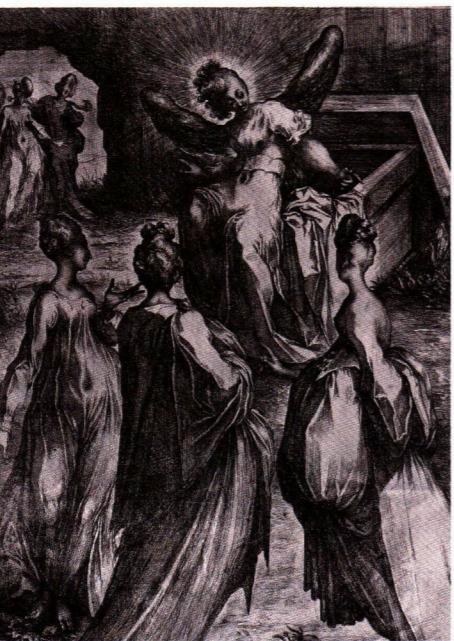
Альбрехт Дюрер. Сон доктора. 1497—98



Альбрехт Дюрер. Меланхолия. 1514



Жак Белланж. Поклонение волхвов. 1611—13



Жак Белланж. Святые женщины у Гроба Христова. 1613

нанесенным на плоскость рисунком, сентябрьские и мартовские сумерки, очерчивающие образ города с помощью различных градаций темного, — все это заставляет воспринимать и описывать город в терминах, подходящих для графики больше, чем для живописи. Атмосфера города физически приводит к графичности сознания. Выразительность здесь ценится больше образности, сдержанности и стильности отдается предпочтение перед щедрой переизбыточностью, а придуманность в отличие от прочувствованности кажется более уместной. Импрессионистического Петербурга как-то не существует, и лишь только упоительное описание вечернего Невского, созданное Гоголем, может считаться таковым. Но Гоголь на то и Гоголь, чтобы быть уникальным.

Графичность также понятие весьма широкое. Графикой, например, считается и рисунок, но графичность Петербурга как раз с рисунком (как его понимали

итальянцы) имеет мало общего. Рисунок — это замысел, набросок идеи, иногда, может быть, более существенный, чем ее окончательное исполнение. Рисунок — это движение, процесс, становление, и потому, по преимуществу, рисунок динамичен. Петербург же изначально закончен, через сто лет после своего рождения, после того как в пушкинской поэме его образ был осознан и уже определен на веки вечные, он предстает в образе Медного всадника, осязаемой тяжестью образа доказывая свою идеологическую застылость, не подразумевающую никакого развития. Нет, графичность Петербурга противоречит идеи рисунка, утверждающего живость прежде всего.

Косые линии дождя, расчерчивающие однотонную серость неба, сероватые переливы воздуха на ноябрьской монолитности водяной глади, поверхность льда, усеянная штрихами человеческих фигур между Зимним и Петропавловской, силуэт голых ветвей на фоне блеклых стен и чугунных оград напоминают о специфическом роде искусства графики — о старой резцовой гравюре. Порывы ветра, подталкивающие вас в спину на невской набережной или мешающие перейти необытную плоскость Дворцовой площади, сродни усилиям мускулов резчика, выводящего линию на листе металла. Ветер становится той интенсивностью, что приводит к возникновению резких и острых ракурсов города, а он, сконцентрировавшись, заостряется и уточняется, превратив свою первоначально хаотичную мощь в линейную оформленность. Хруст льдинок под ногами, в марте и декабре покрывающих оледенелые тротуары, рождает ощущение ломкости и хрупкости, что сродни сочетанию металла и бумаги, из которых рождается гравюра. Косые линии дождей, висящие в воздухе и разбивающиеся ветром, дождей мелких и рассыпчатых, напоминают штриховку, и именно из этой штриховки рождается петербургский фон, как из параллельных и дробных ударов резца рождается удивительная тональность старой гравюры, полная монотонной переливчатости. Сам воздух, своей резкостью раздражающий мозг и легкие, именно вырезает образ города в сознании. И, конечно же, потоки серого цвета и света, серое мерцающее солнце, обесцвечивающее остальные цвета, равняющие их в единую гамму бесконечных градаций так, что кажется: и желтый, и белый, и красный, и голубой — все передано лишь одним единственным цветом, имеющим бесконечное количество оттенков, разнообразных в своем едином однообразии.

Что может рождаться в душах тех, кто оказывается в этом странном пространстве, где острота и резкость подчеркнуты серой монотонностью в обесцвеченном мире металла и бумаги? Вне всяких сомнений это будут видения, и зримость их будет обманчива — как серый свет пасмурного дня, видения души, с трудом пробуждающейся от сладости кошмаров, мучающих ее и днем и ночью. Нет сомнений, что «Меланхолия» Альбрехта Дюрера — истинно петербургское произведение, что свет падающей кометы, льющийся потоком штрихов, — подлинно невское светило, и желание не жить и не чувствовать, что читается в сонной грусти крылатой женщины, — это типичное состояние для Петербурга большей части года. Сама крылатая женщина сходна со скульптурой Невы у Ростральных колонн, и шаг у ног ее как будто скатился со спуска Стрелки Васильевского острова. Тяжелое сонное

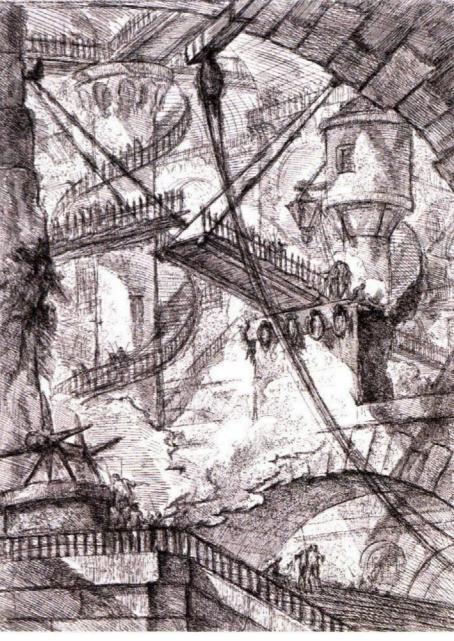
раздумье и отказ от активной деятельности, что выражен в разбросанных у ног Меланхолии инструментах, составляют суть петербургского мышления и состояния. Летучая мышь с надписью Melencolia I в своих костищных лапках может стать символом нашего города, и, может быть, она будет символизировать все лучшее, что в нем есть.

Великая Меланхолия олицетворяет саму душу города. Она является первопричиной всех остальных видений, что рождает его разум и его чувства. Сладострастие с низким лбом чухонской солдатки, дьявол, засунувший воздушный мех в ухо философу, бешено несущиеся всадники Апокалипсиса, корзины, полные младенцев, обреченных стать основой приворотного зелья, скачущие скелеты и пустынные пейзажи с руинами мелькают, теснятся и толкуются в смутной лени ее непросыпающегося мозга. Мечтатель Достоевского один из проправнузов дюреровской Меланхолии.

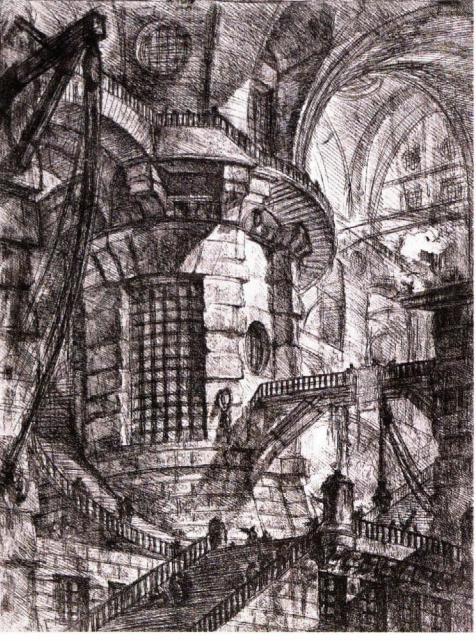
В белые ночи, когда на Петропавловской крепости пробили первую зарю и вдалеке загорелась адмиралтейская игла, итальянский гравер Джорджо Гизи выбросил из рук ветхого Данте и создал гравюру, так и не имеющую названия. Одни зовут ее «Сон Рафаэля», другие — «Меланхолия Микеланджело», трети еще как-нибудь: никто ничего понять не может, что и немудрено. Ведь этот сон приснился Рафаэлю или Микеланджело в то время, как, страдая петербургскими бессонницами, в петербургские белые ночи они перечитывали «Божественную комедию» и раздумывали над «Медным всадником». Кентавры, пантеры и падающие звезды смешались в одурманивающую какофонию, и, вообразив себя Евгением, загадочный персонаж застыл у берега странной реки — то ли Стикса, то ли Невы, — члены разбиты, и попасть на другой берег невозможно. А на другом берегу летают амурчики, цветут цветы и пальмы. Там счастье и нежность, там — Параша, но попасть туда невозможно, а солнце уж восходит и скоро прогонит все безумные видения дантовского Петербурга.

Белые ночи — это особая графичность. Регулярность ноябрьско-мартовского штриха исчезает. Тонкие градации серого видеоизменяются, и глубокие извилистые черные линии врываются в сознание, бередя его истеричными всхлипами. В белые ночи привычные дома и улицы с их плоскими фасадами и прямыми перспективами становятся неузнаваемыми, и город насыщается экстраординарными призраками, элегантными нищими, сопедящими с офортов Жака Белланжа. Белые ночи — это царство офорта. Новая Голландия и громады старых складов у Тучкова моста превращаются в тюремные кошмары Пиранези, и все дружной толпой идут задавать вопросы Смерти, как это изображено на офорте Тьеполо. «Капричо» Гойи также навеян его посещением Петербурга, и продолжением размышлений дюреровской Меланхолии является гравюра «Сон разума рождает чудовищ».

Наваждение — это главная тема графики от Дюрера до наших дней. Рассчитанная одержимость резцовой гравюры, за точностью и вычислительностью штриха прячущей свору безумных грез, предрекающих конец света, и сумасшествие офорта — всегда непредсказуемого, всегда индивидуального, чувствуются во всех лучших произведениях этого искусства. Атмосфера Петербурга создана резцом и кислотой и плотно населена видениями, сопедящими со старинных листов бумаги.



Джованни-Баттиста Пиранези. Подвесной мост. Около 1750



Джованни-Баттиста Пиранези. Круглая башня. Около 1750



Джованни Баттиста Тьеполо. В гостях у смерти

Олег Русецкий

романс о похищении Европы

“Так и не делал нарочно, а это получилось так”
(В.Фаворский)

На одной из площадей Мюнхена стоит фонтан: три чаши вырастают одна над другой со дна каменного бассейна. С двух сторон в массивную окружность врезаются прямоугольники высоких постаментов со скульптурной группой на каждом. Атлет верхом на

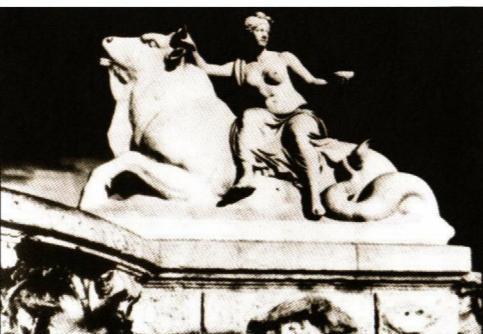
морском коньке “плывет” сквозь струи фонтана навстречу деве, сидящей на спине быка с дельфинным хвостом. Из описания можно предположить, что речь идет о фонтане на тему известного мифа “Похищение Европы”, однако это не совсем точно. Официальное название фонтана “Wittelsbacherbrunnen” — “Фонтан Виттельсбахов”.

Уже к моменту его открытия за фонтаномочно утвердились имя прародительницы эллинской — и европейской — культуры. Напрасно скульптор Адольф Гильдебранд, автор этого монументального сооружения, пытался внести ясность в суть происходящего. В известном по тем временам мюнхенском журнале он публикует статью, в которой объясняет, что фонтан символизирует воду, проливающуюся на плодородные пашни Баварии, их разрушительную силу в образе мужчины-атлета и животворную — в образе женщины. Более того, читающая публика и сама прекрасно знала, что фонтан поставлен в честь завершения строительства мюнхенского городского водопровода и что именно семья Виттельсбахов финансировала его прокладку да и сам конкурс на фонтан. Публике было известно имя Гильдебранда: только что вышла в свет его книга “Проблема формы в изобразительном искусстве”. И все же мюнхенцы предпочли увидеть в “воде Баварии” — Европу, неспроста упорствуя в этом своем желании. У общественного мнения были причины, помимо книги Гильдебранда, чтобы переназывать скульптуру едва ли не раньше, чем она была создана.

Мюнхен был центром католичества в Германии и, значит, связан с итальянской культурой сильнее других земель. После работ Шлимана на Крите (именно здесь возникает так называемый “исторический фон”) за раскопки знаменитого Кносского дворца взялся профессиональный археолог Артур Эванс, от которого теперь ждали по крайней мере открытия Атлантиды. Вместе с легендами о стране Золотого века возвращались и другие мифы. Имена Миноса и его матери Европы, увезенной на остров похитившим ее Зевсом-быком, приобретали плоть и “биографию”. Воскрешение Европы состоялось в интерпретации мюнхенского фонтана.

Официальное название — “Фонтан Виттельсбахов” — тоже могло ассоциироваться в сознании мюнхенцев с возрождением утраченной культуры. Именно Виттельсбахи, члены правящего дома Баварии, приняли активное участие в реконструкции афинского Акрополя. Скульптура Гильдебранда словно заранее была предназначена изображать Европу, и не только для жителей Мюнхена.

...Спустя десять лет после описанных событий в Мюнхен приезжает учиться Владимир Фаворский. Экономический



факультет университета он быстро сменил на частную студию Шимона Холлоши, откуда вернулся в Москву уже сложившимся художником. Становление личности Фаворского по большей части произошло в Мюнхене, где он познакомился с работами Гильдебранда, и они, видимо, пришли по душе молодому художнику. По возвращении Фаворский переводит и издает на русском языке книгу Гильдебранда “Проблема формы...”, изготавливая оригинальную гравюру к обложке книги.

Гравюра изображала лучшее произведение Гильдебранда, “Фонтан Виттельсбахов”, но не весь, а только... деву на быке.

Было бы странным предположить, что гравюра Фаворского с самого начала иллюстрировала какой-либо иной текст, кроме гильдебрандовского. Гильдебранд посвятил свою книгу не истории, а теории искусства, и в ней содержится весь его скульптурный опыт, включая приверженность к неоклассицизму. Он наделял классику свойством абсолюта — поэтому в предисловии переводчики Фаворский и Розенфельд могли написать: “главные принципы его имеют значение для всякого, а потому и для современного, искусства”. Вполне естественно, что скульптура Гильдебранда могла быть изображена Фаворским как иллюстрация теории немецкого автора.

Дева, держащая чашу, сидит на спине быка с дельфинным хвостом. Здесь нас интересует именно чаша — деталь, казалось бы, с историей Европы никак не связанная. Однако рука и чаша в самой скульптуре фонтана играют довольно важную роль в построении композиции. Если смотреть на скульптуру вблизи постамента, кажется, что дева словно бы взвешивает чашу на руке. Нам дана ее форма, маленькая, отдельная, отгороженная от остальных и почти плоская. Эта вот чаша — как островок в руке богини, как некий идеальный геометрический мир — миниатюрное подобие двух, один над другим, каскадов фонтана. Если богиня — это вода Баварии, то ее образ связывает землю (место пребывания зрителя) и небо (опрокинутые купола-водотоки, в сущности те же чаши). Если она — Европа, то ее среда — океан, а стремление — остров. Здесь чаша девы дарит зрителю благодатную воду и ровно столько же — приобщение к Золотому веку. При отдалении на некоторое расстояние можно заметить, как изменяется наклон мраморной руки, как она приподымается, чтобы пролить свою чашу, — и застывает в эту секунду: небо должно соединиться с землей, “содержимое” Крита вновь быть отдано океану. (Не случайно история Европы имеет свое повторение “наоборот” в другом греческом мифе, о седьмом подвиге Геракла, на спине критского быка переплывшего Геллеспонт.) Отсюда понятно, что “неканоническая” чаша Европы, с точки зрения современников, была вполне уместна в качестве “комментария”, который не замечали именно потому, что “вычитывали” его совершенно естественно, — он являлся лишь дополнением к уже сложившемуся образу.

Не важно, делал Фаворский гравюру с собственного натурного рисунка или по фотографии, в любом случае заметно, что художник объединяет два ракурса в один. Взяв ту точку зрения, которую мы описывали как отдаленную, он поместил руку с чашей, как если бы она была видна вблизи, одновременно иллюстрируя основные положения теории Гильдебранда о

построении формы в пространстве и на плоскости.

Гравюра рисуется пятном, точнее, суммой черных штрихов и воздействует на зрителя в первую очередь массой и контуром. В них скорее, чем в деталях, мы бы узнали схему “Похищения Европы”, чем что-либо другое. Кроме того, специфичен и почти преднамерен сам выбранный ракурс. Фаворский изображает скульптуру так, что она располагается вдоль — всей своей плоскостью (не только в соответствии с принципами Гильдебранда, но и для большей наглядности, конечно). “В натуре” такая точка зрения не предполагалась; только забравшись на бортик бассейна и сильно вытянувшись, можно оказаться на уровне цоколя, у подвернутых внутрь ног быка. Но тогда будет заметно и другое: вполне естественно, что какие-то частности Фаворский мог опустить как несущественные, кое-что он изменил — например, рыбий хвост, который извивался мощно и казался каким-то самостоятельным существом, превращается просто в складочку на теле быка. Но есть деталь, которая выдает все же предвзятость художника, меняя существо дела. Достаточно было Фаворскому изобразить вместе два ракурса, и ладонь с выпуклыми пальцами уже не обнимает бережно снизу полукруглую чашу, но сливается с ней, превращаясь в подобие “обломанной” руки, какие мы можем встретить у античных статуй, найденных археологами и имеющих из-за этих утрат “патину времени”, след глубокой древности. Чаша, наполненная прошлым или настоящим, в гравюре Фаворского “обломана”, словно сухая ветвь: присутствуя внешне, чаша скрывает от нас свое содержимое. На первый план выступил прай-образ формы (каноническая схема “Похищения Европы”). Аллегория воды превратилась в символ воды.

Нам и сейчас неведомо, какая именно доля преднамеренности заключается в изображении. Все, что мы знаем об отношении Фаворского к классике, позволяет предположить, что воздействие классически чистой формы скульптуры Гильдебранда заставило художника увидеть в ней то, что сам скульптор видел в античности, — образец.

Свидетельствуя своей гравюрой творчество Гильдебранда, Фаворский не мог забыть, к чему оно восходило. Гильдебранд нашел в античной классике форму, почти безразличную к сюжету, а его современники приписали этой форме наибольшую значительный, по их мнению, смысл. С Фаворским и его соотечественниками дело обстояло еще сложнее, коль скоро они в иллюстрации к “Проблеме формы...” видели именно и только “Похищение Европы”.

Большая посмертная выставка Валентина Серова наполняла собой самую художественную атмосферу предвоенной России уже почти год к моменту выхода книги с гравюрой. Одна из последних работ Серова, “Похищение Европы”, занимала на выставке почетное место (картина, кстати, была связана с путешествием Серова и Бакста в Грецию, причем маршрут пролегал вдоль берегов Крита). Авторитет Серова был столь велик, что “Похищение Европы” само собой превратилось в имя нарицательное и стало одним из “культурных символов” России. Серебряный век русской культуры и античный Золотой век в сознании мюнхенцев — “наследников античного мира” переплелись в восприятии греческого мифа.



Возвращение той или иной легенды непредсказуемо, но почти объяснимо. Невозможно определить, что именно символизирует “Фонтан Виттельсбахов” — то ли баварскую пашню, то ли европейскую культуру. Для самого автора фонтана оба значения почти сливаются. Ему, например, было свойственно идеализировать Баварию как последний оазис пасторали, нравственности и возвышенных идеалов, а современный ему Мюнхен “века машин” представлять в той роли, которую античная Европа отводила Криту. Цивилизация же Крита

казалась Гильдебранду и его современникам идеальным воплощением “античности вообще”, материнским лоном всей европейской культуры.

Скульптура Гильдебранда была создана для Баварии, как гравюра Фаворского — для книги Гильдебранда. В том же предисловии к “Проблеме формы” Фаворский приводит мнение Генриха Вельфлина: “Появление книги... было похоже на действие освежающего дождя, упавшего на сухую почву”. Перед нами тот же образ оплодотворяющей воды, льющейся на пашню европейской культуры.

Пришедшему из Мюнхена книге суждено было действительно сыграть большую роль в европейской теории искусства: ее будущее уподобилось тому прошлому, которое в Германию с Крита “вернул” Гильдебранд, а в Россию — переводчик, искусствовед, художник Фаворский. Похищение Европы приобретает свой первоначальный смысл активного действия и пишется на сей раз без кавычек, обозначая то, что осуществляется Гильдебранд в культуре своего времени. Для Фаворского — и бессознательно, вероятно, — он предстает в образе Зевса-законодателя.

Через 80 лет (!) с момента выхода “Проблема формы...” с гравюрой (1914 год) в одном журнале выходит заметка, посвященная основным положениям этой книги. Первое в постсоветской России репринтное переиздание было сделано примерно за год до этого. Можно, конечно, сослаться на незнание автора (хотя это не самое уместное предположение по отношению к коллеге) или “ошибку предвзятого мнения”, однако и здесь мы читаем: “фонтан “Похищение Европы” [курсив мой. — О.Р.] — лучшая... работа Гильдебранда...”.

Итак, в глазах моих современников “культурный жест” мюнхенского скульптора длится, переходит из завершения века девятнадцатого в последние годы двадцатого столетия. За это время теория искусства была разработана и переработана тремя поколениями. Однако в исторической перспективе роль Гильдебранда приобретает отчетливо героическую окраску — античный “бог-похититель” превращается в “героя возвращающего и возвращающегося”. Можно сказать, что героическая роль именно в том и состоит, что “Похищение Европы” происходит как раз в тот момент, когда Европа в традиционном понимании перестает существовать вообще, трансформируясь в нечто уж и вовсе иное после первой мировой войны и тем более после потрясших ее революций. Для нас похищение оборачивается спасением Европы — богини, с которой мы разминулись в пути. Мотив действия зафиксирован в культурном сознании в своей наивысшей точке, там он и остается в действительности. Третьего “Похищения Европы” уже не будет.



Людмила фон Арсеньев. Бум., кар. 30x42. 1989

“Я думал о том, как прекрасно все первое! Как прекрасна первая реальность! Прекрасно солнце, и трава, и камень, и вода, и жук, и муха, и человек. Но так же прекрасны и рюмка, и ножик, и ключ, и гребешок”, — писал в одном из своих писем в сентябре 1933 года Даниил Хармс. Все первое, по Хармсу, объединяет жизнь и искусство и создает то, что он с провиденциальной точностью называет чистотой порядка. Все, что принадлежит этой чистоте, вечно как мир и существует в мире как бы на равных правах — и нерукотворное, и созданное самим человеком.

Мила Ястреб

ПОХВАЛА КАРАНДАШУ

В нашем сегодняшнем мире и сегодняшнем искусстве, подверженных постоянной энтропии, осталось не так уж много *первых* вещей. Само время пожирает свои собственные, вечные, казалось бы, изобретения, безжалостно сбрасывая их “с корабля современности”. Если задуматься об этой проблеме применительно к искусству изобразительному, можно вспомнить рассуждения Ильи Кабакова о *смерти кафтины*. К констатации сей *смерти* вольно относиться с любой степенью серьезности и драматизма. Однако

стоит согласиться, что в изобразительном искусстве есть сфера, которая ни при каких условиях не может подвергнуться никаким тотальным переменам, уж не говоря о распаде и уничтожении, постигающих — хотя бы и в качестве декларации — старые, устоявшиеся формы. Эта сфера искусства, будучи несомненной принадлежностью того самого хармсовского *прекрасного первого*, есть рисунок, и прежде всего — рисунок карандашный.

В изобразительном искусстве нет ничего древнее рисования карандашом. Уголек, подобранный первобытным человеком и оставивший след на стене его пещеры, стал прообразом того инструмента, которым ассирийцы и вавилоняне рисовали и писали на глиняных дощечках, а римляне — на дощечках военных, деревянных. Если бы человек каменного века не оказался таким сообразительным, человечество впоследствии было бы лишено рисунков мастеров Возрождения, голландцев XVII века, французов 18-го и, конечно, рисунков современных художников.

Современный карандаш изобрел в конце XVIII века французский ученый Н. Конте. Впрочем, в несколько ином виде он существовал и до этого — в XVI веке в Англии были найдены залежи графита, а еще за триста лет до этого имел хождение металлический карандаш.

Сегодня карандашный рисунок объединяет художников всех направлений, всех жанров — не только графиков, но и живописцев и скульпторов. Он имеет самые разветвленные традиции в искусствах всех времен и народов (поскольку очевидно, что нет в истории человечества ни одного народа и времени, когда бы люди не рисовали). И это разнообразие традиций дает современному художнику богатые возможности для реализации собственных творческих импульсов и желаний.

Сейчас карандашный рисунок все в большей степени воспринимается как самостоятельный художественный жанр, а не только как “вспомогательная дисциплина”, обязательный элемент штудий

(так называемый “учебный рисунок”) или подсобный материал, предварительный набросок, интересный только в связи с некой “большой вещью”. В наше время, пристально взглядывающееся в те проявления художественной практики, которые еще вчера казались маргиналиями, пришло осознание и признание ценности рисунка как такового. Рисунок наконец воспринимается как первооснова и универсальное средство изобразительного творчества.

Немецкая художница русского происхождения Людмила фон Арсеньев, швейцарец Жан Мессажье и два петербуржца, Вячеслав Бегиджанов и Владимир Загоров, — художники очень разные, непохожие и по задачам, которые они ставят себе в искусстве, и по взглядам на искусство как таковое. Все они занимаются и живописью, и графикой, но, помимо того, их объединяет любовь к рисованию карандашом и видение тех, еще не использованных прежде возможностей, которые таит в себе эта техника. Каждый их “карандашный” лист — всегда самостоятельная и законченная работа.

Любимые сюжеты карандашных рисунков Людмилы фон Арсеньев из Дюссельдорфа — пейзажи, в основном германские и итальянские. Ее виртуозный штрих то воздушен, прозрачен и гибок, то резок и жесток. Она воспринимает поверхность листа как световоздушное пространство, которое сияет и звучит. Простыми средствами Людмила фон Арсеньев наделяет белый лист самостоятельной ритмической выразительностью, соединяющей в изображении пейзажа контрасты, таящиеся в природе повсюду. Прежде всего контраст между движением — листвы, волн, облака, солнца и тени — и статичностью: ствола дерева, стены старого дома, обломка античной колонны. В правилах, выбранных художницей для своей работы, — необходимость формального самоограничения, которое одаривает в результате изяществом неожиданного ракурса и изысканной уравновешенностью композиций, сочетанием аскетического выбора и живого ритмического разнообразия.

Конек знаменитого швейцарского художника Жана Мессажье — экспрессивная, захватывающая дух виртуозность. Этот мастер, скончавшийся прошлой осенью, работал в различных графических и живописных техниках: писал маслом, рисовал пастелью, делал всевозможные коллажи. Но карандаш был для него одним из любимых средств.

Прелесть карандашных рисунков Мессажье — в их элегантной импульсивности и легкости, в сбивчивом, размашистом, напряженном танце этого инструмента на бумаге. Его рыбы, насекомые, звери, абстракции человеческих лиц, кажется, мчатся, летят, стремятся куда-то в неостановимом мощном потоке бытия. Кузнец Жана Мессажье словно бы только что выскочил на лист — но не из зарослей травы, а из хлебниковского стихотворения:

*Крыльшки золотописьом
Тончайших жил,
Кузнец в кузов пуга уронил
Прибрежных много трав и вер.
- Пинь, пинь, пинь! — тарахранул зинзивер.
О, лебедио!
О, озари!*



Жан Мессажье. Бум., кар. 1987



Vyacheslav Begidjanov. Илл. к "Божественной комедии" Данте. Бум., кар. 35x25. 1986

Впрочем, как и русского поэта, художника в большей степени волнует не изображение некоего объекта, а воспроизведение темы или иными средствами своего собственного восприятия, волнения, восторга. Линия Мессажье, как и слово Хлебникова, нервно выбирирует. Многие рисунки, уходя от чистой фигуристичности, представляют собой борение и перетекание друг в друга струек энергии, движущихся сквозь сознание художника, стремящегося хотя бы на миг остановить эту безумную, бесшабашную, все сметающую на своем пути лаву.

Для петербуржца Владимира Загорова характерна предельная динамичность графической манеры. Кажется, что он не расстается с карандашом ни на секунду. Загоров рисует не только в своей мастерской, "как нормальные люди", но и в гостях, в вагоне поезда, в кафе, на улице — где угодно. Такая истовая, просто-таки детская влюбленность в это занятие заставляет вспомнить имя ленинградского графика Константина Рудакова, блестящего рисовальщика, акварелиста, книжного иллюстратора, который также никогда не расставался с альбомом и часто, уходя из гостей, оставлял восторженным хозяевам только что сделанные (за непринужденной беседой) их акварельные портреты. В

мастерской Загорова множество самых разных — по форме и по фактуре бумаги — блокнотов и книжек с рисунками. Наброски, портреты, всевозможные зарисовки людей, животных, растений, предметов интерьера, деталей натюрморта и натюрмортов как таковых. Они могут, конечно, послужить и материалом к большой работе, но в общем имеют вполне самостоятельное значение. Некоторые из этих рисунков — просто карандашные, другие подкрашены акварелью.

Загоров умудряется рисовать (в том числе и акварелью) даже на клетчатой бумаге. Эта, казалось бы, вульгарная и навязчивая фактура художника не смущает — напротив, она воспринимается им как нечто естественное. Блокнотики Загорова сами по себе, несомненно, являются художественным объектом, фиксирующим непрерывность жизни и радостную, детскую впечатлительность художника. Особая страсть его трогательна и требует замечания даже в столь белых заметках. Это собирание и рисование дынь. Предшественники художника очевидны. Во-первых, Матисс с его вольной, чистой, минималистической линией, заставляющей лист бумаги дышать и существовать как произведение искусства, едва рука мастера прикоснется к нему. Во-вторых, Митрохин и его вдумчивое внимание к миру "тихих вещей", его любование тем в природе (и в окружающем мире вообще), чем особенно любоваться вроде как и не принято и в чем только художник может находить особую красоту.

Вообще, если говорить о традициях карандашного рисования, то в одном только русском искусстве их немало. Здесь традиционно были высокий уровень — от Александра Иванова и Федотова до Лебедева и Пахомова. Однако трудно отыскать прямого предшественника такого общепризнанного мастера сегодняшней петербургской графики, как Вячеслав Бегиджанов.

Бегиджанову принадлежат несколько серий, выполненных карандашом: самые значительные — это рисунки к "Божественной комедии" Данте и созданные совсем недавно иллюстрации к книге Иннокентия Анненского "Театр Еврипида". (В эту книгу, которая вскоре должна быть издана, вошли пьесы античного драматурга и статьи о нем.) Обе серии объединены особыми качествами, говорящими о серьезнейших задачах, которые ставит перед собой мастер.

Формальная уникальность этих великолепных рисунков создается за счет жесткого волевого штриха на зернистой поверхности бумаги, штриха, чувственно живописного по фактуре, властного и убедительного. С помощью тончайших градаций тона художник решает проблемы организации метафизического пространства, в котором пластическими средствами приходится передавать вполне абстрактные идеи. Штрих, линия в карандашных иллюстрациях Вячеслава Бегиджанова то конкретизируют свою весть, торопливо, но прихотливо дробя рассказ, сообщая все новые и новые детали и подробности главного, то обобщают объемы до символа.

Тональное решение иллюстраций Бегиджанова построено на контрастах изображений: бездонная глубина черного, из которой рождаются и в которой исчезают фигуры и предметы, и сияющая бесконечность белого, являющего собою такую же бездну. Линия создает и форму, и пространство, в котором лаконично и целостно существует эта форма. Возникает настоящая *красота*, всегда достойная тех произведений, в качестве иллюстраций к которым появилась на свет эта изысканная графика.



Владимир Загоров. №15. Альбом "Санкт-Петербург". Бум., кар. 13x9. 1999

Надежда Воинова

НОЙС, ХОМБРОЙХ. ОСТРОВ-МУЗЕЙ

«Как хорошо в покинутых местах,
Покинутых людьми, но не богами...»
Л. Аронзон

Где-то на задворках Вселенной, куда ходят всего два автобуса от главного вокзала в Нойсе, кусок болотистой земли, купленный частным лицом, преуспевающим торговцем недвижимостью, уставшим от своей пресной работы и решившим заняться чем-то абсолютно другим. Прихоть, каприз. Пара знаменитых имен художников и архитекторов. Автор проекта – Эрвин Хеерих. Идеальный синтез природы и архитектуры.

На дорожке сидит пара ручных бобров, которым нет дела до твоего существования. Из красно-желтого моря осенних деревьев почти незаметно выплывают здания-корабли, построенные из пестрого кирпича. Прямые линии, чистые пропорции, чистый концепт. Геометрия как антитеза природе. Архитектура и природа как дух и плоть.

Сеть дорожек, соединяющая 16 зданий, плетет замысловатую паутину, в которую попадается не привыкший к законам Зазеркалья пешеход. Все устроено так, что, видя из одной точки очередное здание и полагая его целью маршрута, визитер стремится к нему как к очередному маяку, в то время как дорожка неумолимо заворачивает в сторону, приводя совершенно неожиданно к чему-то иному – группе скульптур, розовой беседке, небольшому отелю или кафе. Заблудившийся может провести здесь целый день или даже какую-то часть жизни: путник чувствует себя несколько растерянным, отдаваясь во власть неведомых сил, которые все же ощущаются как некие дружественные человеку античные духи.

Внутри стерильных интерьеров – странное, характерное скорее для некой частной коллекции, а не для музея смешение актуальной живописи (Готтхард Граубнер и Жан Фотрие) с веселой компанией из Джакометти, Апра, Пикабия, Сезанна, Матисса, Климта и древнеперсидской, китайской и кхмерской скульптуры.

