

Новый Мир Искусства

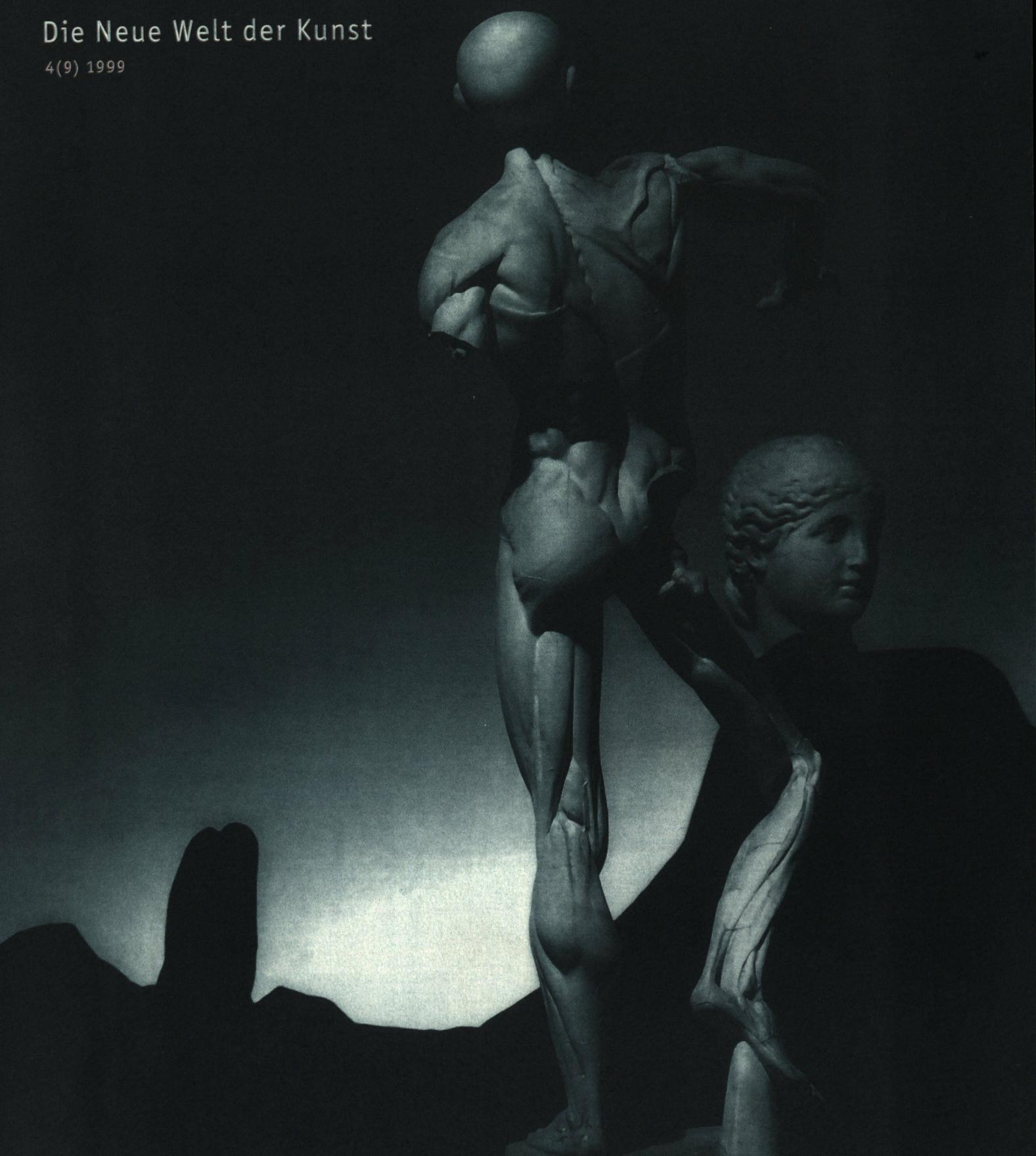
НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

4(9) 1999





короли нюанса

взгляды

параллельная лексика

папики

1000 приглашений на чашку чая

цвет и саунд

фил-клуб

мир музея

истоки

из книг

проездом

обзор

художественная хроника

(...)

лицо имени

Dolce vita человека лимба

Окно в Россию

История искусства без имен

К проблеме прощания с концептуализмом

Имя как знамя

Это — камень, а это — вода...

Naked Lunch

Транзит

Philumena nostalgos, или Самое анонимное искусство

Николай Кононов 2

Надежда Воинова 5

Аркадий Ипполитов 8

Сергей Даниэль 11

Михаил Золотоносов 12

Дмитрий Озерков 13

15

16

19

Михаил Золотоносов 20

Василий Кондратьев 23

Валентин Дьяконов 26

Вальтер Грюневальд 28

Юлия Лукшина 30

Глеб Морев 33

Юлия Балыбина 37

Екатерина Андреева 40

Д.О. 43

Михаил Карасик 44

Николай Татаренко 46

Надежда Воинова 47

Мила Цвinkau 48

Марина Колдобская 51

52

Ю.Д. 64

1-я страница обложки: Е.Рубин. После

2-я страница обложки: Н.Калмаков. Костюм Мерлина. 1916. Акварель

3-я страница обложки: организатор Антикварного салона в Этнографическом музее Мария Попова с гостями из Гамбурга

В оформлении номера использованы работы фотографов: Рудольфа Ельника (с. 9—10), Дмитрия Конрадта (с. 33—35), Алексея Орешкина (с. 62), Бориса Пиотровского (с. 23), Наташи Разиной (с. 40—42), Клима Юрина.

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.

Издается ООО «Редакция журнала Новый мир искусства». Учредитель — 000 «World Chartering Ltd.».

Главный редактор Вера Бибинова/ Ответственный секретарь Светлана Шевякова/ Дизайн: Филипп Донцов, Надя Зубарева/ Верстка: Александр Балабанов, Григорий Голов Тел./факс редакции (812) 114-5532. По вопросам рекламы обращаться в контору журнала. Редакция оставляет за собой право не вступать в переписку с авторами. Пристанные рукописи не рецензируются и не возвращаются. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

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

Выход пленок — ЗАО «Голанд». Установочный тираж 5000 экз. Цена договорная. © Copyright 1998, «Новый мир искусства». Все права защищены. Перепечатка без разрешения редакции запрещена.

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

Л И И М

Неправдоподобно прекрасная, травленная временем, дождями и городскими выхлопами, но тем более драгоценная мраморная плоть «Эода» работы Бонацца в Верхнем парке Петергофа припухло-детски выдувает свое легкое имя, воссоединяя мраморный облик и мифологическое звание в тот миг, когда дуновение из его уст достигает всего нашего существа, проницая и насыщая наш изучающий взор. Мы получаем ответ, ничего не возвращая. Наш взор возвращается к нам, не наткнувшись на преграду. Таковым, как мы того тайно хотели. Немного влажным и томительным. Этот подарок мы явно не заслужили, он непомерен и тут же ускользает от нас, подобный быстрому поцелую, как некая дорогая невысказанный, за которой начинается то, что может принадлежать лишь двум партнерам на другой «стороне» языка, где нет обыденных слов и словарных именований.

Отойдя на десяток шагов от этой фигуры к зеленой теневой кипени боскета, я понимаю, что слова не нужны, так как это происшествие чрезвычайно легковесно и сентиментально, словно сердечная растрата по пустяковому поводу, словно ретро или кич. Равенство имени и облика раскрывает свою культурную непристойность только однокому взору, наткнувшемуся на нежданый ответ.

«Ты кто? Как тебя зовут? — Эолллл...»

Жесткость и жестокость объектов культуры, которые мы подвергаем со-зерцанию, очевидна хотя бы потому, что далеко не все из них становятся *нашими*, далеко не всеми мы можем обладать даже в самом незначительном, мифологическом или фантазийном смысле. Одни из них непроницаемы, другие неуловимы, третьи агрессивны, четвертые неподатливы, пятые отталкивающи. Видя многое, мы часто не видим ничего дальше и кроме ширмы их поверхности. Что-то мешает нашему пониманию и познанию.

Мы не знаем имени. Мы не можем позвать того, кто *tam*. Как в мифе об Орфее и Эвридице. В Каире в Национальном Египетском музее, по барханам которого ходят караваны туристов с гидами-шелькоперами во главе, среди развали восточных древностей — золота, базальта и алебастра — есть зал-выгородка, просcenium к gold-дизайну Тутмоса такого-то. Там, как альбомы в книжных шкафах букиниста, пылятся в буквальном смысле ряды фаянсовых портретов. Грустные юноши и печальные девы, рано покинувшие благословенные пределы лучшего из миров. Безымянные, как сквозняк, нагнавший на них когда-то моровую язву или неизлечимую весельем ипохондрию. Я приглядывался к ним, слатывая порции слюны, предвещавшей мне культурный восторг и трепет, но ничего, кроме пыльной патины, уязвившей мое зрение, не обнаружил. Я не смог соотнести то, что видывал в дивных блестящих увражах, с вот этими затуманенными пылью незнакомыми физиономиями. Мы с вами где-то встречались? Их очи,

должные натолкнуться на мой вопрошающий взгляд, были обращены вовнутрь, в глубь льняной холстины покрова, в себя, будто они уперлись в бесконечный сериал про богатых, хотя и умерших.

Это было — *другое*. Не то — по имени и не то — по облику.

«Ты кто? — вопрошал я лик прекрасной девицы, почившей абсолютно непорочной. — Я ведь любил тебя, как твоё имя? — „Фараонова волы“ — отвечала мне низменная, хоть и вековечная пыль, скрывающая ея».

Сама дева молчала, и я не мог получить от нее никакого ответа. Да и во мне уже не было любви, во мне оставалась одна синхронность.

Хочу привести один знаменательный разговор доктора-аналитика Х с пациентом-невропатом NN. Этот диалог можно вышить крашеной нитью на полотнище культурного штандарта уходящего века.

NN: Мне теперь непомерная любовь моей матери кажется каннибалской...

X: Поясните эту идею, пожалуйста, если можно.

NN: Да, теперь уж можно. Она словно все, что уже было во мне, рождала еще раз, вторично, как бы все покрывала. Все-все. И пол. И облик. Съедала.

X: ... и имя.

NN: А уж об этом можно и не говорить. Я мечтаю и его переменить, так как ненавижу и имя.

(Stoller, R. The transsexual experiment. London, 1975)

Этот диалог аналитика и анализанта связан с темой, тоже в какой-то степени материнской по своей сути. Откуда сегодня, в конце XX века, пристальный, даже патологический интерес и вуайеристское внимание к искусству в нашем сознании? Насколько силен его патронат над нами?

Что это — следы раннего травматического открытия нашей тотальной неполноты, проистекающей из разделения на два пола, случающейся в ребенке задолго до так называемой классической эдипальной фазы? Наука открыла это лишь в 80-е годы. Неужели именно этот травматический след, незаживающий стигмат, позволяет иначе понять наши взрослые притязания на самоидентификацию при помощи искусств?

Не с этим ли связано победное шествие унисекса по эстетическим рекреациям нашего времени? Самые успешные проекты так или иначе эксплуатируют гендерную стерильность, вдруг обнаруженную зрителями и художниками повсюду. Зритель хочет утешения, художник предлагает ему правильно этого хотеть. Ведь в тенетах «архаической сексуальности» стерты и не видны многие конфликты, лежавшие китами-левиафанами до недавнего времени в основе художеств. Тяжба высокого и низкого, дуэль честного и низменного, перебранка утонченного и кондового... Все это не стоит теперь и ломаного гроша.

Ц О Е Н И

Основы перевернулись.

Родители ушли из дома к знакомым выпить и закусить в пристойных пределах, а вернувшись, не нашли ничего уютного — классические руины, оставшиеся от дома, где обдолбанные дети, впервые вышедшие в NET, успели без наркоза сделать кошке пирсинг и переменить себе пол без помощи врача. Это шутка. Но что следует за транссексом? Правильно — холощение. И вот уже в тихошвейных проектах Новых монархистов разлиты монастырские слезы этой сладкой сакральной асексуальной революции. Они хотят и нас поворотить туда, где ангелы, ладан и сладкозвучие...

Либио и мортидо сливаются как два анилиновых красителя, и мы не можем, анализируя новые деяния искусств, отличить любовь от ненависти. Мы фиксируем лишь вечное желание отменить разницу между своим Я и Другим. И вот этим Другим у продвинутых творцов может быть что угодно — звук пустой, фотография родителей, фекалии в термостате или пес Барбос. Но я не смею осуждать, это было бы глупо, я просто фиксирую и вопрошую. Ведь любовь и ненависть не оппозиции, хотя они и противостоят друг другу, но принадлежат они витально-му, а им положена иная противоположность — тотальное равнодушие, психейная блокада бесчувствия. Дальше — изгнание страдания и аффекта, психическая и биологическая тишина. Новое искусство оттого и становится все более и более конфликтным и откровенно раздражающим, что художник чувствует совсем новые, несоциальные опасности — и для себя самого, и для Других.

Это глубокий нутряной страх перед «фальшивым Я», которое закрыто для аффективных решений, которое не восприимчиво к любым девиациям, а продвинуто в сторону психоделии, откуда уж точно нет выхода.

И детски комфортный унисекс указывает на древнюю архаическую пору безымянности, когда ничего не надо было выбирать и именовать, когда все было анонимным и чудным, и там хотелось *быть всегда*.

А может быть, это расплата за то, что еще Адам посмел присвоить имена тому, что было измышлено и водружено Богом? И вот кара напала своих героев...

Проблема личности, личины и ее воплощения, специфического поименования всегда стоит перед художником. Припомните недавно эрмитажную презентацию товарищества русских сецессионистов в компании с самим господином Сезанном. Меня поразил вид стертых, едва намеченных уст на сецессионных «партикулярных» портретах и кремовые розы ртов у наших, отечественных полуторальных «баталистов».

Уста сецессионных героев (анализантов) словно стерты, чтобы не вылетело имя за пределы телесной оболочки, как дух святой из сущего. И сдобная фитилька рта, сложенная во вторично-оральный признак, годная не для насыщения выемок и зияний, что уже очень много в мире ва-

канций и многовариантности, а только для дальнейшей тотальной паспортизации и новых клятвопреступлений. Что ж, Сезанн знал о том, что за идентичность надо бороться: и с тем, что у нас есть, как у всех других, похожих на нас, — и с тем, что мы хотим того, чего в нас нет и что нам запрещено. Неужели он понимал, что есть возврат на архаическую стадию нашего существа, глубоко вовнутрь и вниз, в несусветные детские довербальные глубины? До поры запретов. До имени и наказаний. Туда, где мы только-только начинали видеть и понимать себя.

У Сезанна с уст могло сорваться *имя*, а у Машкова вылететь «happy birthday to you» с запахом «диrola».

Как мы любим? За что нам нравятся другие лица? Их лица. За то, что там есть наша древность, наше архаическое прошлое, когда нас не было, как Нас, когда все могло повернуться и пойти по другому пути. Лучшему. Когда не было финиша или когда он не был виден.

Про этот ландшафт, а лучше сказать — про пра-тело, в котором мы все когда-то были счастливыми наследниками, написаны одни из лучших стихов этого века:

Свириль запела на мосту,
И яблони в цвету.
И ангел поднял в высоту
Звезду зеленую одну,
И стало дивно на мосту
Смотреть в такую глубину,
В такую высоту.
Свириль поет: взошла звезда,
Пастух, гони стада...
И под мостом поет вода:
Оставь заботы навсегда,
Такой прозрачной глубины
Не видел никогда...
Такой глубокой тишины
Не слышал никогда...
Смотри, какие быстрины,
Когда ты видел эти сны?..

А. Блок. 22 мая 1908

Мы не посмеем подвергнуть этот текст фрейдистскому или юнгианскому анализу. Мы засмотримся в быстрины, куда унесся взор поэта, туда, где он смог оставить, «изъяв» из самого себя, настолько много, что этого вычитанияхватило на весь XX век. Ведь искусства оказывается там, где оно есть, именно *меньше* настолько, насколько оно там налишествует само по себе, так как его вообще-то могло и не быть. Как любого человека. С любым именем и любым лицом.

В Летнем саду идет частичная реставрация статуй: их меняют на какие-то фальшивые копии белого шоколада. На пустой тумбе ничего нет. Вот аллегория тотальной безымянной «Мнимости» — подумал я, проходя мимо.



DOLCE VITA

ЧЕЛОВЕКА ЛИМБА

Надежда Воинова

Имя Евгения Рубина не прозвучало трубным гласом над эпохой — оно не повело за собой толпы восторженных современников. Обезумевшие поклонники не срывали пуговицы с его пальто, не заливали цветами его машину, женщины не падали в обморок, у учеников не подкашивались ноги от дрожи в коленях при его приближении, биографы не ловили на лету каждое его слово. Он сам о себе говорит: «Я просто забытый фотограф...»

На вопрос: «Что Вы делали в Нью-Йорке?», заданный ему после поездки 1951 года, он ответил просто: «Жил!» Спроси его: «Чем Вы занимались в жизни?» — он скорее всего признался бы, что все, что доводилось ему делать, он делал с огромным наслаждением. Момент гедонистический и очень важный для понимания судьбы этого художника.

Рубин никогда не давал себе обета служить чему-либо — посвятить себя искусству, например, чтобы затем этим искусством стать. Напротив, не стал Искусством, он стал Временем. Будучи не только напоминанием о современнике, но и современником тех, кто уже для нас далекая классика, он суть виртуальный телемост между нами и ними. Динозавр, который каким-то чудом сохранился в Zoo, в то время как его племя и время уже давно вымерли.

Он был художником «второго круга» — в каком-то из рейтингов двадцать вторым. На международной выставке сюрреализма его номер в каталоге — 119. Быть персонажем из дантистического лимба, куда попадают недостойные ни Ада, ни Рая, — судьба золотой середины, золотого сечения, тех, кто идет по следам гения с отставанием всего на один шаг. На этих лицах, которые, возможно, не слишком ярки для беспощадной Вечности, лучше всего отпечатывается Время. Гений всегда впереди своей эпохи, он творит будущее — они же связывали прошлое и будущее «настоящее», а потому принадлежали дню за окном.