Произнесение этих имен, впрочем, нарушает вето, авторский концепт, в соответствии с которым времена и лица сливаются в некое общечеловеческое суперискусство. Ни единой этикетки, ни одного имени. Все вещи анонимны как в самом глубоком монашеском средневековье – не важно, кто сделал, важен сам факт экзистенции вещей.

Искусство здесь, пожалуй, не нуждается ни в зрителях, ни в хранителях. Вещи предоставлены сами себе вне зависимости от уровня и ценности. Среди прочих в "Schnecken-pavillon" ("Павильоне-улитке") неожиданно находишь подлинную графику Рембрандта, которая, лишенная привычного довеска громкого имени на табличке, узнается лишь по авторскому качеству. И тут же мысль: как же это – Рембрандт без присмотра? От этой пустоты и безнаказанности – мураски по коже, чувство безграничной свободы, а после обратная реакция – страх, ощущение, что за всем здесь следит некий глаз; невольно оборачиваешься в поисках скрытой камеры или невидимого бога.

Искусство внутри чередуется с совершенно пустыми интерьерами, где отсутствие всего, кроме пустоты, воспринимается как само искусство, его предчувствие, вдохновение, глубокий вздох, взгляд, обращенный внутрь. Пространство между двумя стеклами над землей, соединенное лишь двумя стенами, полом и потолком, прозрачно насквозь, как аквариум. Стекло отражает идущую к выходу фигуру, в то же время открывая вид на долину. В отражении кажется, что фигура парит над землей, как "бегущая по волнам". Это почти физическое чувство парения сопровождает меня, как и шлейф воспоминаний, еще долгое время спустя.

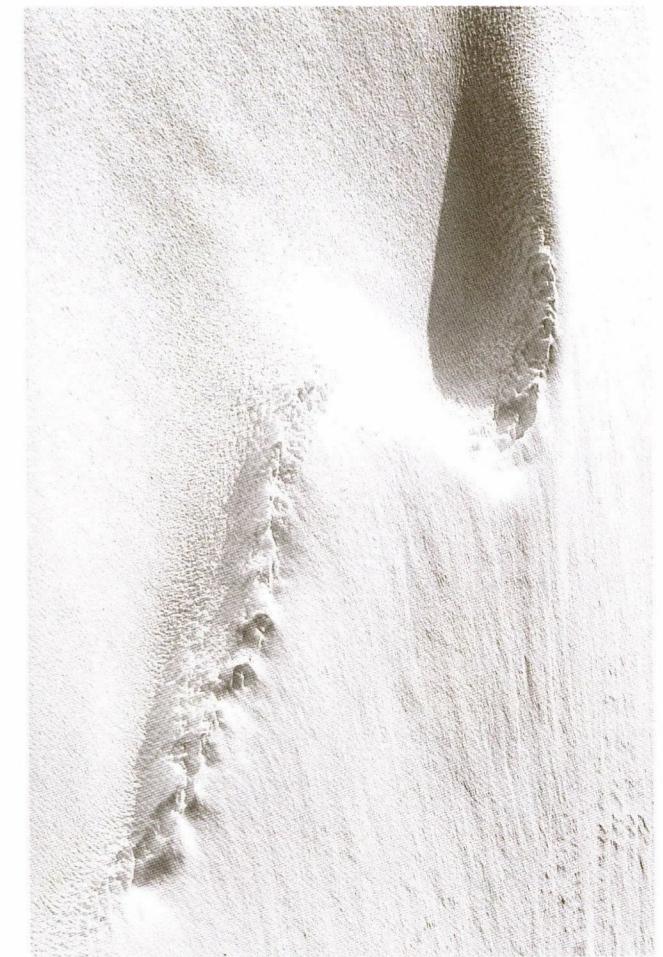
В последние годы всякий интересующийся современным искусством имел возможность наблюдать, как постепенно угасает актуальность многих его направлений: о чем говорилось год назад с некоторым напряжением, связанным с современностью, ныне пропало и неизвестно. Яркий пример – питерские "новые дикие", о которых нынче ни слуху ни духу, затем новое английское искусство, так называемый БритАрт, скорее даже – БрутАрт. Внешним фактором исчезновения подобных имперсонаций внутрикультурных гормональных кризисов является, конечно, слишком скрупулезное изучение художниками феномена шока, причем шока сенсационного, а значит – тиражированного. Из этого следовало, что в интимные отношения с произведением вступить было невозможно, оно отсыпало к шоку вообще, и, соответственно, стратегия преодоления (или непреодоления) шока была социальной и хорошо отрефлексированной обществом. Подкованный зритель при общении с таким искусством мог оценить и перечислить по пунктам степень разрушения неких общественных норм и ханжеских благополучий, и сам же от этого скучал невыносимо. Нам рассказывали, от чего тошнит обывателя, в том числе и внутреннего. Ну а зачем нам знать что-либо об обывателе? На фиг он нам нужен.

Наконец, девальвации и исчезновению подверглась некогда центровая идея для современного искусства (по крайней мере Москвы) – боди-арт, перформанс, в котором главным субъектом выступал сам автор. Еще буквально год назад Дмитрий Александрович Пригов, всегда готовый блестящие переиграть любую идею, писал о легитимизации "исключительно жеста, манипуляции и поведения" и об идеологии "нового культурного поведения". Однако эта идеология оказалась вымирающей, хотя совсем недавно представлялось, что Кулик или Бренер будут культурно вести себя «по-новому» еще очень долго. Актуализация жеста должна была дойти до невиданных высот, но отказ ведущих представителей новой культуры заниматься искусством, то есть хотя бы описывать мир, положила конец этому начинанию, вызывавшему нездоровую радость как в "Московском комсомольце", так и "Художественном журнале".

Возможно, следует связать эту девальвацию и с растеканием современного искусства, и с тем, что в газете "Сегодня" больше не печатают рейтингов модных слов прошлого сезона и модных слов этого. Рынок сделал свое дело, обеспечив всем равные шансы.

Пока неизвестно, в каком направлении пойдет мысль новых художников. Возможно, легитимизации подвергнется сама стихия – природа, за которой до недавнего времени не числилось никаких самостоятельных художественных жестов, кроме пассивных и отрефлексированных. Между тем возможна актуализация такого художника, как *снег*, с его яркой цветовой характеристикой, замешанной на контрастности, с одной стороны, и тотальной разномерности, с другой. Снег – явный постмодернист (он использует, вернее, перерабатывает, произведения других жанров); кроме того, радикал по политической позиции. Известно, что сильные мира сего снег не жалуют и нещадно его убирают из мест скопления. В каком-то смысле снег призван выражать мнение радикально настроенного части общества, ведь частенько хозяева денег просто-напросто бегут от него и стараются с ним не соприкасаться. Снег презрительно относится к спорту и массовой истерии: одна из его забав – право отменять футбольные матчи или делать их неудобоваримыми. И наоборот – снег чувствует конъюнктуру и появляется именно тогда, когда его ждут (впрочем, бывают исключения). В среде московского романтического концептуализма работа со снежевыми массами, скорее даже соавторство, выразилось в акции "КД" с электрическим звонком, зарытым в подмосковный снег. Однако наше время гигантомании и огромного количества денег из воздуха подстегивает к другим решениям – юбилю снега, например. Когда впервые пошел снег, вполне можно выяснить – это не секрет для современной науки. Масштабные снег-шоу со звездами эстрады под открытым небом. Хрущев-пати – рейв на хрустящем снегу – снег как музыкант. Снег, с другой стороны, почти не работает с обнаженнойатурой, но если работает, то придает ей нежный синеватый оттенок – специальный вариант бронзового. Снега никогда не убудет, а еще он мастер создавать настроение, испревзойденный, кстати, мастер – сравнимый разве что солнцем. Единственное «но» – снег не вызывает шока. Он не притягивает любопытных взглядов – в полной мере ему изумляться способны лишь иностранцы: следовательно, снег является творцом на экспорт, блестящим укротителем нефтедолларов.

Полагаю, что это не единственный путь. Кроме того, возможно, что сама идея актуализации чего-либо канула в Лету (или в лето) – прежде подстегивавшая и создававшая искусства, жившие только на актуальности. Как одежда.



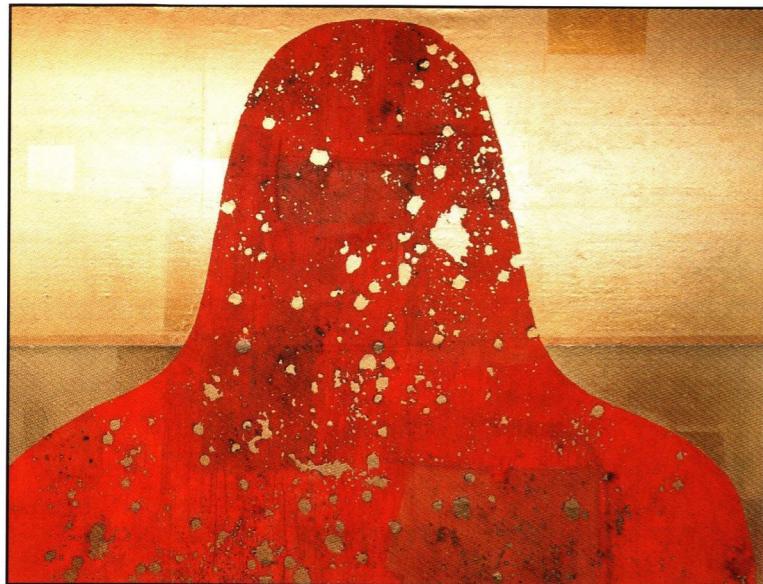
Альберто Джакометти. Человек, идущий под дождем. Бронза. 47 см. 1948

БЕЛЫМ ПО БЕЛОМУ

Валентин Дьяконов

Жан Жатай

БИТВА С ПУСТОТОЙ



Глеб Богомолов. Апокалипсис. Утро первого дня сразу после... (Мафорий) Х, см. тех. 200x300. 1996

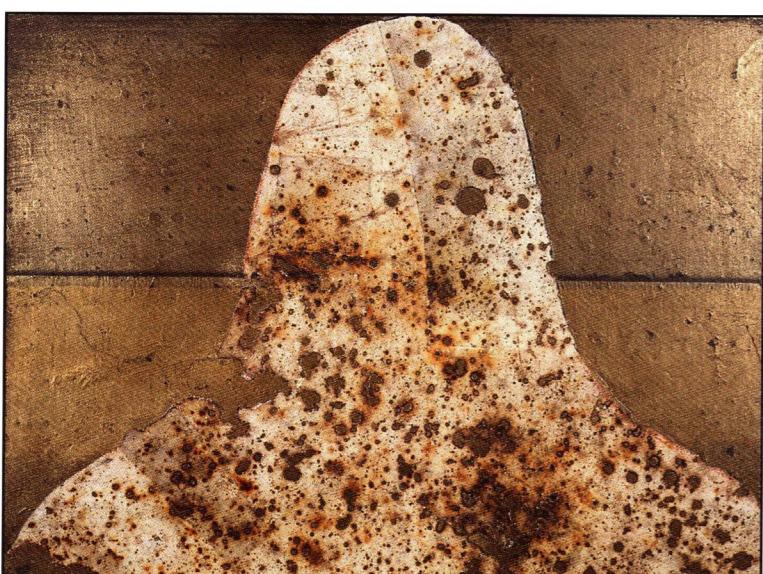
“Из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них”
Дао Де Чин

Старая детская загадка: есть ящик, в котором все-все есть. Чего в нем нет? Правильный ответ: пустоты. Отсутствие чего бы то ни было – повод поговорить об отсутствующем. Детская загадка, пожалуй, единственное место, где пустоты нет совсем. Пустоту очень трудно уничтожить.

Трудно из-за ее необыкновенной значимости.

Искусство имеет дело с организацией пространства: “Живописцы не глядят на цветок, когда его рисуют, они рисуют простор, обрамляющий цветок..” Художник имеет дело с аранжировкой пустоты: “...Ибо небезразлично, после какого предмета или существа остается пустота. Пустота по сути своей – это форма предмета, находящегося здесь прежде, пустота бессменна предметом, заполнившим ее. Мир вокруг нас и в нас полон наших беременных пустот”¹.

Уничтожение пустоты представляется интересным экспериментом, опытом на грани вандализма – все равно как выявлять степень значимости некой культурной ценности путем ее уничтожения (метод, отчасти осуществленный французскими революционерами и russkimi большевиками). Выставка-акция, проходившая в музее Художественно-промышленной академии (Глеб Богомолов – живопись, Левон Лазарев – скульптура, Олег Каравайчук – музыка), – демонстрация убийства пустоты. Пространство между картинами, скульптурами и зрителями заполнено музыкой. Здесь тотальное наполнение: не просто насыщенность, но достаточно агрессивная избыточность. Зритель, согласившийся принять эту атмосферу, подвергается воздействию на все



Глеб Богомолов. Апокалипсис. Перед рассветом. (Мафорий) Х, см. тех. 60x70. 1998

Ход времени, так наглядно спрессованного в многосложной, напоминающей археологический раскоп, плоти прежних работ художника, прекратился, и наступивший покой воплотился в уплощенной вещественности мафориев и в мнимости содержащего их пространства. Плотность, насыщенность, даже перенасыщенность обратились в плоскую тень, в призрак **бывшего**. Покой и холодновато отстраненное напоминание о том, чего уже нет; равновесие двух противоположных начал. С одной стороны – зловещая непонятность тени, которая надвинулась на нас, заслоняя собою полмира, тревожащая недосказанность видимого и бессилене как-то объяснить и обнять его. С другой – умиротворяющая плавность силуэта и спокойная статичность, ясно выраженная симметрия, причем не геометрически правильная, а органическая, сродни симметрии человеческого лица или древесного листа. Зрелище редкое по соединению целомудрию-торжественной красоты с чувством гнетущей загадочности и ощущением полной тишины – стало поражающим в сравнении с как бы оркестровым звучанием прежних работ Глеба Богомалова.

Из неопубликованной статьи о Глебе Богомалове “Дальше – тишина”. Автор – Эраст Кузнецов.

органы чувств и ощущает себя центром кристаллизации в перенасыщенном растворе. Филигранно выстроенное, “сделанное” до последнего миллиметра, пространство “затягивает” его, демонстрируя вторгшемуся в него субъекту тонкое равновесие каких-то неведомых сил и энергий, наделенное иным временем и иным воздухом, которым еще предстоит научиться пользоваться. Время и пространство обретают здесь первобытное единство, гермафродически сливаясь в единый хроматический дodeкафонический ряд. От статики геометрической живописи – к изгибам скульптуры (как будто деревья: стоят на месте, но полны энергии и в избытке потенций). От них – к сомнамбулически движущимся зрителям, от тех – к постоянному звучанию музыки – движению во времени.

Музыкальный беспорядок подобен “дикости” английского парка – запущенность деланная, притворная. Пейзажный сад растет **как бы** сам по себе. Шумовые фрагменты собираются в гармонию **как бы** случайно. К музыке **записанной** примешиваются **живые** шумы, производимые пространственными перемещениями людей. Границ нет. Есть диффузия, синтез. Цена синтеза. И живопись, и скульптура, и музыка теряют самостоятельное, **отдельное**, ограниченное собой существование, являясь ингредиентами, важными сами по себе лишь во вторую очередь, но в первую – как составляющие некой первозданной цельности высшего порядка.

Такова **постановка**, таков спектакль. Живопись, скульптура, музыка здесь актерствуют и подыгрывают друг другу, имея каждая бесспорный талант к перевоплощению. Побеждена ли пустота? Нет. Она только изменила свое качество. Как у Генри Миллера: “Пустота – это диссонирующая полнота, некий густонаселенный призрачный мир, куда душа летает на рекогносцировку”.

¹Милорад Павич. Пейзаж, нарисованный чаем. СПб, 1998.
Кн.2. С.164

Сахаров – не мученик, не святой, не человек с харизмой или сторонящийся жизни ученый-отшельник. Он просто ч е л о в е к. Если Вы или я на него не похожи – значит, и Вы и я, мы меньше люди, чем могли бы быть. Его противостояние не-людям – топающим, свистящим, улюлюкающим (одно из последних выступлений со стадионской трибуны), когда, глядя на весь этот позор, было стыдно за всех, кроме России, потому что Россия в тот миг был он один, а не все остальные... Эти противостояние и достоинство, стойкость и нравственный закон человека есть в скульптуре, выполненной Левоном Лазаревым. И быть или не быть памятнику Сахарова в нашем городе – это уже наше дело. Если мы люди. Если в нас есть хоть что-то от Андрея Дмитриевича и от России.

НоМИ



Левон Лазарев. Фигура Сахарова. Тонированный гипс. 170 см. 1998

Николай Кононов

ТОПОГРАФИЯ НАГОТОЫ

Образы человеческого тела, раскрывающегося зрению живописца — скрытого или распахнутого, данного в точности или размытости, в облачивающих складках или нагого, прикрытое перстами, дианами, кудрями, — всегда напоминают мне ландшафты, к описанию которых можно подойти с такими же словами. С такими же чувствами. Ведь никто не станет отрицать, что не испытывал девического головокружения, взглядывая на небесную твердь — ночную или дневную, как и в ложбины и “дарохранительницы” человеческого тела.

Но это особенное головокружение, которое не попирает мужскую, мужественную сущность смотрящего. Ведь то, на что мы взираем, не может в отличие от изображенного на фотографии умереть и банально закончиться. Это уравнение всегда меня волновало.

Ее или его, изображенных, нет и в помине, но во мне, видящем их, нет их завершения.

Волнение, которым одаривает нас картина, отличается от острого волнения, порожденного фото, какой-то особенной мякотью и благожелательной щедростью. Что это такое? Как это именуется? Эхом? Отзвуком? Отражением?

Джорджоне, располагающий “спящую красавицу” в тенистой долине, пускает по теплому леднику недвижимого, но не скованного тела *реку ее руки* (простите за вычурную тавтологию) как простодушный поток, в самую-самую заповедную луговину. Все ниже, ниже и ниже. Достигая затуманенных далей ее тела. И мы, взирая на это истечение, смотрим так же и на себя, — тихо наблюдающих за наготой. А может быть, и в себя. И, становясь зрелищем, смотрим на себя, взглядывающих, как бы из тех самых недр, где только что блуждали.

Ведь мы там когда-то побывали. По меньшей мере есть одна женщина, о которой мы так можем сказать. Это наша мать.

Нагота, голизна — “женские” слова, ведь мужчина всего лишь тень женщины, отиск своей матери и никогда от этого не избавится, как бы ему ни хотелось этого разрыва. Но чем он сильнее кромсает эти путы, чем сильнее подчеркивает погонами, гульфиками, банкнотами, кожаной одеждой, механизмами, что он — *иной*, тем слабее и жалче становится. (Он и отходит в лучший мир нынче не из-за пьянства единого.) Ведь сила не столько в вестернизации, сколько в феминизации. С ее множественностью, жалкостью, распыленностью, но и неутомимостью. А значит, и мужественностью.

Такое вот противоречие, могущее помочь нам разобраться кое в чем, по меньшей мере в топографии нагого смертного тела, подвергнутого особенной художнической вербализации.

Существует знаменитый цикл гравюр Агостино Каррачи 1600-х годов, иллюстрирующий непристойные сонеты Божественного Аretino, — анатомические телеса любовников, отличающихся друг от друга лишь незначительными деталями чресл. Полюбовники, тренированные, как культуристы, застыли в вычурных, удобных для разглядывания позах манекенов. Они словно иллюстрация к историческому медицинскому казусу. Ведь еще в XVII веке женские гениталии считались анатомически недоразвитыми



аналогами мужских. Оттого у Каррачи сразу и не поймешь, кто есть кто в этих хитросплетениях. То ли пара борцов, то ли насильник-ратоборец и сопротивляющаяся ему натренированная жертва-гимнастка. Блудодейство, одним словом, но особенное, вагонное. Так как после коитуса надо немедленно разойтись, будто все происходит в купе скорого, несущегося ночью из Венеции во Флоренцию. Или в камере обскура. И тело — правильный анатомический плацдарм для облегчения спортивного жара и метафизического пролития пневмы. Если в эти времена живописуется обнаженная натура, то лишь как объект сакрального любования, некоего указания на божественную сущность всего-всего, и плотского тоже. Такая же крепкая, как Бог. И в силу этой крепости, безусловно, святая. Чему бы ни предавалась. Безволосая, мраморная, бестенная и бесстыдная. Но грядут другие времена.

Известен анекдот о том, как в Версале бедненьким придворным невозможно было пристойно зимовать — сквозняки, вой в печных трубах, стук форточек, а самое главное — какие-то сомнительные отхожие места, да и весь парк, как кто-то писал из наблюдательных благожелательных соотечественников (Карамзин?), был преобильно-таки загажен (но это в теплое время года). Русскому всегда приятно, что французский шик, шарм и особенно парфюм — ширмы, за которыми телесная вонь, бытовая неопрятность, общая бездуховность и прочее, совершенно *искони* не свойственные нам. Вот и герцог Сен-Симон описывал жуткое придворное хамство, перед коим боярское самодурство — как мышонок перед кошкой.

Достигнув апогея, мужское хамство в середине XVII века столкнулось лоб в лоб со своим перевернутым, будто выморочным, отражением. Партия жеманниц дала самый беспощадный бой и незабываемый урок ареопагу фаллократов, этим расployавшимся французским мачо.

Жеманницы породили жеманников.

Еще их совсем немного, погруженных в утонченность, во взбитых куафюрах, оперенных, как страусы, в индюшачьих брыжах, засиженные мушками, в облаке духов и пудры. Но микроб мужской изысканности, выпущенный из пробирки в век Просвещения, начинает свое черное дело. Мужчина эмигрирует в будуар прелестницы, отвернувшись от пыльного плаща, вонючей овчарни и кровавого ристалища. Конечно, такая перемена оказывается и на образах нагого тела, живописуемого для “нового потребления”.

Игра и развлечение, лукавство и капризы, мазохистическая покорность влюбленного мужчины насыщает все оттенки женской и женственной изысканности неоспоримой ценностью. Не случайно Буше и Фрагонар среди антикваров нового

времени возымеют славу порнографов. Но были ли они таковыми? Конечно нет. Чудные жеманницы, садящиеся по-лягушачьи на лодочку биде, задвигающие нежной ножкой ночную вазу, тискающие малтийских болонок в пуховиках, не оставших от тела любовника. Чего стоит поза маленькой фальконетовой Флоры, раскрывающая тайну лишь с одной-единственной точки. Чтобы отыскать таковую, надо совершиТЬ подробную, полную жеманных поклонов и кивков экскурсию вокруг ее ожившего тела.

Не случайно русскому XVIII веку тоже понадобилась анареонтика для апелляций чувственному, страстному и заповедному.

Очарование “осмындицатого” века, возымевшего такое влияние на наше искусство начала века 20-го, зиждется на фундаментальной идеи унификации пола, на революционной отмене патриархата. Тело не для вуайеристского подглядывания или философического сакрального созерцания, а для веселого свободного наслаждения. Новое тело, дарящее новому “зрителю” компромисс и нежность. Чтобы эти качества в искусстве стали осознанными и явными, понадобилась целая эпоха маскировки.

Но в 1789 году Французская революция в лице депутатов Конвента возвращает все на круги своя. Женщина — хижине, очагу и люльке! И ни шага в сторону.

Воспоследовавший XIX век, кодекс Наполеона закрепляет эти поистине “революционные достижения”.

“Когда бы жизнь домашним кругом я ограничить захотел”, — синтезирует заповедь новой свободы Е. Онегин, фрустрируя этой максимой не глупую деву, а свою проницательную аниму, которая все-таки отомстит ему, победит его, принеся себя на безлюбий генеральский алтарь шрамов, контузий и прочих мужественных регалий. На глазах депрессующего аристократа.

Да, сладкий русский принцип — ни себе ни людям. Категорически русский императив.

Нагое тело на долгое время будет вынуждено кутаться в аттические драпировки особенной античной благопристойности, пристойно резвиться на филологических лужайках, шутковать в академически измышенных сюжетах.

Став хозяйством дома, мистической матерью, женщина снова приобретает болезненные черты темной тотемной богини в мужском сознании. “Вагина, поглощающая мир” — изобретение отца-домоседа, вырывающееся на запойные блэдки к цыганам два раза в год, по самым большим праздникам.

Мужская сущность претерпевает очередной кризис.

И лицо его — “The Origin of the World”, увиденное Гюставом Курбе в 1866 году. Наверное, он хотел вслед за Барбе д’Орсевиля закричать в ужасе, что если так пойдут дела, то скоро мы, мужики, “займемся варкой вареных и засолкой огурцов”, ведь Жорж Санд через минуту воссядет во Французской академии, а Роза Бонер возглавит Академию изящных искусств. Но все-таки посмотрите сюда, джентльмены, они — другие, у них нет того, что есть у нас.

Другие отвечали им вкрадчивым хором, — “но вы хотя бы однажды побывали в нас”.

О! — выдохнули джентльмены.

Скоро! Скоро! Придет! Зигмунд! Фрейд! Он-то все расставит по своим местам. И пойдет, закружится как пурга — страх кастрации, эдиповы комплексы, самоидентификации. Дэндизм, украсивший мужчину-воина, так напоминает начало Просвещения с жеманницами и жеманниками. Он принесет

размытость в буквальном и переносном смысле. Смешенность пола, отмеченная Ницше и Вейнингером, феминизация, импрессионизм докажут мужикам, что мужественность — это не то, что вписывается в метрику, не то, что можно обрести раз и навсегда.

Лишь восстановление социальных границ между полами излечит мужиков от ощущения своей врожденной бисексуальности. Ни венчожененность Лу Андреас-Саломе, ни прекраснодамость Любови Дмитриевны не развеяли сомнений, тиранящих мужчин в их сексуальной определенности. Мужики увидели “лунный свет”, травестирующий их сущность, и обалдели от страха.

Может статься, и патологически великолепные тираны нашего века — реакция на попранную мужественность. Бог весть. Гомерическая плата за “Венеру в мехах”.

Джон Дос Пассос писал Артуру Маккомбу: “...при сильном артобстреле /.../ я чувствую себя более живым... Иными словами: лишь тогда я чувствую себя настоящему мужчиной”.

Сколько же надо тротилового эквивалента, чтобы мужики почувствовали себя мужчинами? Сложно сказать.

Новое тело, преподнесенное Курбе, как метроарка, ведущая через очищение внутренностей в глубины холодного инферно, сияет метасимволом над живописью и живописностью. Образ женского, равный верованию в священную матерь. С равной силой, страстно влекущей и инцестуозно отталкивающей. Этой дихотомией окрашены все обнаженные тела, просиявшие в уходящем веке.

Нагота ведь это не только предельное состояние тела, но и его упразднение, оставляющее лишь чистое, снятое желание. Как бело-желтые сливки с поверхности молока.

Аффект живописного, переживаемый в течение всего периода „экс экс“, толкает художника в тенета проектирования и перформаторства. Вроде бы использовано уже все — нервное рисование, брутальное живописание, тонкость и чувственность. Публика привыкла ко всему. От говна до золота. Неужели нет другого пути, неужели у живописи не осталось сил для нового экстаза?

Я пишу об этом потому, что мне кажется: путь этот есть, и он лежит на поверхности, как и в любом искусстве. Может быть, в фотографии, убившей живопись, изъявшей из нее как иллюзии, так и реальность. Но ничего не стоит на месте, и есть, мы теперь знаем, такие видимости, которые не сможет запечатлеть никакой “кодак”.

Кто покажет нам первое из зрелищ, которое мы запомнили, закрыв глаза и надавив на глазные яблоки сквозь веки, когда еще нас не было как *нас*, так как мы были неотделимы от всего, являясь его целокупной частью, то есть всем?

Кто покажет мерцание первого разрыва, того, что отдельно от психоанализа описали только в 80-х годах этого века, через сто лет после Фрейда?

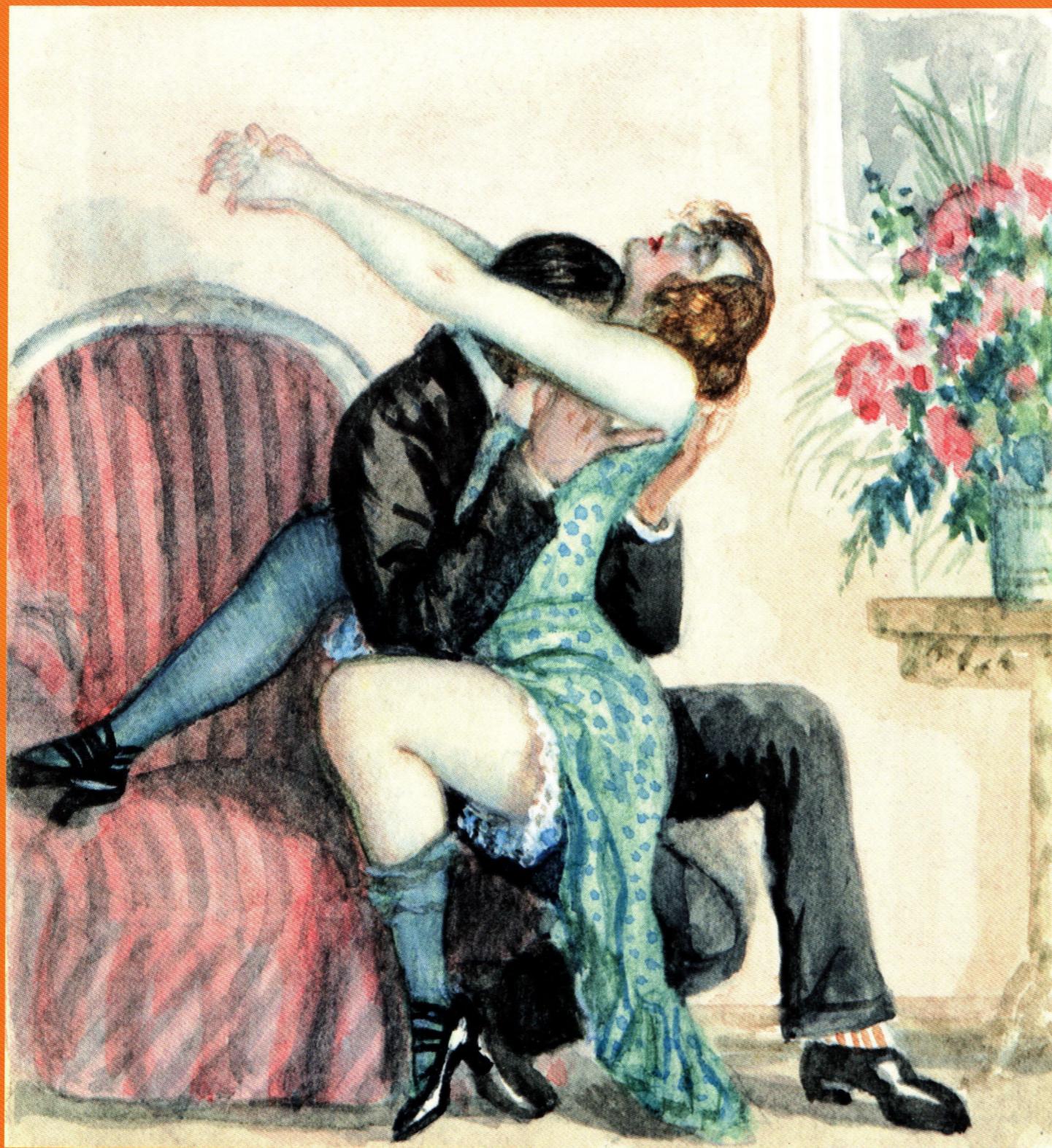
Кто вернет нам гарантию существования, уравняв тело, порожденное светом, когда-то задевшим нас сквозь веки, с самим светосвещением?

На границе разрыва, безумия и страсти.

Так, чтобы мы не могли сказать, взирая на это: “Да, это было”, — так как про галлюцинации такое умозаключить невозможно, ведь это не сны.

Каков он, новый медиум, лишенный пола, но мужественный, лишенный вида, но незабываемый, бесплатный — как дар, но — бесценный?

жемчужины из собрания Бориса Васильева



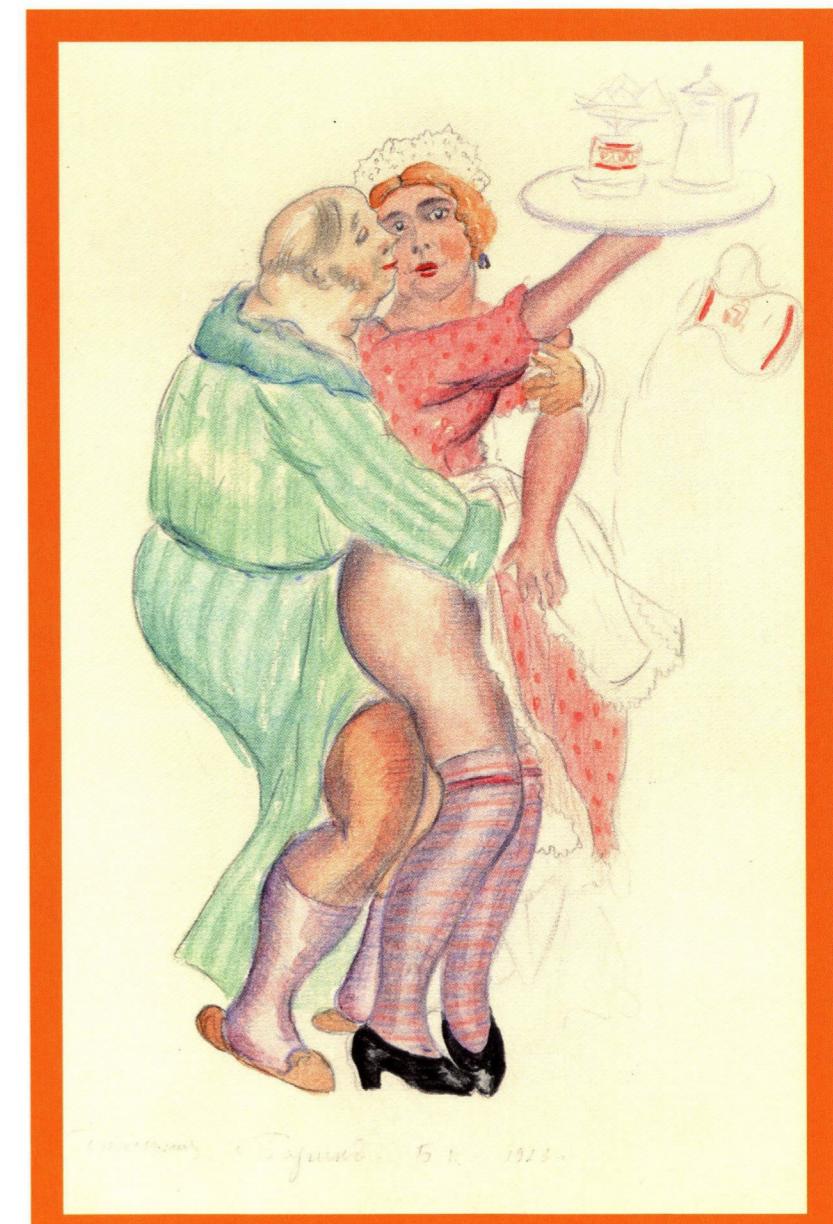
“Эротическое потрясение — путь выявления красоты.”

Николай Бердяев

Собрание Бориса Васильева — крупнейшего коллекционера Петербурга — всегда повод для серьезного разговора. Например, о прекрасной коллекции портрета пушкинской эпохи, или собраниях малоизвестных художников первой трети XX века, среди которых почти все наследие Льва Сырнева, Павла Басманова, Николая Ушина, или о работах Александра Самохвалова кубистического периода, подобных которым нет даже в собрании Русского музея... Отдельная тема — фарфор “серпа и молота”, такая же “отдельная” — драгоценные для Васильева работы Бориса Григорьева — особенно им любимого и собираемого долгие годы с особым тщанием. Однако есть у Бориса Николаевича в коллекции и нечто, что он не склонен доверять досужему любопытству всякого неофита от искусства: место этой, “интимной” части его собрания — в тесных папках “secreta”, которые раскрываются нечасто и, повторимся, не для каждого.

Эротические рисунки Бориса Кустодиева, Константина Сомова, Артура Фонвизина, Михаила Бобышова не рассчитывались на всеобщее обозрение и тем более на строгий оценивающий взгляд. Создаваемые озорства ради и в угоду собственной молодеческой радости, для узкого круга близких по культуре и пониманию искусства людей, эти рисунки, акварели, пастели изредка появляются на непышных выставках, являя внимательному зрителю нечто большее, чем веселенький сюжет и игруюю кокетливую манеру светской эротической забавы. Их объединяет время написания — начало XX века. И это не случайно.

Именно XX век обдуманно обратился к художественной эксплуатации “мистических тайн пола”, одарив артистический мир и историю искусства небывалым ранее всплеском интимного жанра. Наивысшие пики расцвета этого невероятного и шокирующего для того цельного времени эротического бума во всех видах искусства как раз и пришли



Борис Кустодиев. Горничная и барин. Бум., кар. 22x15,4. 1923

на Серебряный век и 20-е годы. Тема плотской любви, смущающей до жаркого румянца наших бабушек и тем невероятно свежая после десятилетий пуританского отношения к ней, во второй половине XIX века нашла самое разнообразное воплощение. Искусством начала века 20-го был создан блестящий ряд иконографических мотивов, почти формул, апеллировавших к чувственному опыту зрителя. Облик женщины, охваченной порывом страсти, любовным томлением, вышел в лидеры популярных сюжетов модерна. Мотивы черпались из Библии, мифов Греции и Востока, лирики Сапфо, Петрарки, произведений

Апулея, Бокаччо, Рабле, поэтов-символистов... Илюбленные темы — “Саломея”, в которой сконцентрировалось представление о женской сексуальности и соблазнительности, “Похищение Европы”, “Эндимион”, “Сусанна и старцы”, “Дафнис и Хлоя”, “Испукшение святого Антония”...

Одним из наиболее востребованных стал мотив “Леда и Лебедь”, популярный ранее лишь у академистов и вновь реанимированный Серебряным веком. Красивый греческий миф о любви Леды и Зевса в образе Лебедя вдохновлял многих. Не прошли мимо него и С. Судейкин, Н. Милиоти, Д. Митрохин, Б. Аниофельд, П. Бромирский... Но если В. Замирайло трактовал встречу героев как событие космического значения, Н. Калмаков изображал Леду убегающей, но почти демонстрирующей желание быть пойманной, то в работе Артура Фонвизина из собрания Васильева она откровенно счастлива, что настигнута, и полна осознания краткости мига любви... Особенности фонвизинской манеры — предметы и цветовые пятна не имеют четких границ, цвет и форма “перетекают” друг в друга, “плывущая” акварель — как будто на глазах — рождает образы эфемерные и ускользающие от логического (но не чувственного!) понимания в своей сложной двусмыслиности. Леда поэтична и музыкальна, прозрачна и вызывающе эротична в своем нескрываемом желании и наслаждении им...

Есть в собрании Васильева и эротические рисунки Бориса Кустодиева. Варьируя один и тот же достаточно банальный в событийном отношении мотив, художник находит ему “художественное оправдание” в различных интерпретациях. То он, что называется, “подсказан жизнью”, порой даже личной, то скрывается под загадочным покровом сказки. Образы меняются, и вот уже вместо возлюбленной с экзальтированным лицом, запрокинутым в страстной истоме, возникают сказочный принц и русалка. Фантазия художника создает жизнерадостную шутку “хулиганство”, в соответствии с сюжетом

раздваивая героине хвост. Кустодиев, прекрасно чувствуя природу эротического жанра, изначальную его установку на пикантность и игривость, легкостью четкого и бравурного рисунка, с которой он трактует этот мотив, играет в некоторое легкомыслие, ничуть не смущаясь “второстепенности” работы по отношению ко всему, что он делал. Словом, шалость гения, всплеск жизненных сил, молодой энергии, полноты ощущения бытия и артистического юмора.

А вот иные темы, и те же васильевские сокровища: карнавалы, тайные свидания, бесконечные ночные поцелуи — театр жизни... Это и иллюстрации Михаила Бобышова к эротической поэме Агнитцева, и игравая заставка Константина Сомова к книге фон Мекк “К Сомов”.

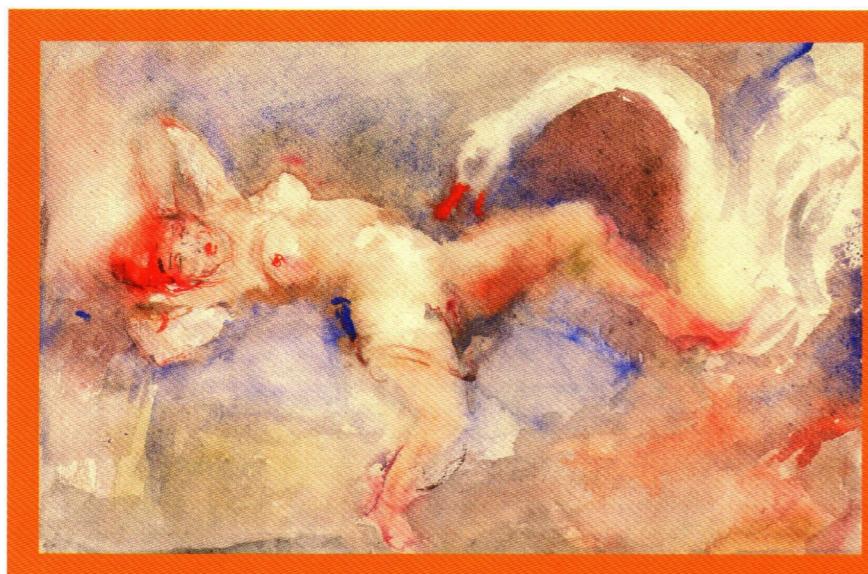
Николай Калмаков, один из самых смелых певцов Эроса, раб образов прямой любви и тайных мистических чар, избравший в качестве своей визитной карточки и монограммы изображение стилизованного фаллоса... В коллекции Васильева он представлен достаточно спокойной работой “Восточная наложница”, техническая виртуозность которой спорит с банальностью обкатанного модерном письма — избыtkом изогнутых линий и нарочитой декоративностью, что придает рисунку нежелательный привкус салона. “Zu künstlich”, как сказали бы искушенные немцы...

Рассматривая эту, камерную часть собрания Бориса Васильева, несомненно делающую его уникальную коллекцию богаче и разнообразнее, невольно приходишь к мысли, что даже в небольших, частных, “несерьезных” своих произведениях большой художник всегда остается Художником. Конечно, Константин Сомов в иллюстрациях к “Книге маркизы” совсем иной, нежели создатель “Дамы в голубом”, а Кустодиев — автор представленных эротических рисунков — не равен Кустодиеву, создателю “Купчих”. И все же то, что мы можем видеть их творчество без ханжеских и идеологических купюр, к которым склонны многие искусствоведы в эпоху тотального майнстрима, заморченные пугающим словом “салон”, подарок и нам, и жизни, которую первая публикация этих легкомысленных вещиц украсит вне всякого сомнения.

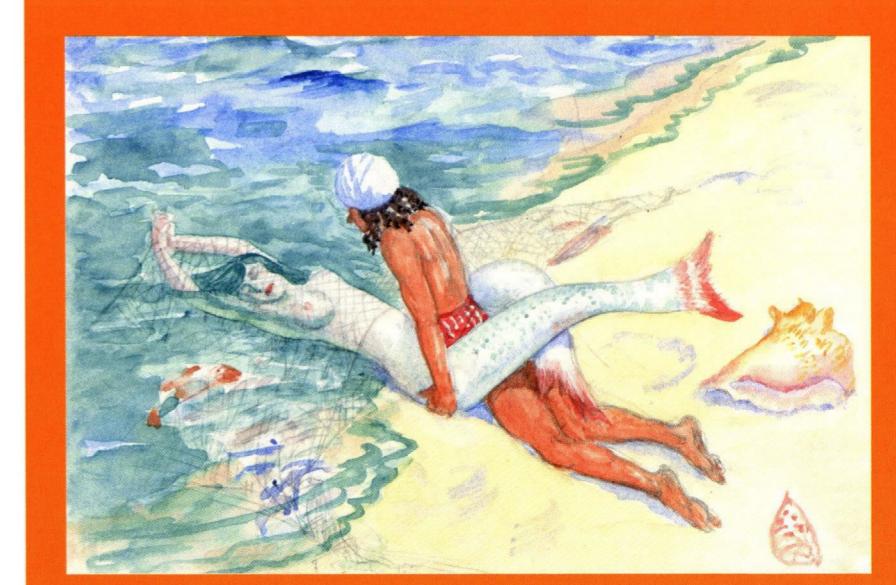
*Работы
публикуются
впервые*



Артур Фонвизин. Леда и Лебедь. Бум., акв. 34,4x34,2. 1920-е годы



Артур Фонвизин. Леда и Лебедь. Бум., акв. 16,1x24,6. 1920-е годы



Борис Кустодиев. Русалка. Бум., акв. 13,7x19. 1918



Николай Калмаков. Восточная наложница. Бум., гуашь. 10,5x14,7. 1919

Надежда Хмелева

О двух платьях одной знаменитой женщины

Красный жилет Теофиля

Готье, мужские костюмы

Жорж Санд, ярко-зеленый

жупан, расшитый золотом,

Альфреда де Мюссе не

только дразнили и

эпатировали

“отвратительных буржуа в
пальто”, но и устанавливали
романтическую дистанциюмежду обделенным и миром
искусства. Невозможность
примирения реального и
воображаемого.Фантастического —
коренной и нерешенный
конфликт романтизма,
мятежная острота которого
передалась эпохе fin de siecle.

Киевские обыватели середины 80-х годов прошлого века считали, что художник Михаил Врубель своими экстравагантными костюмами — жокейским или черным бархатным с длиннополой курткой, короткими панталонами и чулками скрывает свою бедность и отсутствие приличной одежды. Повязанный вместо галстука старинный дамский чулок, привезенный художником из Венеции, шокировал и раздражал здравомыслящую публику. Но сравнение Врубеля с французскими романтиками и тем же Теофилем Готье было бы здесь не совсем верным: художник никогда не стремился скандализировать и поражать. Ему хотелось внести красоту в жизнь этих самых обывателей — в облик человека, в каждую вещь, победив безлиное, банальное, поплое. Он был готов отдать свой великий дар не только высокому искусству, но и повседневной жизни, залечь все зримое и рукотворное светом вымысла и фантазии художника.

Открытая модерном игра со стилями прошлого видится в киевских костюмных эскападах Врубеля. Маскарадности, в которой обвиняли художника, в них не было совершенно — лишь спустя много лет очевидец понял, что это был костюм “молодого венецианца в картине Тинторетто или Тициана”. И тогда в Киеве, и после Врубель никогда не использовал исторический костюм целиком. Это могли быть лишь мотивы былых эпох, которые художник преобразовывал, подчиняя своему стилю и своей образности. Он не стилизовал исторический костюм, как делали многие его современники, а творил его заново. Его свобода в обращении с проплытыми стилями была поразительной — он позволял себе их перепутать, соединяя с современной модой, использовал элементы старинной одежды для создания фантастических образов. (“Надин выходной костюм: синий сарафан, синяя кисейная кофточка, белая шляпа с голубым и белое швиотовое фигаро слилось в довольно забавную смесь — Empire с Москвой”¹). Романтическое ощущение ушедших эпох, воображение и симфоническая музыкальность его произведений делали Врубеля открытым музыкальному театру. После переезда в Москву в начале 90-х годов художник создает волшебно-прекрасный занавес для Мамонтовской оперы, но оформляет спектакли крайне редко. По-настоящему приворожил его к театру голос Надежды Забель — “легкий, нежно-акварельный и полный красок или, точнее, смеющихся переливов одной какой-то краски”². Хрупкий и чистый женский образ, сломанный мощью трагических противоречий мира ее избранника, давно волновал Врубеля. В свирельной чистоте голоса Забель, в мягкости и женственности ее облика Врубель узнал ту, которую всегда любил, чья музыка души, казалось, была ему всегда знакома. Офелия, Тамара, Маргарита воплотились для него в реальной и Богом данной женщине. Женщины,

увы, лишь подтвердившей своей драматической судьбой многовековую правду этого образа.

Отношения Врубеля к жене были нетрадиционны и необычны: он относился к ней как к произведению искусства — драгоценному и одухотворенному. Писал ее портреты, сочинял для нее все бытовые, концертные и театральные костюмы, покупал кольца исключительной формы, создавал утонченные интерьеры. Художник со свойственной ему страстью погружался и в мир ее сценических образов, и в живопись музыки Римского-Корсакова.

Казалось, лишь жизненные и творческие обстоятельства соединили Римского-Корсакова, Врубеля и Забель на излете XIX века. На самом деле это было предопределено мощным магнетизмом стиля модерн, который требовал полноты высказывания не только в живописи и архитектуре, но и в театре. Если в изобразительном искусстве новый стиль за свою основу сначала избрал старинную русскую культуру, то в театре модерн проник в более глубокую древность — язычество, сказки, легенды. И пробиваться сквозь толщу позитивизма, царившую на сцене, ему приходилось еще труднее. Ни “Снегурочка” Островского, ни оперы Римского-Корсакова не находили в постановках и исполнении так необходимого им “фантастического тона”. Даже поэтические и стилизованные декорации и костюмы Васнецова к “Снегурочке” были лишены волшебных чар русского архаизма.

Образы Волховы, Снегурочки, Царевны-Лебеди, соединенные музыкой Римского-Корсакова, живописью, костюмами Врубеля, пением Забель, размывали границы музыкального и визуального, фантастического и реального мира природы и души человека. Это переплетение, вхождение друг в друга создавало необычайно тонкие, ускользающие от тривиального объяснения образы: чтобы воссоздать эту сложную символику, нужны были и новые формы исполнения. Витализм модерна во всех его проявлениях неожиданно ярко проявился в необычной, пластичной технике пения Забель.

По воспоминаниям М.Гнесина, она “не склонна была дробить на части относительно длинные мелодические построения, но нередко и сливала в одно дыхание отрывки, вполне мыслимые и в раздельном их исполнении”³. Бесплотность и иррационализм образам певицы придавала особая полетность ее голоса и тончайшее “истаивание” звука. Высокую простоту образов Забель, ее экономную идержанную выразительность, гибкость движений, таинственную улыбку, возможно, вспоминал Мейерхольд, воплощая уже в драматическом театре образы символистской драматургии. Мягкая кантилены голоса Забель, его невесомость и серебристый тембр, поразительная способность выпевать бесконечные переливы одной краски воплотились в театральных костюмах, созданных для нее Врубелем, лишь подтвердивших уникальность кажущегося невозможным овеществления голоса певицы в костюме.

Всю удивительную специфику голоса Забель Врубель передавал перламутровым сиянием подчеркнуто рельефной поверхности костюма. Серебро, жемчуг, перламутр, стекло переливались и загорались таинственными огнями, и их мерцание, лишенное дешевого блеска театральной бижутерии, было сокровенным и глубоким — как голос певицы. Казалось бы, Врубелю, всегда желавшему “обнять форму как можно полнее”, была чужда эстетика “тающих и ускользающих” девушек корсаковской музыки. И действительно, сначала художник выстраивал в костюме строгую, жесткую, почти прямоугольную конструкцию, но потом “расторгал” ее, окружая дымкой излучения света. Выбирая в лучах театральных софитов, рельеф из жемчуга, бус, камней дематериализовывал объем костюма, превращая его в драгоценное свечение. Текучесть форм и длительность движения орнаментов напоминали об удивительной непрерывности пения Забель на одном дыхании.

Думается, что костюмы Врубеля для Забель на сцене не были равноправными членами гезамткунстверка — даже внутри костюмного творчества Врубеля они занимают особое место, чему, конечно же, есть причина. В неорусской среде декораций и костюмов Мамонтовской оперы Забела была воплощением чуда, невозможной красоты, тайны, разгадать которую никому не было дано. Кажется, что такой же тайной для исследователей творчества Врубеля было существование двух его костюмов в Петербургском музее театрального и музыкального искусства, переданных туда еще в 1938 году С.Яремичем. Костюм Волховы лишь несколько



Костюм царевны Волховы по эскизу М. Врубеля. Опера Н. Римского-Корсакова «Садко» в Мариинском театре. 1904 год. Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства

истоки
лет назад первым опубликовал журнал “Наше наследие”, а костюм Снегурочки сегодня на страницах “Нового мира искусства” публикуется впервые. Это единственные дошедшие до нас театральные костюмы Врубеля — все остальные погибли в 1908 году при очередном пожаре Соловьевского театра. Вероятно, оба они сшиты по эскизам Врубеля в сезоны 1904—1906 годов, когда Забела дебютировала на сцене Мариинского театра.

В дневниках директора императорских театров Теляковского за 1904 год упоминается об эскизе костюма Волховы, принесенном Врубелем. В монографии о Врубеле 1911 года Яремича этот эскиз уже числится в собрании Теляковского, затем его следы теряются. Есть все основания полагать, что костюм царевны Волховы, хранящийся сейчас в Петербурге, сшит по новому эскизу 1904 года, в котором Врубель несколько изменил первый вариант, хорошо известный и по эскизам Бахрушинского музея, и по фотографиям Забелы, и по акварели Русского музея.

В акварели “Морская царевна” Врубель преодолевает отчужденность сказочных героинь Забелы от окружающей их в спектакле земной, красочной и бурлящей сценической среды, соединяя музыкальность образа Волховы с музыкой природы. Кажется, на глазах зрителей девушка-река рождается, вырастает из речного потока. Ее лицо, руки, рыжие волосы уже материализовались, а низ платья еще только угадывается в текучей водной массе. Но в этой Волхове и много человеческого, живого, теплого.

Петербургская Волхова и та, и совсем другая. Она таинственно прекрасна и недосягаема. Это не девушка, в тоске ждущая на берегу своего любимого, а призрак, мечта. Приблизься к ней Садко — и разольется она рекой, рассстелется туманом, полетит прощальной песней. В акварели золотистая, рыжеволосая царевна рождалась из воды — маринская Волхова, напротив, растворялась в струях воды, была ирреальной и ускользающей, что достигалось иллюзией сотканности костюма из струящейся воды. Костюм Волховы магически соединил мерцающий свет морских глубин, легкую водяную рябь реки, изгибы волн и бесконечное, неостановимое движение воды — то плавное, то стремительное.

Художник считал орнамент “фантастическим представлением живой природы”. Воплощенная в орнаментах, движении форм, разнообразии материалов, контрастах фактур природа подчиняется человеческому и материальному — образу и форме старинного русского костюма. Здесь уже не просто игра со стилями, а тончайшие ее грани, филигранная нюансировка музыки, природы, фантастики, древнего прошлого и остросовременного.

В сезоне 1905/1906 года Мариинский театр возобновил постановку “Снегурочки”. Врубель уже находился в клинике, и Забела заказала костюм по старому эскизу. Дошедший до нас, он точно воспроизводит знакомый по акварели из Рязанского музея и фото Забелы образ Снегурочки из спектакля Мамонтовской оперы.

Матовое серебро ткани, яркий металлический блеск посеребренных стеклянных палочек, вспыхивающие блестки стекляруса, тусклое серебро бисера — столкновение фактур, размеров, тепла и холода материалов создает иллюзию мерцания цветных искр, как это бывает на поверхности совершенно белого снега. Серебряная вязь рельефа напоминает и колкую изморозь, и разломы льда, и искрящийся снег, создавая образ загадочной и потусторонней снежной девушки. Но национальные мотивы костюма, его мягкие линии и дробление объема, меховые опушки превращают это фантастическое существо в человека.

В древние времена костюм был своеобразным микрокосмом — ничто в нем не появлялось случайно и тем более нарочито: каждая деталь наделялась особым ритуальным смыслом. Фольклор поэтизировал костюм, вносил в него свою символику: как пелось в старину, “пуговицы — красны молодцы, петельки — красны девицы”. Но со временем символика начала исчезать, и костюм становился одеждой, против чего и восстал мятежная фантазия Михаила Врубеля. Будучи соучастником создания новой мифологии в искусстве, движимый любовью, страстью и нетерпимостью к посредственности и скуче существования, он вновь вернул ему высокий поэтический смысл, достойный и символа и памяти.



Костюм Снегурочки по эскизу М. Врубеля. Опера Н. Римского-Корсакова «Снегурочка» в Мариинском театре. 1905 год. Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства. Публикуется впервые

Из письма М. Врубеля А. Врубель от 11 мая 1901 года. В кн.: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л. — М., 1963. С. 87.

2 Гнесин М.Ф. Мысли и воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове. М., 1956. С. 273.

3 То же. С. 279.



Михаил Золотоносов

О счастье, или Проездной билет № 625355

Покойный Анатолий Яковлевич Альтшулер обратил когда-то мое внимание на цитату из статьи Сергея Сергеевича Аверинцева, посвященной Честертону. «Есть ходячее сочетание слов: "право на счастье". <...> Человек и впрямь склонен расценивать счастье как причитающееся ему право, как должок, которого ему все никак не удосужится выплатить. Целая жизнь может быть загублена попыткой взыскать счастье с людей и судьбы, вести об этом недоданном счастье тяжбу и докучать жалобами небесам и земле. Но счастье нельзя получить по векселю, счастье получают только в подарок. Его незаслуженность и неожиданность — непременные свойства; его могло бы не быть, нас самих могло бы не быть».

Желая обрести счастье, нет смысла что-то целенаправленно делать и к чему-то стремиться, ибо за труд и/или талант счастье не выдается. Поэтому остается только складывать суммы на трамвайных билетах, проверяя удачу, как градусником замеряют температуру совпадение суммы трех левых цифр с суммой трех правых случайно и довольно редко и потому, наверное, сулит счастье, которое тоже случайно.

Подкова — модель арки, через которую торжественно следуют мраморные слоны. И именно этот образ отмеченного Входа (а куда может быть Вход? только в Рай) больше всего любили архитекторы Петербурга и — по инерции — послевоенного Ленинграда. Арка Главного штаба, арка "Новая Голландия", Московские ворота, Нарвские ворота, арка одного из зданий на Сенной площади...

Все деградирует. Современный симбиоз подковы, которую вешали над дверью, и арки как архитектурного сооружения — арка внутридворовая типа "Ахен", "Рено", "Лондон", сделанная из МДФ (мелкая дисперсионная фракция — древесный порошок), окрашенная в белую краску, по цене от 1500 до 2200 рублей. Вход в Рай можно теперь купить и установить внутри жилища. И проходить сквозь него, скажем, в столовую, ибо обильная еда — тоже образ Рая.

Кстати, счастливый билет надо съесть, магически проглотив этот символ счастья.

Идея последних десяти-двадцати лет — покупка счастья за деньги, точнее, переосмысление счастья как синонима "денежного изобилия", владея которым можно приобрести любое блаженство. Телеобраз этой философии — викторины с дорогими призами. Но это всего лишь детские игры: в реальности на кону игры с судьбой стоит уже не счастье, не деньги, а сама жизнь, которая может прерваться в любой момент. Именно жизнь теперь оказывается незаслуженной и неожиданной удачей, что и формирует новую русскую философию: **если счастья нет, то не стоит и жить** — то есть просто жить смысла нет. Формируется новое отношение к смерти как проигрышу. Нечто подобное было в различных средневековых легендах об игре со Смертью в кости или карты. Сейчас это реализуется практически, сопрягаясь с тем антиэкономизмом, о котором писал Шленглер во втором томе "Заката Европы": "Русский не борется с капиталом, нет: он его не постигает. Кто читается в Достоевского, предощущает здесь юное человечество, для которого вообще нет еще никаких денег, а лишь блага по отношению к жизни, центр которой лежит не со стороны экономики".

Контрстратегия — "чтобы они все друг друга побивали". Позитивный подтекст: счастье не в обретении блаженства, а в сохранении себя, своей идентичности. В последнем термине слилось англ. Identity (личность) и постоянство, когда последующее состояние идентично предыдущему. Я сегодняшний идентичен себе вчерашнему. Если это есть — уже счастье. Пусть они там богатеют, ездят на своих "мерседесах", убивают друг друга, а мы — на трамвае, купим билет, и он окажется **счастливым**. Вот это и есть все то счастье, которого можно добиться. Ибо счастье — миф, фуфло, вещь не более серьезная, чем совпадение сумм первой и второй троек цифр в номере билета. Но это в прежние годы можно было видеть, как люди, оторвав билет, проверяют "контрольные" суммы. Теперь большинство ездит без билета, а те, кто все же его покупает, цифры не складывают, суммы не считают, билет не глотают. Традиция исчезла. До симметрии правого и левого дела нет. Не надо дергаться, вылезать из кожи вон, счастья все равно нет и не будет. Не случайно в молодежной субкультуре немецкое слово "Glück" ("счастье") означает лишь галлюцинацию наркотического происхождения, а глагол "глюковать" — пребывание в состоянии транса. Любимая тема кино и элитарной словесности.

Ибо главное вообще в другом — в **преодолении отвращения**. Жизнь мерзостна, человек лжив, просветов нет, кругом одни свиные рыла, все, что не моча — все говно, приходим мы в этот мир так ненадолго, болеем так часто и тяжело, боремся за сносные условия существования так изнурительно, что трудно заставить себя отыскать смысл в этом появлении. Но если все-таки об этом на какое-то мгновение забыть — вот уже и "счастье", глюк.

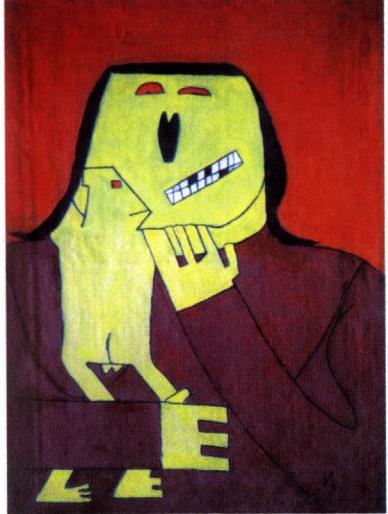
В толстом томе Юрия Степанова "Константы. Словарь русской культуры" (М., 1997) 824 страницы. Но о счастье нет ни слова: не про нас. Оно где-то далеко. В лучшем случае некое мифическое, метафизическое счастье осознается как бывшее в прошлом. Так думали прежде. "Вон счастье мое — на тройке в сребристый дым унесено... Летит на тройке, потонуло в снегу времен, в дали веков..." 15: "Ужасы устремились на меня; как ветер, развелось ветером мое счастье мое унеслось, как облако".



1



2



3

Лукавую выставку с философски-простодушным названием "В поисках утраченной иконы"

проводила у себя в музее (Музей нонконформистского искусства. Пушкинская, 10. — Прим. ред.)

Марина Колдобская, и я, будучи безусловным поклонником ее концептуального таланта, все же не нахожу ответа на вопрос: "Так какова же в пространстве современного изобразительного искусства икона (простите за банальность) — 2000?"

Федор Борисов

Элементы постмодернистской дерзости в изображении "современного" Бога прочитывались на этой выставке в Музее современного искусства (Пушкинская, 10) без напряжения, и особенно ярко в самых острых — радикальных работах экспозиции: Игоря Межерицкого ("Мадонна с младенцем", 1977), Глюкли и Цапли ("Жертва платья", 1995), Алексея Костромы ("Кукольное распятие", 1994), конечно, самой Мариной Колдобской ("Бог нам свидетель"). Почему радикальных? Потому что икона, созданная без страха (заметьте, не без веры, а именно без страха перед лицом, силой, всезнанием), на мой взгляд, именно дерзостна и отчаяна по своему замыслу. Мне, например, странно, что, анализируя в предисловии к выпущенному каталогу мотивацию художников по созданию экспонатов этой выставки, Марина учла в ней и гуманность, и умиление, и традицию, и поэтическое понимание предмета, но — не страх.

Художники (их подбор в данном случае выше всяких похвал — все это имена и богемная элита!) в пластическом выражении идеи оригинальны и самобытны. Но не это ли и есть антитеза иконе, в которой все личное, личностное, социально воспитанное, уходит на второй, если не десятый план, жизнь становится непроявленным сном и только вера и узнавание Бога в простых вещах имеют смысл и диктуют Время?

Так, "неоригинальная" для нынешнего периода его творчества живописная работа Александра Флоренского без многоизначительности и метафор, несмотря на явную изобразительную иронию римейка, дышит воздухом истинной русской веры. Художник здесь как раз не оригинальничает, и тусклые, даже мрачные краски атмосферы пасхального крестного хода, пронзенные двумя светящимися (даже в репродукции!) перекрестьями, именно по пластическому и живописному строю своему веселы и легки, как головушка после покаяния. Все — жизнь, слава тебе Господи! Работы Сергея Ковалевского "Причастие", Сергея Спицына "Ангел", Евгения Семенова "Рождество", Евгения Орлова "Голова Иоанна" (фрагменты), Вадима Воинова "Русь" — все это безусловные удачи экспонента, хотя и включены им в том же каталоге в число работ, где "пластические решения обрели не свойственную модернизму гуманность". Но ведь в основе-то "поиска иконы", и гуманность — еще одно качество после страха, проецируемое иконой на реципиента изначально. Вопросы, конечно, есть...

Но — если с присущей ей аналитической ясностью Марина Колдобская так формулирует тему и так неоднозначно ее трактует на площадке современного выставочного зала, то думается, что любое движение "в поисках утраченной иконы" обогатит модный арт-Петербург работами, как мне кажется, неожиданными для самих художников.

Потому что вера и почитание Бога у нас в крови. Потому что мы живем под намоленным православным людом небом и жумем хлеб-соль, простые и честные, как веселая и нужная жизни солонка художника Владимира Стерлигова, походящая на икону (как предмет для поклонения) на этой выставке более всего.

1. Евгений Семенов. Рождество. 1997

2. Марина Колдобская. Из проекта «Бог нам свидетель». 1998

3. Игорь Межерицкий. Мадонна с младенцем. 1997

100 вопросов на 1 ответ

Юлия Лукшина (Женева) — специально для «НОМИ»

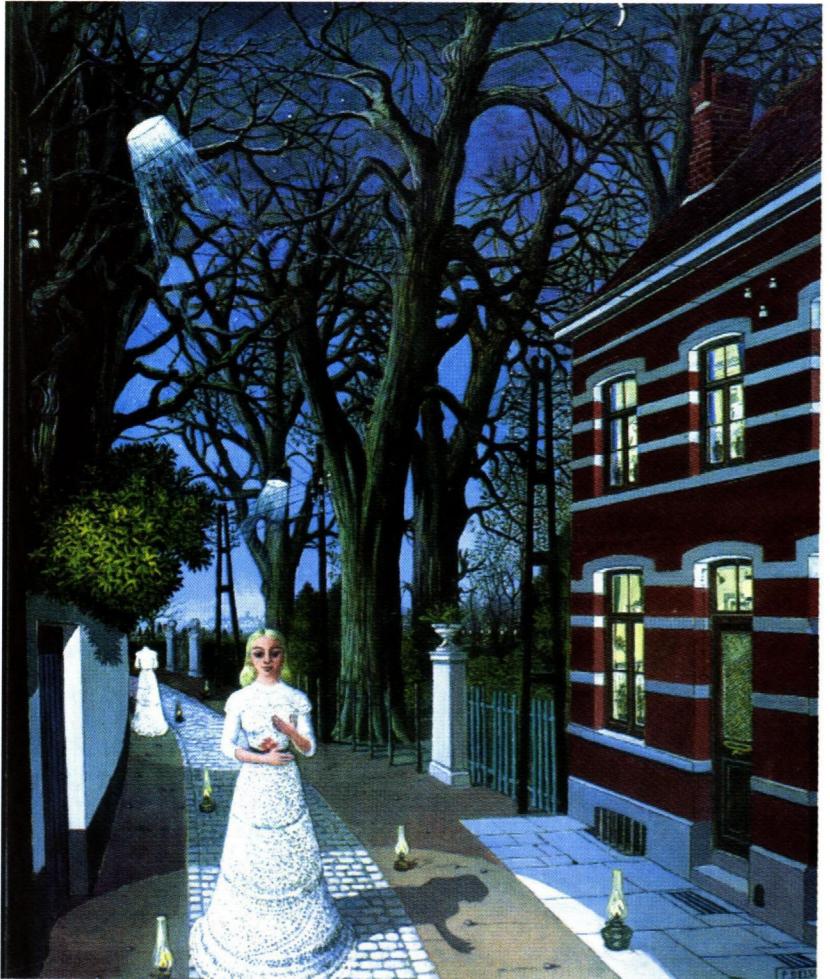
ЖЕНЕВА: РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ФАНТАСМАГОРИИ



Поль Дельво. Маленькая вокзальная площадь

Самый “сырный” город Европы. Город, излучающий благополучие и тихую сътость. Музеи, галереи, концерты, аукционы. Дворец наций, банки, отели. Коллекционеры, чиновники, дипломаты, маленькие рождественские елочки, гирлянды огоньков — Женева-1999. Всего — в избытке, все — солидно: от монументальных горных вершин, кольцом окруживших город, словно серебряная каемка элфэзешное блюде, до трамвайных билетиков из плотной голубой бумаги с переливчатым обрезом и изображением крохотных поездов и корабликов. Женева, швейцарская столица и город, над которым в свое время вволю “потрудился” Кальвин и который баловал своим частым присутствием г-н Ульянов-Ленин.