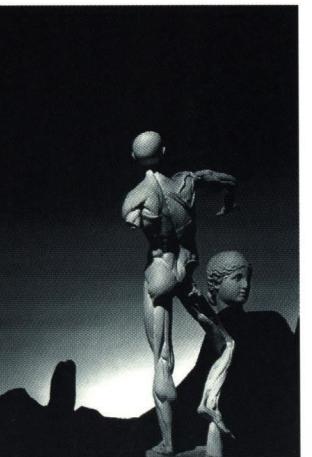
Евгений Рубин родился в семье служащего австро-венгерского консульства, которая была вынуждена покинуть Москву после объявления Германией и Австрией войны России. Его родители играли в любительском театре, и дух прекрасной игры, кажется, заразил его своей пленительной отравой на всю жизнь, привив особую страсть к изысканным развлечениям. Ребенком он уже был гурманом, обожал пирожные, — и жизнь становилась для него необыкновенно сладка — Dolce Vita, — не помешав при этом навсегда остаться счастливым обладателем «жокейского», как говорят французы, силуэта. Вкус гастрономический со временем перерос в эстетический. Рубин запомнился современникам как безукоризненный денди, разбирающийся в винах, экстерьерах лопадей и тонкостях мужского костюма — в бесконечных булавках, галстуках, запонках и смокингах. Он пишет, что уже после пребывания в «ссылке» в Вологде и сибирском Камышлове перестал себя чувствовать русским. Вернувшись и попав в нэп, который был его эпохой, его стилем жизни, он плавал в этом времени как рыба в воде — был счастлив и влюблен. И все же в 1926-м уезжает в Берлин, хотя некоторые предрекали крах его карьеры в эмиграции. В Берлине Рубин становится вторым ассистентом режиссера Фрейнда, но вскоре, после непродолжительной практики в AGFA, едет в Париж, найдя работу в качестве фотографа

Она. Лиза Фонсагрив, позже — жена фотографа Ирвинга Пэнна. Нью-Йорк, 1937

на киностудии «Патэ». После разорения этой компании в 1930 году Рубин вновь возвращается в Берлин и открывает свое ателье на Курфюрстендорф, где выполняет заказы для иллюстрированной прессы. В 1936-м он снова возвращается в Париж, чтобы примерить на себя «новый костюм» модного фотографа.

Он работал во всех (или почти всех) модных журналах, в которых должен был работать преуспевающий респектабельный фотограф, — «Harper's Bazaar», «Famine», «Magazine», «Elegant Welt», был ответственным за парижскую моду в лондонской газете «Daily Express». Он умел быть в нужном месте в нужное время. Лично знал всех, кого следовало знать, и впоследствии писал о них мемуары. Еще в России он работал стажером у Станиславского. За границей близко сошелся с Андре Бретоном, Кандинским, философом Кожевым, Ларионовым, Гончаровой. Для двух последних составлял фотоархив и устраивал выставки в 1961 году в Лондоне и в 1963-м в Париже. Рубин помог издать книгу о русском авангарде знаменитой исследовательнице Камилле Грей, которой Запад во многом обязан знакомству с русским искусством 20-х годов.

Он был немного-специалистом-по-всему. Его талант находил воплощение в фотографии, живописи, литературе, галерейной и издательской деятельности. Непостижি-



До. После. Сюрреалистическая композиция. 1939

мым образом ему удалось законсервировать свою юность, которая пришла на двадцатые годы, и продлить ее вместе со своей эпохой до 80—90-х годов. Евгений Рубин был верен единственной Даме — своей молодости, — и она, надо сказать, платила ему взаимностью. Он дожил до нашего времени, не потеряв своей знаменитой осанки.

Его живописные работы последнего периода (80—90-е годы) не выходят за рамки мэйнстрима 20—30-х годов. Глядя на них, думаешь, что это все ты уже где-то видел и слышал — у кубо-футуристов, сюрреалистов, примитивистов, в графике «Окон РОСТА», экспериментах ОБЭРИУ и «зауми» Ильи Зданевича. Интересно, что живопись стала его страстью сравнительно поздно — в 1940-х, когда авангард уже бился далеко не в родовых, а скорее — в пред-



Сон голубой. 1932



изысканна — но не так, как у Ман Рэя. Излюбленные им эффекты соляризации, «вудль» мягкой пикториалистической техники были уже введены в обиход его современниками и предшественниками.

Рубин создал некий собирательный образ, взяв от каждого по нити для своего собственного плетения. Этот образ не поражает нас своей ранящей остротой, с которой входит в жизнь что-то новое. И все же его работы легки и хороши своей безуказненной пластикой, металлически-стерильной композицией и драматичностью отношений черного и белого, описать которые можно как своеобразный любовный роман, где все — на грани.

Фактура некоторых отпечатков на чисто тактильном уровне сравнима лишь с влажными дельфиними спинами на фоне хрустально-прозрачных волн — глубокий, мягкий и холодный черный погружается в дрябль оттенков серого, разбивающегося о яркие айсберги белых бликов. Таковы портрет его друга философа Александра Кожева, графини Виндзорской, композиции «Сон голубой» и «Тень прошлого». В последней работе он демонстрирует свой любимый прием коллажа, вырезая изогнутый плавником абрис женского тела и помещая его в вакум белого — чисто дизайнерский ход фотографа модного журнала.

Так же он поступил с силуэтами двух джентльменов, удаляющихся в пустоту Лондонского Сити («В Лондонском Сити»). Самое интересное здесь — это как соляризация въелась в складки костюмов, выбелив их до состояния прозрачности: сквозь них и видна пустота, в которую удаляется пара. Эти пустоты зарифмованы и подчинены строгому ритму — хаотическим расположением лишь подчеркнув строгие вертикали цилиндров, тростей и почти негнущихся конечностей. Еще один момент приятия — это диагональная линия неожиданно захваченного пиджака: сбой, диссонанс, раздражение для глаза — почти стриптиз (вспомним, что «tease» по-английски — «дразнить»). И самый последний штрих — разность фактур двух пиджаков, вторая отличается едва проклевывающимися сквозь серый продольными полосками. Без них фотография стала бы похожей на обычный ксерокс.

Из его сюрреалистических видений лучшее — диptyх «До» и «После», где скульптурные элементы программной академической штудии становятся участниками истории, одновременно эротической и некрофильской.

Эрос впадает в Танатос.

От «До» к «После» происходит обнажение сюжета — Силуэт ветки каштана с многопальмыми листьями, Подчеркивающими движение вожделеющей длани,

смертельных судорогах. Одной из них была «Международная выставка сюрреализма» в 1947-м — в галерее Maeght в Париже, куда Андре Бретон пригласил участвовать и Рубина.

Как фотограф он был не так роскошен и сладостен, как Сесиль Битон, которого он обожал, и не так строг и минималистичен, как Ирвинг Пени, будущая жена которого — Лиза Фонссагриф — была его первой моделью. Странность его сюрреалистических композиций и загадочна и

распростертой над головой богини в «До», Исчезает в «После», оставляя в пейзаже Голыми персонажей — Бесстрастную голову Девы и «Марсия» С содранной кожей. В «После» слева от «Марсия» высится фаллос — Форма ландшафта планеты, на Венеру похожей.

Композиция «Она» — это своеобразная реплика на Рене Магритта. Героиня Лизы Фонссагриф, пройдя сквозь саму себя насквозь, потерянно останавливается, прислушиваясь, у куста лилий. Ее второе тело обозначено маленьким силуэтом, движущимся к линии горизонта. Она поднимает руку, чтобы защитить себя от опасности, которую не видит — на ее глазах маска. Напряженная кисть перекликается с веером лилейных лепестков — прием, найденный в предыдущей постановке, повторяется по-иному. Тема беспомощности проигрывается и в «Плате Аликс»: мы снова видим этот мотив поднятой руки — он освобождает плавную линию силуэта женского тела, делает его бессильным, абстрагирует, превращает в предмет эстетического и, стало быть, эротического обладания.

Его фотографии можно рассматривать как некое автоматическое письмо, решение задач, сформулированных сюрреалистами в литературе и живописи средствами фотографии.

Вторичность, подчеркнутая неоригинальность, цитирование были «peculiar features» его стиля. Сегодня его жизненная позиция была бы, наверное, определена как «куортство», поскольку, сам не изобретая нового, он чувствовал и адаптировал то, что уже витало в воздухе. Не прокладывая новых путей, он превращал узкие тропинки, найденные эксцентричными маргиналами, в широкие дороги.

Рубин поддерживал именно те проекты, которые стали определяющими для истории русского авангарда в эмиграции. Он делал историю — и не всегда свою собственную: создавать своими руками и чужие истории ему удавалось вполне. Не случайно в зрелые годы он оставил «практические», рукотворные искусства для литературной и галерейной деятельности. С 1950-го по 1992 год он сотрудничает с газетой «Русская мысль» в Париже, а с 1998-го — с лондонским ежемесячником «Европейский вестник». Он является автором трех пока еще неопубликованных книг «Радуга» (о годах, проведенных в России), «Кира Керн» (о Германии трагических 30-х годов) и «Кожевников, кто Вы?» (о своей дружбе с русским философом).

Интересно, что под своими фотографиями и живописью он ставил подпись «Евгений Рубин», в то время как издавался под псевдонимом «Евгений Рейс», что подчеркивает двойственность его самоидентификации.

Показательна и характерна судьба его фотографического наследия — оно на 90% погибло во время второй мировой войны. И сейчас его имя привлекает интерес скорее историков, чем коллекционеров.

Его жизненный проект сводится в сущности к написанию некоего Текста «о времени и о себе». В сущности, он и пишет о Времени, которое им писало о себе.



В Лондонском Сити

Аркадий Ипполитов

O K N O B R O C C I N U

В мутных потоках, разлившихся по СНГ по поводу пушкинского юбилея, очень трудно решить, что же все-таки более противно — тупое официозное славословие или богочестивые издевательства над ним. Бесконечные повторения «до юбилея Пушкина осталось...», рекламные плакаты со строчками «Люблю тебя, Петра творенье...», перемешанные с рекламой корма для кошек и радиотелефонов, вопросы: «Что ты сделал для юбилея?» и прочие массовые начинания вызывали не меньший рвотный рефлекс, чем различные псевдоинтеллектуальные развлечения андеграунда вроде издания журнала «Дантес», претендующего на нестандартное высмеивание официальной попылости. Авангардная ирония оказалась еще более пошлой и стандартной, чем официоз, долженствующий быть таковым по определению.

Не менее отвратительное впечатление вызывала и академическая интелигенция, натрудившая мозоли в разделявших различными грантов на пушкинские мероприятия, одарившая общество множеством выставок одна пошлее другой и затем в пьяном русском угаре попершавшихся на конференции в «пушкинских» городах, давя друг друга на дармовых фуршетах под омерзительно слашивый набор слоганов, повыдернутых из непрочитанных и непонятых произведений.

Кетчуп «Пушкин», шоколад «Пушкин», водка «Пушкин» не вызывают таких спазмов отвращения, как полная невозможность современного русского общества в лице «лучших его представителей» сформулировать что-либо внятное и достойное по поводу Пушкина. Это или слонявшая жвачка из экзальтированных цветаевско-ахматовских переживаний, или слабоумное брюзжание на масс-культуру, на самом деле ни в чем не повинную и со своими кетчупами гораздо более достойную, чем трибуна, украшенная лозунгом «Семейственной любви и нежной дружбы ради...», на которой сидели в Москве знатные политики и пушкинисты. Чего ради, почему ради, отчего ради — никому не приходило в голову. Пушкинисты сами хихикали в рукав, зная апокриф из дневника Вульфа о том, что эти строки были списаны Пушкиным из сентиментального альбома с добавлением «...тебя не сперди, а сзади». Знали, хихикали, но помалкивали, подавившись жирным куском кулебяки, как и полагается на пиру старика Троекурова.

Двухсотлетие со всей очевидностью доказало, что в современной России Пушкина просто нет. Нет у нее органа, которым можно было бы его воспринимать, он как-то атрофировался. Произвести какую-либо новую мысль она уже не способна, может лишь пережевывать и перерабатывать все то же «солнце русской поэзии» и «это наше все», так как мозгов нет, есть лишь отверстия для поглощения и облегчения. Осмысления в таком состоянии быть не может, так как современная русская интелигенция представляет собой организм, занятый лишь поддержанием своего существования с помощью капельниц иностранных грантов. В таком состоянии главные задачи — пожрать и просраться. На остальное сил нет.

До сих пор у нас нет прилично откомментированного собрания сочинений Пушкина. Все, что есть — жизнь вплютах с исправленной орфографией. Представить себе, чтобы итальянцы издавали Данте на новоитальянском, а англичане — Шекспира на новом английском, невозможно. У нас же существует только новый русский Пушкин с невесть как правленными орфографией, пунктуацией и строчными буквами. Зато перед Таможней, где заседает Пушкинский дом, вознесся его бюст исключительной уродливости, так же вписывавшийся в панораму «пушкинского Петербурга», как и оплевываемый интеллигентией памятник Городовому. Никто при этом не возражал, все довольны. Не хватало только, чтобы статуи, украшающие это творение итальянского архитектора, были заменены Пушкиным, Наталией Николаевной и Ариной Родионовой.

Вся эта малогигиеничная вакханалия, устроенная вокруг несчастного треножника, вполне объяснима. Раз Пушкин — это наше все, раз это наша национальная идея, то пусть и будет за все ответствен. Его согласия при этом не надо, его никто не спрашивает да уже и не читает, а если и читает, то так, просто глазами-путовками водит. Зачем читать народного поэта? Ведь он же везде, он все — он как наша родная грязь, милые сердцу свалки и помойки, как родные русские тараканы и прочие отличительные черты русского духа, утверждающие наш приоритет над всей остальной мировой бездуховностью. Он в каждом из нас с рождения, он — наша плоть и кровь, сало, слизь, желудочный сок, экскременты. Только одним он ни в коем случае не является — нашим собеседником.

Среди особо тошнотворных кунштюков, каковыми средства массовой информации одарили русский дух, был проект на ОРТ, представляющий чтение «Евгения Онегина» всей матушкой Россией. Эта попытка представить народность Пушкина оказалась ужасающей: со всей очевидностью было продемонстрировано, что никакого понимания этой поэмы нет и не будет. Тупо и бессмысленно повторяющиеся строчки скакали как выплевываемая шелуха от семечек, и облезганные пушкинские фразы становились как-то невероятно противны, как бывают противны испачканные предметы интимного назначения, выплынутые на центральную площадь.

Бедные российские граждане пали жертвами размаха телевизионной гениальности. Не исключена возможность, что многие из них даже прочитали «Евгения Онегина» до своего выступления, может быть, даже и не один раз. Может быть, даже о чем-то задумывались. По продемонстрированному результату об этом нельзя было даже догадаться, что вовсе не вина статистов. Сама идея скороговоркой прочесть на ходу на разные голоса одну из тончайших и сложнейших поэм в русской литературе совершенно дебильна. «Евгений Онегин» не был написан как пособие для преодоления безграмотности, и его чтением безграмотность преодолеть невозможно. Его надо как-то осмыслить, а не барабанить, как проайденный по школьной программе материал, ведь между буквами и этой поэмы разница колossalная, и так странно, что этого никто не хочет замечать.

Зато в очередной раз всех попытались убедить, что Пушкин — народный поэт и «Евгений Онегин» — поэма народная. Это убеждение на самом деле свойственно всем русским, хотя оно неверно и неоправданно. Ведь смешно — единственно, чем до сих пор русская культура обладает стоящим, созданным по поводу поэмы, — это довольно куцые комментарии Лотмана, объясняющие, что такое брегет и боливар. Недавно переведенные с английского и опубликованные на русском языке комментарии Набокова сделаны на английском языке, для англоязычного читателя и для английской культуры. За сто пятьдесят лет русская культура даже не предложила какой-либо интересной и оригинальной трактовки этой поэмы — все исчерпывается демократическими пассажами Белинского и сентиментальной интерпретацией Чайковского.

Но уверенность в том, что «Евгений Онегин» непереводим, что он доступен только русскому разумению и что его понимание столь же неотъемлема прерогатива аборигенов, как мытье в бане по-черному, кислая капуста и тараканы, присутствует в каждом русском сердце. Поэтому, конечно же, желание англичан экранизировать «Евгения Онегина», да еще к пушкинскому юбилею, когда наше все полезло изо всех дыр, не могло не вызвать возмущения. Заранее было ясно, что англичане ничего не поймут, нашу народную поэму испохабят, всю тонкость русской души проглядят и наделят массу смешных ошибок в изображении энциклопедии русской жизни. Все так и получилось. Критика и интеллигентная публика недовольна всем. Плохи

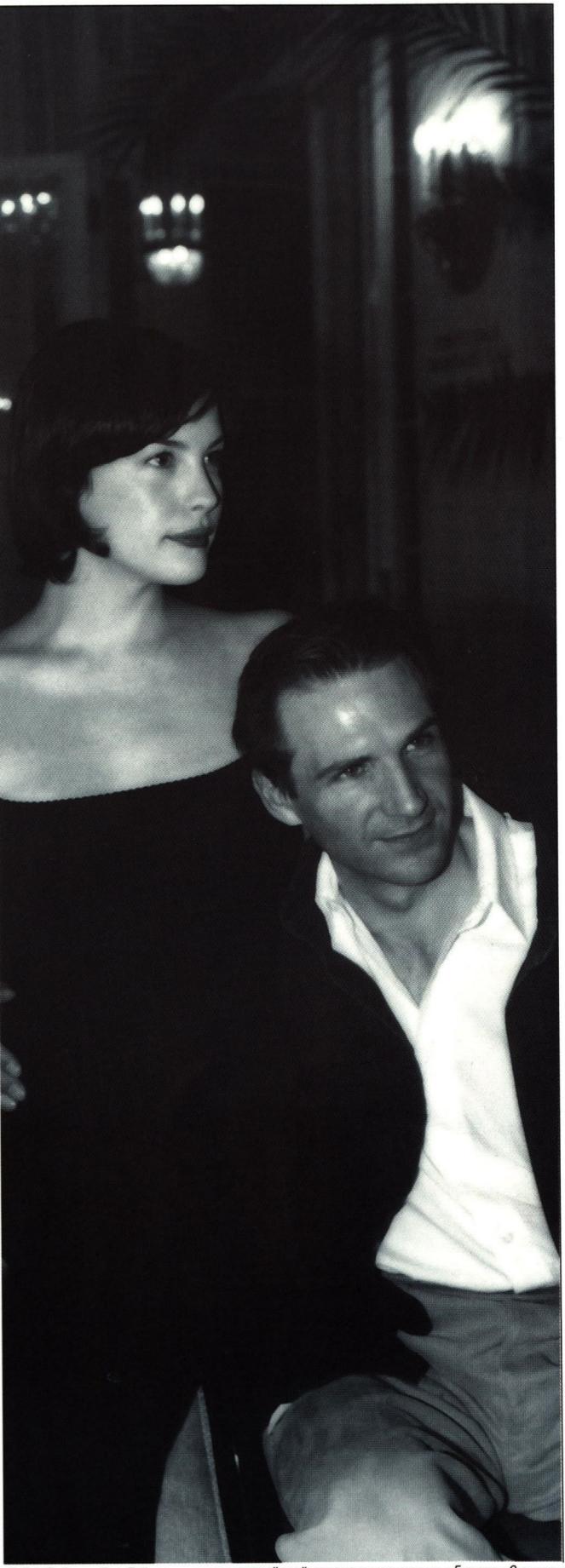
характеры, плохи пейзажи, плохи интерьеры, никуда не годен Петербург, неверны даже имена Татьяны и уж очень облезлая беседка, где происходит объяснение главных персонажей. Почему не были взяты разумный консультант по русской культуре, почему съемки делались в викторианских интерьерах и почему Татьяну не повезли в Москву, а сразу перенесли в Петербург? Масса существенных претензий. Что бы, интересно, мог исправить консультант по русской культуре? Указать на то, что в провинциальных салонах не пели песен Дунаевского? Что решетка Михайловского сада, на фоне которой появляется страдающий Онегин, еще не была воздвигнута? Что особняк Абамелек-Лазаревых, на балконе которого сидит герой, еще не появился и не было «дома Собчака», украшающего панораму Мойки в английской съемке? Надеть на Татьяну малиновый берет и обратить внимание на то, что продуваемая веранда в стиле неоклассицизма начала нашего века не лучший фон для объяснения Татьяны и Онегина? Все это авторы фильма и так знают — это очевидно. На историческую достоверность они не претендуют и энциклопедию русской жизни создавать не собирались.