Женева, вспоминающая Руссо и легкий, но элегантный след, оставленный Вольтером. Все та же Женева, которая, помимо прочего, обладает еще одной особенной чертой: неожиданно странной нейтральностью облика — скорее приятной, нежели скучной, но благодаря которой швейцарская столица явно уступает по колориту и динанизму Праге, Лондону и Берлину. Атмосфера легкой дремоты не покидает, кажется, этот город никогда — даже в преддверии Рождества и неотвратимо наступающего милленниума в сердце Европы.



Поль Дельво. Все виды света

Однако достаточно необъективной критики. Здесь ценят вкусную еду и искусство — это искупает все возможные недостатки. (Как шутят злые языки: первое — влияние соседней Франции, второе — иностранного капитала.) Денежные потоки, неотвратимо стекающиеся к Женевскому озеру, безусловно питают любовь к прекрасному. С искусством здесь происходит все, что только может произойти: его выставляют, продают, коллекционируют, меняют и смотрят — свое и чужое, современное и старое. Накануне Рождства самым ярким музыкальным событием города стала ретроспектива **Поля Дельво**.

Музей, в котором проходит эта ретроспектива, на мой взгляд, один из самых симпатичных в городе. Пети-Пале (женевский двойник парижского Пети-Пале) — замысловато-изящный особняк середины прошлого века. Его постоянная экспозиция состоит из подробного раздела скульптур Андре Дерена, швейцарских и европейских постимпрессионистов и фовистов — в основном имен так называемого “второго ряда”, более интересных и знакомых скорее специалистам, нежели широкой публике. Пети-Пале называется Музеем современного искусства и даже имеет собственный гордый девиз (не слишком оригинальный, но зато бесконечно позитивный) — искусство ради мира.

И коллекция, и музей — частные и были открыты для публики в 1968 году. И то и другое принадлежит сыну основателя коллекции — страстного собирателя фовистов врача-психиатра со звучным именем доктор Гезе Костелтуово, на вопрос об этнической принадлежности которого мне не смог внятно ответить ни один из отгловленных для допроса сотрудников музея (как выяснилось впоследствии, он итальянец). По всей видимости, доктор Гезе был человеком деятельным, а музей — его любимым детищем: Пети-Пале известен своей активной выставочной политикой.

Теперь собственно о художнике. Поль Дельво прожил долгую жизнь (97 лет) и не был обойден вниманием публики ни при жизни, ни посмертно: первая подробная его ретроспектива состоялась в 1945 году в Брюсселе, на волне послевоенного hommage мастерам европейского модернизма. Несколько лет назад в Бельгии открылся музей Дельво, в прошлом году его выставка с успехом прошла во флорентийском Палаццо Корсини, сейчас порядка 150 работ приехали в Женеву.

Надо отдать должное устроителям — выставка сделана на совесть. Одно из помещений воссоздает интерьер стационарного павильона-кафе начала века — пожалуй, второго любимого образа Дельво после его “глазастых” барышень разной степени обнаженности. (Бретон писал: “Из целой вселенной Дельво создал империю женщины, всегда одинаковой, которая правит бескрайними просторами сердца, там, где старинные фландрские мельницы вращают жемчужные бусы в багряных отблесках света”. 1948 год. “Генезис и перспективы сюрреализма”.)

Узкие длинные коридоры одного из трех этажей, занимаемых выставкой, затянуты черной драпировкой, увиты искусственной зеленью и подсвечены через прорези в виде созвездий в черном потолке. Вдоль стен выстроились керосиновые светильники — естественно, такие же, как на картинах. Все вместе образует оживший мотив его живописи — театрально освещенный ночной персулок. Для полного эффекта не хватает только одетых в длинные платья (или, если уж оставаться верными “фирменной” стилистике Дельво, полураздетых) и припудренных белым тальком работниц музея или добровольцев из числа посетителей. Но и без них вполне таинственно и убеждает тоже вполне. Конечно — человеческий скелет “в полный рост”, зонтики, дорожные саквояжи, манекен во фраке и при котелке, трость и черные перчатки, дамское платье в оборках. Плюс ко всему — старательные комментарии, цитаты, реплики картин в виде оконных аппликаций и тщательная подсветка. Публика явственно наслаждается.

Сам Дельво, по духу романтик гораздо в большей степени, чем последовательный сюрреалист, остался бы доволен. “Сюжет, который предлагает зрителю полотно, на самом деле абсолютно не важен. Единственно важное для меня — это образ. Он должен дать смотрящему возможность путешествия...”

Поль Дельво был художником плодовитым. Кроме живописи маслом он много работал в графике — офортами, литографиями, рисунками тушью и акварелью. Именно в графике, как кажется, он был способен проявиться наиболее тонко. В тех акварелях и офортах, где виден отказ от груза обычного подробного антуража, а набор выразительных средств сводится к минимуму, Дельво, будучи отличным рисовальщиком, подчас создавал образы более лаконичные и выразительные, чем в живописи (“Флейтистка”). Если его и можно в чем-то упрекнуть, так это в том, что в восьмидесятых он пишет также и то же, что и в середине тридцатых или шестидесятых (что, к сожалению, происходит слишком со многими творцами). Его поздние работы — клонированные братья и сестры ранних — при всей взаимной похожести утрачивают то странное магнетическое очарование, благодаря которому, надо полагать, Дельво обрел свою популярность. “Сказочность” улетучивается, и вместо нее остается



Поль Дельво в мастерской

Bolderaa

55

Николай Петров

BOLDER.AA. 56



57

Проект Музея почты в Санкт-Петербурге, разработанный дизайнером Ольгой Веселовской (это ее дипломная работа, в 1998 году она закончила Художественно-промышленную академию), провоцирует одновременно на культурологическую статью и стихотворение в прозе. Ибо проект визуализирует почти все культурные значения, которые понятие «почта» таит для россиянина, и потому интересен своей культурно-психологической подоплекой, своим поэтизмом. Не будь всего этого, рецензия на дипломный проект была бы лишена смысла.

Культурологическая статья могла бы начаться с рассуждений о власти пространства над русской душой (о чем писал Николай Бердяев), о томительном стремлении вдали, сталкивающемся со столицей же традиционной для россиянина привязанностью к одному месту. Большинство, как и встарь, компенсирует невозможность двигаться в пространстве символическими формами движения: в мечтах, посредством пересылки писем, наблюдая чьи-то путешествия по телевидению.

Как ни странно, почта в этой системе символов путешествий по-прежнему занимает важное место. И все эти гонцы-почтари, почтовые возки, колокольчики под дугой, верстовые столбы, почтовые тракты и станции почему-то не умерли как символы и активизируют целые ряды ассоциаций, зреющих в генетической памяти. Возможно, что после того, как в XIX веке письмо сделалось литературным жанром (о чем писал Тынянов в статье «Литературный факт»), сама почта из средства доставки стала чем-то большим, насытившись культурными значениями.

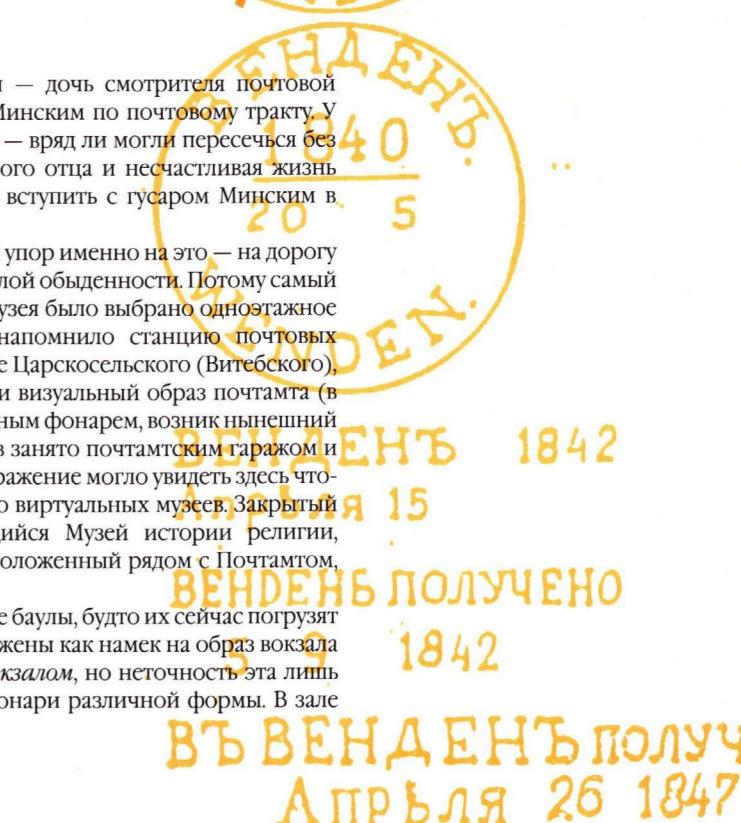
Главным символическим значением «почты», конечно, является дорога. С ней связана мечта о «путешествии далеко-далеко отсюда», типично российская мечта об «открытии» от своего места, о побеге. Не случайно в «Станционном смотрителе» — главном «почтовом» произведении русской прозы — дочь смотрителя почтовой станции Самсона Вырина Дуни бежит из родного дома с гусаром Минским по почтовому тракту. У Пушкина два таких ответственных мотива — *«почта и побег из дома»* — вряд ли могли пересечься без глубокого умысла. Пересеклись и другие мотивы: смерть брошенного отца и несчастливая жизнь убежавшей Дуни. Может быть, лучше было и не уезжать, а просто вступить с гусаром Минским в любовную переписку? Для того и почта.

Сознательно или бессознательно Ольга Веселовская сделала главный упор именно на это — на дорогу и отъезд. Куда — не важно, главное — отправиться подальше от постылой обыденности. Поэтому самый множественный объект в проекте — транспортное средство, а для музея было выбрано одноэтажное здание бывших каретных рядов (ул. Якубовича, 3) — здание напомнило станцию почтовых дилижансов. Эти каретные ряды автор и кодирует под вокзал — вроде Царскосельского (Витебского), со световым фонарем над экспозицией. Одновременно примешан и визуальный образ почтамта (в 1903 году внутренний двор «Почтового стана» был перекрыт стеклянным фонарем, возник нынешний операционный зал). Кстати, сегодня здание бывших каретных рядов занято почтамтским гаражом и по-российски уделано так, что только сильное художественное воображение могло увидеть здесь что-то *культурное*. Но место и район выбраны удачно: это пространство виртуальных музеев. Закрытый на вечный ремонт. Музей связи им. А.С.Попова. Вечно строящийся Музей истории религии, выселившийся из Казанского собора. Теперь еще и Музей почты, расположенный рядом с Почтамтом, здание которого является памятником культуры.

Вот цитаты из проекта: «Около входа в зал свалены кожаные почтовые баулы, будто их сейчас погрузят и куда-то повезут. Конструкции крыши в интерьере намеренно обнажены как намек на образ вокзала (О.Веселовская неверно именует станцию почтовых дилижансов *вокзалом*, но неточность эта лишь терминологическая, а не сущностная. — Н.П.). Вдоль стен висят фонари различной формы. В зале

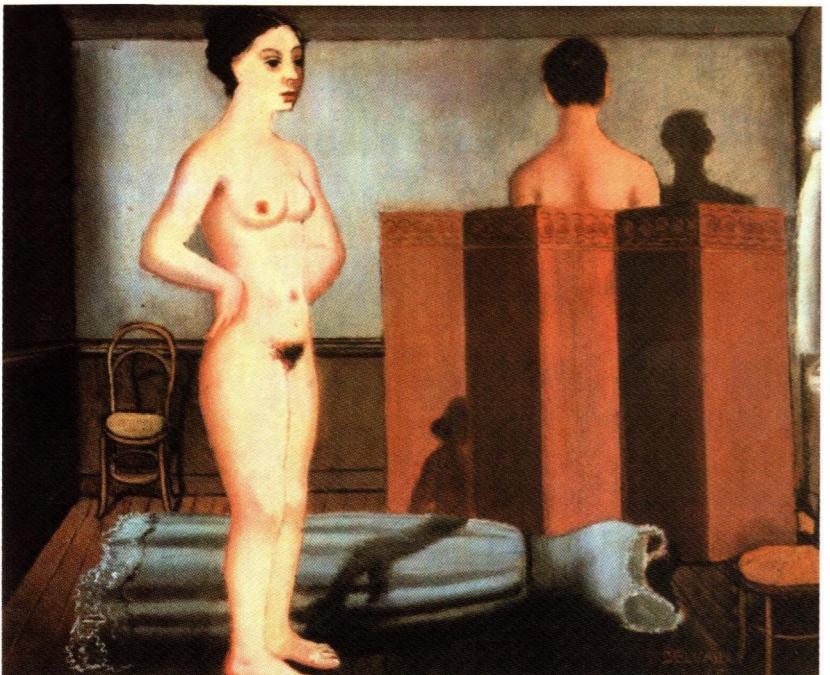


Post/Past

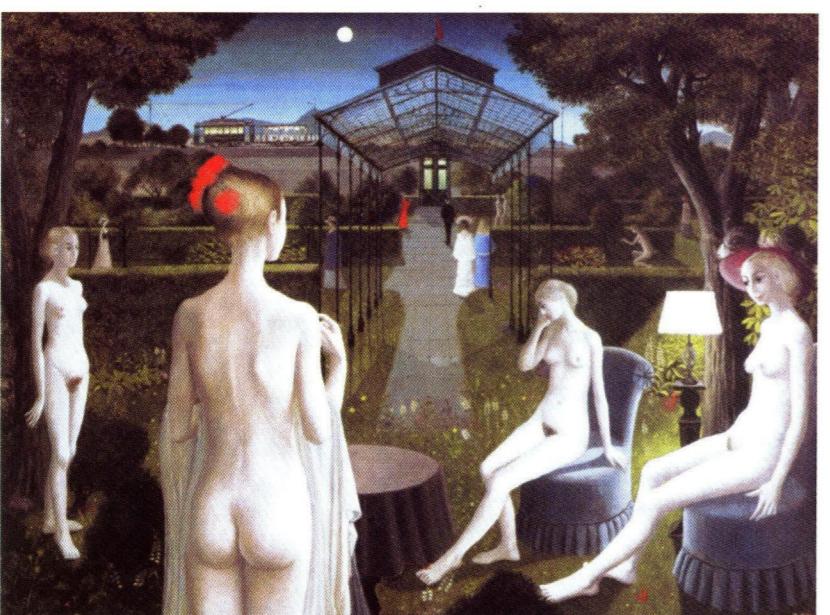


ВЕНДЕНЬ ПОЛУЧЕНО
1842

ВЪ ВЕНДЕНЬ ПОЛУЧЕНО
Апрѣля 26 1847



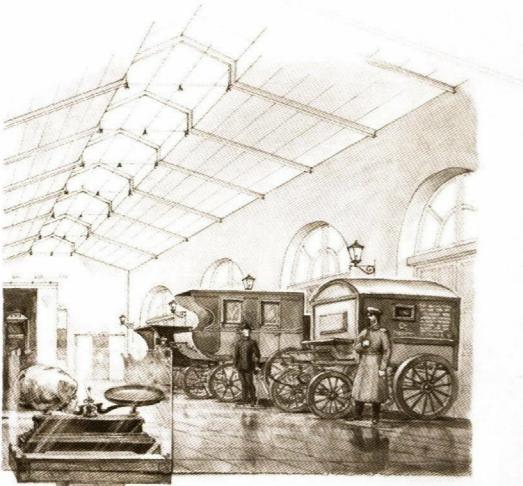
Поль Дельво. Ширма



Поль Дельво. Сад

влиятием живописи Магритта и Джорджио Де Кирико и во многом старался им подражать, в его живописи присутствует одно качественное отличие, которое в немалой степени послужило художнику залогом успеха, в том числе и коммерческого. В живописи Поля Дельво отсутствует то ощущение холодной, жутковатой вакуумности и иррациональной угрозы с примесью всегдашнего момента *memento mori*, которое так старательно вразивали его кумиры. У Дельво, преднамеренно или нет, вся «метафизика» оборачивается весьма симпатичной сказочностью, игрушечным театром кукол, почти детской иллюстрацией с ажурными вензелями, уютными фонарями и нарядными Венерами. Как ни стараются они смотреть мимо зрителя пустомного значительными, широко распахнутыми, матрешечными глазами, какими бы мертвеными ни пытались изобразить Дельво скульптурные сады, наполненные белесой антикой и беседующими скелетами, по ощущениям все это смахивает скорее на сказку Гофмана, где все «зло» настолько привлекательно, насколько в конечном счете безобидно. Секс, экзистенциальная фрустрация, вселенская меланхolia и вечное дыхание смерти — все основные темы символизма и сюрреализма, к которым Дельво обращался на протяжении 70 лет и в которых черпал вдохновение, переживая «позитивную» метаморфозу и оборачиваются поэтическим фарсом. Фантасмагория становится рождественской открыткой.

Надежда Воинова,
сборник «Номи»



РОДИ МАРТ ПОДВИЖНОСТЬ

находятся действующие модели почтовых транспортных средств: почтовый возок XVII века, почтовая карета 1841 года и «Передвижная почта Наркомпочтей». Через ворота они выкатываются из зала во двор, где установлены специальные навесы. Общая длина двора 214 метров. Там располагается выставка верстовых столбов, выполняется мощение. Посетители могут прокатиться в запряженных лошадьми почтовых каретах... На оси зала стоит обращенная к зрителю символическая фигура гонца на коне. Пьедестал стилизован под верстовой столб». Инвариант всей этой символики и является *дорога*, а посетитель музея — так задумано проектировщиком — мысленно следует за письмом, как бы отождествлен с ним. По существу, это тот же ход, который использовал С.Маршак в «Почте»: читатель движется вдогонку за Борисом Житковым вместе с заказным письмом, адресованным ему.

Обосновывая свою идею создания особого Музея почты, Ольга Веселовская обещает разгрузить выставочные пространства Музея связи и существенно увеличить количество одновременно экспонируемых единиц. С формальной точки зрения логично. Однако на самом деле важно не это. Важно, что спроектированный музей образно выражает «эйдос» почты в самом чистом и «архетипическом» виде. Дорога, отъезд, мелькающие виды за окном, прочно привязаны пахучие кожаные баулы; надежные замки на кованых сундуках, а мы едем-едем, и впереди, может быть, что-то новое. А оставшиеся грустят, глядя на удаляющийся возок: они-то уже отсюда никуда...

Есть во всем этом инфантальность, нечто от детской мечты о путешествиях, от детской грусти, вызванной проходящим поездом как образом быстро и страшно проносящейся мимо жизни. И вообще, если по мотивам проекта Музея почты писать **стихотворение в прозе**, то главным героям его стоило бы сделать именно инфантальное начало в человеке. «Детскость» проявилась не только в эксплицитно выраженных мечтах о путешествии и дороге, но и в том внимании, которое проявлено, например, к **знакам почтовой оплаты**.

Опять процитирую: «Специфика марок в том, что они выгорают от света, постоянное яркое освещение для них недопустимо. По длине зала были спроектирован специальный шкаф — «ящик» для кассет. Посетитель выдвигает кассету с марками — в этот момент они достаточно освещены — и, утолив свое любопытство, задвигает обратно. Легкая лестница ведет на антресоль... Перед зрителями — временная филателистическая выставка. Марки экспонируются на пюпитрах, часть из которых пристенные, часть — закрепленные на перилах антресоли. Угол наклона пюпитра регулируется, так что каждый зритель выбирает удобный для себя наклон. Лист с марками выставлен на полке, обтянутом темно-синим сукном. Пюпитры оснащены системой подсветки».

Все придумано специально для того, чтобы оставить каждого посетителя наедине с марками, отношение к которым у автора проекта интимно-задушевное. Такой же детский интерес ко всей мелкой почтовой атрибутике.

Марки — это замечательно, но автор предусмотрел и особую экспозицию письма, без которой Музей почты не может считаться полным. Не будь почты, не было бы и этого важнейшего феномена. Пространства велики, письмо идет долго, и в этом своя прелесть — томительное ожидание ответа, приятная неизвестность, надежда. Это на Западе с его унылой деловитостью и лозунгом «Время — деньги!» все спешат. Российская почта и в конце XIX века нетороплива. «Лети с приветом, вернись с ответом», «Жду ответа, как соловей лета». Письма любовные, деловые, бытовые, с дороги, открытки с курорта, поздравительные... Магия старых писем, знаков ушедшей жизни. Чужие письма — чужие тайны. Армейские треугольники. Письма с фронта. Конверты простые, художественные, иностранные с экзотическими марками, штампами и наклейками, будурно-розовые, дамские, надушенные...

О запахах. Я вспоминаю свой детский интерес к почте и ее синтетический образ. Главное: на почте продаются красивые марки и открытки, а еще почта имеет запах, запах сургуча и, может быть, клея. Для какой-то безумной выставки «авторской книги» Михаил Карасик приготовил (или только планировал приготовить?) бумажные массы с различными запахами. В Музее почты должен быть свой запах. Без этого почты нет. Про звуки О.Веселовская, кстати, вспомнила. И первоначально планировала обеспечить доступ к колокольчикам, чтобы каждый желающий мог собственноручно дотронуться до них и сам извлечь звук. Но все дело испортили руководители диплома, которые отнесли эту идею к утопическим. В итоге в проекте предложено записать звучание почтового колокольчика и рожка на магнитофон и жать на кнопку. Но думаю, что «дары Валдая» и звуки из них должны быть только всамделишные.

И еще один аспект инфантальности, который имманентно связан с образом почты, — это примерно то, что Мандельштам назвал когда-то в книге о своих детских впечатлениях, в «Египетской марке», «ребяческим империализмом». Образ порядка и государственности (почта не может быть частной, частная почта Турн и Таксис — это абсурд, разрушение и опопление идеи), какой-то специфической почтово-

полицейской эстетики: почтовые ящики с двуглавым орлом, печати и штампы — круглые и квадратные, важные письма в сургучных блинах, в которых застыли шпагатные веревки, синее шинельное сукно (символ почты), на фоне которого лежат экспонаты, формы служащих почтового ведомства, полувоенно-полугражданской символики, полосатые версты как образ Николаевской России — тоже полувоенной и полугражданской.

Мужчины-почтальоны и мужчины-почтмейстеры, ныне науке неизвестные (это была мужская профессия, и превращение ее в женскую изменило культурный смысл почты). Феномен письма (простого, заказного, ценного), загадочный и неповторимый: брошенное в синий ящик, письмо запускает целую государственную машину, которая начинает его штамповывать, обрабатывать, доставлять в пункт назначения... Автор проекта не учел лишь одну операцию, которая неотделима от российской почты: перлюстрацию. Диапазон громадный: на одном конце — почтмейстер Шпекин, читающий чужие письма для своего удовольствия, на другом — так называемый «черный кабинет» в здании почтамта, где жандармами вскрывались практически все письма. Образ государственного «недеманного ока», не оставляющего человека ни на минуту, соединяет все времена в России: XIX, XX и, я уверен, XXI век.

Объединяет все решения проекта тоска по прошлому: дизайнер с головой выдала себя, когда все современное (развитие почтовой связи в послевоенный период и далее — вплоть до наших дней) отправила в «визуализированную энциклопедию почты», попросту говоря, в компьютер. Предметы без патины и признаков старины — кому интересны? Их участь — остаться в виде изображений.

Жесткие законы рынка соответствуют правилам игры, где либо пан, либо пропал. Удивляет и широта охвата материала: общепризнанные шедевры классического авангарда с 20-х, авангард 60—80-х годов музейного уровня (эти вещи, заметим, могут украсить стенку некоего частного особняка), малознакомые работы известных художников (так, можно встретить совершенно неожиданных Шагала или Пикассо) и суперсовременные работы (которые с трудом можно представить в качестве украшения чьей-либо гостиной). Структурный вектор Арт-Колона направлен по преимуществу на европейское искусство XX века, представляя известные европейские галереи.

КЕЛЬНСКИЙ ПАЛИМПСЕСТ «Арт-Колон», 7—14.11.1999, Кельн, "Мессе"

По сравнению с предыдущим годом выставка стала заметно меньше, поскольку организаторы более строго подошли к выбору претендовавших на участие в ней галерей. Целью такого шага было повысить концентрацию качества, хотя «мусора», как всегда, было предостаточно. К тому же организаторы «дали место» таким программам, как «Кельнская скульптура», поощрительная программа для молодых художников и галерей, специальная фотопрограмма, в центре которой была выставка, посвященная художественным связям кельнского фотографа Августа Зандера, и программа новых медиа, представленная в основном видеартом.

Очень приблизительно выставку можно разделить поэтажно. На втором этаже (бельэтаж всегда для тех, кто побогаче) располагались в основном именитые галереи, предлагавшие за очень большие деньги слегка подостыпившие блюда классики авангарда. Хитами в этой номинации выступили «Купальщицы» Августа Маке, 1913; «Зеленая пара» Эмиля Нольде, 1940; «Желтые Касатики» Карла Шмидта-Роттлуфа, 1967; графика Конрада Феликсмюллера, 1920; «Кельн-Антидом» А.Р. Пенка, 1986; портреты Энди Уорхола, «Кала-лилия» Мэпилтарпа, 1988; «Bio-Neutral Net» Нам Джун Пайка, 1993. На первом — «молодые да ранние», которые выглядели значительно рискованней и потому привлекательней. Так, например, лондонская галерея «Sadie Coles HG» представляла работы молодой художницы Сары Лукас. Это была имитация некоего жилого интерьера, в котором из предметов повседневного быта были реализованы сексуальные фантазии художницы, пришедшие ей в голову, очевидно, во время посещения сортира (что явствует из представленной на стене серии автопортретов, которые можно условно обозначить по месту действия как «Девушка на толчке»). Рыба вместо галстука, два поджаренных яйца вместо бюстталтера на вешалке в гардеробе, собственно бюст и имитация мужского члена, составленные из овощей, инсталлированных в диван (как говорила Раневская: «Вот тебе отгура: хочешь — ешь его, а хочешь — живи с ним»), пенисы, составленные из смятых металлических банок из-под прохладительных напитков. Но что милее всего, сама юная особа сидела в непосредственной близости, периодически скимая одну из подобных банок, эпатируя не сразу соображавших что к чему зрителей. Каждый день в галерее появлялась какая-то новая инсталляция, так что к концу недели все пространство заполнилось овощными коррелятами либido.

Из примитивистов особенно хороши были работы Августа Валла (Susanne Sander) — безумного художника, оставившего наподобие Гойи раскрашенные стены своего последнего обиталища, лечебницы для сумасшедших.

Из актуальной фигуративной живописи интереснее всего были Тим Магуире («Andreas Binder»), Андреас Шульце («Monika Spruth, Philomene Magers»), Йоханнес Хюппи («Manus Press»), Аннетте Шредер («Brockstedt»), демонстрировавшие помимо нетривиального концепта и ярко выраженного авторского стиля (главная тема — безумие) особый подход к трактовке живописной формы.

Современная немэйнстримовая фотография была представлена такими молодыми авторами, как Олаф Брайнинг с серией о семье, постепенно превращающейся в драконов, Ванесса Беккрофт, Джюлия Галан, Марги Геерлинкс, героини которой сшивали из собственной кожи себя и своих детей. Кельнская скульптура, в основном тяготеющая к абстракции и моде на ржавую металлическую поверхность, обнаруживала себя на ярмарке в виде гигантских размеров птичьих голов с массивными клювами (Магдалена Абакович, «Malborough») или геометрических фигур — например, кругов, замыкающихся в восьмерки (Нигель Хали, «Hans Mayer»). Противовесом тяжелой брутальной массе служили изящные бумажные работы Лоре Берт, как снег, покрывавшие пол или собирающиеся в шары, словно в невесомости повисшие в стеклянных кубах, или утонченные остроконечные (сидящие или стоящие) красные «Stachelhutträger» — деревянные фигуры, выполненные Цойтом («Levy»).

Любовь к идеально обработанной поверхности демонстрировали яркие «диванные подушки из металла» Томаса Рентмайстера («Otto Schweins») и цветастые «Наны» с золотым «Типпопотамом» Ники де Сант Фалле.

Вообще надо заметить, что непомерная любовь к животным превратила здание «Мессы» в филиал Кельнского зоопарка. И дело не только в популярной теме клонирования, о которую современным художникам трудно не споткнуться. Собаки на ходулях, пара занимающихся любовью оленей, раскрашенные под зебру коровы... О-о, Кулика с его четвероногими любимицами явно не хватало.



Кельнская ярмарка искусства, как известно, является одной из тех, что «делают погоду» не только на художественном

рынке, но и в области художественной моды, демонстрируя новейшие тенденции и представляя в рамках особых поощрительных программ актуальное искусство современности. Не случайно многие имена и работы перекочевали сюда с Венецианской биеннале.

Уникальность Арт-Колона заключается в сочетании музея и рынка: здесь с наибольшей очевидностью происходит волонтилизация и девальвация художественных ценностей, которые как колоду карт разыгрывают галеристы.



Выставка с таким названием открылась в Замке Поморских князей в городе Щецин (Польша) 29 октября. Название расшифровывается двумя способами: как "новости" и как "Север – Восток – Запад – Юг". Географическая ориентация здесь очень важна, так как N.E.W.S. продолжает традицию балтийских художественных биеннале, которые устраивались в Щецине и раньше.

Прежде, в 1995 и 1997 годах, эти выставки носили название "Иконопресс", потому что отбор художников осуществляли известные балтийские художественные журналы и критики. В 1997 году кураторы "Иконопресса", которых поддержала мэрия Щецина и комиссия по культуре Союза балтийских городов, решили создать собственный журнал "Mare Articum" и предоставить возможность его соредакторам рекомендовать художников для участия в проекте. Таким образом, из полусотни кандидатур было отобрано двадцать художников.

Диаграмма-логотип выставки со стрелочками указывает на некое передвижение в пространстве Север–Восток–Запад–Юг, что не случайно. И сама выставка относится к путешествующим: в мае она будет показана в Риге, в конце июня – июле – в центре современного искусства города Висби на острове Готланд. И тема ее напрямую связана с кочевым образом жизни. Концепция выставки сформулирована как "принцип тачанки", то есть она предполагает произведение искусства как боевую эстетическую единицу, объект, который можно в полевых условиях быстро соорудить из подручного материала, а в случае надобности разобрать на составные части, использующиеся по назначению в хозяйстве. О тачанке автор концепции и куратор выставки Лех Карловский прочитал в "Конармии" Бабеля и поразился сходству этого орудия и вооруженной им армии с интернациональным корпусом современных художников, кочующих со своими странными инсталляциями с одной выставки на другую.

Основной пафос и опыт выставки заключается в том, что как зрители, так и участники проверили себя и убедились в том, что художник, включая его идеи, тело, пожитки и невольно образующиеся вокруг него связи и ситуации, действительно представляет собой некий "таchanочный объект", способный служить мощным генератором энергии. За что и поддерживает искусство западный буржуазный мир: не только с целью поразвлечься, но и ради энергетической подпитки, как свидетельство того, что жизненная сила все еще не покинула общество и не симулируется лишь только при помощи всяких социальных технологий и других ухищрений.

С этой точки зрения наиболее интересными были проекты шведской художницы Эббы Мац, немки Беаты Даниэль, Андрея Хлобыстин и финских художников Теа Макипаа — Пази Манна.

Эбба Мац удалось вовлечь в свой проект максимальное количество зрителей: ее инсталляция представляла собой заливую неоновым светом магазинную стойку с висящими на плечиках рубашками и примерочную кабинку. Публике предлагалось обменять какую-то деталь своей верхней одежды (куртку, кофточку, футболку и т.п.) на очень дорогую белую сорочку, которую предлагают надеть гостям, явившимся в "неправильной" одежде на прием в заведение хорошего тона. Художница едва успевала пополнять запас рубашек и помогать раздеваться и одеваться всем желающим. Трудно было придумать более лаконичную, изящную, ясную и вместе с тем не такую уж прямолинейную метафору желания социальной унификации; однако работа художницы оказалась с двойным дном, потому что по-настоящему оценить ее смогли те, кто добросовестно отгулял всю выставочную программу, посетив несколько вечеринок, где и местная молодежь, и художники-ландскнехты развлекались в одинаковых белых рубашках, быстро лишая эту одежду ее кафовой жесткости и сообщая ей искомый облик анархического грязного тряпья.