Боже правый, какие допотопные упреки блаженной памяти Шишкова современное русское сознание выдвигает английской экранизации! Да разве мы не привыкли к тому, что действие Гамлета может разворачиваться в пустыне Сахаре, а Настасья Филипповна — оказаться красивой японской женщиной? Разве подобные грамматические ошибки не являются украшением любой современной речи? Неужели наше сознание так омертвело, что не может воспринимать ничего, кроме тупых примечаний, и переживать из-за переноса Татьяниного дня?

Конечно же, дело не в этих мелочах. В фильме начисто пропадает то, что является наиболее привлекательным в поэме, — личность автора, отстраненно и иронично обрисовывающего позицию интеллигента в России и впервые доказывающего, что существование подобного типа возможно и в этой стране. Интеллектуальное восприятие русской жизни, разумное осознание всех ее достоинств и недостатков, поэзии и грязи и утверждение, что и в России рано или поздно может образоваться нечто, лишенное того, что «в высшем лондонском кругу зовется vulgar», является сейчас, наверное, самым важным смыслом «Евгения Онегина». Отнюдь не герой и героиня изящной истории, как бы они ни были обаятельны, а только позиция автора и его с ними взаимоотношения делают поэму великой.

В экранизации Онегина, впрочем, так же, как и в опере, единственной более или менее сопоставимой с источником интерпретации, главное внимание уделено только истории. В результате получился рассказ о том, как две провинциальные милые барышни вышли замуж, несмотря ни на что: одна хорошо, вторая — ну очень хорошо, просто замечательно. В общем — «Гордость и предубеждение», «Разум и чувство», неплохая экранизация Джейн Остин, роман о чувстве и социуме с легким привкусом экзотики.

Забавно, что англичане, отрываясь от русской критики по поводу «Евгения Онегина», все время поминают русскую экранизацию Шерлока Холмса, его пиджаки и прогулки по рижским улицам. Все-таки Конан Дойл не Пушкин, и Джейн Остин, при всех ее многочисленных достоинствах, за рамки энциклопедии британской жизни никогда не выходила и главным образом была озабочена приличным устройством своих достойных героян. Для Пушкина же это было делом второстепенным, и отнюдь не заботой о семейном очаге Татьяны был продиктован отказ Онегину. Ведь в сущности то, что после ее отказа Онегин безропотно исчез, является единственным достойным поступком этого персонажа, превращающим его в героя. В жизни так не бывает, и все школьницы недовольно недоумевают над концовкой романа. Недоумевают и авторы английской экранизации и поэтому заставляют Онегина спиваться на балконе особняка



Рэйф Файнс и Лив Тайлер — герои английской версии экранизации «Евгения Онегина»



Блистательная пара в Петербурге. Лето 1999-го

Абамелек-Лазаревых, что является самым неудачным местом в фильме.

Несмотря на то что британская логичность продиктовала банальное объяснение блестательной связке, в английской интерпретации содержится безусловное достоинство, выгодно отличающее этот фильм от многих других интерпретаций русской литературы на западных экранах. В первую очередь, английский «Евгений Онегин» необычайно комплиментарен по отношению к русской культуре, что не было замечено и оценено отечественной критикой. Евгений Онегин в исполнении Файнса — вполне европейский человек, обладающий всем комплексом европейских чувств и реакций и по-европейски действующий во всех ситуациях, за исключением навязанного поэму со стаканом водки.

Ключевский в своей статье о Евгении Онегине, подробно разбирая его происхождение, сказал, что для России он был французом, а для Европы — татарином в европейском платье. Вся русская критика XIX века заплакала на главном герое поэмы. Как-то он был неприятен. Проблемы бытия его не волновали, духовных мук не испытывал, глубоких переживаний не вызывал, ничем не был занят — нерусский он был какой-то. Чацкий и Печорин с их внутренней трагичностью были ближе, Онегин же как-то никак не давался русскому сознанию, не за что было в нем зацепиться. Что особенно странно и неприятно выглядело на фоне энциклопедии русской жизни, какой прослыла поэма, — скользит по ней какой-то не наш персонаж, всю энциклопедию портит.

Действительно, Евгений Онегин первый и, может быть, единственный европейский герой русской литературы. Занятый своей индивидуальностью и совершенно независимый ни от славянской соборности, ни от русской духовности, ни от национального самоопределения, он проскользнул по русской жизни, чтобы исчезнуть безвозвратно. Кроме Пушкина, у него не было и не могло быть друзей, ведь некое подобие Евгения Онегина — Алексея Бронского — граф Толстой обзовет «голландским огурцом». Вот этот голландский огурец, абсолютно чуждый русской жизни, но прекрасно осознавший благодаря своему отполированному сознанию ее ценность и уникальность, стал символом золотого века русской культуры. Дело в том, что только в 20-е годы прошлого века в России была та уникальная ситуация,

когда в ней мог появиться и даже существовать европейский человек. (Больше она не повторялась, так как передышка начала нашего века была слишком коротка, чтобы сформировать что-либо подобное.) Поэтому он исчез из русской культуры навсегда — никто никогда в России больше не сможет утверждать приоритет личного и индивидуального над общим и национальным.

Оказалось, что главный герой нашего национального поэта является чуть ли не антирусским явлением и поэт за это его никоим образом не порицает. Более того, этого героя, преступным образом ставящего свои частные интересы выше всего остального и свою частную жизнь сделавшего единственным занятием, Пушкин явно предпочитает всем остальным соотечественникам, признавая его единственным достойным собеседником. Такого наглого предпочтения цивилизации — духовности русское сознание не могло простить, поэтому решило его просто не замечать. Для России Онегин так и остался заурядным фатом, и никто, кроме Пушкина, не смог воспринять его как героя. Вся же критика остановилась на уровне девичьих сетований Татьяны, переворачивающей бумаги в кабинете Евгения.

Любимой тривиальностью стало утверждение, что «Евгений Онегин» непереводим. «Фауст» переведим, «Божественная комедия» — пожалуйста, а вот «Евгений Онегин» — никак. Наверное, это действительно так, и многие иностранцы говорят, что эта поэма — довольно скучное чтение. Но и в исполнении ОРТ поэма была чрезвычайно скучна, ведь когда из нее выветривается весь драматизм противоречия России и цивилизации, заложенный уже в эпиграфе «О гус! О Русь!», то что там остается? Одна лишь story. Для европейца же этот конфликт малопонятен и потому не очень интересен.

Изобразить Онегина смогли только англичане, и на долгое время Файнс останется единственным зримым его воплощением. Уже немаловажное достоинство, если вообще признать возможность изображения вещей чисто умозрительных. А то, что европейцы заинтересовались в России именно европейским типом и именно его попытались обрисовать с большим или меньшим успехом, замечательно. И, конечно, если европейцев в России привлек не русский дух, а вполне европейская коллизия, лишенная чеховщины, доскоевщины, икры и водки, то это свидетельствует о признании русской культуры куда в большей степени, чем о ее не-понимании.

Употребляя выражение «история искусства без имен», мы непременно ассоциируем его с одним именем: Генрих Вельфлин. Ему принадлежит концепция, решительно ориентирующая науку об искусстве на изучение художественных форм в связи с формами созерцания, присущими той или иной эпохе. Поскольку идеи проще усваиваются по контрасту, Вельфлина не раз аттестовали как противника аристической индивидуальности, заменившего «настоящую» историю искусства бескровной схемой. Сам учёный называл такую простоту понимания его мыслей тупорной и, конечно, был прав. Восприняв вельфлиновские «основные понятия» как таблицу умножения, немудрено быстро разочароваться в ценности всей концепции.

Разумеется, Вельфлину не приходило в голову отрицать роль творческого субъекта, однако он подошел к предмету истории искусств с новой позиции. Его внимание сосредоточено на логике, определяющей строение и эволюцию стилей. Для этого необходимо

лингвистических или общих формально-исторических исследований.

Дисциплина, тесно связавшая искусствознание с изучением языка, действительно появилась: это семиотика, общая теория знаковых систем. Любопытно, что семиотически ориентированные искусствоведы в полемике со своими оппонентами зачастую пользовались аргументацией, очень напоминающей доводы Вельфлина. На раннем этапе в основу семиотического анализа искусства легло противопоставление «язык — речь», воспринятое из лингвистики. Предполагалось, что для понимания художественного текста необходимо овладеть системой правил, грамматикой языка, определяющей строение всех текстов данного рода, будь то литература, живопись, театр или кинематограф. При этом естественно отвлечься от конкретных условий происхождения и существования текста (что не значит пренебречь ими вообще). Так, картина может быть представлена как ансамбль чистых отношений. Это отношения границ

Сергей Даниэль

История искусства без имен

очертить границы зрительно-изобразительных возможностей, которыми располагает эпоха. Одно из важнейших положений Вельфлина гласит: видение имеет свою историю, а стиль — свой оптический знаменатель. Ясность, с которой он развернул эту предпосылку, достойна восхищения.

Как известно, влияние вельфлиновских идей сказалось не только в области изучения изобразительных искусств и архитектуры; многим ему обязаны и смежные гуманитарные дисциплины. Читая работы представителей «формального метода» в литературоведении, часто вспоминаешь автора «Основных понятий», даже если его имя отсутствует в ссылках. В нем видели предтечу структурализма, и не без оснований.

Не думаю, что познавательная сила концепции Вельфлина исчерпана до конца. Для тех, кто занимается проблемами изобразительного языка, его книги остаются живым явлением. Конечно, в процессе творчества живописец может не отдавать себе сознательного отчета в том, что он использует целую систему изобразительных категорий, что он оперирует линиями и красками как сложно организованным языком. Но ведь и говорящий на родном языке не нуждается в параллельном лингвистическом анализе своей речи — он просто говорит, выражает свои чувства и мысли. Став взрослыми, мы редко вспоминаем о том, что и родному языку нам приходилось учиться. Языку живописи, как известно, также учат и учатся. Вельфлин ясно видел, какие возможности открывает ассоциация искусства с языком. «Со временем, конечно, — писал он, — история изобразительного искусства должна будет опираться на дисциплину, подобную той, какую давно уже располагает история литературы в виде истории языка. Тут нет полного тождества, но все же существует известная аналогия. В филологии же никто еще не находил, чтобы оценка личности поэта терпела ущерб вследствие научно-

зримого и изображаемого, пространства и плоскости, внешнего и внутреннего, симметрии и ритма, статики и динамики; это отношения света и тени, многообразные отношения цветов, планов изобразительного пространства, или уровней иллюзорной глубины, и т. д. Впрочем, такая абстрактная модель полезна лишь постольку, поскольку дает систематическое представление о том, что мы подразумеваем в понятии «живопись». Художественный текст обладает структурой, не выводимой автоматически из языковых правил. Отдав должное полезному на первых порах упрощению, семиотика искусства тем яснее осознала реальную сложность своего предмета. Пристальный интерес к идеям Вельфлина, возникший в семиотической среде, совершенно закономерен.

Искусствознание — это наука двойного зрения. Вырабатываемая им «оптика» обращена как на зримое, так и на зрителя, как на познаваемое, так и на познающего. Поле зрения и знания зависит от исторической дистанции; соответственно, не существует неподвижных границ, неизменных условий для того и другого. Чем большая историческая дистанция отделяет нас от произведения искусства, тем шире горизонт зрения и глубже перспектива познания. Интерпретация художественных текстов предполагает умение оперировать искусствоведческой «оптикой» в зависимости от той или иной культурно-исторической диспозиции.

Возможно, Вельфлин несколько преувеличивал противоположность между старым и новым искусством. Однако нынешняя ситуация смешения языков побуждает заново оценить его теорию. Дело даже не в том, насколько она вписывается в маршруты современного искусствознания, но в сохранении ясного отношения к видимому, твердой воли к воспитанию глаза. И не исключено, что использование вельфлиновской «оптики» в эпоху постмодернизма может дать неожиданный эвристический эффект.

Михаил Золотоносов

Прощай, Илья Кабаков... И ты, Эрик Булатов... И прощай, нашедшие способы перепрыгивать через собственную бездарность или весьма скромные живописные способности и морочить олухов. Осточертели вы вместе со своими соцартами и концептуализмами, насквозь дискурсивными и собственно к живописи отношения не имеющими, вместе со своими трубадурами — от вальяжного Бориса Грайса до некой Е.Бобринской. Таков пафос статьи Дмитрия Хмельницкого (Знамя. 1999. № 6), и с ним трудно не согласиться. Остается только понять, почему именно сейчас.

К проблеме прощения с концептуализмом

Главная причина — дефолт 17 августа 1998 года, после которого крайне обострилась чувствительность к любым формам **блефа**, который лишь до поры до времени успешно продается на рынке. На макрорынке успешно продавались экономические обещания государства. На арт-рынке хорошо шли концептуализм и соцарт. Рухнул макрорынок экономики, потянулось недовольство и другими формами институционализированного обмана. Но это была последняя капля, недовольство нарастало еще с 1997—1998 годов: видимо, десятилетний срок существования — предел для обмана публики. Применительно к поэзии (в основном) эти свои ощущения я выразил в статье «Зрелище преодоленной трудности» (Московские новости. 1998. 19—26 апр. № 15), в которой писал о верлибристах как о шарлатанах. Как раз перед тем, как мне про это захотелось написать, московское издательство «Новое литературное обозрение» выпустило два уважа — Генриха Сапгира и Дмитрия Пригова. Ничего более мизерабельного и претенциозного и вообразить было нельзя!

Что это за поэзия и что это за поэтическое мастерство, если достаточно написать:

родилась красивой двухголовой
одну голову назвали Мариной
другую — Вовой
в младенчестве головы колошматили
друг друга...

или:

Людмила Зыкина поет
Про те свои семнадцать лет
А что ей те семнадцать лет
Тогда она и лауреатом
Ленинской премии-то не была...

или:

Осенью рано ложатся спать: и усталые
селяне
с горячим от трудов крестом, и после
хмельных восторгов
вельможный пан на кровать
без чувств падает, и удалой казак,
в шатре, плащом накрывшись,
дрямет...

— чтобы заявить себя поэтом. Поэзия от прозы стала отличаться лишь способом графического оформления, чем и воспользовались многие, и в частности, процитированные Генрих Сапгир, Дмитрий Пригов и Лариса Березовчук. Я тоже, если бы захотел, мог гнать такую «поэзию» километрами. В конце статьи с «поэтами» я переходил на Тимура Новикова и К°, доставалось им.

Судя по устным откликам на мои выступления в печати, шарлатаны достали многих.

Соцарт и концептуализм — точные аналоги этого «верлибрования». Восходя к фотореализму А.Лактионова, соцарт предлагал тщательно выписан-

ные (но без индивидуального видения и индивидуальной «технологии») советские идеологические символы, визуальные идеологемы (Булатов) или натуральные куски советского быта (Кабаков), поданные по принципу метонимии. Мастерства, **собственно живописи**, поиска соотношений формы и цвета во всем этом нет. Причем нет доктринально, а доктрина эта призвана скрыть, что «король голый», что нет мастерства. Это и есть шарлатанство. Притом фактически это **анонимное** искусство, которое лишь прикинулось авторским. Ибо, с одной стороны, все эти старые вещи и визуальные идеологемы

Этикетка, словесное наименование — сегодня неотъемлемая принадлежность произведения искусства. Картина, скульптура, постройка имеет и вновь приобретает название, автора, историю. В Керченской картинной галерее выставлена квадратная мраморная плита с большим, рельефно вырубленным крестом и неровными, в две строки буквы «П.А.Т.Ω.Н», принадлежащая, вероятно, византийскому времени и несущая криптограмму. Этикетка гласит: «Надгробие Платона. 5 [почему?] в. до н. э.» Так невнятный кусок мрамора, выбранный из сотен себе подобных, делается знакомым и близким, резонансом имени превращается в неустранимую культурную ценность.

Но без этикетки вроде как и невозможно. Непременное буквенно-звуковое дополнение к пластической форме пестуется культурой и тщательно передается по традиции. Имя автора — важная составляющая названия: Репин, Бурлаки на Волге; Суриков, Боярьня Морозова; Ле Корбюзье, Капелла в Роншане: иначе уже нельзя. Звучащее имя автора возникает и запоминается, сливвшись с названием и пластическим образом, становится адекватной (как кажется) словесной заменой образа.

Имя всегда завораживает. Выдающееся, независимое, просто оригинальное решение есть, как считается, «ярко заявляющая о себе авторская индивидуальность», которая провоцирует вопрос об имени и требует его увековечения, просит «автора на сцену».

Необходимо прежде для отличия этого произведения от других с тем же сюжетом — «Тайная вечеря Леонардо» (Leonardo pīnxit), «Возвращение блудного сына Рембрандта», — имя автора становится для культурного зрителя самим символом образности — количественным и качественным. Произносим — «Рубенс», и сразу же возникают бравурные цвета, тучные персонажи, иконографические типы Девы Марии и святых, образ модного закиточного художника и художника-дипломата, навеиваются думы о цене таланта, теме авторства и тиражирования в мастерской. Еще не показано ни одной картины, никто пока ничего не увидел, а произнесенное имя уже создало в рамках культуры некое поле проблематики, расставило акценты и определило сферы внимания.

Произносится «Леонардо» — и вот уже иные культурные стереотипы и клише организуются вокруг. Имя вынужденно несет вполне определенную смысловую нагрузку. От знания и от значений имени, порожденных и впитываемых культурой, никуда не деться: культурный пласт довлеет над всяkim актом познания. При этом имя автора мешает свободно воспринимать чистую пластическую форму, а та в свою очередь ослаблена этой ситуацией.

Ведь как звучит имя — таково и искусство. Из границ собственного имени вынырнуть трудно, практически невозможно. Со своим именем связываешься, начинаешь ему соответствовать. В лучшем случае художник понимает необходимость коррекции и замены. Мне предложили недавно написать про творчество живописца Жерноклюева. И картины то хорошие, но что-то все же останавливает. Псевдоним берется интуитивно или сознательно. Используются его звучание и семантика: нам кажется очевидным, какая буква пропущена в «Б.Г.».

В имени заключена суть искусства мастера. Боготворимое и отчелтиво производимое по слогам, имя являет собой в культуре ясный образ, само олицетворение прекрасного. Хула известного имени режет добродорядочный слух и выглядит кощунством. Ведь авторство Леонардо — основная ценность «Мадонны Бенуа» среди других мадон, в отличие, между прочим, от случая рембрандтовского «Блудного сына». Слово «Леонардо» практически тождественно понятию «шедевр». Одно равно другому, и какова бы была картина, если ее «коснулась рука» — этим уже все сказано.

Ценность вещи создается произнесением имени. Оно восхищает посетителя музея, которому искусство на именах и объясняют. «Был великий НН, и вот его величайший опус». По именам авторов образы проще запомнить. Имя — отправная точка для наращивания смыслов и выражения абстрактных идей: культуре трудно высказываться беспочвенно, ей необходима материальная база для нахождения пар противоположностей и вынесения оценок. Ей нужен пример для подражания и объект для порицания, которые потом, при «переоценке ценностей», могут запросто поменяться местами. Но это не важно, так как актуальным оказывается лишь склонение имени сейчас, в нужной ситуации. Имя автора, как в случае не только с Рубенсом и Леонардо, но и, скажем, с Й.Бойсом и И.Глазуновым, становится отправным пунктом и категорией философствования. Сопоставление имен уже рождает тему для праздного разговора. «НН — величайший художник такой-то эпохи» или «такие, как НН, порочат и извращают достижения нашей художественной школы». Имя как похвала и как упрек («он достоин славы НН» или «он даже хуже, чем НН»), как ранг, как статус, как символ и суть всех достижений. При этом часто имеет место сравнение — выбор из пары.

Но в то же время культура с неисчислимым количеством имен и названий относится к имени как к случайному сочетанию букв и звуков. Имя — не более чем средство распознавания, и в первую очередь — электронно-механическим способом. Буквы имени, помещенные в одну из поисковых систем Интернета, выживают нужную информацию. Оно — имя файла, название корневого каталога, — другого смысла в нем нет. Это средство сидящего в библиотеке или в хранилище историка для упорядоченного описания (по хронологии) и соподчинения (по алфавиту) предметов. Знание имени — не более чем просто образованность, если это не сфера профессионального и коммерческого интереса. В последнем случае имя — ценность и цена за произведение. Умение оперировать индивидуальным авторским стилем, «творческой манерой» — путь к распознаванию и оцениванию. Через имя.

Например, отличать Машкова от Кончаловского, Вермеера от Ван Мегерена, древнегреческий камень от византийского важно только для музеевиков и продавцов картин, не говоря уж, конечно, об амбициозных искусствоведах. Уверенно произнесенное имя вершит дело покупки-продажи. Зритель реагирует на известное имя, на мощность значения, которую оно актуализирует. Но зритель всегда обманывается относительно подлинности, и это главное и, кстати сказать, наиболее ценное его качество.

Удобочитаемость и благозвучность имени — единственные выжившие в быту зрительские критерии оценки.

Память выборочна: запоминаются короткие и ясные, типа Миро, Габо, Дали, Ге или вычурные — типа Богданов-Бельского, Бялинцкого-Бибуля, Кублицкого-Пиотух. Символом эпохи и проблематики может быть выбрано не любое имя. Ведь, написанное и озвученное, оно есть и визуально-звуковой портрет, чувственно воспринятый образ, «тончайшая плоть, посредством которой объявляется духовная сущность» (о. П.Флоренский. Имена). Имя прочно связывается с мыслимым персонажем — символом и целой группой окружающих его тем: «имя вещи есть выраженная вещь» (А.Ф.Лосев. Философия имени). Оно должно персонифицировать эпоху, давать портрет культуры. Имя не просто называет человека или обозначает период, но делает их похожими на себя: «Эпоха Данте и Джотто» — царственно и чуть грустно. Высокопарное звучание и семантика имен Рафаэля и Леонардо величественно провозглашают гимн Ренессансу. Страго аскетичные, но при этом мажорные «Пуссен» и «Клод Лоррен» остаются гордым аристократическим достоинством ин-

телектуала. «Иттен», «Клей» завораживают мистическими долготами. Мы неосознанно привыкли узнавать по имени смысл искусства; выражать этот смысл именем.

Свои и старые имена эпоха меняет, дорабатывает и создает заново с целью самопостижения или самооправдания. Художники корректируют собственные имена и скрывают за псевдонимами, им дают имена «эрзитель». Божественный Рафаэль, Великий Фаберже; Верmeer и Вернер, Рембрандт и Рембрандт, Пикассо и Пикассо, Сурбаран и Зурбаран. Рубенса в XVII—XVIII веках писали с удовением — Rubbens, — усиливая жизненное значение: на латыни rubens — красный. Рибера в XIX веке писали Рибера. Или знаменитое Цицерон и Кicerон. Имя принимает наиболее удобную сейчас форму для выражения сути образности, символом которой становится. Оно получает в языке напряжение знаковости, стремится обрести скрытый смысл.

Разговор об имени как о смысле — древнейшая проблема теологии. Что значит Имя Бога и насколько оно не случайно, то есть содержит ли изначально некий смысл в его написании и звучании, а главное, каков он — вот вопрос вопросов. Это связано (как, например, в эзотерике ислама) с представлением, что Бог проявляется в мире через свои Имена. Ключ искали в буквах Имени, вгласных и консонантах, в их написании и произнесении, в связях между ними и в сумме разного рода математических выкладок, в целом комплексе начертания и звучания. Это породило кабаллистические построения разной степени сложности, идею первоначального прайзика конструкты типа Де Броссовых и Фабра-Д'Оливе, бесконечные эмблемы и символоиды, ономастиконы и лексиконы. Задача состояла во многом в нахождении объективных границ парадигмы имени, в том, чтобы, прорвавшись через индивидуальность фонетики, мелодики и семантики, выделить имя из окружающего хаоса, прочесть его однозначно и присвоить ему определенное значение как единице языка, понять имя как содержательную монаду.

Этот вопрос легко становится «главным». Та же тема постоянно возникает в разговоре об именах человеческих и об именах (существительных) вообще. Собственно в философии языка. Неслучайность имени, нагруженность его сущностным смыслом того, что изменяется, всегда предполагалась быть раскрытым через явленную ипостась имени, — через его написание и произнесение. Имя живо в языке, даже если его носитель мертв или неодувлен. Оно возникает не вдруг, но исходит от Всевышнего, животные получают имена в Раю от Адама. Имя — от Бога; от человека — его произнесение, называние на свой лад и манер (А.Ф.Лосев. Философия имени), исполнение по партитуре. К механизму языкового кода обращает устремленность к сути вещи.

Познание индивидуальных особенностей имени и — через него — вещи противостоят в искусственно-записионом желанию понять за особенностями произношения саму суть произносимого. Смысл и основная функция искусства тогда видится в «совлечении позитивистических покровов с бытия» (о. П.Флоренский. Имена); «искусство не в том, что стилистически различно, а в том, что объединяет», «истолковывать произведение искусства означает научить чувству общего в отдельном и единичном» (Г.Вельфин).

Частная вещь и ее имя всегда используются для познания общего. Но это общее можно искать и в сумме частных вещей, и только в одной единственной вещи, бесконечно вчтываясь в нее как в священный текст. В первом случае имя — не более чем строка в бесконечном индексе имен и смыслов, а во втором — единственный и уникальный смысл, объемлющий собой все мироздание. Вопрос в избрании своего имени или в мужественном отказе от имен вообще.

И М Я как знамя

Дмитрий Озерков



Разговор об «искусстве без имен» в этом номере мы решили проиллюстрировать нашей сугубо авторской рубрикой «Параллельная лексика». На сей раз не ищите в ней ни имен художников, попавших в «ПЛ», ни подписей авторов. Не найдете — так и задумано. Все анонимно. Открыто только искусство.



Зеленый аквариум. 1992. Х., м. 100x100



Реставрация. 1984. Холст, масло. 100x80

Скалы. 1997. Холст, масло. 150x100

Живопись не делится на слово без остатка. Всякий опыт литературы о живописи представляет собой более или менее удачный перевод с языка на язык. «Переводить» моего автора интересно уже потому, что он не склонен к многословию и предпочитает отмалчиваться. Это вовсе не означает, что он чужд риторики: молчание может быть более красноречивым, чем потоки слов.

очертания и объемы к элементарной геометрии, ограничивая палитру до монохрома, он столь тщательно возделывает поверхность холста, что предметы кажутся увиденными в упор. Впрочем, и фактура играет у него двойную роль, участвуя в игре форм и значений.

Два слова, два понятия почти одновременно приходят на ум перед его холстами. Одно из области естествознания: мимикрия. Другое поэтического происхождения: метафора. Их связывает общая стратегия уклонения. Рыба, слившаяся с каменистым дном, или бабочка, выдающая себя за древесный лист, — это ли не метафоры природы? Вспоминается набоковское замечание о «невероятном художественном остроумии мимикрии, которая не объяснима борьбой за жизнь (грубо спешкой чернора-

Это — камень, а это — вода...

бочих сил эволюции), излишне изысканна для обмана случайных врагов... и словно придумана забавником-живописцем как раз ради умных глаз человека». И наоборот, разве зрямые метафоры живописца, сливающего значения разных форм и цветов, не являются собой своего рода мимикрию, затаенную-красноречивое нежелание называть вещи заранее известными именами? Мне кажется, что такая уклончивость живописной речи сродни душевному целомудрию и противоположна всему, что стремится быть выставленным напоказ; мне это очень нравится у художника, о котором я пишу. Правда, здесь не избежать противоречия: ведь иной раз он форсирует декоративные эффекты, сводит образ к знаку и тем самым явно выигрывает в цельности первого впечатления. Это, конечно же, не лишено смысла. Но, сколь бы сильным ни был соблазн внятности, сохранение баланса между тайным и явным, тонкая игра сокрытия и обнаружения представляется мне особенно трудной и тем более захватывающей из художественных стратегий.

Почему так мрачен культурно-художественный background? Еще Фрэнсис Бэкон говорил, что он «не видит почти ничего, что можно было бы писать, кроме ужасов, ужасов мира». Живопись отчаяния, экспрессия как последний крик, в лучшем случае — меланхолическое наблюдение, нейтральность. Такова сегодняшняя художественная ситуация. Если же автор остается серьезен и честен, то априори — «это» на стену не повесишь. Она исключение. Ее портреты на ткани, распятые на невообразимых опорах, создают комфортное настроение для общения. Они дышат уверенностью в исключительности человечества, которому удается избежать катастроф будущего. Ее картины — об одном и том же. О спиритуальной энергии, пробивающей то и дело молодую, крепкую — как у ее мальчиков, изогнувшихся в форме свастики, или тонкую, истлевшую — как у «Старух», но все же — животную оболочку. Слишком грубую и потому не считающуюся с этим «спиритом». Еще о том, что люди могут общаться, и общение это может стать безграничным и безгранично полезным, приносящим безусловное знание в копилку понимания мира... Которое, возможно, когда-нибудь сработает — как защита. Персонажи — иногда близкие друзья, иногда слу-

наброски, зарисовки сканируются с многократным увеличением и выводятся на плоттере. Но авторское (а не компьютерное) сканирование осуществляется в глубину, а не по поверхности. Результат этой непонятной работы — чувственно-телесная теплота ее полотен. «Энергия взаимодействия», которого так добивается художница при контакте с моделью, ощущается в каждом такте работы кистью, в ритмическом строе картины. Пластическое чувство в данном случае — плод интуитивной работы: модель-соавтор, живущий собственной жизнью, раскрывает себя в акте позирования. Это придает работам очарование живого общения, в более общем смысле — ощущение включенности в человеческую коммуникацию.

Ее портреты надэротичны. Художник с навязчивой последовательностью изображает обнаженные человеческие тела в концентрации, соперничающей с эротическим сайтом. Мотивировка? Не совсем очевидна. Человек, не лишенный сексуальности, но лишенный агрессивности — возможно ли это? Человек в предельно естественном состоянии, оперирующий категориями возвышенного? В конце концов именно культура решает за нас в этом вопросе: пока на нас не направлено ее



Победная песня. 1999. Смешанная техника. 120x180

Naked Lunch *

чайные гости, а то и совершенно незнакомые люди, приведенные в мастерскую с пляжа или замеченные в магазине, — невероятно похожи на самих себя. Причем эта похожесть будет явлена даже в случае, если на картине изображены только спина или ноги модели: мы для нее «есть» на всех уровнях или «сгибах» нашего бытия. Что бы человек ни делал — писал стихи или просто разговаривал, — это всегда будет иметь нечто общее с его фигурой, формой носа и походкой. На этом не всегда прочитываемом сходстве и зиждется творческий метод нашей героини.

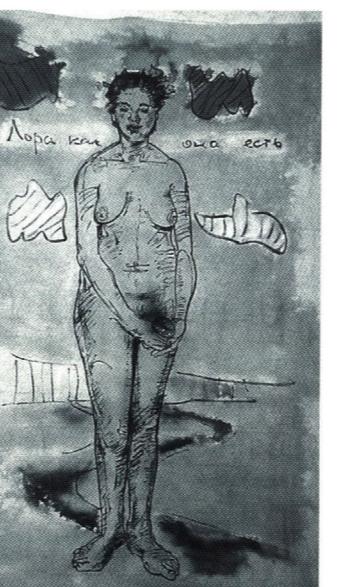
Несмотря на отчетливо читаемое жизнеподобие, «верность натуре» в данном случае — тактика, не имеющая ничего общего с фотографией. Доживописная, фотографическая форма рождается из поверхностной фиксации видимого, она слишком случайна и потому нереалистична, верна недостаточно. Об этом писали и Фуко, и Делез. Здесь же плоть лишь подчеркивает индивидуальность внутреннего, движение невидимого: модель не пассивный манекен и не тренажер для страховки анатомических познаний. Импульсы, излучаемые человеческим существом, подхватываются художником и транспонируются на плоскость картины. Никаких построений, предварительное обдумывание крайне нежелательно. Построение для нее равнозначно срисовыванию с фотографии, хотя, может быть, «чуть более продвинутое — как алгебра по отношению к арифметике». Ее искусство имеет довольно простой и наивный алгоритм — «я сканирую тебя» при невероятно сложной технологии: водостойкие краски для ткани не допускают исправлений; работа с тонким, полупрозрачным материалом (органза, крепдешин, газ) требует хирургической стерильности; небольшие

внимание, все мы — лишь личности, и только потом — объекты эротических желаний других. В культовом фильме Дэвида Кроненберга «Обед нагишом» героиня, застуканная мужем в комнате с молодым человеком, парирует: «Ты же знаешь, мы — наркоманы, у нас секса нет». Почти как при коммунизме. Наркоделическая стратегия близка к проекту будущего. Если секс всегда связан с насилием, то лучше обойтись без него.

Черты ее стиля «выросли» не из технологических приемов, состава красок, манеры письма или сюжетного ряда, но из пульсации живого вещества, вибрации биополей, контактирующих внутренних миров — из «легкого дыхания», позволяющего ненавязчивыми методами искусства превращать в жизнь очень человечную философию. Абсолютизированный, исступленно «женский» подход к живописи — внимание к поверхности и материали, любовная игра ими и прежде всего — самодостаточность, доминирование линии в иерархии «линия — образ» — обозначает ее стиль как качественно новаторский, не имеющий аналогов в художественной практике. Мужчину-творца интересуют реалии, а реалии — это всегда частности; женщину — универсальные идеи выживания. Заметим также, что линия в ее работах несет чисто декоративных функций; она скорее выразительна, живописна, нежели декоративна.

Что особенно нравится в ней, так это открытость к эксперименту и вообще к жизни. Глубокое внимание к живописным проблемам и в то же время — концентрация не только на них.

Ее привлекает искусство, контактирующее с миром, с разными жанрами и областями знаний. Пограничное искусство, в котором есть истоки и внутренняя сила.



Лора как она есть. 1998. Смешанная техника. 120x170

Лиговская снежная. 1999. Смешанная техника. 150x200

* «Обед нагишом» — название нашумевшего фильма режиссера Дэвида Кроненберга по одноименному роману скандально известного американского писателя Уильяма Берроуза (1914—97) («Мягкая машина», «Билет, который лопнул», «Новая Экспресс»). Роман представляет собой поэтические всплески фантазий и галлюцинаций, вызванных неуменным потреблением главных героя наркотических средств, — по сути спонтанный литературно-художественный эксперимент, знаменующий прорыв к новой форме, авангардный и революционный.





Маска



Цикл «Любовные игры». 1998. 61x86

В нем особенно интересна типичность. Он представляет собой молекулу обширной пассионарной генерации провинциалов, которые, посетив физически, но минуя Петербург духовно, устроились осваивать Запад.

Петербургловил его, но не поймал. Петербургская школа и петербургский мир оставили его творчество незамутненным. На Запад его, до сих пор живущего здесь, отправил, как он говорит, случай. Но позвольте спросить, что есть случай и как он находит нас? Не есть ли он явление, послушное нашим желаниям, приходящее, может, и внезапно, но всегда ожидающее и приближаемое цепью усилий? Не по этой ли причине мы готовимся узнать его в лицо и подсечь, когда он клюнет?

Творчество нашего художника, национальное и этническое по существу, не поврежденное спецификой мегаполиса, оказалось столь пластич-

Он изобрел бесконечную картину, модуль которой — стандартный лист ватмана. Лист за листом он заполняет свободно перетекающими изображениями, образуя фриз, грозящий ополосвать Землю. Но этого не случится. Наш герой без сожалений расстается с произведениями. Вынутые из целостного контекста, они не образуют в нем лакун. Текущий характер творчества, его биологическая природность, связанная с моторикой руки, ритмическая тенденция повторяемости, кратность позволяют мгновенно заращивать пробелы. Художник очень гибок. Живопись, графика, концептуальная инсталляция, какая-то ассирийская керамика, слово, включенное в изображение, образуют подвижную субстанцию, принимающую, как Протей, нужную форму, и с очень точно выраженным эквивалентом. Он — профессионал, относящийся к своему делу как к достойному и честному труду, обеспечи-

транзит

но, что с достаточной мерой гармонии встало в общий ряд западноевропейского изобразительного искусства.