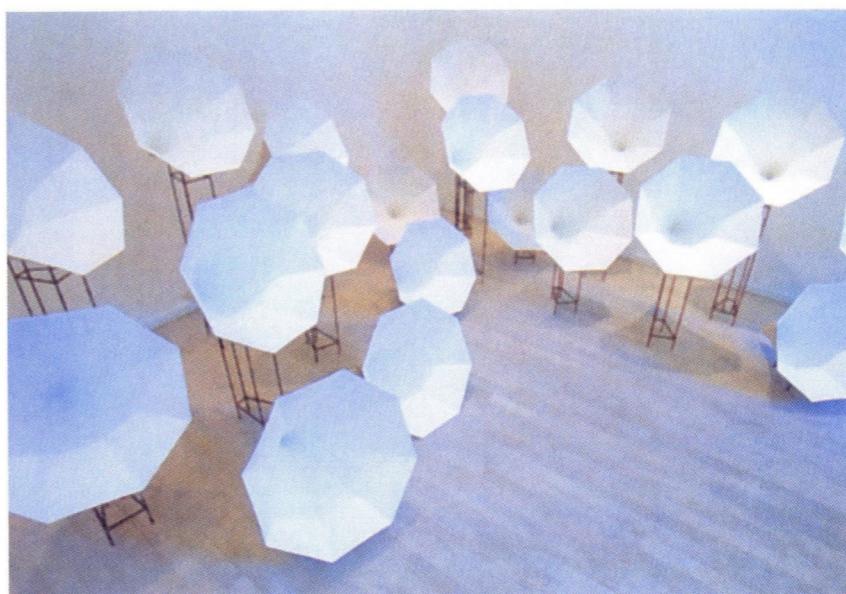
Произведение Беаты Даниэль было более традиционным — она принадлежит к партии постмодернистов-“игрушечников”, вождем которой может считаться американский художник-восьмидесятник Майк Келли. Ее инсталляция "Идиллия — Поиск" состояла из множества веселеньких

Екатерина Андреева

N.E.W.S.



Тачанка. Андрей Хлобыстин и сыновья. 1999



Эбба Мац. Галерея Аронович. Стокгольм. 1994



Беата Даниэль. Идиллия — Поиск



Теа Макипаа и Пази Манна. Безличкая личность. 1996

рисуночков, куколок, носочек и прочих детских атрибутов, размещенных на стене и своей пестротой, нездоровой розовостью или лазоревостью (как это становится ясным, если перетащить такие предметы из магазина "Детский мир" в галерею с белыми стенами) производивших устрашающее впечатление. Андрей Хлобыстин, который также выбрал близкую ему детскую тематику, обошелся без социального комментария, но организовал мощный очаг веселья и эстетического беспредела, справедливо полагая, что младенцы дошкольного образца — идеальные творческие личности анархического типа. Его

инсталляция "Гуляй поле" представляла собой видеопроекцию во всю стену специально смонтированного фильма с непрерывно несущимися тачанками из "Чапаева" в "Свадьбу в Малиновке" и дальше — в "Кавказскую пленницу" под разные украинские плясовые; на полу на зеленой искусственной траве стояли детские коляски, в которых сидели куклы и медведи с автоматами, а с потолка свешивались детские "прыгалки". Зрители с детьми надолго застrevали в "Гуляй поле", потому что дети принимали живое участие в перекомпоновке инсталляции, собирая и разбирая эту импровизированную тачанку.

Финская инсталляция не была напрямую связана с принципом тачанки, хотя по сюжету в ней был определенный намек на несбывающееся кочевье: она представляла собой видеозапись курятника, перед которой художники насыпали всякие корма и разложили разнообразные символические предметы. Поскольку обе последние работы соседствовали, зритель погружался в атмосферу какофонии: из одного угла на него обрушивалось "Запрягайте, хлопцы, коней", из другого неслось громкое кудахтанье и квохтанье, которые иногда перерезала пулеметная очередь.

В общем празднике участвовала и неоакадемическая "таchanка", прибывшая со специальной выставкой "Треножник Аполлона" в национальный музей искусств Щецина (в программе биеннале были также персональная выставка Айи Зарини (Рига), экспозиция местных художников и американских фотоинсталляций 1999 года). Открытие завершилось семинаром "Неизвестный формат", участники которого, обсуждая принцип тачанки в современном искусстве, разделились на две группы: одни (в основном представители Восточной Европы — Хейя Триер из Эстонии или Ионас Валаткевичюс из Литвы) настаивали на том, что основная роль в современном искусстве принадлежит социальной критике и художник выступает комментатором — провокатором социальных процессов или личностью, подающей обществу пример следования благому началу; другие, в том числе Андрей Хлобыстин, говорили о действенности искусства как проживания, как витальной энергии, не имеющей отношения к морали и социальной критике. Судя по реакции зала, вторая

позиция — оптимистическая и далекая от занудства — привлекает больше сторонников. Напоследок хотелось бы сказать о том, почему все эти события случились именно в Щецине. Щецин — древний ганзейский город, на протяжении веков многократно переходивший из рук в руки: в последнюю войну он сильно пострадал и напоминает теперь калининградские руины. Но, по счастью, сохранилось "лицо города" — величественная набережная с эспланадой в стиле модерн, по которой теперь прогуливаются моряки из расположенного там коллежда и артистическая богема. Призывают к себе международный художественный десант и предлагая ему развернуть выставку на провокационную и приключенческую тему, местные кураторы обновляют собственную историю, которой дорожат, как ветром странствий, всегда приносившим в Щецин новые силы, заморские шедевры и диковины и вместе с этим — эстетическую волю.



Интернет теперь не миф, но грозная реальность. Это волшебное слово чем дальше, тем больше отравляет нестойкие умы арт-тусовки сладким ядом. Художниками овладела мысль, что кто не успел, тот опоздал, и сайтами в спешном порядке обзаводятся все-все-все. Большинство — чтобы «жить как люди», а некоторые так даже знают, зачем им это надо. Народ, как водится при столкновении с новой технологией, разделился в отношении Интернета на энтузиастов и скептиков.



Первые видят в новой игрушке панацею от всех бед: теперь мы одним нажатием кнопки найдем спонсоров, продадим работы, разрекламируем проекты и т.п. В последний раз подобный приступ техногенного энтузиазма наблюдался в середине 80-х в ходе всесоюзной кампании по автоматизации производства. Помню, как мы выслушивали на дизайнерских семинарах лабуду про всеобщую компьютеризацию всего, а потом бродили по магазинам в тщетной надежде приобрести карандаши и резинки. Тогда вера в умные машины, способные заменить глупые мозги, казалась мне примером чисто советского мифтворчества. Ах нет — нынче весь город заклеен разнообразными, но равно трогательными домодельными листочками формата А4, которые обещают, что «с помощью нашего сайта о вас узнает вся мировая художественная элита». И я даже знаю людей, которые свято этому верят.

Скептики же не верят в Интернет, как ничья бабушка в Вороньей слободке не верила в электричество. Компьютер, по мнению скептиков, есть поганая американская затея, призванная раздавать нашу самобытность железной лягой Microsoft. Отобрать у художника мастерство и индивидуальность, у произведений — аутентичность, а у народа в целом — язык, историю, поиски и домотканость. Такие рабцы в основном произносятся в простоте, но бывает, что и в порядке культурологических спекуляций националь-консервативного толка (излишне говорить, что в этом случае они распространяются в основном через Интернет).



Что предлагает Рунет (та часть сети, что говорит по-русски) любителям изящного?

«Как айсберг в Интернете» стоит сайт Марата Гельмана СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В СЕТИ www.guelman.ru. Назвать российское современное искусство своим именем — в этом весь Марат, но ему этого мало. Теперь заявлено, что предметом сайта является «культура во всех ее проявлениях». Амбиции быть или слить альтернативным министром культуры в нынешних условиях закономерно вылились в предвыборную политическую активность. Широкие интересы — в огромное количество ссылок на что-то завлекательное, но с искусством связанные отдаленно. «Культура в проявлениях» — это телефон доверия и электронные политические газеты, Союз правых сил и дамский клуб. Сегодня это в первую очередь информационный узел для молодых интеллектуалов, озабоченных «сменой элит», то есть своими шансами на карьеру.

Проекты самой галереи так или иначе клонятся к переустройству России — «Неофициальная Москва», «В поисках Золушки», «Культурные герои XXI века» и т.п. Поэтому институция, делающая искусство, важнее самого искусства. Политик важнее галериста. Журналист важнее художника. Искусство чем дальше, тем больше понимается как предлог информационного шума — шум может быть использован в рекламных целях, под него можно поднять деньги, кои в свою очередь пойдут на финансирование искусства. Это схема вполне законная и вполне работающая. Она действует во всем мире, но на Западе ее применяют как-то легче, обыденно как-то, без надрыва. Гельман же практикует ее со страстью неофита и демиурга, пафос добычи денег и власти, а также дележки добытого между сподвижниками становится центральным предметом усилий и главным фактом искусства. Пафос вполне азиатский, чтобы не сказать феодальный. Картины, тексты, акции, идеи при этом не самоцель и даже не самостоятельная

ценность, но инструментарий переустройства мира — любимый, модный, дорогой, но все же таки служебный. Интернет в руках продвинутого московского культуртрегера — что острый самурайский меч. В разделе «искусство» Rambler сайт Гельмана стоит где-то в середине третьего десятка. Это очень хороший показатель, поскольку, по понятиям русской Сети, «прекрасное» — это фотографии голых женщин, иногда в обществе полуодетых



мужчин. Лидируют сайты типа «Мечты слесаря Макарова» и «Кареглазая галерея». Из сайтов об искусстве того sorta, что занимают нас, Гельмана опережают только МУЗЕИ РОССИИ www.museum.ru. (Из них мне больше всех понравился сайт Музея Дарвина — элегантный, легкий, толковый. Обезьяна в самом деле слезла с дерева.) Что касается сайтов большинства художественных музеев, то они обычно представляют собой электронную кальку рекламно-информационных печатных изданий.

Как может выглядеть музей современного искусства в Интернете? Вопрос мучительный, потому что неясно, как он может выглядеть вообще. А также потому, что огромная масса накопленного материала, многолетние ожидания художников, амбиции критиков и коллективный комплекс утраты того необходимого, что делает профессию возможной, давят на психику тусовки со страшной силой. Музей должен быть! И если он не получается в натуре, пусть получится хотя бы электронный.

Сайт ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОЛЛЕКЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА www.gif.ru/museum отчасти призван утолить эту жажду, отчасти — прорекламировать собрание Царицынского музея-заповедника. Для тех, кто знаком с деятельностью Андрея Ерофеева, особых неожиданностей там нет. Сделано все разумно, добrotно, без дизайнерских и кураторских наворотов: абзац искусствоведческого текста, картинка, разъяснение к ней. Для кого? Если для публики — суховоκ, несмотря на завлекательные слова типа «шизоанализ» и «младоконцептуализм». Если для тусовки — она ждет большего. Не будем сейчас рассуждать о том, насколько отбор материала справедлив, представителен и полон. Он несправедлив, конечно, и неполон, но главная проблема в другом: в применении к новейшему искусству Андрей Ерофеев реализовал классическую схему критика-модерниста «период-направление-художник-произведение» (если призадуматься, то схема эта восходит к классификациям позитивистским и далее, рационалистическим). Соответствует ли такой подход нынешней ситуации? На мой взгляд, не очень, поскольку сегодня большая часть художников практикует «стиль» и «жанр» как язык, а «философию» — как инструментарий, что начисто ломает такого рода схемы. Но, для того чтобы ломать схемы, надо их как минимум иметь. Ерофеев свою конструкцию сколотил. Виват.

Но это все москвичи, гордые и богатые. А у питерского Интернета трудное детство. До недавнего времени типовые местные сайты (в основном сайты художников) были сравнительно скромными — три картинки, биография, цитата из газетной статьи и обновление раз в два года. Но вот появились и пафосные, выходящие за пределы саморекламы и тяготеющие к обустройству профессионального пространства. Впихнуть все, что знаешь и любишь, в один проект — застарелая (или наследственная?) болезнь питерской арт-сцены, не избегло ее и сайтостроение. Причина хвори — скучность в сочетании с амбициями. На разработанном пространстве проект либо занимает ту нишу, которую ему оставили конкуренты, либо пытается выбрать кого-то из уже занятой. В результате получается специализация. А у нас поле почти непаханое, любому новичку хочется захватить его целиком. Хочется разом быть городской афишей, художественным журналом, справочником, галереей, дискуссионным клубом, арт-агентством и, понятное дело, музеем. Но, для того чтобы качественно решать все эти проблемы, надо иметь фирму с приличным штатом сотрудников и бюджет со многими нулями. А тут за компьютером сидит один энтузиаст (ну два) и пытается заменить собой всю несуществующую инфраструктуру. (Нечто похожее наблюдалось несколько лет назад, когда пассионарии с тысячей долларов в кармане пытались изобразить собой несуществующий арт-рынок.) В итоге на сайте размещается информация о каких-то выставках, мнения каких-то людей, реклама каких-то услуг, сведения о каких-то художниках и репродукции каких-то картин. Почему этих, а не других? Почему столько, а не вдвое больше или вдвое меньше?

ART MEDIA

Все это в полной мере относится к новому сайту МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА www.artmedia.pl.ru, недавно представленному публике в Галерее 103. Затея серьезная, наверное, самая серьезная из питерских сетевых проектов — об этом говорит и объем выложенного материала, и активная раскрутка, и непрерывные усилия по улучшению продукта. Но не без странностей. Слово «музей» здесь призвано лить бальзам на ту же рану, что и в случае царицынской коллекции. Однако Ерофеев твердо придерживается традиционного деления на козлы и агнцы и представляет неофициальное искусство. Наставая тем самым, что contemporary art наследует именно нонконформизму. Для идеолога ARTMEDIA Николая Кононихина этой оппозиции как бы не существует. У него в музее рядышком мирно живут и матерые соцреалисты, и левый ЛОСХ, и нонконформисты. С одной стороны, это интересно. Это значит, что советская идеология действительно умерла. Равно как антисоветская. Ура, мы дожили. С другой — это расщепление культуры было на самом деле структурообразующим. Нет его — и где структура?

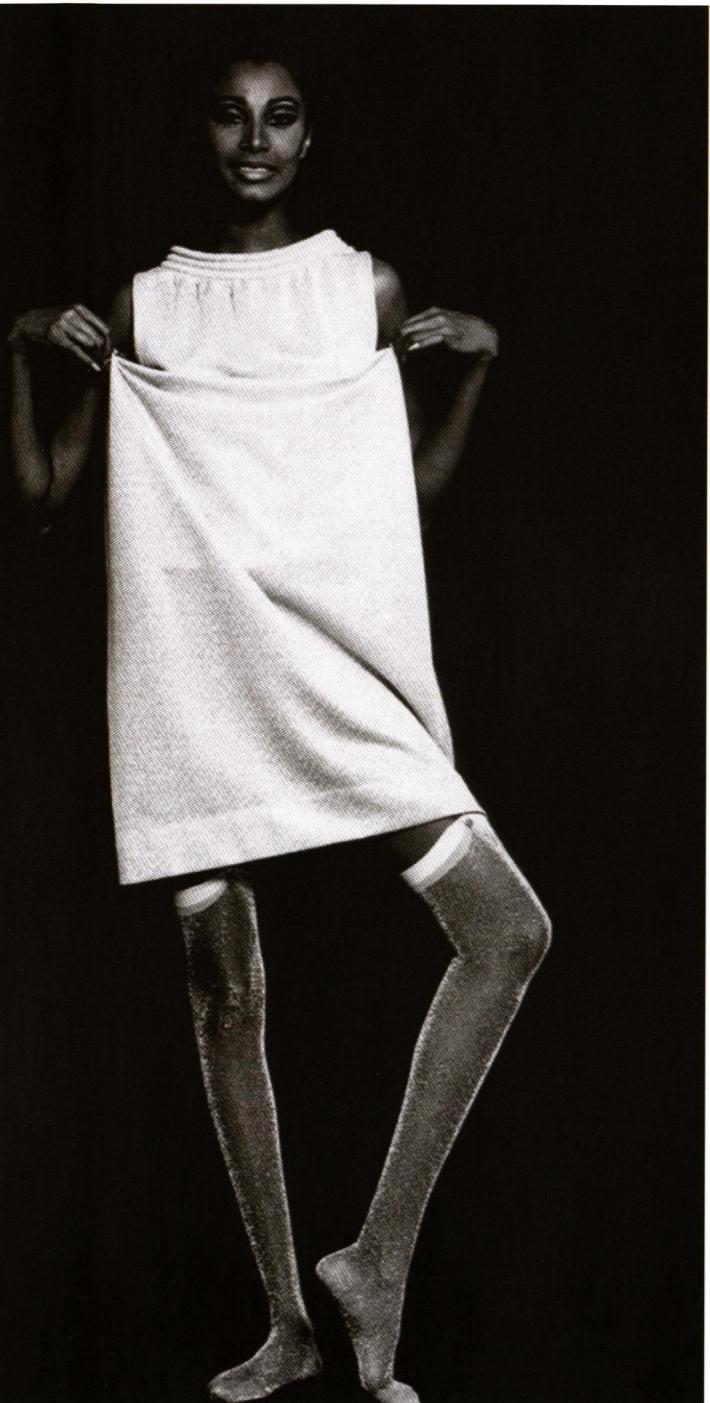
Сайт АРТЕРИЯ www.artexpocom.spb.ru также имеет все вышеперечисленные разделы (афишу, новости, музей и пр.). Однако позиционирует себя как арт-агентство, которое продает искусство через Интернет. (Будем надеяться, что в самом деле продает.) Наставая при этом на соблюдении всех юридических, технических, этических и пр. формальностей. В этом есть особый романтизм и даже самопожертвование: я всегда говорила, что в России самый крутой радикал — тот, кто пытается платить налоги и переходит улицу на зеленый свет.

Артэкспоком

МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА



Дух, становящийся формой



Шарлотта Марк. Доньяле Луна. 1966



Клаус Викраф. Без названия. 1966



Герберт Тобиас. Миссис Мельвин Дж.Ласки. 1960



Робин. Контратсы. 1994

Выставка, организованная в Петербурге при поддержке Института международных связей и Гете института, представляет немецкую модную фотографию послевоенного периода. "Немецкую" — довольно условно: ни национальность 39 фотографов, представленных в экспозиции, ни место действия сюжета каждого из снимков не брались в расчет за основную мотивацию собрания, тем более "не притягивались за уши" к Германии. "Модная" — тоже с оговорками. Всемирная империя-фантом по имени "мода" дышит воздухом разных стран и не терпит ограничений в прописке. И все же — "Немецкая модная фотография": немецкий дух, становящийся немецкой формой. Also...

Мода притягательна, заразительна, вирулентна. Мода безусловно деспотична, так как держит в своей власти весь мир, легко стирая географические, политические и социальные границы. "Дурак тот, кто в модной фотографии видит только моду", — по-русски прямолинейно заявил на открытии выставки ее куратор и участник Ф.К. Гундлах. И Хельмут Ньютон, и Жак Шумахер, и Вилли Майвальд с Вольфгангом Тильмансом и Йо ван ден Бергом — выходит, не дураки. Они вложили в свои снимки весь "спирит", на который были способны, надеясь, не думая о том, какое это произведет впечатление. Или думали — не важно. Их фотографический look, тем не менее, таков, что подсказывает зрителю, как не оказаться в дураках: в их работах можно моду и не заметить.

Глядя на эти прекрасные проявления человеческого духа в достаточно жесткой профессии, лишний раз понимаешь истинное понятие "свободный художник", достаточно анархистски понимаемое в нашем Отечестве. Нам представлены в основном заказные снимки крупнейших модельных агентств мира — об этом забываешь, будучи банальным зрителем, не отягощенным редакционным заданием. В этом случае фотограф вынужден работать на два (если не больше) фронта: с одной стороны — стоять у станка ее величества Индустрии моды и фэн-дизайнеров, с другой — удовлетворять растущие интересы публики. В Германии же фотография уже с первых послевоенных лет была втянута в систему, уравновешивавшую различные интересы и ожидания куда в большей степени, чем ее неофиты, работавшие для журналов Vogue и Harper's Bazaar.

Элегантные женщины, далекие как от карьерных амбиций, так и от руин разрушенных городов, воплотили в себе недостижимый идеал вновь начатой в 45-м немецкой жизни. Этот идеал внушил оптимизм, как комплекс гимнастических упражнений: с него можно было начинать жить по-новому. Индивидуальность немецкого фотографического почерка уже тогда выразилась и в некоторой консервативности, и в смягченности вызывающего жеста (по сравнению, например, с английской фотографией) и в особенной трактовке тела на фотоснимке — следствие послевоенной подчеркнутой политкорректности немцев. Нынешнее время — перелома тысячелетий, политсистем и самого духа времени, мечтающего ускользнуть от определений и той же фотографической констатации, — еще более благоволит немецкой модной фотографии с ее тенденцией к чистоте замысла и формы. Она — как никакая другая в мире — живет, движимая импульсами, абстракциями и ощущениями грядущего, в котором духу и форме уже не будет дозволено существовать порознь.

Н О Я Б Р Ь

св е д е н и я

С 1 по 13 ноября в галерее "Невограф" (Невский пр., 3) проходила выставка Камиля Габазова и Владимира Царева.

5 ноября в галерее "Аполлон" (Миллионная ул., 13) открылась выставка художников общества "Аполлон" "Памяти Бориса Калашнина".

С 6 ноября по 10 января в Елагиноостровском дворце-музее (выставочный зал "Каретный") работала выставка "Время связующая нить", посвященная 40-летию Фонда детского творчества Русского музея.

С 1 по 21 ноября в центральном выставочном зале "Манеж" (Исаакиевская пл., 1) проходила выставка Ксении Клементьевой.

С 1 по 15 ноября в галерее "Невский, 20" работала выставка "Памяти Германа Петровых". Живопись.

С 1 по 20 ноября в галерее "СПАС" (наб. р. Мойки, 93) работала выставка Александра Базарина "Личный заповедник в эпоху перемен". Живопись, графика.

2 ноября в Государственном Эрмитаже (Дворцовая наб., 34) открылась выставка "Шедевры западноевропейской гравюры XV—XVIII веков".

С 9 по 20 ноября в галерее "Борей" проходила выставка Михаила Едомского (скульптура и графика) и с 9 по 27-е — Сергея Денисова (графика, коллаж). Живопись.

С 9 ноября по 5 декабря в Научно-исследовательском музее Академии художеств (Университетская наб., 17) работала персональная выставка Виталия Боровика. Живопись, графика.

С 9 по 16 ноября в Доме журналиста (Невский пр., 70) работала выставка петербургских карикaturистов "Мы и море". Живопись.

13, 20 и 27 ноября в галерее "Мильки — ВХУТЕМАС" (ул. Правды, д. 16, кв. 20) работала выставка Владимира Шинкарева "Картины прошедшего года". Живопись.

14 ноября в Доме-музее П.П. Чистякова (г. Пушкин, Московское шоссе, 23) открылась выставка Генриха Келлиха. Живопись, акварель.

15 ноября в библиотеке Академии художеств работала персональная выставка Ивана Ризича. Графика.

С 10 ноября по 10 декабря в муниципальном музее "Анна Ахматова. Серебряный век" (пр. Стасек, 67, корп. 4) работала выставка Александра Егорова "Обнаженная натура". Факсимильные репродукции.

15 ноября в Малом зале галереи "Арт-полигон" (Пушкинская ул., 10, 2) открылась выставка Елены Шелчковой и Ирины Дудиной "Красное и серое. Диалог". Живопись.

18 ноября в Чайном домике Летнего сада закрылась выставка Андрея Софьина и Александра Базарина.

С 19 по 29 ноября в галерее "Гильдия мастеров" (Невский пр., 4/1) открылась выставка Алексея Мукушева. Эмали..

С 15 по 30 ноября в Центре книги и графики (Литейный пр., 55) открылась выставка Виктора Путешественника Виталия Сундакова "Путешествие длиною в четверть века". Живопись.

15 ноября в Галерее дизайна / Буллахуа (Большая Конюшенная ул., 2) открылась выставка, посвященная творческому наследию австрийского архитектора Йозефа Хофмана. Живопись.

16 ноября в галерее "Navicula Artis" (Пушкинская ул., 10) состоялся вечер, посвященный памяти Василия Кондратьева.

С 10 по 28 ноября в Литературно-мемориальном музее Ф.М. Достоевского (Кузнецкий пер., 5/2) состоялся заключительный этап конкурса, организованного

зале Московского района (пл. Чернышевского, 6) работала выставка "Осенний сборник". Живопись, графика.

5 ноября в галерее "Аполлон" (Миллионная ул., 13) открылась выставка художников общества "Аполлон" "Памяти Бориса Калашнина".

С 6 ноября по 10 января в Елагиноостровском дворце-музее (выставочный зал "Каретный") работала выставка Александра Лоцмана. Живопись.

С 13 по 25 ноября в галерее "Арт-коллекция" (Лиговский пр., 64) работала выставка группы финских художников "Понт-99". Живопись.

6 ноября в галерее «Борей» (Литейный пр., 58) закрылась выставка Анны Флоренской «Люди и звери в интерьере». Живопись.

С 9 по 20 ноября в галерее "Борей" проходила выставка Михаила Едомского (скульптура и графика) и с 9 по 27-е — Сергея Денисова (графика, коллаж). Живопись.

С 16 по 30 ноября в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме работала выставка Евгения Дубецкого "Земля обетованная". Фотографии 1998—1999 годов.

С 17 по 30 ноября в Государственном Русском музее (Инженерный замок) проходила выставка "Франц Лефор特 — ближайший сподвижник Петра I". Документы, гравюры.

С 17 по 30 ноября в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме проходила выставка работ студентов Московского государственного университета печати "Voyage pittoresque". Графика.

22 ноября в Российском этнографическом музее открылась выставка "Отцы и дети", посвященная династиям в мире искусства.

25 ноября в Доме журналиста закрылась выставка "Семья художников. Потечные, Константиновские, Демина, Мажуги". Живопись.

С 23 ноября по 4 декабря в галерее "Борей" работала выставка студентов СПбХПА "Смелый шаг". Живопись, графика, скульптура.

С 25 ноября по 26 декабря в Государственном музее истории Санкт-Петербурга (особняк Румянцева) проходила выставка Виктора Татаренко "Большая Котовская". Живопись.

17 ноября в центральном выставочном зале "Манеж" закрылась выставка Виктора Данилова "Из Шувалова — в Озерки". Живопись, графика, скульптура. Живопись.

С 20 ноября по 24 декабря в Государственном выставочном зале "Манеж" работала персональная выставка Германа Егошина. Живопись.

В ноябре во Всероссийском музее А.С. Пушкина (наб. р. Мойки, 12) работала выставка Виктора Панина. Живопись, графика, лаковая миниатюра.

25 ноября в Выставочном зале Союза художников на Охте (Свердловская наб., 64) закрылась персональная выставка Георгия Образцова.

С 18 ноября по 11 декабря в Выставочном зале Союза художников на Охте (Свердловская наб., 64) закрылась персональная выставка Георгия Шустрова "Мой город". Живопись, графика.

18 ноября в Чайном домике Летнего сада закрылась выставка Андрея Софьина и Александра Базарина.

С 26 ноября по 31 декабря в Научно-исследовательском музее Академии художеств проходила выставка "Летняя практика". Живопись.

С 28 ноября по 10 декабря в галерее "Мастро Арт" (Морская наб., 15) проходила выставка петербургских художников "Христианские истины". Живопись.

С 26 ноября по 10 декабря в Музее городской скульптуры (Невский пр., 179/2, литер "А") проходила персональная выставка Анатолия Заславского "На мосту и под мостом". Живопись.

19 ноября в галерее "Папитра" (Малая Морская ул., 5) открылась выставка Латифа Казбекова (акварель) и Натальи Корякиной (флористика) "Естественный отбор". Живопись.

19 ноября в галерее "Navicula Artis" (Пушкинская ул., 10) состоялась выставка Игоря Кондратьева.

19 ноября в галерее "Navicula Artis" (Пушкинская ул., 10) состоялся вечер, посвященный памяти Василия Кондратьева.

С 16 по 29 ноября в галерее "Невский" (Невский пр., 60) открылась выставка Владимира Куприянова "Фотография конца веков" — время женской интуиции". Живопись.

26 ноября в галерее "ALT-галерея 103" состоялся вечер лауреатов премии

Лондонским отделением Фонда Достоевского, в рамках которого прошла выставка английских и американских художников "Записки из подполья". Живопись, графика.

С 12 по 25 ноября в Мемориальном музее-квартире Н.А.Некрасова (Литейный пр., 36) работала выставка Александра Лоцмана. Живопись.

С 16 по 19 ноября в Российском этнографическом музее проходила выставка Юрия Брусовани "Ковчег". Живопись.

С 19 ноября по 10 декабря в Чайном домике Летнего сада работала выставка художественного текстиля.

20 ноября в Музее нонконформистского искусства (Пушкинская ул., 10) открылась выставка Н. Сажина. Живопись.

С 1 по 12 декабря в Выставочном зале Союза художников на Охте работала выставка Татьяны Лебель. Графика.

С 1 по 31 декабря в галерее "Форум" работала выставка Е. Шапошниковой.

2 декабря в Чайном домике Летнего сада состоялась презентация книги О. Лейкинда, К. Махрова и Д. Северюхина "Художники русского зарубежья". Живопись.

С 1 по 12 декабря в Выставочном зале Союза художников на Охте работала выставка Татьяны Лебель. Графика.

С 1 по 31 декабря в галерее "Форум" работала выставка Е. Шапошниковой.

2 декабря в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) открылась выставка англических художников Маркуса, Бербера, Фрейнчела. Живопись, графика.

С 1 по 12 декабря в Выставочном зале Союза художников на Охте работала выставка Татьяны Лебель. Графика.

С 1 по 31 декабря в галерее "Форум" работала выставка Е. Шапошниковой.

2 декабря в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) открылась выставка произведений Жака-Доменика Рашетта.

Со 2 по 4 и с 8 по 11 декабря в "Галерее 103" работала выставка фотографий Сергея Денисова "Наклейки". Живопись.

С 3 по 21 декабря в Музее Анны Ахматовой работала выставка "Аврора" (г. Тверь) проходила персональная выставка Владимира Загорова. Живопись, графика.

С 7 по 25 декабря в галерее "Борей" работала выставка Марии Сливак. Графика, объекты.

С 7 по 17 декабря в галерее "Борей" проходила выставка "Палитра" работала выставка "Рождество-2000". Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балаковой. Живопись.

11 декабря в Доме-музее П.П. Чистякова открылась выставка Ирины Балак

АРОМАТЫ ГИПЕРРЕАЛИЗМА. КОРЕЙСКОГО



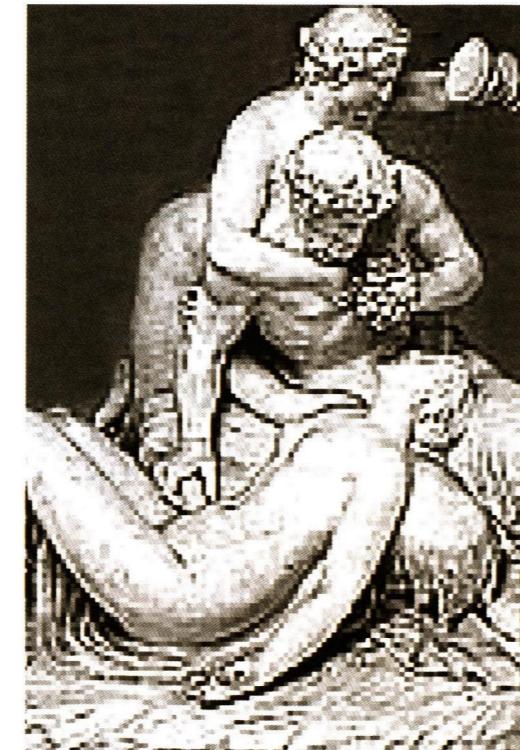
Ремесленник большого стиля

2 декабря. Мраморный дворец (ГРМ). Выставка произведений Жака-Доминика Рашетта.

Казалось бы, "преданья старины глубокой" — около 80 работ Рашетта, показанных на экспозиции, принадлежат к периоду с 1779 по 1803 год. С первого взгляда, камерная мраморная скульптура, сияющие композиции из фарфора или желтоватого бисквита особого восторга не вызывают. Все-таки избалованная в Петербурге публика... Однако через день-два после визита на выставку в память начинает ворочаться: "Шубин? Да, Шубина знаем. А Рашетт? Современник, между прочим..."

Действительно, сравнили: "художник Ф.Шубин" и "модельмейстер Императорского фарфорового завода Ж.-Д.Рашетт". "Модельмейстер" этот как раз прибыл из Франции, и лет ему было 35 — то есть совершенно сложившаяся личность. И недаром он заинтересовал своей персоной таких людей, как Н.Львов и Г.Державин, потому как занимался Рашеттом своим ремеслом "со знанием превеликим", как говорили в то время. Под его руководством сервиз становится парадным ансамблем (знаменитый "Арабесковый" и не менее знаменитый "Кабинетский"), а декоративно-прикладное искусство приобретает свойства скульптуры и отчасти архитектуры, начиная существовать уже в некоем синтезе искусств. Рашетт создает произведения монументальной скульптуры и декоративной пластики, мраморные надгробия и рельефы для фасадов и интерьеров, портреты, памятники, сервисы — и чувство "большого стиля" руководило этим художником несомненно.

О.Р.



26 ноября в корпусе Бенуа (ГРМ) открылась выставка южнокорейского художника Ли Сан-Вона. Ничего выдающегося в самом этом факте нет. Мы и раньше имели возможность знакомиться с современной корейской живописью стараниями Корейского фонда. Нельзя сказать, что предыдущие выставки не были интересны, но впечатление случайности и неизбежности они оставляли. На этот раз нам был представлен значительный художник.

Перед открытием выставки от имени автора были разданы репродукции одной из его работ — с фруктами, — ароматизированной соответствующим запахом. Это настраивало зрителей на определенный лад, но, как кажется, напрасно. Оригинал картины меньше всего предполагал какой-либо запах, несмотря на то, что стиль, в котором работает художник, — гиперреализм. Когда видишь все эти старые мешки, веревки, пляжный мусор, максимально укрупненные следы шин на снегу, думаешь: вот какую красоту сумел заметить художник. Потом представляешь себе вживе все эти предметы, и на ум приходит другая мысль: ничего красивого в них нет; в жизни едва ли захочется ими умилиться. Красивыми они стали лишь на картине, утратив свою естественность и став фактом искусства. Таков гиперреализм, во всяком случае — в варианте Ли Сан-Вона. Невозможно также (вопреки аннотации устроителей выставки) сказать, что портреты художника — это нечто иное. Нет, тот же метод и тот же результат, и старые люди на полотнах мало чем отличаются от старых вещей. Они очень красивы здесь, но едва ли они показались бы столь же красивыми, если бы мы встретили их в жизни. Вот и фрукты. В жизни у них такой запах, как у репродукции, на картине же они — факт искусства, и только. И вся эта выставка — факт искусства, за которым не стоит искать никакой отраженной реальности. Достаточно насладиться мастерством и трудолюбием художника и, возможно, испытать шок то ли от увиденного, то ли от его несоответствия прообразам.

Ни словом не помянув пресловутую "восточную специфику" (менее всего эта выставка поощряет европоцентристский подход), могу заметить, тем не менее, что экспозиция работ Ли Сан-Вона в корпусе Бенуа Русского музея — нерядовое событие в культурной жизни европейского города.

И.В.



С Васнецовым — "ладушки"!

23 декабря. Корпус Бенуа. Выставка к 100-летию со дня рождения Юрия Васнецова.

Наверное, нет в России человека, который бы не знал васнецовских иллюстраций к "Коньку-Горбунку", "Теремку", "Трем медведям", изображений сороки-белобоки на детских тарелках. Однако открывшаяся к столетию со дня рождения художника выставка наверняка привлечет внимание не только малышей с их папами и мамами, которым дороги собственные детские воспоминания, но и людей, всерьез интересующихся отечественным искусством.

Художественная карьера Юрия Васнецова по-своему уникальна: от радикального формовторчества 1920-х до котов и барабашков,красивших еду ли не каждый советский дом в 60-е годы. Он был на редкость успешным художником, не сидевшим без заказов и хорошо продававшимся. Именно ему был обязан своим рождением так называемый советский детский лубок. Работа в "Детгазе" и в литографской мастерской ЛОСХа раскрыла его несомненный талант графика. Посмертная выставка художника, состоявшаяся ровно 20 лет назад, в 1979 году, принесла ему славу одного из самобытнейших русских живописцев. Свои открытия есть и на нынешней выставке. Впервые публике показаны графические композиции Васнецова 20-х годов, относящиеся к периоду его ученичества во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе и ГИХУКе и выполненные в духе характерного для тех лет формального эксперимента. Эти работы хранились в семье художника, предоставленные для выставки и многие другие экспонаты. Среди них старательно собранные Васнецовыми образцы народного искусства — вятская игрушка, расписные туеса, а также восхищавшие его кустарные поделки. Будучи, как и все представители знаменитой фамилии, истинно русским художником, охотно обращавшимся в своих произведениях к народной художественной традиции, Юрий Васнецов особенно ценил лубочные трактовки и задолго до Энди Уорхола разглядел в киче элементы причастности высокому искусству.

Ю.Д.

"Великий Карл"

9 декабря. Академические залы Михайловского дворца (ГРМ). Выставка, посвященная 200-летию со дня рождения Карла Брюллова.

Эта выставка обречена стать событием зимнего выставочного сезона. В самом деле, впервые собранные вместе произведения из Русского музея, Третьяковки, Эрмитажа, Царского Села, Музея Академии художеств, художественных музеев Нижнего Новгорода и Великого Новгорода дополнены до сих пор не экспонировавшимися в России работами из частных и зарубежных собраний. Из художественного музея Килья прибыло "Итальянское утро", работа, местонахождение которой еще недавно считалось неизвестным. Добавим к этому, что изданный к выставке каталог включает 1148 графических произведений и около 300 живописных...

Большая юбилейная экспозиция могла бы превратиться в скучный музейный мемориал, если бы пафос выставки, расположенной в лучших, академических, залах музея, ее помпезное оформление не имели реальных оснований в феномене "великого Карла", как называли его современники. За этим прозвищем стояло необычайное разнообразие художественных интересов (историческая и религиозная живопись, портреты, крупные монументальные полотна и небольшие акварели), пристальное внимание к темам и сюжетам, отражающим живой пульс времени и широкий круг популярных идей — от увлечения национальной историей и преклонения перед европейской культурой до неожиданного обращения к повседневности, этнографическим зарисовкам и легкому эротизму. Но не только это позволило Брюллову занять одно из первых мест в истории русского искусства.

Вызвавшее восторг в Риме и Милане появление картины "Последний день Помпеи" А.Баратынский назвал "русской кисти первым днем"; она впервые выдвинула русского художника на большую европейскую сцену. Показанная в 1834 году в парижском Салоне "Помпей", увы, не принесла Брюллову признания во Франции. Пристрастие парижской публики к изображению подобных "катастроф", знаменовавшее появление салонной живописи, было уже удовлетворено полотнами Делакруа и Жерико. Тем не менее зарождение на русской почве салонного искусства, приятного глазу и возбуждающего любопытство, связано именно с именем Брюллова. Несомненное живописное мастерство, изумляющее виртуозной передачей драгоценных материалов в портретах светских красавиц, наметившийся в его творчестве поворот к жанру и преследовавшая его репутацию модного живописца — все это в конечном счете было связано и с совершенно новыми социальными отношениями в мире искусства.

Его искусство в равной мере ценили знатоки, наслаждавшиеся совершенной художественной формой, и широкая публика, любовавшаяся миловидными лицами брюлловских персонажей и проявлявшая интерес к трогательным или пикантным сюжетам. Человеческая природа неизменна, и в наши дни искусство Брюллова имеет самых горячих почитателей.



Балы и маскарады...

23 декабря в Михайловском дворце (ГРМ) открылась выставка "Балы и маскарады".

"Народ, который поет и пляшет, зла не думает", — полагала мудрая Екатерина II. В ее царствование пышным празднествам с обязательными фейерверками и аллегорическими маскарадами придавалось государственное значение. Появившиеся в России в 1-й половине XVIII века балы в масках и без масок именно с этих пор сделались главным светским развлечением. Блестящим придворным балам подражали даже в глухой провинции, стремившейся не отставать от столичной моды. В эпоху романтизма с ее влечением ко всему яркому и колоритному особенную популярность приобрели всевозможные костюмированные празднества: балы и рыцарские карусели. О подобных увеселениях прошлого напоминают портреты их участников в красочных костюмах. "Портрет графини Ю.П.Самойловой, удаляющейся с бала", одна из лучших и известнейших работ К.Брюллова, если бы не была выставлена этажом выше, по праву смогла бы занять место и на выставке "Балы и маскарады", открывшейся в Русском музее.

Парадные балы в Зимнем дворце в акварелях М.Зичи; созданные князем Г.Гагариным эскизы маскарадных костюмов; любимые художниками 1860—1880-х годов комичные сцены, связанные с переодеваниями или с маскарадным легкомыслием... Персонажи блестящих маскарадов XVIII столетия оживали в произведениях К.Сомова и других художников рубежа веков. Галантную эпоху пурпурных париков и мушек в 1903 году реконструировали студенты Академии художеств, устроители "Пурпурного бала", в числе которых был и молодой И.Бродский. В произведениях живописи и графики, многие из которых демонстрируются впервые, нашла отражение история балов и маскарадов, начиная с елизаветинской эпохи и заканчивая Серебряным веком...

Выставка приурочена к открытию международного фестиваля "Площадь Искусств", в программе которого значится "Бал Темирканова" в Юсуповском дворце, так что его участники смогут сравнить балы нынешнего и балы минувшего времени.

С.А.

“Трогательная” пластика

6 ноября — 10 января. Каретный корпус. Скульптура Виктора Васильченко
Прежде чем попасть в выставочный зал “Каретный”, надо пройти по заснеженному парку. Если вы в одиночестве пройдете этот путь, считайте, что настроились на восприятие... Вы идете, идете по саду, доходите до Елагина



дворца, а там — за Кухонным корпусом — и Каретный, где постоянно действующий выставочный зал.

Удаленность этой выставки от основных выставочных центров нашего города имеет и отрицательные, и положительные стороны. С одной стороны, это слишком далеко, и, как всегда, вам не вдруг будет выбраться на Елагин остров. Между тем Острова издавна были местом, куда некоторые горожане ездили в особом расположении духа. И это уже плюс: к расположенной неблизко выставке если приезжают, то приезжают именно смотреть: в этом смысле скульптуре Виктора Васильченко повезло — к нему попадает его зритель.

Придя на выставку, вы оказываетесь в парке скульптуры. Вся выставочная площадь отдана исключительно пластике. Стены оставлены пустыми — никаких картин или там рисунков-набросков. Работы расставлены так, чтобы каждую можно было обойти и рассмотреть со всех сторон. Рассмотреть и потрогать. Служители выставочного зала не только не препятствуют этому, но и всячески поощряют зрительское желание пообщаться с экспонатами способом, в других музеях традиционно запрещенным.

Мраморное “Облако” — безусловный лидер в рейтинге “трагательности”. Образ “трагает” зрителя, а тот в ответ прикасается к скульптуре, и получается настоящее общение. Кажется, на прикосновение скульптура Васильченко рассчитана больше, чем на разглядывание, — отсюда ее обтекаемая гладкость. Гладкость провоцирует ползание. Гладишь скульптуру и ощущаешь, как ладонь по-разному прогревает мрамор, бронзу полированную и неполированную, дерево... Материал отвечает на прикосновение.

Если скульптура вызывает желание прикоснуться, потрогать, пообщаться, то эта скульптура какая угодно, но только не плохая. Некоторые из представленных работ исключительно интерьерны, иные легко представить увеличенными до огромных размеров, но те и другие по своей эстетике близки тому, что принято называть “салоном”. Я готов согласиться с неизвестным мне посетителем выставки, заявившим, что это, мол, не петербургский стиль. Питерский стиль — это когда произведение стоит выше зрителя и по-всякому указывает на него, зрителя, неподобаенность: раз ты не понимаешь, зачем это здесь выставлено, — значит, дурак. Это не зрителю, а искусство должно быть дураком (вызываю дух Солнца Русской Поззии).

Скульптура Виктора Васильченко действительно салонна — в том смысле, что предполагает жизнь с человеком под одной крышей, может быть, в одной комнате. Не обязана такая скульптура быть агрессивно оригинальной, она не должна подчинять себе пространство, зато призвана “дружить” с любой обстановкой, даже будучи окруженной высоколобыми ценителями прекрасного, считающими, что искусству полагается давать всем дрозда.

Жан Жатай

Музей-квартира Некрасова

Классик Пушкинской

Одним из классиков Пушкинской, 10, назвал Александра Лоцмана художник Евгений Тыкоцкий на открытии его персональной выставки в Музее Н. Некрасова, проходившей с 17 по 22 ноября 1999 года в Петербурге. Если и не классик, то уж точно зрелый мастер, Лоцман представил в этой экспозиции 26 своих работ.

Герой вернисажа и его гости выглядели подчеркнуто молодцевато и андерграундно, как, собственно, и подобает людям Пушкинской, тем более ее “классикам”, коих наблюдалось в избытке. Картины Лоцмана, как и сам автор, произвели на всех самое выгодное впечатление, причем вобрали они в себя множество художественных реминисценций и намеков на предшественников и современников. Здесь и летающие фигуры Шагала, и митьковско-анрируссовский примитивизм, и милая стилистика журнала “Мурзилка” блаженных советских времен, и пантилизм начала века...

Вообще странноватые чудаки из художественного мира Александра Лоцмана удивительно напоминали участников фуршета, воспоследовавшего после традиционных приятных слов. Какая-то фантасмагория захватила два выставочных залышка музея Некрасова. Создалось впечатление, что люди специально были приглашены под стать картинам: дядя с рюмкой вина в кармане пиджака; художник, всю свою жизнь положивший на рисование грибов; лохматый, бомжеватого вида “не то дерево, не то волк”, подсовывавший всем какие-то открытки...

Таким вот образом открытие выставки неминуемо превратилось в импровизированный перформанс. Этого, впрочем, и следовало ожидать, исходя из современных представлений о развитии искусства. И в самом деле повершил в какую-то мистическую связь между реальностью, моделируемой художником, и той, что существует вокруг. Получается, что художник сам порождает мир, который его окружает. Например, под стеклом, наряду с буклетами и выставочными каталогами, был представлен экземпляр газеты “Твой лоцман” из города Вышний Волочек — в общем, все шло по законам поэтики прикола.

Леонид Гельфман



Музей Достоевского

Английский юмор в Музее Достоевского

10-28 ноября. «“Записки из подполья” в интерпретации английских и американских художников».

Выставка стала результатом жесточайшего конкурса работ (30 из 150), проведенного лондонским Фондом Достоевского, регулярно поставляющим на петербургский арт-рынок разнообразных актуальных артистов. Перед участием в конкурсе все претенденты прошли обязательный ликбез, прочитав вышеуказанное произведение великого русского писателя и даже сдав по нему устный экзамен.

Но и это не помогло. Глубина и психологизм Достоевского оказались не по зубам почившим на концептуализме западным собратьям по искусству, набившим руку на тематизации гендерного вопроса. Такова — мила и сексуальна — работа Кэтрин Харпер “Мое желание имеет рога”: очаровательный бархатный клитор цвета пурпурной розы, приютивший у своего подножия пару молодых оленевых рожек. Знала ли художница о печальной связи в России рогов и супружеской измены?.. Зато не транслируемое на английский созвучие слов “подполье” и “пол” было расшифровано безошибочно. Эта карта и была разыграна большинством участников, не нашедших ничего лучшего, как в очередной раз “подойти” “горячую” проблему полов.

Актуальна сейчас и геронтологическая проблема, идущая, впрочем, рука об руку с гендерной. Элена Хилл представила цветные фотографии — старая женщина, лежащая на диване в окружении плюшевых игрушек и сувенирных фарфоровых тарелочек, — злобно и попсово. Подпись гласит: “Старость развеивает свои тарелки над привычными диванами самоуверенности”. Так и есть. Только с Достоевским, по-моему, связано слабо.

Вполне кичевая тема внутреннего мира трактовалась с размахом и в соответствии с моралью общества потребления. Сотня буханок черного хлеба была лишена самого естества своего — хлебного мякиша, что символизировало душевную пустоту и девальвацию культурных ценностей человека Запада. “Хлеба и зрелиц!” — требовала художница Нина Троицки. Хлеб наш, однако, не выдержал испытания временем, и инсталляцию пришлось в скором порядке демонтировать. Однако она тут же вошла в анналы истории благодаря рассказам смотрительниц, ошеломленных свободой трактовки произведения.

Русская душа по-прежнему символизируется в западном сознании как нечто сердобольное и обиженное, но впечатляющее. Хотя бы если судить по количеству пролитых слез. И тут они, умники, все уже подсчитали. Счастливый и богатый (то есть западный) человек выплачивает за жизнь 8 литров слез, бедный и несчастный (русский) — 55. Разделим на коэффициент усушки — хватит на засолку домашних боеприпасов (Джеван Ваткинс).

Выставка была интересна с просветительской точки зрения, как все выставки с участием западных художников: многие работы остроумны и оригинальны. Задачи фонда прекрасны, дай Бог здоровью господину барону де Ногу, выкладывающему денежки на все это прелестное безобразие, называемое “упрочением культурных связей между Россией и Великобританией”. Только вот Тим Гадаски, куратор выставки от Фонда Достоевского, известный скандальным участием в движении “Голые поэты”, забыл заплатить за растаможку многих произведений, так и не добравшихся до места назначения. А жаль — узнали бы много нового! О Достоевском и о России в целом.

Мила Цвикнау

Музей истории Санкт-Петербурга (Особняк Румянцева)

Куда мы котимся?

25 ноября — 26 декабря. Выставка Виктора Татаренко “Большая Котовасия”.

Видимо, в опыте каждого художника найдется что-то особенное, заменяющее ему очки или другое приспособление для общения с миром. И не важно, обернется ли это “что-то” продолговатой бутылкой, приплюснутой рыбой, какими-никакими кубиками (речь не идет о постылой “манере письма”) — и нам уже не надо вчитываться в фамилию на бумажке.

Если бы автору выставки “Большая Котовасия” Виктору Татаренко предложили написать картину ко Дню космонавтики, он, вероятнее всего, изобразил бы кота в скафандре и полногрудую красавицу, машущую платочком с отъезжающей фермы. Одессит по воспитанию, художник дал волю своему природному чувству юмора, любви к легким краскам и в тоже время получил редкую возможность без навязчивых придыней говорить со зрителем о мужчинах и женщинах.

Кто не наблюдал за котами — тот не знает жизни. Глаза — вселенная, каждый поворот головы — черта характера, надменность, самодовольная умиротворенность, всепонимающая опустошенность. Нет смысла спрашивать — почему именно кот? “Они сама грация, — откровенничает Виктор. — Понятно, откуда у некоторых людей такие мягкие движения”. Кот появляется и как герой-любовник, и как рыцарь, охраняющий свою даму, и просто свидетель происшествия. Один из них притворяется нежным ковриком в ногах благодушной хозяйки, другой, ободранный, осторожно крадется по крыше, третий, полный величия, восседает на пufike, как на троне — в общем, мужчин узнать легко.

А женщины — как всегда, загадки. Татаренко утверждает, что не воспевает какую-то определенную любимую натурщицу. В его героях можно разглядеть все оттенки собирательного женского характера. Интересно проследить, как узнаваемые композиционные и цветовые мотивы продолжают важную для художника игру названий: “Купание красного кота”, “Девушка, бегущая от грозы” и многие другие. Иногда параллели получаются еще смешнее задуманного. Обнаженная девушка с привязанным к ней черным котом (“Возвращение блудного кота”) очень напоминает дочь советской Киргизии в освещенной полной луной степи. По признанию художника, его Котовасия безгранична. Сквозь кошачью призму можно даже смотреть телевизор (“Приверено — мин нет!”), а можно общаться с друзьями (“Художник, модель и искусствовед”). Друзья-то и посоветовали Виктору попробовать перенести его котов с разделочных досок, росписью которых он одно время увлекался, на холсты; было это в 1988 году. Так получился известный “Бегемот”, за обладание которым между галерейами началась настоящая война (почти без боя ее выиграл ГРМ). Серия продолжается и по сей день, благодаря чему на выставке были представлены около 50 работ маслом и несчетное количество графических листов.

Чтобы иметь возможность собрать всех зверей под одной крышей, Виктор часто игнорировал выгодные сделки, но все-таки часть работ приехала из частных коллекций. Справедливости ради надо сказать, что коты не поработили сознание художника: он находит способы выразить себя, разрабатывая и другие темы. Но достаточно полистать изобилиющую поздравительными кошками книгу отзывов, чтобы понять, как надо стрелять в десятку.

Даниил Габе



Галереи

выставочные залы

Манеж

Интеграция стилей: последовательно и естественно

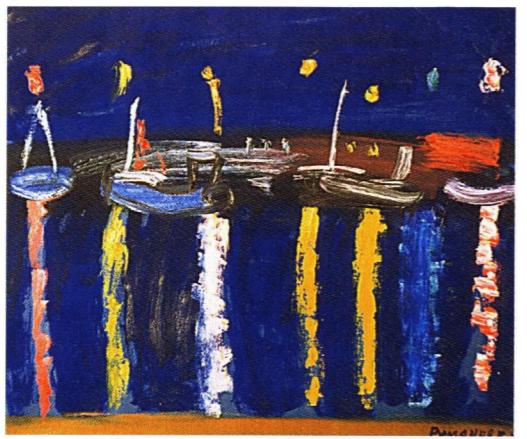
В декабре в Манеже прошла выставка Германа Егошина, одного из столпов неофициальной культуры Ленинграда советской эпохи. Выставка, наполненная уважением ко времени, ставшему историей. Картины, представленные на ней, также вошли в историю как свидетельства бытого нонконформизма их автора.

Пресса 60-х годов пестрела обвинительными вердиктами в адрес Егошина. "Ребусы", "формалистические выверты", "безответственное модничанье" — так клеймили тогда творчество отступников от генеральной линии партии в искусстве, к тому времени исчерпавшем возможности соцреализма.

Что же можно сказать о живописи Егошина сегодня, когда плюрализм стал едва ли не единственной стратегией критики, а ветер истории радикально изменил статус официоза, оставил ему роль извращенной диковины, суеверия истории? Трудно абстрагироваться от ореола мученичества, в котором поневоле оказались российские художники старшего поколения. Но иначе невозможно адекватно оценить творчество мастера. По прошествии лет кажется, что художник "коллекционировал" стили, экспериментируя то с кубизмом, то с импрессионизмом, то прибегая к эстетике супрематизма, то священнодействуя с пространством и цветом в духе Стерлигова. Вольно увидеть в его живописи нечто ванゴвское ("Лодки", 1992) или что-то от П. Кончаловского ("Цирк", 1962). Но это не важно. Впрочем, трудно сказать, что эстетические воззрения художника когда-либо круто менялись. Егошин — последовательный авангардист, не преступающий, однако, смысловых пределов модернистской практики. Кубизм и супрематизм в его интерпретации никогда не есть цитаты из прошлого, это всегда естественный этап сегодняшних поисков художника. Его стиль — интеграция стилей, сплав методов, данных нам XX веком, преображеный вдохновенной молитвой: почти все работы 98–99-х годов — на религиозные сюжеты ("Рождество", "Бегство в Египет"). Художник уже не боится звучных тонов, палитра становится все более открытой, а страйные батареи матюшинского цвета больше не скованы сомнением с страхом, озаряя изнутри любой, самый тривиальный сюжет, как, например, в "Девочке с книгой" (1999).

Мила Цвинкау

Румянцев красить не учит — красит сам



Выставочный зал Союза художников блеснул в декабре короткой, но чрезвычайно яркой и широкомасштабной выставкой. Александр Румянцев при организаторском участии Феликса Волосенкова представил несколько серий последних работ. Перед открытием можно было услышать реплику, которую один известный художник бросил другому: "Поднимись к Румянцеву — поучись красить".

Действительно, тут есть чему поучиться — легкости, свободной игре с краской, широте письма. Художник как будто "швыряет" свои мгновенные впечатления на холст, молниеносно, двумя-тремя мазками выстраивая всю композицию. Природа, архитектура, люди — все приведено в движение, всему дарована активная позиция, равноправное участие в мировом порядке вещей. Одно движение кисти — и лодка поплыла, затрепетали под порывом ветра деревья, качнулась солнная масса людей на эскалаторе. Для

Румянцева нет ничего второстепенного, каждая деталь наделена мощной энергией неповторимости, которую он будет стихией цвета. Румянцев работает как демиург, которому нельзя ни о чем позабыть. Его главный инструмент — цвет, всегда яркий, всегда неожиданный, всегда новый. Порой кажется, что художник не умеет смешивать краски, а может оперировать только чистым цветом, освобожденным от примесей. В цвете он такой же максималист, как и во всем остальном. Любой, самый банальный сюжет для него не скучен. Румянцев замахнулся на все мыслимые живописные жанры: пейзаж, натюрморт, портрет, жанровые сценки. Серия его "зарубежных" работ дышит впечатлениями неутомимого путешественника. Дания — это движение лодочек у самой набережной, заставленной аккуратными домиками; Венеция — фатальна, как крест, возникающий из вертикали архитектуры и горизонтали воды; Израиль весь состоит из зелени и света. Но людей нет в этих пейзажах — они живут в другом мире: в толчее метро, за стойкой бара, в магазине, превращаясь в единую массу в духе живописи немецких неоэкспрессионистов. Стихия природная и стихия человеческая — темы рефлексии художника, а их слияние — его задача. Справится ли он с ней, зависит и от нас: ведь Румянцев прежде всего наблюдатель, и уж затем — демиург.

Любовь Неволайнен

Галерея "Борей"



Сны о чем-то большем

9—27 ноября. Сергей Денисов. "Бессмысленные таблицы".

В творчестве Сергея Денисова от проекта к проекту интересно наблюдать явную трансформацию образов. В этом смысле "борейские" выставки (последняя не исключение) приметы мэйнстрима в русле этого развития. Его коллажи — это изобразительные и смысловые константы для всех других проектов, — легенда и масштабная линейка, пользуясь терминами топографии.

Обращение к эстетике старого, "выжившего из ума" технического рисунка, к многословию научных схем, поэзии гербарев и т. п. с успехом практикуется многими художниками и дизайнерами. Яркие примеры тому можно встретить в заставках MTV.

Причудливые реликты механически воспроизводятся и образуют абсурдные ряды картинок. Вещи переживают свои первоначальные значения и в подобных перечислениях теряют остатки смысла. Остроумные визуальные сопоставления профилируют самые основы изобразительного синтаксиса.

Другое дело — Денисов. Все то же он делает по-другому. Художник не только холодный рассудочный коллажист, но и увлеченный, пристрастный собиратель (как и многие иные петербургские художники). В его работах многочисленные насыщенные, обрывки анатомических атласов и технических схем сохраняют следы заинтересованности автора, его увлеченностии материалом и вновь обретают элементарные смыслы не только знаков, но и предметов, фактур.

Когда смотришь на его работы, на ум приходит не унифицирующее слово "коллаж", а знакомое с детства — "аппликация". Словно бросая вызов легендарному умельцу, прославившему себя работой с блохой, Денисов скрепляет свои хрупкие предметы — бабочек, былинки — при помощи точнейших скоб. Тщательность исполнения сдерживает их "разноречивость" — художник словно "заговаривает" вещи. Их застылость может обернуться и рассеянной мечтательностью, и проявлением гипнотизма. Но бессмыслица таблиц Денисова — лишь кажущаяся, как бессмыслица сновидений: стол же детерминирован выбор их содержания.

Иван Химин

Там остановилось время

В гостях у людей и зверей

С 26 октября по 6 ноября в галерее "Борей" прошла персональная выставка Анны Флоренской "Люди и звери в интерьере".

Давно уже Мраморный зал "Борея" не имел такого уютного, домашнего облика, как во время этой выставки. Все дело в том, что рисунки Ани Флоренской имеют сугубо домашнее происхождение. Они изображают обитателей и друзей ее дома, самых разнообразных — реальных или вымышленных, принадлежащих к миру людей или миру животных. Да и нарисованы Анины картинки часто для того, чтобы быть подаренными кому-то из близких.

От этих работ исходит тепло, словно от старого английского камина. Кажется, будто бы ты оказался в гостях у каких-то не очень пока знакомых, но весьма милых и обаятельных существ. Семья (а может, и не семья, а просто веселая компания из людей, котов, собак, енотов, зайцев и медведей) сидят под абажуром, пьют чай и глинтвейн, закусывают пирогами. Отмечают какое-то приятное событие. И тебе здесь будут рады, и тебе предложат место за праздничным столом.

Рисунки и сделаны очень обаятельно, и не менее обаятельно называются. Например: "Я с Катей М. и Вересьянычем сижу в рюмочкой на улице Белинского". Можно не знать, кто такие Катя М. и Вересьяныч (я, к примеру, понятия не имею), но все равно чувствуешь себя почему-то причастным к этой замечательной компании — с таким мягким юмором все они нарисованы.

"Люди и звери в интерьере" — первая выставка молодой художницы. А дебютировала Аня Флоренская как книжный график десять лет назад, когда она еще училась в школе и только начинала, как она выражается, "сознательно рисовать".

Аня любила тогда — опять-таки для себя и для своих друзей и близких — делать самодельные рукописные книжки, где не только иллюстрации были "собственноручными", но и все остальное, включая текст. Таких книжечек получилось немало, и они были красивые и смешные. Очень нравились всем-всем-всем.

Один из друзей семейства Флоренских, книжный график Светозар Остров, помог Ане издать "в настоящем издательстве" ее рукописную книжку — "Слушай" Хармса. Совершенно аутентично, один к одному.

Жаль, но для иллюстрированного книгоиздания сейчас времена не лучшие. Издания новых книжек пока не предвидятся. Впрочем, Аня Флоренская находит для себя множество других замечательных занятий. У нее два сына, жизнерадостное и вполне "сознательное" рисование. Кроме того, Аня шьет кукол — разнообразных зверей. Собак, медведей, слона. Их, вполне вероятно, мы увидим на следующей Аниной выставке.

Вадим Масленников



9—20 ноября. Выставка произведений Михаила Едомского.

Герои скульптурных и графических работ художника Михаила Едомского: коты, дворники, подгулявшие матросы, городские аутсайдеры — калеки, бомжи — все те, кого мы встречаем десятки раз на дню; фигуры, чей облик несет отчуждение, одночество, часто враждебные по отношению к нам и своему окружению, отвечающие лишь самым печальным и разгульным песням наших улиц. В работах они находятся в удивительной, даже пугающей гармонии друг с другом и средой. Ностальгия по социальной уравновешенности социалистического бывшему буквально пронизывает творчество Едомского.

Особенно это касается графики, так как скульптура изначально предполагает некоторую пространственную "выключенность". Да и ориентация на городской примитив в работах скорее отсылает к увлечениям русского авангарда 10-х годов. Его раскрашенная деревянная пластика имеет своими отдаленными прототипами пермскую деревянную скульптуру XVII — XVIII веков, лубочную игрушку. Для нее характерна статуарность, вписанность крупных объемов в прямоугольные призымы: материалом служат деревянные шпалы, брусы. Фольклорное начало оттеняет монументальность работ, часто следующих классическим образцам. Можно не заметить, что рядом со вдвое превосходящим по размерам котом постановка фигуры путевой обходицы почти повторяет позу Крестьянки Веры Мухиной.

С работами Арефьева графику Едомского роднит не только увлеченность темами городских низов, поэтизация дворовых будней, но и многие изобразительные приемы, деперсонификация образов, игнорирование индивидуальных черт. Едомский очень театрален — в лучшем смысле этого слова: ему мастерски удается транслировать эмоционально содерянное изображаемых им сцен. Выразительна и пристрастина в средствах самая печальная работа на выставке — "Похороны". Фигуры людей сливаются в массу, склонившуюся над черным столом, будто десятки плеч оказались укрыты одним плащом; литургическое звучание нагнетает вертикальный, довлеющий масштаб композиции. В таких работах социальная ностальгия если и присутствует, то отступает на второй план.

Сам художник (позже я познакомился с ним) оказался очень молод. Он начисто откращивается от всякого рода ретроспективизма (Вл. Шагин, Арефьев, Митки) своих работ: "Никакой ностальгии. Просто моя мастерская находится на Покровке. Время там остановилось. Я пишу окружающую жизнь". Направляясь в редакцию, располагающуюся в двух шагах от бывшей Покровской площади (ныне Тургенева), я заинтересованно глядел по сторонам. Нет, все же время не остановилось.

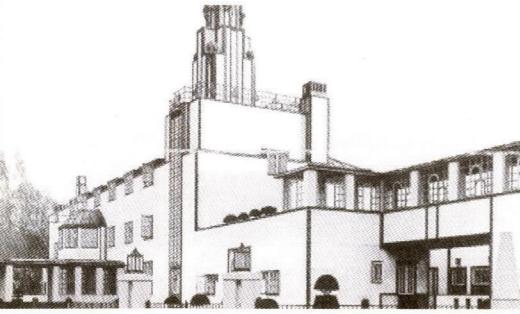
Иван Химин



Анатомия в стиле "пост-"

Галерея дизайна/Бултхауп

Тотальное возвращение



11 ноября в Галерее дизайна / Бултхауп открылась выставка, посвященная творческому наследию австрийского архитектора и дизайнера Йозефа Хофмана (1870–1956). Открытие этой выставки можно рассматривать как продолжение знакомства с творчеством Хофмана, так как в 1991 году Эрмитаж и Венский музей прикладных искусств уже знакомили нас с фотографиями, набросками, чертежами и оригинальными предметами интерьера, выполненными венским архитектором.

Основу экспозиции составляет мебель, воссозданная в последние тридцать лет согласно авторскому дизайну, а также пять подлинных стульев 1901–1908 годов. Два из представленных были сделаны для знаменитого венского кабаре «Летучая мышь», оформленного которого принимали участие Густав Климт, Оскар Кошко, Карл Чешка и Эдвард Виммер. Кроме того, можно полюбоваться вазами, светильниками, сервизами, предметами декора для стола — теми милями безделушками, которые создают неповторимый облик интерьера.

Строгая геометрия линий мебели и черно-белая графика обивочных материалов, японский лаконизм, аксетичность и конструктивная утилитарность разновысоких, убирающихся друг в друга столиков характерны для Хофмана-пуриста начала века, когда только законченный ортодокс не искал новых концепций и эстетик. Для группы молодых венских художников и архитекторов, входящих в общество «Сецессион», а чуть позже — в Венские мастерские, таким новым идеалом стало единство внешнего и внутреннего облика здания, при котором, по словам Хофмана, «интерьер и экsterьер составляли бы единое целое».

Воплощение идеала — дворец Стокле в Брюсселе, настоящее «тотальное произведение искусства», начиная со скульптур в саду и заканчивая ложками в буфете. Хофман работал со стеклом, кожей, тканями, керамикой, разрабатывал орнамент для напольных покрытий, дизайн светильников, посуды и, конечно, мебели, лишая ее прежней бескомпромиссности и жесткости. В результате частное строение приобрело столь законченный и совершенный облик, что по праву считается пиком творческой карьеры художника.

В дальнейшем судьба не столь благоволила ему, как и самой Австрии. Но стоит ли вспоминать об этом, если можно и сегодня удивиться новизне и оригинальности дизайна, на котором нет отпечатка прошедших десятилетий, и обывательски позавидовать состоятельный клиентам этого выдающегося австрийского мастера.

С.Ш.

Галерея "Арт-коллегия"

“Понт” без pontов

С 13 по 25 ноября в галерее “Арт-коллегия” проходила выставка “Pont 99”. Были представлены работы художников Финляндии: Эевы Айраксинен, Хелья Делкос, Марианы Эрккиля, Юккапекки Этясало, Олави Феллмана, Перти Суммы и Людмилы Стиерен.

Несколько месяцев назад эти семь художников объединились в группу “Pont 99” с целью создания всесторонних связей между людьми искусства разных стран, а также между организациями, их представляющими. Выбор названия не случаен и символичен. Свою будущую деятельность художники соотносили с таким понятием, как “наведение мостов”, а слово pont в переводе с английского означает “понтонный мост”. И вот в Петербург, дабы не так далеко, был переброшен первый дружеский мост, по которому собственно и добравась активно настроенная команда практически в полном своем составе. Принимающая сторона, в свою очередь, несмотря на радушие, все же не удержалась от соблазна пошутить и представила экспозицию в русскоязычном варианте — “Pont”, по принципу “как слышится, так и пишется”, настроив аудиторию на соответствующий современному сленгу лад.