Я охотно допускаю мысль, что индивидуальность художника, сформированная в жестких границах петербургской школы и характерной стилистики, может оказаться недостаточно универсальной среди реалий совершенного искусства, и поэтому первичная целостность нашего героя пришла в вполне ко двору за рубежами родины. Его виртуозное умение общаться, личное обаяние и доброта, отраженные в работах, мастеровитые приемы и вполне актуальная экспрессивная направленность немало способствовали его продвижению в западном направлении.

Его творческий метод — непосредственный сиюминутный импульс, почти инстинкт. Он не делает предварительных эскизов, не выстраивает тектонических композиций картин, поворяя гармонию алгеброй. Он творит, замешивая на холстах красочный первозданный хаос, или рисует бесчисленные каллиграфические знаки, не ломая свою натуру чуждой ей, а возможно, и вредной насилиственной дисциплиной. Он свободно, спонтанно выражает себя, как ребенок, дикарь или поющая птица, не вдаваясь в дремучие дебри интеллектуализма и рефлексий, не ведая торможений.

Верная спутница импульсивного метода — продуктивность. Он продуктивен, как султан, имеющий гарем. Персональные выставки следуют одна за другую: Театральный музей, Этнографический музей, Alt-галерея, Бамберг, Гамбург, еще Гамбург, Голландия. Всего счетом тринадцать. И еще есть выставки групповые. Иных художников, вынашивающих произведение подобно слонихе — год, не способных легко расстаться с детишем, рожденным столь тяжко, должна охватывать зависть.

вающему существование. Он уверен: художник не жрец, служащий Искусству с большой буквы. Это смиренье похвально, хотя есть и другое, не менее уважаемое мнение. Не поселяясь в башне из слоновой кости, наш герой без трагедии и усилий принимает древнюю игру в товар и деньги. У него значительный опыт сотрудничества с иностранными галереями и петербургскими промоутерами. Он соросовский грантополучатель. Он безошибочно строит харизму, пуская в ход псевдоним и располагающую внешность, не прибегая к эпатажу и скандалу. Он лишь лукаво усиливает акценты: наивный мудрец, простодушный поэт, дитя природы, сын своего народа. И мы верим ему, потому что это правда.

У него нет свойственного многим петербургским художникам высокомерия и привередливости. Он уверяет, что ему практически безразлично, где выставляться и с кем. Вряд ли это действительно так. Союз художников, Манеж, Пушкинская 10, музеи — опровергнутые им площадки. В сущности и по нашим меркам он — гурман. Он не предается бесплодным переживаниям по поводу недосягаемого идеала, но старается по мере сил и таланта делать свое дело хорошо. Он существует в профессии так, как существовали поколения его гипотетических предков: землепашцев, гончаров, сапожников, виноделов, в поте лица и с кротким усердием следующих мудрой философии Вольтера: в этом лучшем из миров каждый должен возделывать свой сад.

Ключ и кода

Мне приятно сообщить о поистине катарической развязке гуммологически-гуманистического проекта «Гум-гумс». Стопы галош циклопического размера он отвез в деревню в подарок сельчанам. Носите на здоровье, галоши оплаченны Соросом.

Михаил Золотоносов

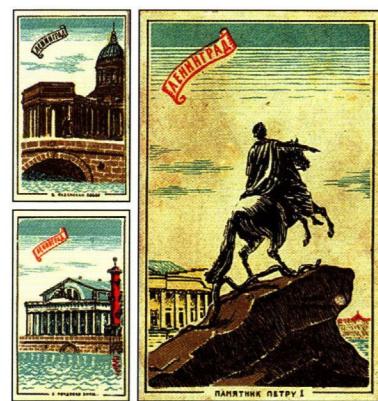
Philumena nostalgos, или Самое анонимное искусство

Среди всех видов анонимного искусства¹ важнейшим является искусство рисунка на спичечной этикетке (размер 35x47,5 мм). Коллекционирование этикеток почему-то именуется филуменией, «любовью к свету» — в дословном переводе с греко-латинского.

Далекое милое детство. Увлекательная охота за спичечными коробочками, подбор серий. Спички вытряхиваются и потом лежат везде миниатюрными лесоповальчиками. Коллекция этикеток: специальный альбом с плотными листами формата А3, размещенными горизонтально. Одни этикетки отпаиваются от коробков, щадительно разглаживаются утюгом и помещаются посредством конторского клея в альбомный гербарий. Другие вырезаются из коробка вместе с пахучей и ломкой фанерной основой и наклеиваются на альбомный лист так. С третьими возни нет вообще никакой: это бланковые этикетки, выпускающиеся специально для коллекционеров и продающиеся по сто штук в аккуратных обандероленных пачечках. Дома пачечка вскрывалась, и начиналось ее неторопливое изучение. Кое-что наклеивалось, кое-что оставалось ненаклеенным.

Описывая этикетки, я опираюсь на предметы собственной коллекции, создававшейся в 1960—1963 годах. Моя коллекция, мой маленький музей, который доставлял столько удовольствия тогда. Доставляет и сейчас.

Существовали подарочные спичечные наборы. Это примета исчезнувшей культуры. Не помню, сколько они стоили — видимо, недорого (около рубля?), но точно помню, что они являлись предметом самого напряженного детско-коллекционерского вожделения. Их страшно хотелось! Внутри



носились к одной теме: скажем, «Ленинград». Или «Сказы Бажова». Или «Футбол». Или «Московский театр оперетты». Или «Морской флот ССР». Такие подарочные наборы не делают уже давно. Предполагаю, что они были результатом внедрения популярного тогда лозунга «Эстетику — в быт!». Эстетически возвышались даже спички, становясь носителями и пропагандистами изобразительного искусства.

Я не раз пытался узнать фамилию хотя бы одного художника, который рисовал эскизы для этикеток. Не удалось². Полагаю, что это не случайно, а напротив — в стиле изучаемого феномена. Ибо глубочайшая тривиальность изображения, отсутствие индивидуальности в манере и способе передачи лишает в данном случае авторство всякого смысла, даже если фамилия и будет найдена. Отыскание имени имело бы смысл, если бы потом данные биографии можно было использовать для интерпретации. Или посредством интерпретации нашупать в биографии что-то скрытое и запущенное механизмом информационного метаболизма. Если же искусство лишиено индивидуальных черт, то бессмысленно искать имя. Ибо «понятие автора конституирует важный момент индивидуализации», которой в данном случае нет. Имя только все опошлит своей ненужной конкретностью.

К тому же на этикетках изображены коммунальные визуальные знаки, принадлежащие всему коллективу и являющиеся символами советского, ССР. Скажем, коммунальный знак «Аэрофлот» и более конкретно: знаки «Ту-104», «Ил-18». А также: «ХХII» (имелся виду съезд КПСС), «Москва. Кремль» (1963), «ВДНХ ССР» (1960), знаки покорения космоса (подарочный набор «Путь к звездам»), «Новостройки Сибири» (1962) — например, Братская ГЭС, наземные вестибюли станций метрополитена Москвы, Ленинграда и Киева (1961), «Единая энергосистема ССР» (1963).

Поскольку это все знаки общие, индивидуальное авторство тут недопусти-



мо как идеологическая диверсия⁴. Возникает результат одновременно и анонимный, и художественно усредненный, и общепонятный. Искусство изображения на социалистической этикетке устроено таким образом, что не найдется двух реципиентов, которые могли бы воспринять изображение по-разному.

Пытаясь найти обозначение этому феномену, я прихожу к выводу, что мы имеем дело с социалистическим реализмом (СР) в его самом последовательном и глубоком, идеальном варианте, когда все индивидуальное, неоднозначное и нестабильное отсечено, а остается только общее, инвариантное, тривиальное, стабильное и, естественно, анонимное. Можно представить, что именно такой и была бы советская живопись, если бы художники последовательны и строго выполняли все указания и предписания идеологических органов КПСС.

В книге П. Вайля и А. Гениса «60-е. Мир советского человека» рассмотрены важнейшие официальные топосы мира этикеток: «коммунизм», «космос», «наука», «Сибирь», «война», «романтика», «спорт». Все топосы без исключения представлены в моей коллекции. Скажем, «романтика» была тематизирована в серии этикеток (я собрал пять штук из этой серии — возможно, их было больше), выпущенных в 1961 году фабрикой «Пролетарское знамя» (Чудово), на которых изображены все виды туризма: на личном автомобиле «Победа», на теплоходе с названием «Ленин», на велосипедах, на лодке с парусом, на автобусе, направляющемся на турбазу. Общим местом тут является дорога: «Дорога — ключевое понятие — как заклинание, являлось в песнях бардов...» (Вайль и Генис).



В результате детская коллекция видится теперь точным воплощением СР как художественной утопии, картинной галереи, уникальные экспонаты которой прежде всего лишены всякого формализма и в специальном смысле правдивы, как правдив незамысловатый рисунок с натуры, которым пытаются заменить фотографию. Правдивость понимается как отказ от всех индивидуальных экспрессивных средств. Предметы, принадлежащие всем (Хрущев привел пример — зимний лес), не могут быть изображены художественно произвольно, с использованием индивидуальных и/или окказиональных художественных средств. Характерен в этом смысле и подарочный набор «Аквариумные рыбы» (16 этикеток), в котором прихотливые цветовые сочетания оправданы реалистически — тем, что в самой реальности окраска и форма рыбок столь близки к абстракционистской игре цветом. Природа играет



вать цветом может, художник — нет. Аналогично выглядят набор «Сказы Бажова» (большой коробок + 16 этикеток), где игра цветом оправдана «самоцветной» (в основном «малахитовой») тематикой уральских фантастических сказов о «каменных дел мастерах». Это примеры того яркого художественного творчества, правдиво отображающего реальный мир во всем многообразии его красок, к которому звал всех Н.Хрущев в одной из самых знаменитых своих речей — на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства 8 марта 1963 года⁵. «Только такое искусство будет приносить людям радость и наслаждение. Человек никогда не утратит способности художественного дара и не допустит, чтобы ему под видом произведений искусства преподносили грязную мазню, которую может намалевать любой осел своим хвостом. (Аплодисменты)». Ослиный хвост, знак модернизма 1910-х годов, пугает и спустя пять десятилетий.

Серия «Носите на производстве рабочую одежду — она сохранит ваше платье» — это типичные передвижнические картины, зафиксировавшие

Белка со Стрелкой — тоже героические, са-моутверженные, с мордочками, дружно устремленными вверх. А далее идет плакат, на этикетках представленный обильно. Для СР это одна непрерывная линия, без эстетических разрывов, презентирующая — несмотря на главный рост безликих — правду жизни. Причем эта «правда» естественным образом включает в свою государственную мифологию, сколь бы лживы она ни была. Великолепный пример дает подарочный набор «Путь к звездам», где первые этикетки. На одной с надписью «Подражая птицам» небрежно воспроизведено гигантское (четыре на три метра!) полотно А.Дей-



ники «Никитка — первый русский летун» (1940). На второй с надписью «Первый полет» нарисован якобы относящийся к 1731 году полет на воздушном шаре⁶. Ясно, что речь идет о национальном приоритете, поскольку полет монгольфье-ра относится к 1783 году. Проблема лишь в том, что «Никитка» и полет 1731 года — плоды мистификаций, в частности — известного подделывателя древних рукописей Александра Ивановича Сулакзаде, жившего в конце XVIII — первой трети XIX века⁸. Этикетки очень точно обрисовали и тот стилевой диапазон, который партия разрешила изобразительному искусству. Во-первых, это «реалистические» изображения, единственным отличием которых от фотографий является небрежный схематизм (самые характерные примеры — подароч-



жанровые сценки из жизни гегемона, притом небесполезные, поскольку еще и несут информацию о названиях моделей («В — 2453», «Л — 159», «ИЕ — 5 — 101», № 1288, «В — 2458 / 08 — 5851»). Собственно, это и есть та галерея правдивых портретов людей труда, наших современников, к созданию которых непрерывно призывала партия. Осталось только дать этим изображениям имена и присвоить персонажам звезды Героев соцтруда (народный художник ССР Петров, портрет Героя социалистического труда токаря Сидорова) — и можно отправлять на зональную выставку. Кстати, справедливо и обратное утверждение: если теперь кто-то взялся бы изучать реально созданную портретную галерею знатных представителей класса-гегемона, то никакой иной пользы, кроме деталей одежды, в которой они были изображены, для изучения эпохи не извлечь. Индивидуальных лиц нет, вместо них «родные будки», опознаваемы как социально-близкие по отсутствию черт интеллигентности. Э.Надточий точно заметил, что «письмо социалистического реализма устроено как машина кодирования потока желаний массы».

Тут уже очень близко до эстетики доски почета — действительно любимого советским народом стиля⁶. По этому принципу, например, изображены космонавты Гагарин и Титов (подарочный набор «Путь к звездам») и



ные наборы спичек «Морской флот ССР» и «Футбол»; примечательно, что животные из серии 1960 года «Басни Крылова» ничем не отличаются от животных из «фаунистических» серий — скажем, серии 1962-го «Заповедники РСФСР»; во-вторых, фотография (уникальная балетная серия); в-третьих, карикатуры, идеально подходящие для изображения негативных явлений (антиожарная серия 1963 г.); в-четвертых, плакаты (как идеологические, так и театральные — см. подарочный набор «Московский театр оперетты»).



Василий Кондратьев

заметки о найденных предметах



возможность выиграть 10 000 рублей по облигациям трехпроцентного займа. Аналогично: не случайны совпадения визуальной идеологемы на этикетках 1962 года, посвященных XXII съезду КПСС, которые были выпущены в Вильянди («NLKP XXII kongress») и одновременно фабрикой «Ревпутъ» в Брянске. Существовал единый центр управления тематикой спичечных этикеток — на правах отдела в Министерстве правды Оруэлла.

Впрочем, сбои иногда давала даже эта отложенная система управления. Странное впечатление производит подарочный набор «Ленинград», сплошь состоящий из видов старого Петербурга. Нет Смольного, нет ни одного памятника Ленину или Кирову, нет памятника Пушкину на площади Искусств или наземного вестибюля станции метро «Площадь Восстания», а на флагштоке Таврического дворца даже нет красного флага. Не фронда ли это? Как могла проникнуть идеологическая инфекция?

В известном докладе Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» говорилось о том, что для Зощенко, Ахматовой и им подобных «Ленинград советский не дорог. Они хотят видеть в нем олицетворение иных общественно-политических порядков и иной идеологии. Старый Петербург, Медный всадник как образ этого старого Петербурга, — вот что маячит перед их глазами. А мы любим Ленинград советский, Ленинград как передовой центр советской культуры».

На большой коробке набора как назло был изображен именно Медный всадник, и ни одного образа Ленинграда советского... Видимо, подарочный набор изготовили «ким подобные». Интеллигенты и вправду ни в чем и никогда нельзя было доверять. Скрывшись под маской анонима, художник протащил на подарочном наборе антисоветское содержание.



Обучение советской визуальной символике, умению распознавать ключевые советские образы по схематичному рисунку (вид плотины Братской ГЭС, самолета Ту-104, гостиницы «Москва» надо знать так же, как Ленина или Спасскую башню — все это должно быть врезано в память и оставить в ней прочный след). Триумфальный итог — управление содержанием изображений.

Кстати, об управлении. Характерны серии этикеток, посвященных рекламе сберегательных касс. В моей коллекции подобраны на эту тему этикетки пяти спичечных фабрик: фабрики «Белка» (Киров), комбината «Гигант» (Калуга), фабрики «Маяк» (Ярославль), фабрики «Пролетарское знамя» (Чудово) и комбината в Вильянди (Viljandi metsakombinat). Ясно, что не случайно и в Вильянди, и в Калуге, и в Чудово, и в Кирове взялись дружно рекламировать



Этикетки мы видим в одном ряду с конфетными обертками (фантиками), переводными картинками, обертками мыла, шоколада и т. п. См.: Гринин Д.А. Ленинградский каталог. Л., 1986. С. 84—85, 92—95.

² Есть только одно исключение: этикетка 1961 года, выпущенная в Калуге, на которой изображен рисунок Е.Е.Лансере с пачки папирос «Казбек». Видимо, выпускался набор: папиросы «Казбек» и спички к нему с одним рисунком.

³ Фуко М. Что такое автор?: Выступление на заседании Французского философского общества 22 февраля 1969 года в Коллеж де Франс под председательством Жана Валья // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С. 12.

⁴ Культурологические детали можно уточнить по упомянутому тексту М.Фуко. В частности, интересны соображения о том, что дискурс, несущий функцию «автор», является объектом присвоения. В мире социалистической этикетки возникает своеобразный перенос коммунальных изображений объектов на форму собственности на саму этикетку: она не может быть индивидуально-авторской, как не может быть частной собственности, скажем, на ГЭС или самолет.

⁵ Речь как квинтэссенция хрущевской эстетики была напечатана в «Новом мире» (1963. № 3).

⁶ Кстати, именно в этом стиле работают ныне уличные художники, заботливо прикрашивая объекты и наделяя их необходимой торжественностью и героичностью. Видимо, таков запрос народа.

⁷ «Как свидетельствует летопись, в России попытка подъема на большом шаре, наполненном дымом, относится к 1731 (записки С.М.Боголепова, воспроизведенные в рукописи А.И.Сулакадзе) «О воздушном лете в России с 906 года по Р.Х.» (Логинов Н.Ф. Воздухоплавание // Большая советская энциклопедия. 3-е изд. М., 1971. Т. 5. С. 254).

⁸ См.: Резников Л. Поклонники Герострата // Нева. 1986. № 4. С. 135—150. Фамилия мистификатора зафиксирована в разных вариантах.



2 июня в коридоре перед кабинетом директора Эрмитажа открылась выставка из нескольких работ Вадима Воинова под общим названием *Провокатор культуры*: речь, по всей видимости, шла о Пушкине, которому так или иначе посвящалось каждое произведение.

Воинов — это художник, который работает в жанре традиционного натюрморта и создает, по сути, такие же аллегорические «обманки», как живописцы XVII века. Но, как художник конца века 20-го, он, в противоположность мастерам прошлого, работает с «живыми» вещами и собирает из них композиции, очень похожие на картины. В общем-то, это и правда «живые картины». Как любой художник натюрмортов, Воинов обращается в них к тому, что привлекает его современников в мире вещей, доставляя своим зрителям удовольствие, потому что возносит их любовь к вещи на пьедестал наибольшего престижного, с его точки зрения, искусства. Поэтому, например, крошечной интимной выставке в красной выгородке директорского коридора сопутствовала громоздкая парадная часть в виде устных и печатных заявлений о «функционажах» и даже об «астроконструктивизме», об особенном прочтении Поэта и т. п. По правде же говоря, изображение Пушкина (как и Шекспира или Наполеона) придает любой вещи такую приятную безлиость, что выставка получилась сердечней и проще, чем следовало ожидать от Воинова, который обычно портит прелест найденных предметов, придумывая из них «сюжеты» для своих композиций. Тем более тот факт, что эти найденные предметы добрались (пусть через служебный вход) до стен Эрмитажа, заставляет еще раз подумать об особенностях любви к таким вещам в Петербурге.