Открывали выставку работы Эевы Айраксинен — череда вывешенных в ряд маленьких картинок, напоминающих книжные иллюстрации или эскизы к мультфильмам для взрослых. В течение семнадцати лет Эева работала в области психотерапии, изучая взаимосвязь изобразительного искусства и человеческого подсознания — в ее работах это чувствуется: они и декоративны и умы.

Живопись Олави Феллмана тяготеет к абстракционизму. По словам Олави, многие картины написаны под впечатлением от трудов немецкого эзистенциалиста Мартина Хайдеггера, считавшего первичной категорией “настроение”, создаваемое формами стихийного, неразвитого сознания. Абстрактную живопись представил также достаточно известный на Западе художник, ректор Института изобразительных искусств в Хельсинки Перти Сумма. В отличие от “хаотичной”, склонной к экспрессионистической, манеры Феллмана, Сумма — приверженец “геометрии” на холсте, идеолог сдержаных форм, присущих минималистам.

Людмила Стиерен продемонстрировала жанры портрета и натюрморта. Родом Людмила из Калининграда, в Петербурге училась в Финансово-экономическом, а в Финляндию, где получила художественное образование, переехала жить насовсем.

Работы молодого художника Юккапекки Этясало на фоне всех остальных выглядели контрастно — тщательно выполненные маслом автопортреты в стиле мастеров голландской школы. Для автора они, с одной стороны, — некое проявление иронии, с другой — определенная дань академической манере и призыва к давно вышедшему из моды трудолюбию в искусстве.

Хелья Делкос выставила несколько кукол. Работая в одной из галерей Хельсинки, Хелья славится беспрерывным созданием все новых и новых кукол, без которых она не мыслит своей жизни.

Мариана Эрккиля, представившая синтез медиа и инсталляции, предложила гостям экспозиции посетить еще несколько галерей, не покидая при этом выставочного зала. Конечно, они оказались не такими большими и не такими просторными (черные квадратные ящики со встроенным внутрь “изображениями”), и ознакомиться с их экспонатами можно было только при помощи специальных “глазков”. Но задуманный эффект гиперболы “галерея в галерее” все же сработал.

На следующий день после открытия выставки “строители мостов” возвратились в Финляндию. А их сооруженный “первенец”, между прочим, до сих пор стоит. Наверное, в ожидании ответного визита...

Марина Маленькая

Дом журналиста

Бескозырка белая, в полоску воротник

В ноябре в Доме журналиста проходила выставка петербургских карикатуристов под названием “Мы и море”.

Кому же не хочется к морю? Особенно сейчас, зимой, когда воспоминания о жарком томлении на пляже способны вызвать форменную мигрень. В качестве прививки от хандры можно было бы рекомендовать вышеизложенную выставку.

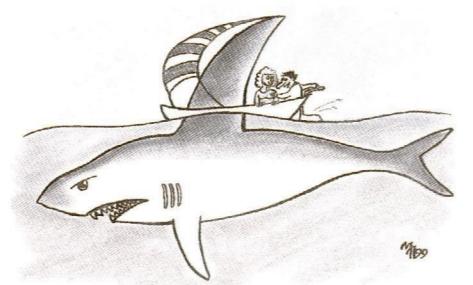
Все-таки карикатуристы — очень деятельный народ: для них море полно приключений, а преодоление трудностей путем принятия нетрадиционных решений — дело чести.

На рисунках полно акул: однако, оказывается, можно не только бороться с ними (или спасаться от них — правда, сидя при этом на морской мине), но и использовать в мирных целях, приняв акулий плавник за мачту и натянув на него парус. Встретилась на выставке и научная разработка — проект нового корабля, упрямо преодолевающего барханы (буквально — корабль пустыни).

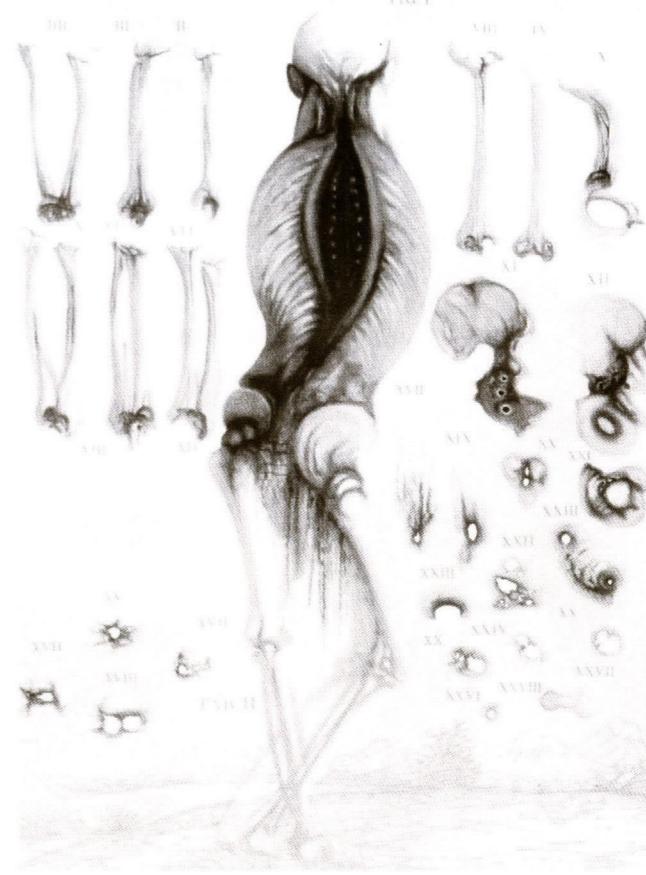
Конечно же, не обошлось без “Титаников”, но теперь уже можно не бояться: айсберг-то — всего лишь хвост нырнувшей утки, а океан — только море слез сентиментального телезрителя.

Плохо в море только с женщинами — их просто нет, а с теми, что изредка встречаются, поступают совсем не по-джентльменски, перепиливая рыбой-пилой на манер фокусника. В остальном же — русалки, обаятельные и очень молчаливые рыбки...

Пожалуй, на будущий год надо ехать в горы.



М.В.



Не успела закрыться выставка Сергея Денисова *Бессмыслицкие таблицы* в галерее “Борей”, как Николай Сажин представил свои грандиозные анатомические таблицы на Пушкинской, 10. Хладнокровный анатом демонстрирует нам хирургически разъятые тела и скрупулезно классифицирует их внутренние органы. Увлекшись этими штудиями, ученый не замечает, как у его подопытных начинает проявляться их инфернальная сущность... Такова завязка сюжета *Автоанатомии* Николая Сажина.

Обращение к эстетике XVIII века, стилизация анатомических таблиц того времени обнажает точки соприкосновения витального мировоззрения (и искусства) Сажина и идейной проблематики века Просвещения. Века, в котором вера в науку уживалась с наукообразным мистицизмом, эротика — с грубоватым натурализмом, а утонченный эстетизм и гедонизм искали простоты и естественности. Сажин иронизирует по поводу позитивистского пафоса науки с его культом опыта, эксперимента, каталогизации. И вместе с тем конституирует эти категории в качестве правил своей постмодернистской игры. Исторические цитаты здесь неразрывно спаяны с современными культурными кодами.

С наслаждением цитируется, в общем-то, все подряд — от Боттичелли (*Нежная*) до обложки пластинки группы Iron Maiden в работе *Наизнанку*. Хотя последнего монстра с таким же успехом можно соотнести с *Сатурном, пожирающим своих детей*.

Интерес к телу во всех ипостасях его существования и даже более — к телу как зыбкой границе различных состояний бытия: жизни, смерти, искусства — определяет идейную интригу проекта.

“Я сегодня пьян!!! В случае если я не смогу найти дорогу домой, прикрепите эту записку мне на пуговицу и доставьте меня домой... (следует адрес)... N.B. Пожалуйста, не трясите меня и не оставляйте лежать в холодном месте!” — этот выставленный транспарант является как бы программой того глумления над самой сущностью опыта и эксперимента (вспомним, сколько значения вкладывал в это слово Вен. Ерофеев), которое предпринимает автор. Могильные коннотации подчеркивают интерес к положению тела между бытием и не- или ино бытием (мертвецы пьяны).

Антитезой анатомическим таблицам является и автопортрет, на котором художник представил себя в виде дикого косматого существа, испуганно взирающего на нас единственным глазом: всю остальную поверхность лица покрывает взъерошенная борода. Кто это? Циклоп — автохтон этого фантастического мира? Или пародия на естественного, натурального человека, в которого так верили мыслители XVIII века?

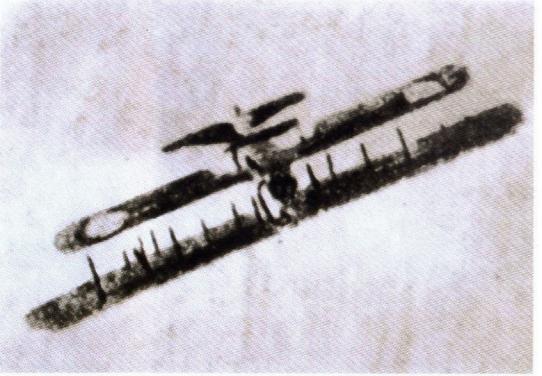
Свойственные художнику акриловые, слегка флюоресцирующие краски и сине-розовая гамма в этом проекте выступают эвфемизмом для натуральных телесных цветов. “Чернильная кровь” — заметил один из посетителей.

Иван Химин

г а л е р е и

выставки в залы

Галерея "ФОТОimage"



Точка зрения

20 ноября в фотогалерее на Пушкинской открылась выставка Игоря Лебедева.

Любимая петербургскими фотографами игра со старой фотографией, "ветхим вельмом" отпечатком привлекает возможность двойного отстранения и сопреревивания: одновременного погружения и дистанцирования. Эксперименты со старыми снимками — это завораживающее манипулирование утраченными смыслами, иной, чуждой фактурой света, пространства, поверхности, но главное в нем — "вытягивание" времени, двойная остановка, задержка внимания. Насыщение старинного отпечатка современной рефлексией. Выхватывание фрагмента уже не существующей реальности, проявление, укрупнение по принципу "blow up".

Игорь Лебедев уже не раз демонстрировал свое виртуозное умение органического вживления изображения в иную пространственно-временную среду (серия снимков, посвященных советско-финской войне 1939 года — "зимней кампании" — производила впечатление настоящей документальной пленки тех лет, что называется, репортажа с места событий). На своей выставке в галерее "Фотоимидж" Лебедев экспериментирует со старыми открытиями: "Я вижу мир, который на них запечатлен, но почти всегда безвозвратно утерян, и в этот момент что-то меня начинает беспокоить... Тогда я отправляюсь на поиски того места, той точки, откуда происходил невидимый лучик, оставивший мне лишь легкий нечеткий след".

Умный и внимательный взгляд фотографа различает на серой буро-запыленной поверхности открытки какое-то неуловимое движение, трепетание плоти. Как астроном, по свету погасшей звезды фиксируя ее гибель, Лебедев улавливает некий ток невидимого пучка лучей, исходящих от того, что давно стало всего лишь закорючкой на бумаге, человеческим иероглифом, абстрактной формулой, точкой граничной поверхности, разделяющей целые миры и пространства, и — оживляет, воскрешает его. Чудо воскрешения действительно сопутствует каждому его снимку, когда из зернистого фотографического праха нечто важное обретает на них свое утраченное бытие.

"Я вижу дым, идущий из трубы и рассеивающийся в воздухе, — пишет Лебедев, — чувствую легкое прикосновение губ ребенка... читаю строчки письма, медленно исчезающие из памяти... всматриваюсь в лицо песочницы женщины, через мгновение обреченнной на исчезновение... обнаруживаю факт существования сгинувшего человека по еле заметному отпечатку". Точкой отсчета в своем движении в прошлое фотопамяти Лебедев избрал то неуловимое качество фотографии, которое Р.Барт обозначил как "punctum" — "укол, дырочка, пятнышко, маленький порез, а также удачный бросок игральных костей. Punctum в фотографии — это то случайное в ней, что укалывает меня".

Вслед за фотографом зрителю с изумлением первооткрывателя приходилось искать и находить в открытие тотничий фрагмент, тот "punctum", ради которого и затевалась игра, — уколет или не уколет? Покалывает.

Глеб Ершов

магазин британской книги "Англия"

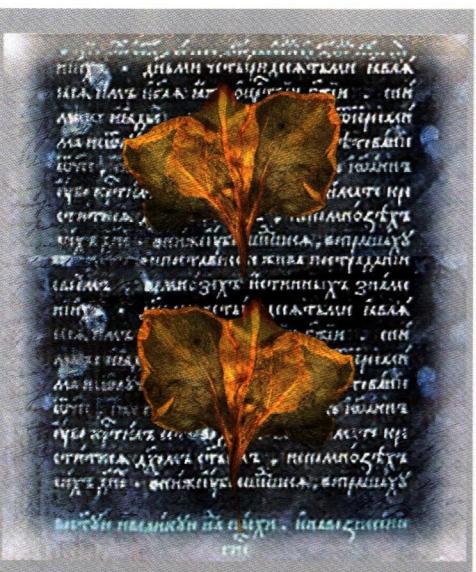
"Числа" и художник как время и календарь

14 декабря в магазине британской книги "Англия" открылась выставка календарей "Числа".

В преддверии нового тысячелетия люди думающие склонны погружаться в осознание общемировых, космических процессов. Что есть время, как оно течет, не иллюзия ли циклическая природа самого календаря? В результате была задумана философско-художественная акция, актуализирующая в свете последней интеллектуальной моды эти и другие аспекты времени.

На фоне респектабельных изданий магазина "Англия" экспонированы различные объекты петербургских художников (Вадим Воинов, Сергей де Рокамбль, Анна Николаева, Даниил и Петр Кочаровы, Илья Комаров, Баграт Аразян, Татьяна и Владимир Игумновы), инспирированные их погружением в данный дискурс. Важным условием для экспонентов было неповерхностное знакомство с вышеуказанной темой. Сергей де Рокамбль даже написал целое исследование на тему времени и календарей. Пожелаем же организаторам удачи, а также большей эмоциональности и меньшей научнообразности в подходе к подобным глобальным проектам, коль скоро мыслят они себя авторами художественного проекта, а не научной конференции.

Глеб Ершов



ФЕВРАЛЬ

2000

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	

Мила Цвинкау

Центр современного искусства Университета

Общение и сообщение

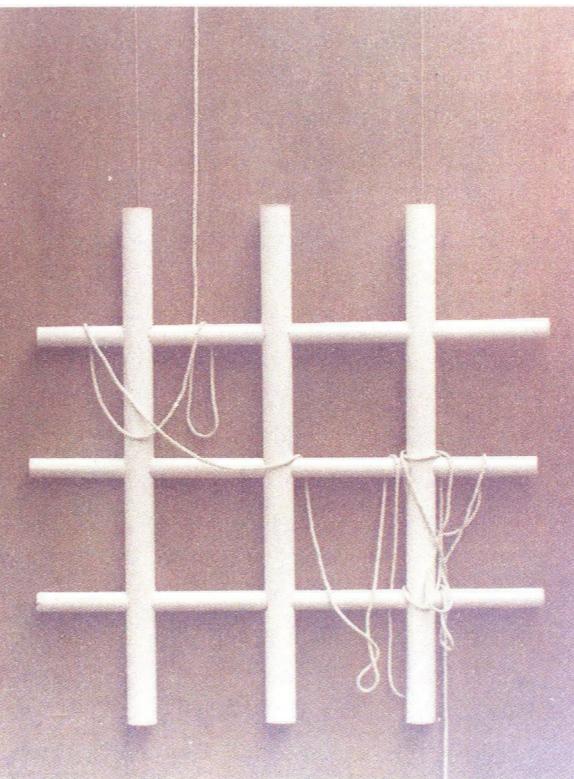
Новые технологии передачи информации будоражат художественные круги лет десять. Честно говоря, угроза Интернета и других ужасных информационных монстров в нашей стране, не обременившей большинство населения ни компьютером, ни радиотелефоном, кажется несколько надуманной.

Например, недавно проходившая в Alt-галерее 103 выставка Дмитрия Шубина продемонстрировала, что мало кто из собравшихся на вернисаж способен справиться с обычным пейджером (множество которых было подвешено к потолку). На фоне повсеместной рефлексии на обозначенную тему открытая в ноябре в Университете выставка с простым названием "Сообщение" вызвала чуть ли не умиление. Тлетворное дыхание Интернета не коснулось творчества Валерия Мишина, Леонида Борисова, Алексея Варсонко, Тамары Буковской и ряда других художников, представивших свои работы на тему коммуникации. Для них, как и для большинства наших сограждан, "сообщение" генетически связано с буквой, словом. Не случайно первое, что бросается в глаза, — надпись "слово" в золоченой музейной раме, выставленное Леонидом Борисовым. Забота художника о слове, превращающемся в музейную редкость, кажется несколько преждевременной, хотя бы в связи с большой экономической сложностью массовой оцифровки знаков и букв. Слово как носитель множества смыслов привлекло внимание Тамары Буковской, "поигравшей" с ним в духе экспериментов Хлебникова или Крученых. Развернутые на окнах листики бумаги с безыскусной графикой слов обнажали на наших глазах все оттенки смысла одного единственного слова — "словолов". Это публичное препарирование напоминало аналогичную детскую игру. Кстати, детская тема задела и А. Медведева, придумавшего считалку: "Un, deux, trois, quatre — из-за дуба вышел Сартр".

Войдет ли она в детский лексикон? Сомневаюсь. Ряд художников все же смог преодолеть магию буквы, владая, правда, при этом в тревогу по поводу искусства, превращающего эти буквы в слова, а слова — в предложения. Чутький Алексей Варсонко, ощущивший угасание массового интереса к русской поэзии, развесил стихотворения классиков (от Пушкина до Пригова). Размытый, плохо читаемый текст знакомых произведений предварялся громкой надписью "Память посвящается". Если уж художник прогнозирует нам не только смерть самого искусства, но и памяти о нем — дело действительно плохо. После такого предупреждения композиции В. Брылякова на тему засилья СМИ в частной жизни выглядят более чем миролюбиво и даже декоративно. Эффектные фотографии ню, спрятанные под стеклом, оплелись художником веревками, на которых крепятся обрывки газет с пугающими заголовками. Сети массовой информации хотят и поймали в свою ловушку прекрасное женское тело, но нисколько не обезобразили его, оставил эталоном красоты.

Вообще социальный ракурс был характерен для большинства работ: инсталляции Вадима Флиссака "Из моего офиса ничего не видно", работы Борисова "Ленин" или "Эх, хорошо в стране советской жить", фотографии Рыбакова и Волкова "Акция", инсталляции Мишина "7 слов". Но сообщение — это все-таки не только передача информации в социуме, но и общение, которое, судя по всему, Университет ценит по-прежнему высоко.

Любовь Неволайнен



Центр книги и графики

Долгое путешествие русского Рембо

10 ноября. Выставка фотографий Виталия Сундакова «Путешествие длиною в четверть века».

Эта экзотическая выставка цветных фотографий могла бы стать рядовым явлением для узкого круга любителей Клуба кинопутешественников, если бы не фантастическая дизайнерская подача, обеспечившая экспозицию некую аутентичную снимкам ауру. Приятная, комфортная обстановка, негромкая музыка, пальмы, оранжерейные растения, чучела цапель, выпей и мангустов, красные рыбки в подсвеченном аквариуме, попугай, косящие на посетителей любопытные птицы глазом, — всей этой экзотике, организованной старательно и с трогательной заботой о публике, не хватало только обонятельных и осязательных ощущений.

Эта выставка вполне современна с точки зрения тех интерактивных аттракционов, которые сегодня предлагают зрителю музеи, особенно в отношении детей. Неясен только ее адресат: для кого она? Для этнографов, любителей авантюрных путешествий или же просто для неравнодушных к большим цветным фотографиям? Невозможно представить себе, чтобы один человек побывал в столь разных отдаленных уголках планеты, благодаря чему удостоился следующих журналистских штампов: "человек глобуса", "Мицухо-Маклай из Царицына", "русский Рембо", "последний супермен", "профессиональный авантюрист", "бродячий академик", "проповедник в джинсах".

Пожалуй, на тех фотографиях, что представлены, он больше похож на Мицухо-Маклай — вот он вместе с обитателями джунглей Амазонки ловит какую-то игуану, вот сидит рядом с почти что голой папуаской, ничуть не смущающейся перед объективом. Сюжеты кормления грудью ребенка слева и поросенка справа, нанесение макияжа, тату на лица и тела, боевого окраса перед охотой; портреты, среди которых выделяется фигура умного пожилого вождя с костистой впалой грудью и огромной геркулесовой дубиной на плече. Фотографиям сопутствует небольшая коллекция вещей, настоящих этнографических раритетов, и мы видим, что палица — это на самом деле туземский топор, а другая остро изогнутая штуковина, фигурирующая на снимках, — ритуальный нож каннибалов.

Природа и доисторический человек предстают на фотографиях Сундакова как равновеликие величины, в равной степени обладающие даром творения.

Глеб Ершов

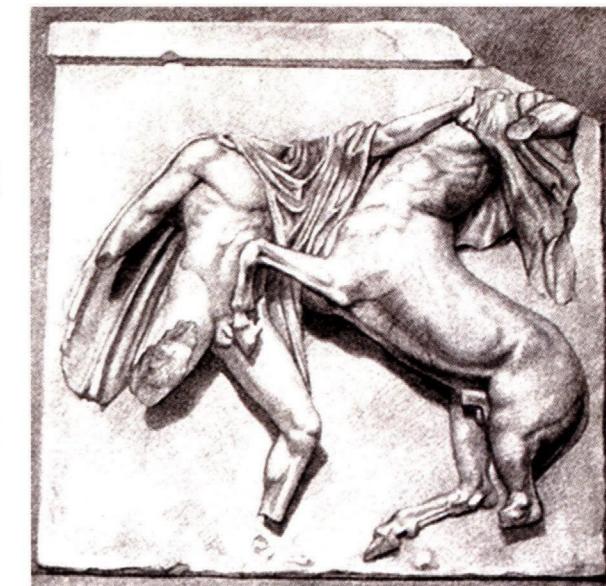
Музей Новой академии изящных искусств

Ретушированная красота

Георгий Гурьянов — один из столпов неоакадемизма, рачитель возрождения классического академического рисунка в "тимуровском" варианте, глава и представитель "новой серьезности". На публике появляется мало, живет жизнью гуру-затворника в своей мастерской, на родине выставляется крайне редко, все больше за границей.

Конечно, нынешняя выставка, открывшаяся 13 ноября, — малая толика того, что могло бы полно представить художника, особенно что касается его монументальных живописных работ, посвященных морской тематике: моряки в бескозырях, атлетические гребцы, будни и праздники доблестного Российского флота. К сожалению, все это осталось в мастерской. Однако публика не была разочарована: рисунки, представленные в Новой академии, большого формата — своего рода огромные постеры, которые отличают скрупулезность и добротность выделки. Сразу же закрадывается сомнение в технике исполнения — настолько репродукционно безупречно они смотрятся. Художник не спешит выдавать своих секретов. У рисунков нет подписей, обозначения техники, дат. В этом пренебрежении к зрительской любознательности нет ни высокомерия, ни лукавства, так как подобная авторская установка сразу сообщает каждой вещи статус непререкаемой авторитетности и самодостаточности. Не важно что, не важно как: главное — исполниться благоговения перед самим духом гурьяновской неоклассики, любоваться красотой. Однако придиричный взгляд различит штриховку остро отточенным мелком (каким пользовались в старых академиях) — очевидно, поверх фотографий, которые сами по себе сделаны высокопрофессионально. Здесь фрагменты архитектуры: колонны, капители, атланты; скульптурные композиции. Любой маленький обученный академический рисовальщик мог бы выполнить гораздо виртуозней и техничней. Не в том, как к а к о й художник с такой любовью и строгой истовостью будет елозить мелком по бумаге, пытаясь рисованной ретушью, ровным параллельным, отнюдь не безупречным брюловским или бруниевским штрихом оживить "мертвую" фактуру — некий артефакт из архива истории искусства. Ретушь — назовем так графический метод, которым пользуется Гурьянов, расставляя акценты, "поправляя" свет, смягчая резкие тени, привнося собственную ритмику. Создается впечатление старательного, но наивного воспроизведения манеры рисования академических штудий с какого-либо антика. Мы уже видели, с каким пасиалистическим рвением осваивают неоакадемисты старые технологии: гумиарабикой фотопечать, гладкую зализанную живопись с лессировками, искусство штилья. Осталась только гравюра. Очевидно, в этом направлении надо ждать какого-либо прорыва в приближении неоакадемистов к вожделенному идеалу красоты. Но здесь, в силу очевидной трудоемкости техники, возможны проблемы. Гурьянову, впрочем, подошла бы техника меццо-тиント, тем более что Мамышев-Монро своими "расцарапками" уже продемонстрировал искусство "гравировки" по фотографии.

Глеб Ершов



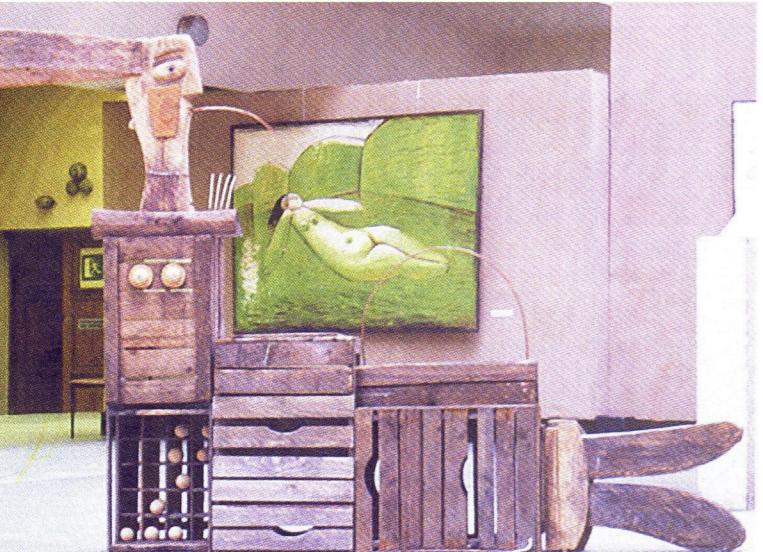
персоналии

Восторженный отзыв злобного критика на безукоризненную, с его точки зрения, выставку работ Виктора Данилова в ЦВЗ "Манеж"

29 октября — 17 ноября. "Из Шувалова — в Озерки".

Я завидую госпоже Джигархян! Будучи причастным к деятельности небольшой и небогатой галереи, всегда понимал, что для такого художника, как Данилов, галерейного масштаба "маловато будет". Как сотрудник музея, отчетливо представляю, сколько надо всего согласовать, чтобы усилиями нескольких отделов доказать руководству необходимость большого показа творчества Виктора Данилова в музейных залах. Я благодарен ЦВЗ "Манеж" и Марине Джигархян — куратору выставки — за то, что у них есть возможность осуществлять подобные проекты и они ее не упускают.

Осень 1999-го подарила питерской публике две безукоизненно сделанные выставки: западноевропейскую гравюру в Эрмитаже и манежную экспозицию Виктора Данилова. И в том и в другом случае покоряет чистота реализации положенной в основу идеи. Допускаю, что кому-то покажется кощунством сравнение мастеров XV—XVIII веков с современным художником, а Манежа — с Эрмитажем. Но в том и заслуга куратора и экспонента, что им удалось создать выставочное пространство такого качества, которое не только допускает проведение аналогий, но и не проигрывает в этом соревновании. Логика, отсутствие "проходных" вещей, щательный отбор экспонатов и выбор для каждого из них единственного возможного места, идеальная пропорция экспозиционной "пустоты", позволяющей всем вещам — разным по технике — свободно "дышать" в непростом пространстве 1-го этажа Центрального выставочного зала — все это редкость, к сожалению, для выставок современных художников. Однако именно эти раритеты сделали из выставки Данилова не "одну из череды", а уникальную экспозицию, и без нарочитой рекламы вызвавшую действительный интерес города.



констатировать уникальность выставки Данилова в Манеже.

В последние год-два среди части питерских художников стало почти модой подчеркивать свою причастность к Шувалово-Озерковской творческой деревне. Такие заявления, когда далеко не всегда это оправдано и эстетически и исторически, подчас вызывают недоумение. На этом фоне название "Привет из Шувалова..." могло показаться почти вызовом. Но кому или чему? Аdeptам? Злобным критикам? Новопресселенцам — шуваловским нуворишам? И да и нет.

Ничто — ни словеса, ни призывы и кампании, ни угрозы и истерики — не сможет лучше и убедительнее, чем выставка Виктора Данилова, доказать, что есть в современном мире такое явление, как "шувалово-озерковская культура". Она всем своим строем, каждой отдельной работой демонстрирует уникальность и жизненность этого понятия и его особой этической и эстетической программы. Данилов сопротивляется усредненности сегодняшнего питерского искусства, его суетливой торопливости в стремлении вписаться в мировой мэйнстрим за счет узнаваемой похожести и плохо скрываемой боязни проявить национальное лицо. Он напоминает о праве отцов-основателей "деревни" на свой независимый голос, не утверждаемый общим собранием "концессионеров". Устав этого "монастыря", пусть и неписаный, эстетика, отличающая "деревенскую" от прочих, ясно и просто формулируются в незамысловатых с виду работах скульптора и живописца Данилова.

Как будто бы так. Однако для всех, кто хоть сколь-нибудь знаком с ним лично, невозможно предположить, чтобы он при создании выставки задумывался над подобными мелочами. Данилов просто живет, просто творит, просто и без затей дружит, легко прощает. Удивительный светлый человек, самим фактом своего существования в искусстве выявляющий фальшив, наличествующую вокруг. Художник, абсолютно "невыгодный" для критика, ибо творчество его настолько умиротворяет, что приходится признать: его выставка — одна из самых профессионально сделанных и гармоничных за последние годы в Петербурге.

Владимир Дрозд

19 октября 1999

Глубокоуважаемая г-жа Бибикова, простите, не знаю Вашего отчества (только имя — Вера). Я — подписчица Вашего журнала, в двух номерах которого Вы поместили материалы о художнике Алене Рапопорте (1933—1997). Я — вдова А.Р. и очень благодарна Вам за эти публикации.

Кроме того, мне хочется выразить Вам восхищение Вашим журналом: отбором материалов, художественным оформлением, полиграфическим качеством и отсутствием опечаток, которыми кишают все современные издания и в России, и за рубежом.

С уважением, благодарностью и пожеланием успеха в делах,

Ирина Рапопорт

kunst-пассаж

Елена Клюева: "Цветы — самый яркий художественный объект"

Покрывало из лепестков. Лилейная матовость кожи. Маргаритки на лугу. Нарцисс, глядящий в прохладную водную глубь. Флердоранж, обещающий счастье. Цветы... И Женщина, касающаяся их, ласкающая, глядящая шелковистые лепестки, чувствующая их жизнь и боль как свою и преподносящая нам эту красоту божественную, наделенную художественными, как дар и откровение, которых мы, возможно, и не достойны.

Елена Клюева — флордизайнер и стилист, создающий невероятно радостные композиции: живые цветы, соединяясь с лентами, кожей, соломой, ракушками, засушенными и отбеленными травами и листьями, предстают в них то в виде праздничного букета или искусно выполненного художницей коллажа, а то и вовсе украшают головы юных прелестниц причудливым головным убором. Цветы — самый яркий художественный объект. Им нельзя не поклоняться, у них нельзя не учиться. "Тем, что я стал художником, я обязан цветам", — писал Клод Моне. Любовь к цветам привела его к живописи. Елена Клюева, не прибегая к краскам, создает коллажи — флористический аналог живописи, но выполненный природными материалами. На выставке, прошедшей в мае 1999 года в галерее "Филиппа" (Хельсинки), Елена представила выполненный в этой манере триптих "Финляндия",

посвященный симфоническим поэмам Яна Сибелиуса: в него вошли работы "Сага", "Дочь Севера" и "Весна". Названия цветов, которыми "зазвучал" композитор в исполнении русского дизайнера, изысканны и теплы, споря с северной музыкой финского музыканта: карилис, лотос, трава штильграс...

А еще Елена пытается, не уходя от природы своего материала, "вживлять" его в такие экзотические театрализованные представления, как шоу-перформансы для клуба "Голливудские ночи", синтезирующие музыку, пластику, драматургию и... флористику. Новый жанр вызвал к сценической жизни духов иных стран и времен: восточных красавиц укутанных в водяпады цветов, тихих японок, семенивших под затейливую китару, надменных средневековых дев в свете факелов и рыцарей, сражающихся за Прекрасную даму. Цветы в представлении отведена главная роль, и доминанта ее, самая звонкая нота в цветочной аранжировке всего представления, поставленного на музыку Deep Purple, — великолепный авторский букет дизайнера-флориста Елены Клюевой.

НоМИ



Гималаи на Неве

В первую неделю декабря Голубая гостинная ЛОСХа стала центром притяжения всего индийского. Формальным поводом индомании послужило открытие российско-индийской выставки, посвященной 125-летию со дня рождения Н.К. Рериха. Выбор здания на Малой Морской не случаен. С 1906 по 1917-й Николай Рерих возглавлял размещавшуюся в этом особняке школу "Императорского общества поощрения художеств". По одной из многочисленных петербургских легенд, он же участвовал в создании мозаичных панно, украшающих интерьеры здания напротив.

Выставка — не совсем точное название для того многодневного шоу, по жанру более всего напоминавшего юбилейно-просветительские фестивали. Даже в программу первого дня уместились традиционная индийская музыка, "Отче наш" Стравинского и опять-таки традиционные индийские танцы в исполнении юных воспитанниц одноименной школы. Последние пробудили ностальгические нотки в сердцах оторванных от родины сотрудников индийского консульства. Впрочем, и любой русский был бы тронут, повстречав в центре Дели колоритную группу индусов с гармошками.