Прежде эта любовь заставляла Воинова отдавать предпочтение вещам, уцелевшим от *Прекрасной эпохи* начала века, так что такая работа производила впечатление уголка краеведческого музея, посвященного одной из катакстроф, с идеей коих так неразрывно связан большой стиль

модерн: извержение на Мартинике, гибель *Титаника* или скорее уж крушение Российской империи. За последние десять лет ностальгическая нота полностью распространилась и на вещи, оставшиеся от советской жизни: теперь ими безо всякого сарказма украшает свою жизнь четвертое или уже даже пятое поколение проживающей в Петербурге породы собирателей. Впрочем, не вполне собирателей. Я имею в виду не коллекционеров, а людей, чьи занятия с вещами имеют характер, средний между художественной самодеятельностью и бытовой патологией.

Эти занятия имеют долгую историю, совпадающую с культурной историей XX века, сквозь призму которой ее можно, впрочем, составить и с другими эпохами, отличавшимися увлечением аллегорией или любовью к *натуралистическим и искусственным курьезам*. Однако ни в одну другую эпоху интерес к вещи не происходил из повседневной городской жизни и не становился художественным занятием: скорее не «творчеством», а (как это придумали называть в современном искусстве) *практикой*.

Выражение *практика* отнюдь не случайно ассоциируется с психоанализи-



зом. Став частью изобразительного искусства XX века, эта *практика* имеет литературные источники. Ленинградские собиратели и «систематизаторы» 20—30-х годов, которых привлекала странность как вчерашних, так и сегодняшних вещей, сегодня хорошо знакомы по романам Константина Вагинова. Хуже знают, что некоторые прототипы его персонажей не просто собирали картинки и вещи, а «комбинировали» их в странные конструкции и коллажи. Например, друзья Вагинова — поэт Егунов или писатель и художник Юркун. Поскольку они практически не существовали в официальной культуре, их литературное или художественное творчество сосуществовало с домашней *практикой* на равных правах. Упоминания о такого рода «домашних художествах», которые встречаются в литературе об обриутах, достаточно разбросаны по мемуарным свидетельствам о жизни ленинградской интеллигенции с двадцатых по восемидесятые годы... Собст-



венно говоря, предыстория «функциоколлажа», который сегодня представляет собой признанное искусство Вадима Воинова, состоит в его прошлой жизни ленинградского искусствоведа и музейщика — одного из типичных создателей бытового явления, которое Андрей Хлобыстин окрестил *народным концептуализмом*.

В те же годы, когда Вагинов создал вполне сатирический портрет ленинградских «систематизаторов», французские сюрреалисты призывали искать в таком рода занятиях более глубокий и поэтический смысл. Хотя в Ленинграде 20–30-х годов вряд ли знали книги Андре Бретона или раннюю книгу Арагона *Парижский крестьянин*. Выраженные в них идеи были логическим развитием идей, определявших и русскую культуру Серебряного века. Как и их французские сверстники, петербургские гуманитарии выучились интересу к эстетике и мифологии повседневности большого города по стихам и очеркам Бодлера, даже если его мысли повлияли на них в передаче трех поколений русских авторов — как символистов, так и футуристов. Как и французы, они не могли не увидеть в кивчевом ширпотребе иронического соответствия эстетизму Уайльда и Гюйсманса. Если в Париже двадцатых ходили истории про скандальный писсур «работы» Дюшана, то в Ленинграде такой же легендой был, пожалуй, «гимн башмаку» Зданевича... Одним словом, осознание мировой катастрофы, самым кошмарным проявлением которой стала русская революция, в Ленинграде опиралось на такую же эстетическую «чувствительность к современности», которая вызвала дадаистский и сюрреалистический культ найденной или изготовленной странной вещи «с функцией символа»: «стихотворение в предмете», «предмет-сновидение» и т. п. В Ленинграде в двадцатые-тридцатые годы идеи сюрреализма, как выразился в своих воспоминаниях В. Петров, «носились в воздухе», а отзвуки психоанализа были достаточно общим увлечением времени, чтобы не заставить искать в предметах выражение «внутренней модели» подсознательного и путь к созданию собственной, «новой мифологии» жизни. Такая личная практика была здесь к тому же неплохой терапией от мифомании и промывания мозгов при советском режиме.

Вадим Воинов принадлежит к тому послевоенному поколению ленинградцев, людей шестидесятых-семидесятых, у которых художественный вкус к вещи уже был связан с отзвуками дадаизма и сюрреализма, закрепленными в современном искусстве Новыми Реалистами и художниками поп-арта. Конечно, в условиях культурной изоляции сведения об этих течениях могли быть только туманными. Но живую связь с современными вкусами можно было поддерживать с помощью иллюстрированных польских и чешских книг таких популяризаторов эстетики, как очень обстоятельный писатель Анджей Банах. С другой стороны, воображение раздражали отрывочные возмущенные заметки советских критиков и журналистов о

«западных нравах», и стихийная эстетическая практика стала постепенно оформляться в довольно эмоциональное и протестующее представление о «неофициальном искусстве».

Это может прозвучать парадоксально и даже кощунственно, однако именно стихийный и сугубо домашний характер занятий людей, сознавших себя «неофициальными художниками», поддерживал в них больше общего с новыми формами в искусстве XX века, чем их начавшееся с восемидесятых годов участие в официальной художественной жизни. Предметы — это сугубо *живой* вид работы, связанный как со случайностью находки и подсказанного ею образа, так и со случайностями плохой сохранности и устаревания вещей, которые могут менять значение. Но опора на совпадение случайностей стала наиболее явным именно для XX века средством художественного воображения, а эфемерность представляет собой самую благотворную почву для вымысла, созданию которого посвящалась, по сути дела, вся история искусства этого столетия. В этом смысле искусство Воинова очень характерно. В современном искусстве существует специфический професионализм, состоящий в симуляции самодеятельности, принципиально отвлеченной от классических средств художника: это, в общем, создает некий миф об искусстве или о самом авторе, «произведения» которого именно в связи с этим характеризует ускользающая странность и, с позволения сказать, *дебильность*. Что же касается парадоксального стремления уйти от живописи, чтобы достичь положения салонного художника, то выставка *Провокатор культуры* еще раз доказала и такую возможность. По-своему «функциоколлажи» Вадима Воинова действительно представляют собой салонный нацисториорт нашего времени: жанр, сформированный вкусами просвещенного русского любителя искусства — вчерашнего комнатного гуманитария, который сегодня стремится и к старосветской, и к современной моде. Совершенно не случайно выставка *Провокатор культуры* состоялась, может быть, и не в парадном, но зато в самом «светском» уголке Эрмитажа, и сердечная атмосфера, разогретая видом автора, которого отсутствовавший Михаил Пиотровский поздравил по мобильному телефону, больше напоминала вызвавшее общий энтузиазм открытие выставки фотографий кошек сотрудников музея, чем формальное скучное мероприятие.



Колодка № 8. 35x44x2

ПОЮЩАЯ ПЛОСКОСТЬ

Валентин Дьяконов

В настоящее время музыка хочешь не хочешь сопровождается визуальным рядом. Начиная от разной насыщенности клипов, кончая обложками музыкальных носителей, музыка вся обернута. Возникает вопрос — что делать со всем этим великолепием возможностей? Либо писать плохую музыку, чтобы клип компенсировал всю серость исполнителя и песни, — этот выход наиболее часто приходит в голову воротилам шоу-бизнеса. Либо отражать стороны личности музыканта, не выраженные непосредственно в музыке. Использование цвета в шоу, посвященных музыке, стало неотъемлемой частью нашего восприятия всего живого, что в музыке осталось. Ведь «живой» концерт — это не только вариации, разнообразие видоизмененных нот, исходящих непосредственно от музыкантов здесь и сейчас, это еще и величайшее научное чудо XX века, чудо по крайней мере по статусу — ожившая картина. В этом смысле концерт похож не на театр, как может показаться, а именно на кино. Театр — это оживший текст, предписанный актерам, имена и величие которых могут варьироваться от Нью-Йорка до Москвы; кино же, как и музыка, есть явление знакомое, множество раз именно в этом варианте виданное. Конечно, не про все кино можно говорить в категориях строгой, фронтальной реконструкции повседневного опыта; имеется в виду кино, которое оказывало шокирующее воздействие пропастью между здесь и сейчас зрителя в кресле и вокзалом и приближающимся поездом на экране — антагония статичности и движения, приводившая в панику непривычных своей свежестью. Внешне концерт прямо противоположен той вышеописанной малютке-кино, не умеющей говорить, ибо «здесь и сейчас» зрителя соединено со «здесь и сейчас» исполнителя. Но это ложная противоположность. На концерте сталкиваются: а) музыка, давно подконтрольная слушателю, обладающему разного рода носителями: компакт-дисками, кассетами и проч., и наделенная в этом смысле статикой, которую рождает повседневность; и б) музыканты, совершающие реальное, физиологическое движение от начала композиции или песни к ее концу, сопровождающие притом исполнение незапланированными отступлениями от музыкального текста, а также собственными физиономиями, внешним видом и цветовыми гаммами, наиболее (или наименее) подходящими к слуху. Поэтому, кстати, момент узнавания каких-либо знакомых мест и в музыке и в кино создает определенное чувство сопричастности метаморфозе, происшедшему с ними.

Представляется, что именно цвет сыграл большую роль в популяризации этнической музыки, причем цвет во многих персонификациях: от цвета кожи музыкантов до цвета инструментов, на которых они играют. Этническая музыка уже не несет, как в советское время, марксистской надстройки — концепции дружбы народов. Наоборот, разнообразие древесных пород, лежащих в основе большинства многоголосых инструментов народов разных стран, — это парафраз потребительской роскоши, возникшей с новоприобретенной демократической свободой отделки жилища. С одной стороны — являя резкий контраст классической европейской лакированной меблировке, становящейся еще более сверкающей в глянцевом журнале, с другой — игнорируя агрессивную денежную ценность редкого антивариата, этнический инструмент находится в своем мире доступной, но не посылающей импульсов обладания красоты. Вспомните обложки дисков «Ляписа Трубецкого». Это тот же случай —

вместо мордашки со вздернутым носиком взору покупателя предстает помятый парень с фиолетовой бородой, выглядящий как тот африканский инструмент, как нечто, что не может выглядеть иначе, потому что потеряет свои специфические исполнительские качества. Его лицо так настроено. Герман Виноградов, создатель собственного музыкального жанра, так же, как и этническая музыка, имеющего отношение не только к звуку, но и к необычности внешнего облика инструментов, большинство из которых сделаны им самим, иногда использует слайды со своей живописью для помощи в редких выступлениях под гитару. Живопись абстрактная, поллокообразная: белые плоскости, пересеченные красками. Слайды накладываются прямо на Виноградова, получается пьющая плоскость. В 1997 году «Аукцион» приезжал в московский ДК «Горбуново». Во время выступления Олег Гаркуша фигурировал в ярко-оранжевом галстуке. Надо сказать, что оранжевый — официальный цвет девушек Москвы, он обычно носится в туго обтянутую с другими предметами одежды, способными подчеркнуть залежи телесности. Гаркуша, возможно, успел насмотреться на adeptok этого стиля и решил посвятить свой выход на сцену москвичкам. К этому изящному привету коллективный гений группы добавил абсолютно параноидальный оттенок монструозного восприятия столицы — длинные саксофонные соло перекликались с фри-джазом Нью-Йорка, города, наиболее похожего на Москву, громкость звука, особенно низких частот, — с гигантизмом новостроек. Духота исполнения любимых вещей — специфическая духота забойной шахты — являлась откликом на духоту московского уплотнения пространства, плюющегося на стилевой порядок и историческую гладкость. Музыканты сыграли пасквиль на Москву, в которой преобладает линейность и только некоторые хрущевские микрорайоны рядом с моим родным Первом напоминают засыпанные питерские колодцы сложностью планировки и топографической запутанностью. Еще раньше, в 1996-м, Леонид Федоров говорил в интервью, что не любит Москву; естественно, нигде, кроме музыки, эта антипатия не проявилась с такой силой. К концу концертаказалось, что галстук Гаркуши превратился в эту самую москвичку, бредущую по Садовому кольцу в один из тех жарких дней, всю анатомию которых показал нам нынешний июль.

Особый тип светопостановки продемонстрировал нам «Кронус-Квартет». В качестве американцев они знакомы с психоанализом, и поэтому их шоу было построено по принципу цветовых тестов Роршаха, когда определенно настроение соответствовало какому-нибудь цвету. На бумаге такое цветопостроение кажется пошлее, чем на сцене, ибо в сочетании со сложностью современной классической музыки, которую исполняли «Кронусы», все это выглядело весьма к месту. Особенно удачной находкой было отсутствие софитов и вообще прицельного света. Вместо этого вся система цветопроектирования была сконцентрирована у музыкантов под ногами, и казалось, что они извлекают цвет с той же легкостью, что и звук.

Свет — непременный атрибут большинства рок-концертов. Однако нельзя забывать и о таком гениальном изобретении неизвестного мастера, как магнитофон с цветомузыкой. Вот уж точно — подковал блоку! Три цвета, обычно растаманские (красный, зеленый, желтый), что называется, двигаются под музыкой туда-сюда, гаснут и загораются согласно ритму. У автора этой статьи

никогда не было такой техники, поэтому послушать какой-нибудь медленный блюз и посмотреть, что из этого выйдет, шанса не было. Такой магнитофон — это настоящий урбанистический шедевр. Где-нибудь в два часа ночи откуда-то орет музыка, но для соседей нет секретов — на пятнадцатом этаже дома номер 16 загораются и гаснут разноцветные огоньки. В голову приходит сравнение с какими-нибудь мелкими вредными насекомыми. К сожалению, этот анекдотический аппарат недолго пользовался популярностью.

Сидя с закрытыми глазами в ракханиновском зале Московской консерватории на концерте известных индийских классических музыкантов (известных на родине, но не у нас), привезенных посольством Махаяны, многие ловили себя на том, что смотрят под прекрасную музыку настоящее кино. Перед глазами появлялись картинки, складывались в сюжет и текли без всякой тяготы и тесноты в невыразимом соответствии с индийской двенадцатинотной октавой. Волшебство незнакомой культуры, внутри которой никто из присутствующих никогда не воспитывался, с легкостью передавало музыкальные фразы в образы, но никакой рациональной связи, хотя бы отдаленно напоминающей даже такую радикальную систему, как футуристическая звукопись, между ними не было. Никаких героев индийских фильмов, никаких будд — самостоятельное произведение, для автора этих строк по цвету скорее напоминавшее пустыню, но окраинную оттенками московского заката.

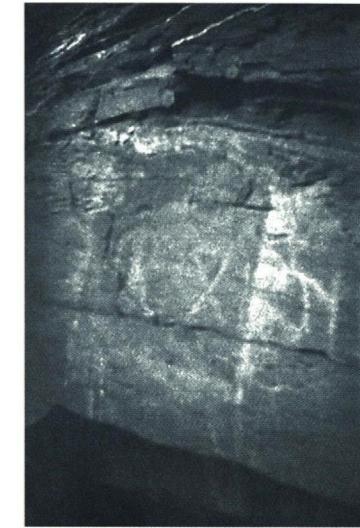
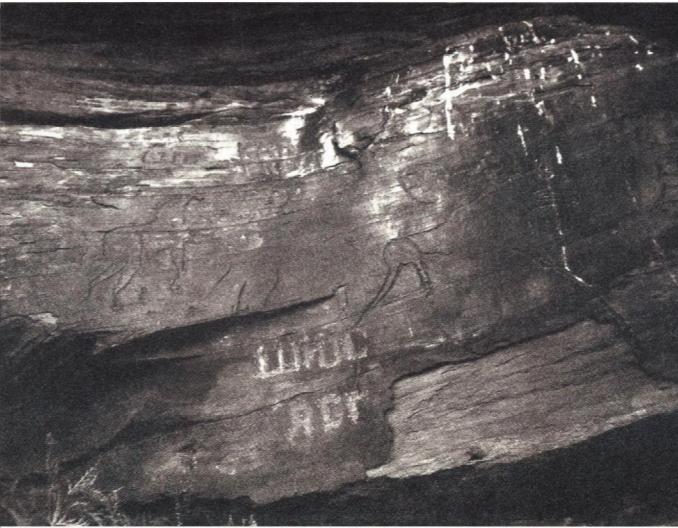
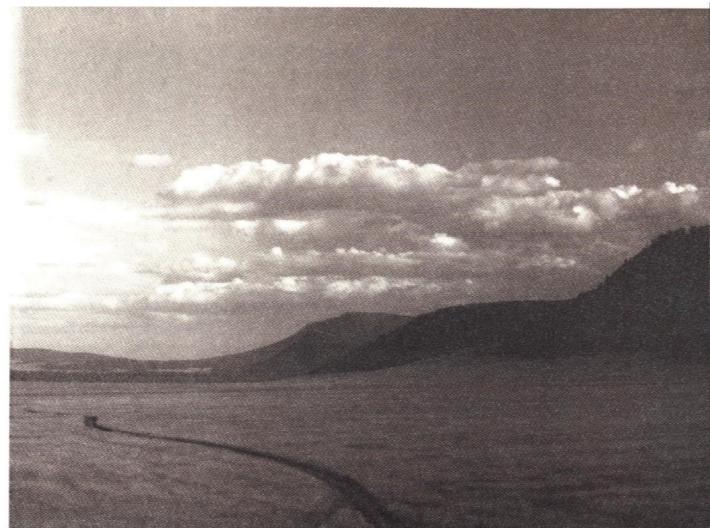
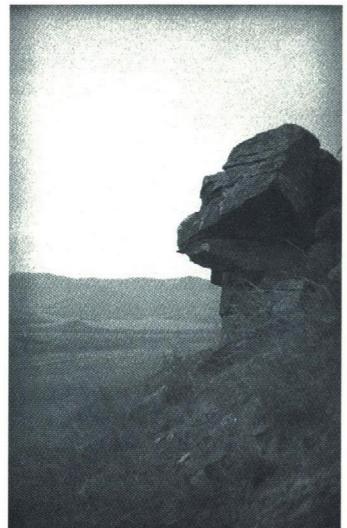
Существуют целые музыкальные культуры — например индийская, которые глубоко погружают в процесс внимательного прослушивания незнакомых структур. Все настолько неожиданно, что, сколь ни подготовлен слушатель тем или иным образом встретиться с произведением, максимально отличным от привычного, иррациональность берет свое. Непредсказуемость, вытекающая из непохожести, создает ситуацию, в которой слушатель один раз не понял, откуда взялся следующий звук, два — не понял, три — и расслабился, отключив понятийный аппарат. Именно в такой ситуации все и начинается: образы сами появляются перед глазами.

Нам показалось, что этой теме — не впадая в теоретизирование — следует подходить осторожно, как к бабочке, усевшейся пожирать сладкий нектар и не подозревающей о своем даре быть пойманной и отправленной украшать коллекцию. Но взгляд путника непременно наткнется на врата источников, собственно предугадавших рассмотренную тему, приславших первые страницы истории сочетания цвета и звука из авангардного далека. Ибо есть две работы, буквально использующие слова «цвет» и «звук» для создания нового, невиданного, как Вавилонская башня, опыта. Кандинский, для которого изобретенная им абстрактная живопись была настолько нова, что входила без труда в любой человеческий орган восприятия, написал несколько театральных сценариев, в которых яркость цвета, как дополнительная студенческая секция симфонического оркестра, проявляла звук, словно фотографию. Скрябин, который вообще не различал, где что, по его собственному признанию.

Этот момент неразличения, собственно, очень важен. Этот момент, более того, — единственное, что мы можем помыслить в категориях категоризации, единственный доказанный пункт этой метатомарной теории. Все, чего можно добиться с помощью одновременного проигрывания света и звука, находится в области догадок, нередко гениальных, как в большинстве упомянутых нами случаев.

Вальтер Грюневальд

СИБИРСКИЕ ПЕТРОГЛИФЫ: ЦЕНА УНИКАЛЬНОСТИ



Природа Южной Сибири в Хакасии является взору отличное от обыденного решение пропорций. Очертания узнаваемы и краски привычны, но заключающее их пространство — иное, у него другой масштабный модуль. Отношение близкого-далекого изменено. Предметы привыкаешь видеть или вблизи, или вдали: или можно дотянуться рукой, или смотришь уже как на картину. Здесь нет этой четкой границы между далеким и близким. Плавящиеся в огромном хакасском небе облака и обнажающиеся из всхолмлений скалы, поросшие деревьями, последовательно образуют окружающий мир. Небо, скорее небеса, и вовсе иное: прозрачная голубизна зримо и отчетливо возвещает многомерность существования и передвижения. Мир ощущимо, на опыте объемен. Скалы и деревья задают ориентиры и предстают пособиями по натурному изучению масштаба. Настоящего искусства в городском понимании beaux-arts в Южной Сибири нет. В городах музеи и галереи вяло наследуют академическую традицию, пришедшую сюда по очень долгому пути из Европы. Скульптуры и картинки в рамках порой весьма интересны, но среди здешнего иного пропорционирования действительности они обессмысливаются, кажутся ложными. Замкнутые в музеях, они не более чем вещественное предъявление составленных описей, тривиальные объекты жизнедеятельности: если человек поселяется в европейском доме с голыми стенами, должны быть и европейские картины. Сибирское искусство иное, что здесь поныне сохраняется и что особо чувствуется при резком столкновении, как контраст.

На правом берегу реки Печище в пойме Черного Июса возвышается господствующий над местностью отвесный холм Тюря, называемый теперь чаще Соловей. На его восточном склоне, вблизи поросшей лесом вершины, поднимается отвесная каменная стена. В том месте, где она обращена точно на восток, стена образует выступ с площадкой, треугольным козырьком над ней и чуть круглящейся задней стенкой. На стенке вырезаны звери — лошадь, овца (?), бык — и трехглазые личины. Бык с «буддийской» иконографией (круг глаза, круг ноздри, круг нижней губы, волнистый язык), кажется, доминирует. У его пасти, вниз головой, жертвенное животное. Широкие линии рисунка тщательно и с трудом прорублены в твердой породе. При ближайшем рассмотрении они грубы и неровны. Под ними едва просматривается другое, предшествовавшее изображение: тонкая непрерывная линия очерчивает рогатую голову быка, его передние ноги и следует дальше по контуру тела. Поверх изображения выбиты большие буквы «КАН//РКА», «ШЮС//АСГ». Что они значат — неизвестно.

Эти изображения зверей относят к Окуневской эпохе (1-я пол. 2-го тыс. до н. э.)¹, хотя очевидны два совершенно разных по времени пласта. Не говоря о буках XX столетия (они заметно выделяются по цвету, еще не заросли патиной; их еще не было в 1929 году²). Место напоминает святилище. На наклонной плоской поверхности вполне могло бы поместиться тело животного или человека, приносимого в жертву быку, поднимающемуся ежедневно из-за горизонта в образе солнца. Его первый утренний луч (в середине августа) направляется сквозь скалы прямо на сакральную фигуру быка и освещает жертву. На другом берегу Печища, на расстоянии 2,5—3 километров от Соловья, находятся знаменитые Сулекские писаницы. Они уже не являются образом ритуального центра, а представляют бесчисленное множество разновременных рисунков и надписей. Люди, козы, олени, верблюды, лошади, собаки складываются в композиции, уложенные в длинные фризы, располагаются на нескольких уровнях на трех стоящих в одной гряде скалах. Изображения обращены к обмелевшей реке: гряда скал, вероятно, была когда-то ее берегом. История изучения таких петроглифов образует самостоятельную область научной литературы и состоит в выделении различных «кантер» рисунков и составлении относительной хронологии. Споры идут о том, какой стиль раньше, какой — позже. Более грубый или более рафинированный, с элементами охоты или только изображениями людей. Диапазон датировки — от Окуневского времени до XVII—XX века. Рисунки стремятся соотнести с населявшими эти земли и проходившими через них народами, о которых имеются косвенные свидетельства. Много рисунков сделано в IX—Х веках, в период большого творческого расцвета. Писаницы поражают переполненностью изображениями. Прорезанные и процарапанные, выгравированные глубокими линиями и выбитые точками, рисунки накладываются друг на друга, забивают и перекрывают соседние. Поверх рисунков идут надписи — от средневекового письма хакасов до современных автографов. Эти придорожные скалы своего рода полигон для проявления творческой энергии — деструктивной и созидающей. Как забор или пустая стена дома на окраине. Это памятники творческой энергии, воли, которая ищет себе выхода. Рисунки продолжают наноситься и сейчас. Постоянное досздание — их естественное состояние. Мы специально отправились на гору с названием Дубодер, километрах в пяти от Сулека, чтобы посмотреть тамошнюю писаницу. Мы знали, что нам предстоит найти фигуру бегущего бычка, достопримечательность этого района, в силу своих совер-

шенных, как в Ласко и Альтамире, пропорций и безупречных очертаний. Кроме того, за него говорила принадлежность к древнему, окуневскому, как считается, времени. На Дубодер с нами увязался 14-летний мальчик Ваня из соседней деревни Устинкино, который, как выяснилось, никогда до этого писаницы не видел и слово это слышал в первый раз. После утомительного лазания по скалам мы обнаружили на конец то, что искали. Бычок был поистине совершенен. Мы рассматривали его в косом свете солнца, удивляясь его небольшим размерам (в сочетании с монументальностью) и были озабочены тем, как его сфотографировать. Поддавшись нашему энтузиазму, Ваня воскликнул: «А давайте и мы что-нибудь тут напишем! Прямо на бычке!» Это потрясло меня. Вдруг стало очевидно, что петроглифы и искусство вообще портят не враги и не варвары, а простые люди, вдруг необыкновенным образом восхитившиеся. Их ответ немому совершенству — добавить свое, привнести в него индивидуальное. Поэтому, вероятно, плохое искусство выживает, а о совершенном остаются только рассказы. Мне известен случай, когда в середине 90-х годов художница-хакаска профессионально врисовала в незаполненный фрагмент сулекской скалы среди человечков и надписей композицию из фигуры скифа, преследующего оленя, черепахи и змей. Ее сын нацарапал сверху птицу, что-то вроде пеликаны с рыбой в клюве.

В XX веке чаще не рисуют, а пишут, автограф оставляют буквами. Сулекская писаница испещрена надписями поверх и между рисунков. В глаза бросаются только самые большие по размеру, на которые ушел не один час работы: «Пустовалов С.Р.», «Ткаченко Н.В. 1957 г.», «Печенин С.Д. 1 V 1906», «Чернышов Петя 1935 г.», «Фейлер Артур 1976», «Шушенарев Антон Ив. 24/IX—63г.», «А.И.И. 1932 г.», «Н.В.П. 1941», «1998». Многие надписи погребены под поздними слоями. Все целое представляет собой чудовищный каменный палимпсест.

Мы не знаем в точности времени, обстоятельств создания, полных размеров и смысла этого искусства. Нет автора или автор бесконечен. Оно выпадает из истории: у него нет начала (под росписями скрываются все более и более поздние) и нет конца, ибо оно продолжает досоздаватьсь, несмотря на то что его «спасают» — собирают и сносят вственный зал вместе с другими краеведческими экспонатами.

Там, где личность автора и его имя вовсе не фигурируют, теряется болезненная истинченность индивидуального. «Ведь где меньше смотрят на личность, чем на дело, там примечательным образом всегда появляется заново личность, которая движет дело вперед; а там, где обраща-

ют внимание на личность, по достижении известной высоты появляется чувство, что нет уже достаточно крупной личности и что истинно величие принадлежит прошлому!»³ В искусстве без имени автора нет прихотливой индивидуальности, самобытности авторского преломления. Их место занимают уникальность или пустяковость. Не возникает и чувства личного контакта, человеческого разговора с автором. Он не «передает» нам своих идей и представлений, они существуют словно сами по себе, и это положение делает их объективными. Они суть данность, и их не спасти на мастерство или, напротив, на неумение и дурной вкус художника. Уже тот факт, что именем этим образом не сохранилось, а скорее, и не должно было сохраняться, заставляет считаться с образами, почитать их или уничтожить. К подобному искусству иное отношение. Оно самое репрессивное. Словно некая сила, идущая изнутри, заставляет иных разбивать скульптуру и распирывать холсты, а других, напротив, петь диффирамбы. Таковы пещерные росписи и петроглифы, детский «примитив» и образы сакрального.

Произведение без этикетки с авторским именем — совершенно особое. Оно стоит как бы вне искусства, много выше или бесконечно ниже его. В зависимости от решения зрителя. Если индивидуальное — это всегда завершенное и ограниченное, обрамленное, то безымянное — бесконечно, его границы сливаются с окружающим миром. Только такое искусство соответствует здешнему ландшафту.

Это не авторское, но зрительское искусство. Оно оценивается из внутренних представлений и ожиданий зрителя, из его самомнения и духовных исканий. Его находят и присваивают как свою собственную часть вечного и совершенного. Оно заведомо честнее авторского, ибо не требует почтения к авторитету, не оценивается по известности и «краскученности» автора. За него говорит собственная пластическая сила, очевидные для нашедшего его зрителя цель и дело, которым оно предназначено. **И это — искусство будущего.**

¹ Вадецкая Э. Б. Изображения зверя — божества из Хакасии // Материалы и исследования по археологии СССР. М., 1965. С.176.

² Грязнов М. П., Шнейдер Е. Р. Древние изваяния минусинских степей // Материалы по этнографии, т. IV, вып. II. Л., 1929. С. 81.

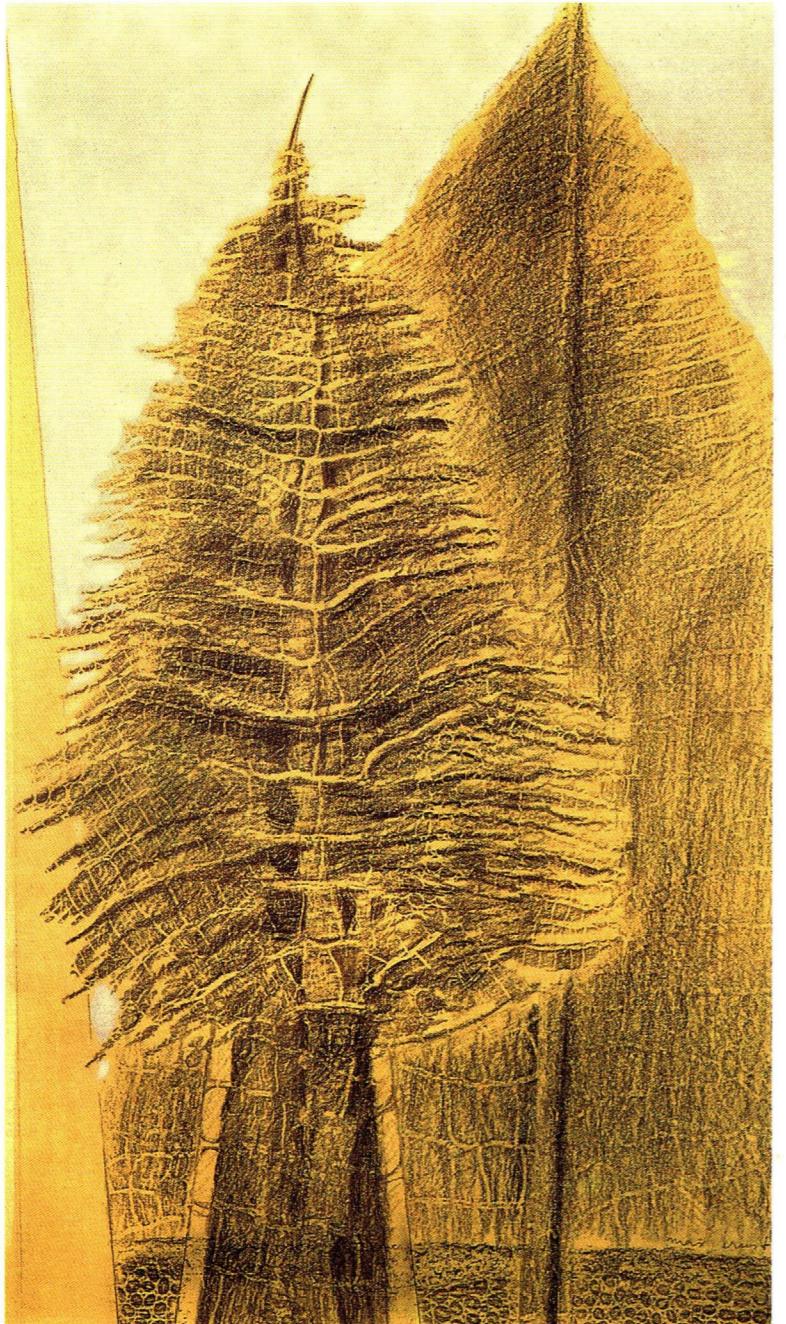
³ Музиль Р. Человек без свойств. Пер. С. Апта. М., 1994, т.1. С. 345.

Юлия Лукшина

Макс Эрнст

ретроспектива предчувствий

В Новой национальной галерее Берлина этим летом с огромным успехом прошла ретроспективная выставка Макса Эрнста



Интимность. 1925. Фrottаж, карандаш, бумага. 25x42

Ровно через двадцать лет после первой посмертной ретроспективы Макса Эрнста в 1979 году ей на смену пришла новая, Берлинская ретроспектива работ мэтра. Те же устроители, что и двадцать лет назад, во главе с Вернером Шписом — другом и биографом Эрнста, вызвали его дух еще раз и, судя по результатам, не только успешно воздали дань Лоплопу, но и навели для него прочные мосты в новое столетие.

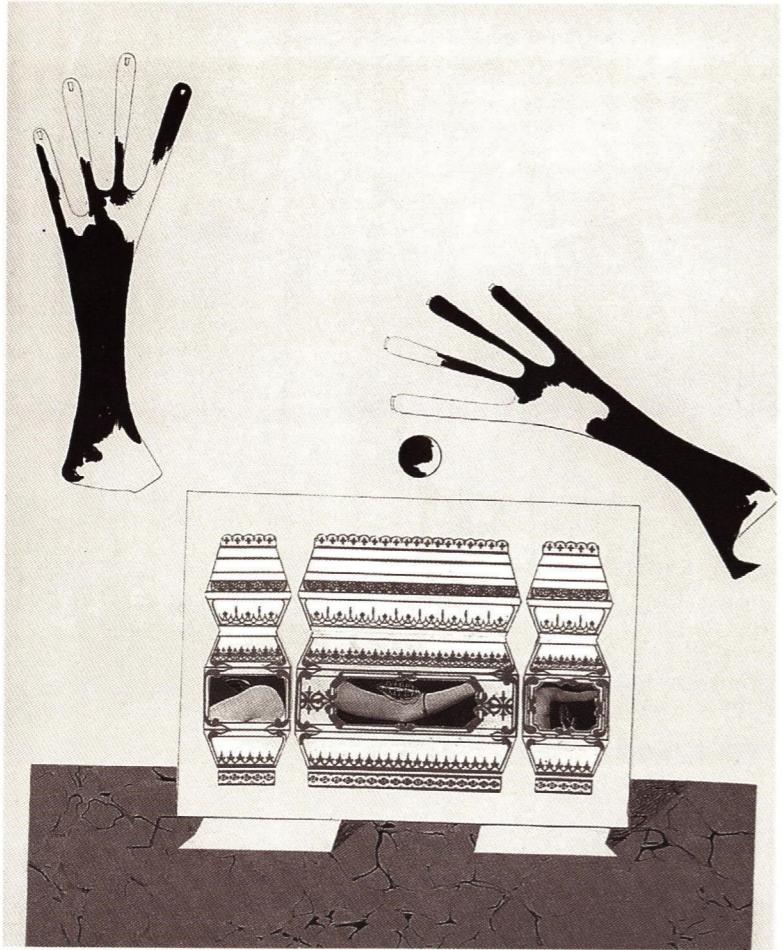
Эрнст — последовательный и старательный визионер. Как преданный сюрреалист (по крайней мере на большом отрезке своей биографии) он осознанно продвигал, проталкивал себя в сферу запредельного, с каким бы трудом ему это ни давалось. В этом он плоть от плоти настойчивый сюрреалист: все усилия подчинены высшей задаче — открытию революционных глубин и широт иных миров. Он старался, заставляя себя искать сверх-предметность, над-мирность, цитируя слова Леонардо да Винчи о том, что гений вдохновляется на свои открытия через обнаружение и созерцание маленьких, неявных, скрытых и незаметных вещей. В юности его поиски были окрашены традицией немецкого метафизического романтизма и увлечением искусством душевнобольных, позже подкрепленные захватывающими доктринами дада и парижского сюрреализма. У Эрнста, возможно, меньше отчаяния, чем у Бретона, которого окружающее «вокруг» допекало предельно («Признаемся ли мы себе в том, что наши пути прервали свой ход, а странствия подошли к концу?.. Наша тюрьма — конструкция из любимых книг, и нам не ускользнуть, ибо страстные благоухания усыпляют нас. К нам взывают привычки — безумные любовницы: издерганное ржание, еще тягостнее — паузы. Нас оскорбляют рекламы, а мы ведь так любили их. Палитра дней, бесконечные ночи, неужели и вы, вы тоже нас покидаете?..» Андрэ Бретон, Филипп Супо. «Магнитные поля»), но не меньше решимости проникнуть в другое «вокруг» — любым способом, так или иначе. (Например, его памятная встреча со стариком Сатаной состоялась, по свидетельству Эрнста, в 1928 году.) Так однажды, в 1925 году, из мучительно-присильных наблюдений за всем вокруг родилась излюбленная Эрнстом техника фrottажа — калькирования поверхностей через бумагу, снятие отпечатка с фрагментов мира. Цикл работ «Естественная история» возник во многом благодаря очарованию фrottажным экспериментированием. Тридцать четыре фототипически отпечатанных листа с комментариями — сочетание несочетаемого: листья, глаза, излюбленные Эрнстом деревья и птицы, насекомые, женский затылок. Компендиум фрагментов, живущих в своих пространствах. Если искать близкую по духу аналогию, то