Такой же принцип компоновки материала был применен и к изобразительной части события. Работы анонимных индийских фотохудожников, запечатлевших жемчужины родной архитектуры, должны были настроить посетителей на нужный лад. Их фотографии, несомненно, превосходили качеством тематически схожие картинки в расположенных поблизости туристических проспектах и, по всей видимости, несли в себе какой-то особенный информационный заряд, передающийся невербальным способом, ибо краткие аннотации к ним были составлены только на двух языках — английском и санскрите. Здесь же висели акварели учащихся международной Детской академии художеств.

Тринадцать пастелей Бориса Смирнова-Русецкого (см. "НоМИ" №10), которые в 1985 году он лично подарил академии, также заслужили внимание и интерес к себе. Смирнов-Русецкий — мастер неба: оно занимает центральное место в его пейзажах — всегда непривычного цвета, одинаково спокойное над Угличем и Гималаями, пирамидами и Ростральными колоннами.

Трудную задачу задали устроители выставки — составить из этого конструктора впечатление. Но замысел сам собою обнажился: Рерих благословил на творчество своего ученика, тот передал палитру следующим поколениям, фотографии заняли пустующие на стенах места, а традиции, заложенные еще деятельностью "Общества дружбы Индия — СССР", не канули в Лету. Так что пасьянс сошелся.

Даниил Габе

hot mail

19 октября 1999

Глубокоуважаемая г-жа Бибикова, простите, не знаю Вашего отчества (только имя — Вера). Я — подписчица Вашего журнала, в двух номерах которого Вы поместили материалы о художнике Алене Рапопорте (1933—1997). Я — вдова А.Р. и очень благодарна Вам за эти публикации.

Кроме того, мне хочется выразить Вам восхищение Вашим журналом: отбором материалов, художественным оформлением, полиграфическим качеством и отсутствием опечаток, которыми кишают все современные издания и в России, и за рубежом.

С уважением, благодарностью и пожеланием успеха в делах,

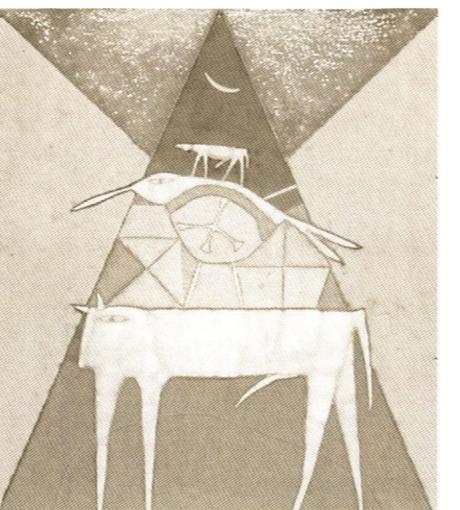
Ирина Рапопорт

Что ни день, то пятница



В ноябре в Российском этнографическом музее проходила традиционная выставка, посвященная Параскеве-пятнице, хранительнице семейного уюта, мастерице и рукодельнице, которая представлена в обличье Царь-девицы (или бой-бабы, что почти одно и то же). Похоже, мы с нею ровня — у нас те же заботы. К юбке прицеплен детский рисунок, на шее — схема метрополитена и аудиокассета как дополнение к роскошным бусам и для пущей красоты — вязаная морковка. А руки — длинные-длинные: такая и защитит, и обнимет, посуду изготовит и коврик из войлока свялят, а на коврике — тоже Параскевы, да не простые, а чернокожие, намибийские.

НОМИ



СИМВОЛЫ НА ЭМАЛИ

С 15 ноября по 5 декабря в галерее "Гильдия мастеров" проходила персональная выставка Алексея Мукушева. Около сорока произведений, выполненных в технике горячей эмали, частично презентировали новую серию работ художника, созданную в 1999 году в Венгрии.

Стержнем этой серии работ (а в ней их всего 200) является знаковость и художественная попытка соединения символов различных культурных систем. Так, например, автор использует древние индейские и астрологические символы наравне с символами христианства, фольклора и мифологической символикой греков. Соединяя в рамках одного произведения сразу несколько изображений (крест, лицо Богоматери, дерево жизни, солнце, быка и др.), автор как бы возвращается к архетипам как к общему источнику их происхождения.

Марина Маленькая

на родных просторах



РУКОДЕЛИЕ? ИСКУССТВО?

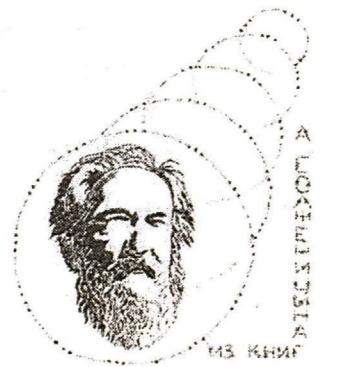
Наша гостья из древнего Владимира приехала в редакцию ночным поездом и всего на день, торопясь уехать обратно следующей ночью. Приехала без приглашения, просто купив в своем городе наш журнал и решив отправиться в Петербург: "Под лежачий камень вода не течет". Пожалуй, ничего удивительного, если не знать, что Клара Семеновна Сухарева — пенсионерка и инвалид второй группы. А еще она журналист, писатель и самодеятельный художник, получивший авторское свидетельство на новую технику изготовления экслибрисов — вышитых шелковой нитью одного цвета, что создает впечатление графического рисунка, или нитью разных цветов — и тогда миниатюрный книжный знак становится похожим на тонкую акварель.

Свои работы, основанные на ассоциациях и обобщении, Клара Сухарева адресует поэтам, композиторам, писателям, в разное время жившим во Владимирском крае, и старается передать особенности их личности и творчества. Таким образом, каждый элемент изображения становится значимым, говорящим: ствол берески, превратившийся в перо, и маленькая птичка как дополнительная, неизвестная музыкантам нота на нотном стане в экслибрисе композитора Алексея Фатянова, автора песни "Соловьи"; шелковые узелки, составляющие точки и тире бесконечно повторяющегося сигнала SOS, и колючая проволока имени Александра Солженицына на посвященном ему знаке; Легас со связанными крыльями, вышитый золотой нитью, — образ журналиста и поэта В. Юденича, в силу обстоятельств не опубликовавшего ни одного своего стихотворения.

Работы Клары Сухаревой, выполненные в технике традиционного женского рукоделия, уже не производят впечатления "изделий народных промыслов", потеряв утилитарность и прямую декоративность. Иконы, вышитые ею лицевым монашеским шитьем — шелком, золотой и серебряной нитью, бисером, — экспонировались в Москве, затем были освящены и теперь находятся в церквях Владимира. Идут своим чередом приготовления к выставке во Франции и к юбилейной — во Владимире.

Где же еще отмечать шестидесятилетие, как не на родине.

С.Ш.



10

Истоки, основания и аспекты

"Метаформы. Деконструктивная позиция в архитектуре и искусстве", Дюссельдорф, Кунстхalle, 6.11.1999 — 2.1.2000.



Пафос разрушения всегда притягителен и сладок. Об этом говорит политика и история. В искусстве тоже всегда присутствовал этот импульс. Стоит только вспомнить падающую башню Пизы, моду на руинированные пейзажи Гоббера, которые, в свою очередь, вместе с другими романтическими тенденциями спровоцировали постройку руин в ближайших пригородах Петербурга. Тяга к разрушению вечна. И все же "метаформы" — это архитектура будущего. Архитектура, от которой захватывает дыхание. Музей фонда Соломона Гуггенхайма в Бильбао, Танцующий Дом в Праге, UFA-Cinema Center в Дрездене — этот чаурящий список архитектуры, превращенный волей ее создателей в скульптуру, к сожалению, на так уж и великий, поскольку архитектура — самое презентативное и дорогостоящее искусство — сталкивается с рядом проблем существования в современной среде.

Выставка показывает истоки, основания и отдельные аспекты существования современной деконструктивной формы, в частности, в архитектуре.

Представлены такие современные архитекторы и художники, как Заха Хадид, Фрэнк Герри, Курт Химмельблau, Петер Айзенман, Рудольф Херц, Детлеф Капеллер, Вася Марьянов, Олаф Метцель и др. Первый зал — инсталляция из ржавого металла Детлефа Капеллера и модели Васи Марьянова. Во втором — политико-металлические предпосылки деконструктивизма — "метафора исторической катастрофы" — остатки советской символики, серп, молот и разрозненные лучи пятиконечной звезды. В третьем показан собственно художественный процесс зарождения метаформы из созерцания фотографий разрушенной архитектуры (Херберт К. Оттерсбах. "Начало деконструктивизма". 1998), из абстрактной живописи, которая постепенно начинает набирать объем, превращаясь в скульптуру, разрастающуюся до размеров архитектуры (Леббеус Вудс. "Поле огня". 1993, 1999). В этом же зале в центре подвешены к потолку на длинных креплениях модели О.Эрри, Хадид, Айзенмана и Химмельблau — как результат поисков, как окончательная отливка художественной формы.

Беря начало в авангардных опытах с деконструкцией формы в 20-х годах, деконструктивизм как одна из наиболее актуальных форм существования архитектуры сегодня сталкивается с рядом проблем — как чисто технологических (производство чрезвычайно трудоемкое и дорогое, требующее высокого уровня промышленности), так и "контекстуального" характера, связанных с адаптацией новых форм к регулярной городской застройке и подготовке общественного мнения к принятию подобных нововведений.

Так, работы одного из самых интересных архитекторов современности — Захи Хадид, которые всегда высоко оценивались в профессиональной среде, до сих пор по преимуществу остаются "бумажной архитектурой". Единственная ее постройка была реализована в небольшом городке — Вайле на Рейне. Другая предназначена для Дюссельдорфа, но в конечном счете в конкурсе победил проект Фрэнка Герри, который, однако, тоже столкнулся с определенными сложностями. В своем проекте трех зданий для Дюссельдорфа он запланировал отсутствие в них окон. Однако руководство города заставило его изменить первоначальное решение, в результате чего была нарушена чистота авторского концепта. Другая проблема возникла при внутренней планировке нерегулярных объемов, которые затем были поделены на равные клетушки офисов. Третья проблема — это адаптация архитектуры в социальной среде. Новые дюссельдорфские здания пустуют, поскольку не находятся желающих снимать там помещения под офисы.

Однако существует и позитивный опыт, например в Бильбао, где новый музейный комплекс позволил не только привлечь внимание туристического потока к этому небольшому городку на северо-западе Испании, но и во многом решил проблему безработицы, высвободив более 200 рабочих мест.

Как бы ни складывалась судьба деконструктивной архитектуры, выставка снова заостряет вопрос о самом ее существовании. Что это: конец эпохи модернизма или реализация футуристических утопий и шаг в новое тысячелетие?



Мутанты — да или нет?

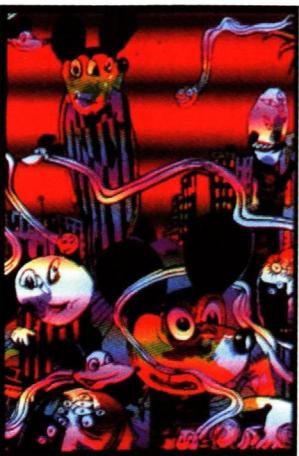
"Мутанты — Авангард немецкоязычного комикса 1990-х". НРВ-Форум культуры и экономики. Дюссельдорф. 29.10. 1999 — 9.01.2000.

Выставка тринадцати (!) (значимительное число) художников из Германии (Мит Атак, Джим Авиньон, Хендrik Доргатен, Хеген Вагенбрет, Томас Хут, Чригель Фарнер, Мартин Том Дик и др.) и Швейцарии показывает результат эволюции традиционного комикса с Дональдом Даком, Суперменом и Фикс&Фокси, превратившегося из разновидности "pulp-fiction", "желтой литературы" и мусора на задворках культуры в полноценный самостоятельный жанр, претендующий на тотальную оккупацию реальности. Сегодня комиксы, как показывают авторы, научились двигаться, издавать звуки, писать стихи, снимать фильмы, выпускать книги, строить дома и, наконец, творить собственную реальность. Кроме того, они завоевали священную плоскость — музейную стену, куда не допускается ничто вульгарное и профанное.

Комиксы, с одной стороны, — это некая насмешка над пресловутой серьезностью немецкой культуры, и в то же время они сами унаследовали нечто от этой серьезности, превратившись наконец в "высокое" искусство, не зависящее более от печатной страницы. Экспозиционный принцип демонстрирует эту самодостаточность, помещая привычный "горизонтальный" формат комикса в "вертикально" висящую,

"Мультишки" показывают глубину, напряженность, даже болезненную невротичность сознания современного человека с его неудовлетворенностью, перверсивностью и прихотливыми фантазиями. "Веселые картички" обладают тем преимуществом, что рука художника спевает за развитие его мысли. Потом они наибольшее интересы как сплеки современного художественного сознания.

Сначала посетитель, сняв обувь, попадает в Комикс-лэнд (автор М.С. Бастиан): он проглочен одним из монстров, в чреве которого целые комикс-государства. Духи американского хеллоуина обретают здесь материальность, плоть и кровь. Они пытаются, завывают, подергиваются и



раскачиваются. Дизайн с фиолетовым светом, флуоресцентные краски и кислотная тематика во многом перекликаются с клубной эстетикой.

Один из шедевров жанра — "ready-made" Томаса Отта — домик одного из героев, члена мафиозного клана. Портреты родственников висят на стене, дополненные острожюстными историями на внешней стороне здания. Холостяцкая берлога, грязная посуда, пепельница, полная окурков, кровать с грязным скомканым бельем, тарелки с наклеенными ракушками и видами Италии — предметы непременного туристического ширпотреба, соус "табаско", телевизор с каналом итальянского телевидения, переливающаяся голографическая картинка с образом Христа на Голгофе, протекшие батареи и, наконец, штукатурка на полу — все это настолько витально, что зритель чувствует себя неудобно, словно вторгаясь в чье-то частное пространство.

Особенно хороши работы Анке Фойхтенбергер — серия про маленькую девочку, чьи перемещения в пространстве превращаются в некое путешествие по собственному телу.

Так же физиологичны и истории Анны Зоммер, которая показывает современные отношения между мужчиной и женщиной. В ее историях логическая связь нарушена, всегда есть какая-то нелогичность, "выпавший зуб", — сквозь дырку от него здравый смысл улетучивается, оставляя нас наедине с "нонсенсом", перверсией, алогоизмом, который, однако, развивается по неким определенным законам обратной рефлексии. Она также оживила своих героинь еще раз в другом материале, выполнив серию мягких скульптур, которую можно было бы озаглавить как "девушки из борделей разных стран мира".

Кристиан Фарнер — художник, стерший разницу между комиксом и картиной, выполнил серию комиксов маслом, притом так, что его серия имеет довольно факультативные внутренние связи между отдельными фрагментами. Из сюжета в сюжет кочует лишь один "мультишак", появляясь то здесь, то там. Каждая из работ вполне может существовать отдельно, по придумости авторских фантазий и виртуозной технике исполнения вызывая в памяти произведения Иеронима Босха.

Но что действительно интересно (при всем абсурде и извращенности авторской мысли) — так это удивительное пристрастие к порядку, где каждый лист должен быть непременно пронумерован. Абсурд в немецком комиксе не хаотичен, в своем корне стремится к некоему определенному порядку, который чем безумнее, тем жестче. Немцы есть немцы.



"Пари-фото"

Париж, Карусель Лувра, 18—21. 11.1999

"Пари-фото" на сегодняшний день является единственной художественной ярмаркой, сконцентрированной на фотографии XIX—XX веков во всем многообразии ее жанров, выходящих в своих крайних, экспериментальных проявлениях за рамки чистой фотографии и внедряющихся в области живописи, кино, видеокарта, компьютерной графики и, конечно же, моды. Мода, что для Парижа более чем закономерно, в этом году стала центральной темой, проиллюстрированной как собранием Европейского дома фотографии в Париже, так и частными коллекционерами — Jean-Charl de Castelbajac, Claude Deloffre, Yves Saint Laurent & Pierre Bergé, Lothar Schirmer. Выставка также представила более 80 галерей из Франции, США, Германии, Великобритании, Португалии, Канады, Испании, Нидерландов, Японии и др. (всего из 15 стран мира), а также отдел фотографической литературы.

Европейский дом фотографии показывал снимки четырех самых известных авторов, имена которых ассоциируются с понятием "модной фотографии": Уильям Клейн, Хельмут Ньютон, Ирвинг Пэн и Дэвид Сайднер (работы, в основном уже хорошо известные отечественному зрителю по Месяцу фотографии в Москве и выставке Ирвинга Пенна в Эрмитаже).

Работы Эрвина Блюменфельда "Декольте" (1950), Сары Мун "Fashion#4, Yohji Yamamoto" (1998), Давида ля Шапеля "Alec Wek — My House" (1997) продолжили блестящее "дефиле фотографов".

Область экспериментальной фотографии была «поддержанна» такими новыми именами, как Филипп Базин с новой серией портретов новорожденных детей (1998, галерея "Anne Barrault"), Елжер Ессер (Германия, ученик супругов Бехер) с его серией ландшафтов, которые занимают художественную нишу между живописью и фотографией. Эти работы были выставлены галереей Marion de Beaupre, которая также показала фотографии четырех молодых женщин-фотографов — Марси Робинсон (USA), Ванини Сорренти, Изабель Трунигер (Италия) и Камиллы Вивьер (Франция). Нью-Йоркская галерея Edwynn Houk представила одного из наиболее талантливых фотографов нового поколения — Роберта Парке Харрисона, чьи работы, полученные в процессе сложных технологических манипуляций, представляют сюжеты, в центре которых — странные самодельные механизмы, и на их фоне — сам художник в образе дэнди XIX века.

Фотография XIX—начала XX века была представлена таким роскошным списком имен, как Надар, Адольф Браун, Вильгельм фон Глоден, Рудольф Копитц, Еужен Атже, Франтишек Дриткол, Хайрих Кюн, а работы классического авангарда — Моголи-Нажи, Брассаэм и Ман Реем. На их фоне заметно выделялись работы русских фотографов — Наппельбаума, Родченко, Лисицкого и других, представленные немецкими и американскими галереями. Спрос на русский фотографический авангард на Западе сейчас очень высок, и можно с сожалением отметить определенный процесс вымывания части художественного наследия фотографии 20—30-х годов из России на Запад.

Вообще надо сказать, что нашей фотографии повезло на международном художественном рынке куда более, чем нашей живописи, которую как некое самоцветное явление (например, на "Арт-Колоне") не представляет никто. Экспозиция русской фотографии XIX—XX веков курировалась парижской галереей "Carte Noire", артистический директор которой — Ольга Свиблова — как известно, является одновременно и директором московского Дома фотографии, экспонировавшего на своих стенах отечественных фотографов как XIX — начала XX века (К. Булла, Н. Андреев, М. Дмитриев и др.), так и наших современников (А. Титаренко, В. Никитин, Ф. Инфанте Арана, И. Мухин).

Надежда Воинова (Дюссельдорф — Париж)

Искусство продавать искусство

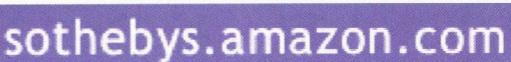
Не секрет, что торговля произведениями искусства не перестает быть таким же сверхприбыльным бизнесом, как нефтяной, игорный или туристический. Торговые дома — аукционы — занимают в этом секторе бизнеса свою солидную нишу. В отличие от простого дилерства (продажи и перепродажи) они до сих пор обладают несколькими мощными дополнительными рычагами воздействия на рынок и ценообразование, привлечения к себе капиталов и общественного внимания (что в некотором смысле синонимично). Публичная продажа искусства с молотка привносит в процесс элемент азарта и социального престижа, и в этом отношении аукционы и впрямь можно уподобить игорному бизнесу. Помимо своих непосредственных функций аукцион — это кузница новых культурных ценностей и стереотипов, а также фабрика вдувания новой жизни (читай — денег) в хорошо забытые старые.

Вопрос взаимовлияния аукционов и "остального" рынка искусства в вопросе формирования цен остается самым тонким и образует как бы *circulus circuleosus*, где не до конца ясно, что на что оказывает влияние в первую очередь. Это, как кажется, вопрос "обходоострый". В первую очередь это наглядно демонстрирует рынок современного искусства как наиболее подвижный, уязвимый и "иррациональный" в сфере формирования цен на произведения.

В целом, несмотря на традиционную элитарность и снобизм аукционного бизнеса, а возможно, в немалой степени и благодаря ему, роль аукционов в современной сфере рынка искусства можно сравнить с фигурантой влиятельного "серого кардинала" при королевском дворе. На пороге нового тысячелетия этот бизнес отнюдь не выдохся и не намерен уходить в прошлое. Более того, наряду с традиционными методами работы наметились новые, "экспансивные" тенденции. Основное новшество: аукционные дома предлагают торги по Интернету.

То, что на первый взгляд может показаться попыткой не отстать от времени и сохранить современный имидж, на самом деле несет в себе потенциал раскрытия новой экономической реальности для аукционеров. За этим стоит хорошо продуманная стратегия выхода на принципиально иной круг покупателей, нежели тот, что принимает участие в живых торгах. Идея интернетовских торгов не нова и принадлежит онлайновым компаниям и частным дилерам, запустившим торги в виртуальное пространство.

19 ноября этого года гигант Сотби торжественно отметил официальное начало своего крестового похода в Интернет совместно с ветераном онлайнового бизнеса компанией Амазон. Нехитрый, но далеко идущий замысел, к тому же успешно обыгранный на других: поместить в Интернет вещи в массе своей с четко рассчитанной ценовой



дальностью — от \$500 до 3000—5000, которые, во-первых, привлекут широкого покупателя из сферы среднего класса, во-вторых, покупателей, которые в силу социальных комплексов или по географическим, финансовым или любым другим соображениям никогда не осенят своим присутствием торговые залы на Бонд-стрит и Йорк-авеню. В тиши своей техасской фермы ее владелец скорее рискнет отдать деньги невидимому аукционеру за картину для столовой.

Вторая тенденция — это активизация деятельности гигантов Кристи и Сотби в продажах по категории Memorabilia. Этим термином обозначается широкий круг личных вещей, принадлежащих лично кому-либо (не путать с частными коллекциями) или характерных для определенного культурного явления. Так, например, существуют отдельные самостоятельные категории Rock Memorabilia, Sport Memorabilia, Pop and Cinema и другие.

Чем ближе к концу века, тем больший размах приобретают подобные аукционы, всякий раз возводимые в статус беспрецедентного масс-культурного явления. Так, можно вспомнить нашумевшую продажу личных вещей и недвижимости Жаклин Кеннеди-Онassis (Сотби, Нью-Йорк, 1996). Прошедший сезон ознаменовал собой еще одну веху в этом направлении, получившую широкое освещение прессы, — в конце октября Кристи распродавал более 1500 личных вещей Мерилин Монро, среди которых было белое вечернее шелковое платье, в котором Монро пела "Happy Birthday Mr. President" президенту Джону Кеннеди в 1962 году (продано владельцем нью-йоркского магазина раритетов за \$ 1267500) и платиновое обручальное кольцо с 34 бриллиантами, полученное Мерилин от своего первого мужа Джо Ди Маджио (ушло за 772500 против первоначальной оценки в 30000—50000). Предварительную выставку посетили 75000 человек, и одних только каталогов по скромной цене в 85 долларов было продано 28000. Кристи охарактеризовал этот аукцион как последний и наиболее блестящий подобного рода в уходящем столетии. Месяцем раньше с молотка Сотби ушел свадебный костюм Мерилини, в котором она выходила замуж за того же Джо Маджио (33350).

К наиболее значительным и любопытным арт-торгам уходящего сезона следует отнести традиционные осенние торги современного искусства Сотби и Кристи, проходящие практически параллельно в ноябре в Нью-Йорке (17-го и 18-го ноября соответственно).

Так, общий объем продаж Сотби в этот раз составил 56236650, побив тем самым собственный рекорд десятилетней давности в этой категории. Потенциальным хитом №1 должен был стать "Фонтан" Марселя Дюшана — пятая копия из восьмиштучной серии "Фонтанов" 1964 года, которая была выполнена под руководством Дюшана взамен утерянного оригинала 1917 года. За \$1,7 млн. "Фонтан" ушел в Афинскую коллекцию современного искусства Дмитрия Даскалополоса, превысив ценовые ожидания Сотби на 700000. Один из самых замечательных холстов Марк Ротко пятидесятых годов "№15" 1952 ушел за рекордную цену в 11 млн. вместо ожидаемых \$4—6 млн., тем самым установив ценовой рекорд для произведений этого художника. К числу ценовых рекордов для отдельно взятых персонажей также относится мобиль "Бразильская рыба" Александра Кальдера — одно из 12 похожих произведений, созданных им в 40-е и 50-е годы — \$3907500 против 800000, а также монументальная композиция Сэма Френсиса "Навстречу исчезновению 1", проданная за 3412500.

Для сравнения: предыдущие рекорды этих художников составили:

Марсель Дюшан. "L.H.O.O.Q.". \$607500. Сотби. Нью-Йорк.

Марк Ротко. "№15". \$5942500. Сотби. Нью-Йорк. Ноябрь 1997 года.

Александр Кальдер. "Дерево". \$2090000. Сотби. Нью-Йорк. Май 1989 года.

Сэм Френсис. "Вокруг Света". \$1870000. Сотби. Нью-Йорк. Май 1990 года.

Следующие традиционные, но уже лондонские вечерние торги современного искусства Сотби — 9 декабря. "Ударное ядро" среди прочих его лотов — произведение Лучио Фонтана, редкого для аукционов Герхарда Рихтера, Люсмена Фрейда и "нового британского классика" Демиена Хирста.

Сильно уступивший по общему объему продаж своему главному конкуренту дом Кристи тем не менее также установил несколько рекордных ценовых планок, самая симптоматичная среди которых — \$1817500 за "классическую" вещь Джефа Кунса "Розовая пантера" (анонимный покупатель по телефону).

Юлия Лукшина (Женева) — специально для «НоМИ»



НИЧЕГО ОСОБЕННОГО

Неделю назад открылась выставка "Проекты Константина Мельникова. Диалог с Москвой". Модный ныне мастер, почти что кислотный. В "МК-бульваре" одна девушка написала про японцев, которые приезжают посмотреть на его особняк и будто бы совсем не хотят любоваться на кремлевские стены и Василия Блаженного. Проверить трудно, так как японцев много. На модное мастерство собирались все. Ну или почти все. Друзья и враги, потому что на почве любви к ющим мастерам, конечно, многие уже поругались. А так, слову, ждали даже Зураба Узубяча. (Сглатываем слону!!!)

Смотрели в основном на макеты (картонные, металлические, деревянные). Некоторые макеты были смешно расположены и глядели почти что с потолка (как модельки самолетиков в детской). А по периметру стен стояли стенды. Фотографии были старые, а вещи на них, в общем-то, давно знакомые (тексты — тем более). Особо ловким решением организаторов оказалось поместить экспозицию не в основном здании, а в аптекарских палатах, в большом зале, перекрытом в древности кирпичными сводами. В этом контексте макеты проектов Мельникова, четко выполненные немцами, голландцами, а также нашими будущими архитекторами, подтверждали старую мысль Ларри Ли о том, что советская архитектура на самом деле ходит в потемках палат времен Грозного (перевод Пастернака).

Итальянские стены (выставка была вначале показана в Милане — как это уже не в первый раз происходит с творениями Мельникова) производили двойное впечатление. Да, они были лаконичными и четкими, ч/б с красным — обычный итальянский дизайн. Но по сути — вне архитектурной истории, показывая безымянные эскизы и фотографии работ других авторов. Например, на стенде "Проекты Дворца Советов" проектов поместились сразу несколько, но без указания авторов, ведь — "Не-Мельников!".

Это были, естественно, Иофан, Щуко, Гельфрейх. Мне лично показалось несколько неуважительным и непедагогичным создавать подобные букеты "примеров", которые, наверно, должны были производить на зрителя плохое впечатление, а лучше — ужас: какие же они все глупые по сравнению с ним! Впрочем, снобизма в архитектурных выставках хоть отбавляй. Архитекторы не утруждают себя связностью мысли и подготовкой материалов, и снова в который раз, несмотря на руководство замечательного ученого Юры Волчка, главная тема экспозиции — "Москва Мельникова" — или не раскрыта, или просто надумана. Ведь где еще строил Мельников? В Орехово-Зуеве! А где мечтал строить? Где-то в Америке (см. памятник Колумбу). Если же Мельников брался московский, то зачем в довесок положили этого Колумба? Или знаменитые гаражи над Сеной, из-за которых мастеру сразу предложили остановиться творить во Франции?

Сделаю вывод. Выставка замечательная, но только для тех, кто или просто постоянно думает о Мельникове, или его никогда не видел, а точнее — не читал альбом, сделанный Хан-Магомедовым в начале 90-х. Таких меньшинство. Выставку же надо делать здесь, нашу, а не просто наклеивать русские названия на итальянские стены и давать левые комментарии к памятникам. И вообще пора все-таки создать постоянную небольшую экспозицию из чудесных трудов наших архитекторов. Они это заслужили. Надеюсь, что Церетели, создавая свой музей современного искусства на Пречистенке, подарит великим советским архитекторам парочку углов.

МОСКВА В ПИСЬМАХ

ПИСЬМО ВТОРОЕ

ОСОБЫЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ШАРМ

"Жолтовский" — это имя давно на устах тех, кто живет в Москве, или тех, кто занимается недвижимостью. Квартиры в доме Жолтовского — предел мечтаний, настоящий московский миф, с которым трудно бороться. И даже если мастер не запланировал окна в кухне (для кухарки, что ли?), все равно это круто. И вот его уже изучают, ищут логику мастера, и если не с такой влюбленностью, как у Гауди, то уж по меньшей мере внимательнее, чем у большинства современников.

В Музее Щусева выставка, приуроченная к странной дате — "250-летию московской архитектурной школы", — которая выглядит достаточно абсурдно: ведь и до 1749 года в Москве строили не отдельные мастера-древосеки. В центре — Жолтовский. "Школа Жолтовского", которую организаторы окрестили единственной московской школой, существовавшей у нас в сталинские времена, — тоже понятие не совсем обычное. Жолтовский проявил себя как талантливый организатор, создав для сотрудников мастерской №1 самые лучшие в СССР условия. Но дело в том, что Жолтовский пестовал не учеников-представителей, а часто и уже самостоятельных личностей, которых мастер не связывал никакими-либо обязательствами. Таковы А. Власов, Г. Гольц, А. Буров, Н. Афанасьев, С. Барщ, выступавшие и в коллективе во главе с учителем, и выполняя собственные проекты на тот же самый конкурс Дворца Советов.

Но особый исторический шарм — в проект Памятника защитникам Москвы, над которым советским архитекторам было поручено работать уже в начале 1942 года. Для памятника (это каменное здание) Жолтовским избрана необычная форма — гигантская юрта. Конечно, в оформлении присутствуют и классические детали, что не снижает глубокого ощущения непредсказуемости неоклассика. Столы же удивительны послевоенные проекты Дворца советов в Сталинграде, прекрасная графика которых напоминает мрачные отвлеченные построения итальянских метафизиков (Де Кирико).

... "И все же как хорошо, что все это не построили!" — услышал я в день открытия выставки от посетителя, долго разглядывавшего проект ИМЛИ на Котельнической набережной (по размерам чуть больше Главного здания МГУ). И то верно, сколько было бы у института проблем с этими башенками, открытыми галереями, засыпаемыми снегом, заливаемыми дождем...

Но Жолтовский — особый миф. Жолтовский как творец идеального дома для советского человека. Жолтовский как забывший последний гвоздь в гроб конструктивизма. Люди мечтают жить в домах Жолтовского, слагая научнообразные песни из доморощенных гипотез: если есть пара колонн — это, мол, строил Жолтовский. Мечтать не вредно.

ПИСЬМО ТРЕТЬЕ

О НЕЗРИМЫХ НАСЛАДЖЕНИЯХ

Среди суеты московских выставок выделяются, что "более современны", — текстовые и кибернетические. В Росизо, что в толще ВысокоПетровского монастыря, выставка, разочаровавшая многих. Я попал на открытие, где присутствовал сам Пригов, который представлял "цифровые презентации" пяти российских классиков и делал это с завидным упорством, исходя из положения букв фамилии в алфавите (например, "б" — 2, а "В" — 3). Вечная российская проблема соотношения великого прошлого и современного говна решалась при помощи деления и сложения. Пушкин, Достоевский, Толстой, Сорокин, даже Пригов, то есть Рубинштейн.

Вообще-то эти вычисления стихийны и обладают положительным действием на разные стороны психики людей. К несчастью, народ у нас все еще темный, хотя порой выглядит как вполне подготовленный. Гуманитарии настойчиво на все лады интерпретировали Пригова, искали какие-то придуманные ошибки. В своей задумчивой критике друзья и бомонд лили слезы об отсталости нашего авангарда даже от западных, вполне исторических форм. Хотя фактически ничего не произошло. Искусство всегда необычайно легко чувствовало себя в неописанных, нерасшифрованных пространствах, но российский мавзолейный менталитет не терпит незримого, и метафизика им едва прощупывается.

... Другая тусовочка в тот же день открылась в галерее XL, где довольные организаторы разместили полотна престижного и известного фотографа Мухина. Мухин показал все, что умел. Получилась великолепная маленькая шкатулочка, где действительно есть над чем поразмышлять. Здесь Москва была уже подобрана, публика чуть постарше. Сам Игорь произвел хорошее впечатление нелюдимым, розового лысого монстра в очках.

В объектив к Игорю смотрят удивительно, просто отдаются. Две девушки где-то на закате в салют. Эту вещь, как хорошее дело, приятно вспомнить. Или фанатка "Иванушек": девушка тургеневского типа рвется в доль фотографа, совершенно его не замечая. Неужели такое волнение? Но вот что это рядом с Картье-Бressоном (так написали в маленьком листочке в буклете выставки), пожалуй, неправда. Техника техники, и все же постановочность чересчур: нужно видеть, как смотрят, почти глядят фотографа фотографируемые.

На выставке Игоря не хватало ни. Более того, ее название — "Девушки" — и сама галерея — XL — уже чуть-чуть попахивают чисто мужскими радостями. А так — все хорошо. Кажется, самая удачная вещь — проститутки, застигнутые врасплох на набережной Москвы-реки. Удовлетворяет престранно. Я рад.

Ваш Валентин Д.