Где рождаются кардиналы. 1962. Х., м. 147x115

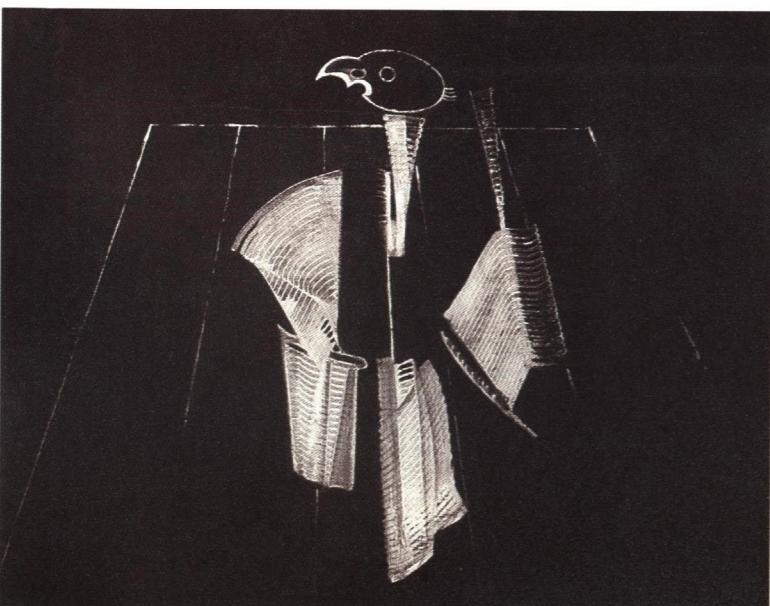


на ум приходит мир Льюиса Кэрролла — та же дискретная, текучая реальность со своими законами. Их нельзя подвергнуть дешифровке, можно лишь созерцать.

Вообще отдельная заслуга Макса Эрнста в том, что на протяжении своей карьеры он экспериментировал со всеми новыми техниками, предельно изобретательно и плодовито работая с возможностями коллажа, фrottажа и декалькомании — по сути детально разрабатывая в рамках этих техник принципы априории, которые в недалеком будущем заняли место основных стратегий новейшего искусства современности.



Лоплоп представляет Лоплопа. 1931. Коллаж, карандаш и тушь. 64x52



Лоплоп, верховная птица. 1928. Х., м. 79x92

Для Эрнста навык *видеть* имел превосходящее значение. Изначальная возможность *видеть* органически выливалась в акт вступления в контакт с *видимым*, и более того, *перевоплощения* в свое видение. Так возникал симбиотический союз с собственными видениями. Привычка к описанию и фиксации этих переживаний оставила нам массу авторских признаний: «Будучи человеком «заурядной конституции», если использовать оборот Артура Рембо, я приложил все свое старание, чтобы сделать свою душу монстрообразной. Из слепого пловца, каким я был, я превратил себя в видящего (провидца). Я — видел. И обнаружил, что я влюблена в то, что вижу, и хочу идентифицировать себя с виденным мною». Так рождались работы и образы себя. Так родился Лоплоп — повелитель птиц, верховная птица, который приходил к Эрнству с беседами и новыми фантазиями и был одновременно ипостасью художника. «В 1930 году, когда я только окончил работу над романом Столгавая женщина, которую совершил с последовательным яростным напором, ко мне, практически с каждодневными визитами, начал захаживать Птичий Начальник по имени Лоплоп, редкий образчик верного фантома, который присоединил себя к моей персоне». Птичий фетишизм, или соавторство с Лоплопом, побудили ко множеству образов и портретов Эрнста-птицы (*Лоплоп представляет Лоплопа*, 1931, *Лоплоп, верховная птица*, 1928).

Этот незамирающий диалог с собой, по сути род творческого аутизма, удивительным образом рождал масштабные видения, как если бы через собственные галлюцинационные опыты художник и в самом деле выходил на юнговское «коллективное бессознательное». Так, предвоенное творчество Эрнста наполнено предсказаниями: «Лес и солнце» (1927), «Весь город» (1936), «Триумф любви» (1937), «Европа после дождя» (1940). По контрасту с жизнеутверждающими называниями они излучают душную, концентрированную тревогу, скрытую угрозу. Из всех запределных миров, в которые проникал пытливый ум Эрнста, этот ближе всего к символистскому «острову мертвых» — зловещему царству скал, деревьев и небес.

В своем творчестве Эрнст отражал дух эпохи, каким бы бanalным, на первый взгляд, это утверждение ни казалось. Неизвестно ком настроенный камертон, он резонирует с бурными потоками эпохи, медиумически расставляя акценты предчувствий. По меткому утверждению Вернера Шписа, творения Макса Эрнста — это одновременно и раскрепощение, и ночной кошмар.

В этом смысле немецкое *Alpträum* очень точно передает качество настроения — это не агрессивный кошмар, готовый с полотна сбросить свою плотность на зрителя, но нечто смутное, липкое и оставляющее длительное неотвязное послевкусие — в общем, качество дурного сна, который никак не хочет отцепиться от дневного сознания. При этом в живописи Эрнста нет ни классичности, ни глянцевой аппетитности Дали, ни откровенной декоративности Миро. Она как бы нелепа, несуразна и не старается зацепить зрителя посредством продуманной интриги (как это, например, происходит у того же Дали). В ней нет ни красоты, ни завораживающей и интригующей душу зрителя логики алогичного (как у Дельво и Магритта). Тем не менее его работы действуют раздражающе неотвратимо. Сюрреализм породил массу своих адептов, на его мощных волнах колышутся сотни и сотни живописных полотен и графических листов.

Этим и отличается Эрнст — от него не отмахнешься, он не теряется, не пропадает. Вibration его фантасмагорий продолжает пульсировать в Берлине образца 1999 года столь же явно, как и в Париже конца 30-х, на Венецианской биеннале в 1954 году, на ретроспективе 1979 года в Лондоне, Париже и Штутгарте.

Слева идет текст о Максе Эрнсте, а справа — о Глебе Мореве.

Посещение вокзала

Я кинулся под навес и очутился на ступенях музея.
Набоков. «Посещение музея»

«В воскресенье, 1 августа, происходило освящение нового здания вокзала Московско-Виндаво-Рыбинской железной дороги и открытие пассажирского движения по новым путям от этого вокзала. Первый правильный поезд до Витебска пошел в 5 часов пополудни... Новый вокзал действительно грандиозный, вполне европейский и пока единственный в России. Обошлась его постройка в миллион рублей, да столько же стоит устройство перекрытий и платформ. Величественный вход с мраморной лестницей, весь в стеклах, будет освещаться в изобилии электричеством...»

Я представляю себе чиновного царского, 2 августа 1904 года проглядывающего под стук колес колонку городской хроники в свежем, купленном на станции номере «Нового времени». Инноненский Анненский, читающий о той самой мраморной лестнице, о тех вокзальных стеклянных сенях, где пять с лишним лет спустя ему не хватит воздуха.

У основанной в год гибели Пушкина и вдохновлявшей макабрические видения Некрасова российской железной дороги свои отношения с литературой, но эта внезапная, подобная жуткой остановке вагонного перестука при катастрофе, смерть поэта от сердечного приступа уже навсегда ограничивает в русской поэзии вокзальное пространство от остального мира, заставляя ассоциироваться тягучее слово элизиум с изгибами железнодорожного модерна у Пастернака:

*О, кто же тогда, как не ангел,
Покинувший землю экспресс?*

Или Мандельштама:

*На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон.*

Сам Анненский предвосхитил эту дрожащую ноту в своем «Трилистнике вагонном». Его вселенная недоумелая и недоуменная Тоска была и «Тоской вокзала»:

*О, канун вечных будней,
Скуки липкое жало...
В пыльном зное полудней
Гул и краска вокзала...
Полумертвые муhi
На забытом киоске,
На пролитой известке
Слепы, жадны и глухи.*

По горькой иронии судьбы строители Царскосельского вокзала сделали,казалось, все, чтобы преодолеть эту удручающую бытовую мифологию публичного места: «Все помещения вокзала внутри отделаны в стиле современном, огромны, светлы, с массой воздуха. Главная идея вокзала — избежать толкотни и встречных течений... Дачные поезда, т. е. Царскосельской ветви, имеют свою кассу и свой ближайший выход», — сообщала хроника. Одно из первых в столице зданий стиля *модерн*, с непривычными калькируемыми газетчиками как «современный» или «новый», устремлялось, вслед за железнодорожным полотном, в манящую функциональностью фантастическую даль повседневного комфорта и технической оснащенности. Авторы — старший архитекторправления общества Царскосельской дороги академик архитектуры С. Бржозовский и гражданский инженер Быковский — строили вокзал для грядущего века, применив все возможные на то время технические новшества: путепроводы на уровне второго этажа, подъемные лифты, систему световых люков. Никакой вычурной нарочитости — чистая архитектурная pragmatika: просторные помещения с отделкой, четко отражающей социальную нюансировку пассажиров (*молчали желтые и синие, в зеленых плакали и пели*); буфеты, вестибюль, широкие марши парадной лестницы, стремительно возносящийся на высоком мраморном пьедестале бюст основателя дороги императора Николая Павловича под раскидистым двуглавым орлом. Единственная дань прихотливой моде — кабинет в «мавританском стиле» у выхода из большого буфета для «чистой» публики.

Нарушив движение поездов и вместе с ним ход той жизни, где эти поезда и пассажиры деловито передвигались, 1917 год в одночасье лишил вокзал повседневной функциональности, неразделимо объединявшей буржуазный быт и эстетику модерна, сохранив и, как ни странно, упрочив функцию эстетическую. «Тяжелые испарения буфета, едкая сигара, вокзальная гаря и косметика многотысячной толпы», памятные Мандельштаму, конечно, остались, но сам вокзал с его Императорским павильоном, откуда отправлялся царский поезд, великолюбивыми апартаментами и нарядной стильностью декора был обречен новому — провинциальному — имени (Витебский вместо Царскосельского) и новой судьбе — тогда подобные, существовавшие как бы по инерции, объекты, лишенные революцией всякой легитимности, кроме культурной, именовались музеями старого или ушедшего быта.



Удел архитектурной кунсткамеры и был уготован Царскосельскому вокзалу, напоминавшему в ночи советской просторной элизиум, где тени петербуржцев и царскоселов передвигались по писаному, «избегая толкотни и встречных течений, к ближайшему выходу». До буквального воплощения культурного уравнения вокзал=музей в парижском Орсе оставались десятки лет, да и подвергнувшись невольной музеефикации предмет был чрезвычайно специфичен в своей фантомности и слишком далек от belle arts, чтобы претендовать на реальное экспозиционное пространство. Здесь в камне, железе и дереве оказалась мумифицирована прекрасная эпоха, предпочитавшая не думать о своем скором конце, безоглядная и оттого лишь еще более уязвимая.

Вокзал с его кокетливо декоративной часовой башней, пухлым куполом и знаменитым рестораном изгибом воплотил и женственную покорность и слегка инфантальную театральность модерна. Марининскую декорацию напоминают сероватый ревельский мрамор главной лестницы с бронзовыми вставками, бледные витражи и поистине сценический подковообразный проем (теперь, к сожалению, заделанный), разделявший гастрономический театр ресторана и исторический театр Картичного зала с живописными панно Н. Самокиша и Е. Самокиша-Судковской, изображающими основные этапы строительства Царскосельской железной дороги. Переходы, коридоры, уборные и даже чугунная лестница витая, полутемная, ведущая из верхнего Светового зала в общий зал отправления — все, чередуясь, создают особый театрально-приподнятый и влекущий ритм путешествия, заставляя припомнить под сурдинку из того же Кузмина:

*Отрадно улетать на родину Гольдони
От северных безумств в стремительном вагоне.*

И только нелепые гипсовые головы (на лестнице, на месте императора Николая) и тело (в Световом зале) Ильича нарочитым анахронизмом напоминают вдруг о том, что на родину Гольдони нынче летят вовсе не в вагонах. Сейчас декорацию подновили — отреставрированы Картичный зал и ресторан, — и этот текст, подобно сценическому, властно формирует своего читателя. Вокзальный спектакль Серебряного века каждый волен разыгрывать по-своему, воображая в ресторанном зеркале встречу с Незнамкой, бредя между киосков к царскосельской электричке или с замиранием сердца на каждой ступеньке повторяя последний маршрут Анненского. Медиум, застывший на грани подстреленного в лет времени и обрывающегося в бескрайности пространства, Царскосельский вокзал остается одним из петербургских фантомов, рядящимся в будничное, но все же маним своим ускользающей музейной телесностью.

Слава Богу, мне некуда спешить в этом городе — я никуда не еду. В руках у меня нет чемоданов. Путешествия в пространстве я предпочитаю елейские радости, вояжи во времени. Я вхожу под чугунный навес и поднимаюсь по ступеням вокзала.



Юлия Балыбина

НИКОЛАЙ КАЛМАКОВ. В ПОИСКАХ ДЬЯВОЛА

В 1962 году исследователи и собиратели русского искусства начала XX века, среди которых были издатели журнала «Re-alites-Connaissances des Arts» Ж.Мартен дю Норд и Берtrand Колен, обнаружили на «блошином рынке» недалеко от Парижа 40 странных тревожных холстов. Подписаны они были завитком, похожим на марку изготавителя фарфора. Так подписывался Николай Калмаков — петербургский художник, мириллист, символист, создавший своими картинами целый фантастический мир, полный прихотливых аллегорий и причудливых — до патологии — страстей... Мир, способный и пленять, и очаровывать.

сын становятся заложниками в России. И все же те немногие разрозненные сведения и противоречивые свидетельства, что удалось собрать, можно сложить в пеструю и прихотливую картину его неровной жизни, наполненной удивительными событиями — с их счастливыми и тяжелыми, подчас трагическими сторонами.

Николай Константинович Калмаков родился посреди зимы (23 января 1873 года), но среди пальм итальянской Ривьеры, в семье русского генерала и итальянки. Детство провел в Италии, где учился в русской школе.

О том, как начинался художник Калмаков, мы можем только догадываться. Возможно, это происходило, когда гувернантка-немка познакомила маленького Колю с фантастическим миром сказок братьев Гримм и Гофмана. «Я погружался в него с наслаждением. Таким образом к девяти годам я очень часто уединялся в самой дальней части дома, где старательно запирался и потом один в темноте бесконечно долго и властно призывал появление дьявола. Неизвестно, с этого ли, с другого времени, но он появился!». Со всей очевидностью более поздние работы восстанавливают их общение. С образом злого духа Калмаков нередко связывал и свои автопортреты — мефистофельский характер многих из них очевиден. Таков «Автопортрет в стиле Людовика XIV» (1923), где художник предстает в образе своего любимого писателя Гофмана. Его огромные глаза излучают зловещий блеск, тонкий рот изогнут в презрительной улыбке. Любопытно, что к себе он трогательно прижимает одного из любимейших персонажей гофмановских сказок — маленького Цахеса. Это отвратительное фантастическое существо усиливает и без того дьявольский характер автопортрета.

В 1895 году Калмаков заканчивает училище правоведения в Петербурге — эта элитная и малочисленная школа предназначалась только для детей из аристократических семей. Здесь он получил обоснованную возможность культивировать свою врожденную надменность и высокомерие. Другого урока из полученного образования художник не вынес. Правда, этой школе он обязан дружбе с Н.Евреиновым, которой суждено было сыграть немаловажную роль в жизни художника. Чуть позже Калмаков заканчивает юридический факультет Петербургского университета, после чего самостоятельно занимается живописью. Чтобы постигнуть секреты великого Микеланджело, семь лет живет в Италии и с тех пор окончательно связывает свою жизнь только с искусством.

Уже с 1900-х годов работы Калмакова появляются на различных выставках Петербурга и Москвы. С 1900 года он входит в Московское товарищество художников и выставляется в нем. В 1908-м его работы появляются на выставке «Союза русских художников». Тогда же он участвует на Весенних выставках в залах Академии художеств. Калмакова принимает авангардистская группа «Треугольник», основанная Н.Кульбиним, и он участвует в организованных ею выставках: «Современные течения в искусстве» (СПб, 1908) и «Импрессионисты» (СПб, 1909). Но склонность художника к «утонченному эстетизму», даже «дендиизму», увлеченность графикой О.Бердсли и символистской поэзией, приверженность философии Фрейда и Бергсона закономерно сближает его с группой «Мир искусства». В 1910 году он вступает в это художественное объединение и



Эскиз образа Анатэмы. 1909.
Бумага, акварель. 21x30,5

на Западе стало прочно ассоциироваться с понятием «русский символизм».

В 1970 году в Лондоне проходит очередная персональная выставка художника. Позже, уже в 1986-м, Musée-Galerie de la Seita в Париже проводит персональную выставку «Калмаков — ангел бездны и художники «Мира искусства» из собрания французского собирателя Ренэ Герра, г-жи Мартен дю Норд и г-жи Берtrand Колен. Укращением экспозиции становится 30-минутный фильм «Калмаков — ангел бездны» (реж. Анни Трезго), выдвинутый Францией на премию «Оскар». В России же и по сей день имя Калмакова если известно, то в узких кругах, и достоверных сведений о художнике сохранилось очень немного. Его творчеству за 125 лет со дня рождения не было посвящено ни одной статьи. Несколько сохранившихся работ лежат в запасниках Русского музея. Сейчас в экспозиции ГРМ выставлена лишь одна работа Калмакова — «Женщина со змеями» (1909), обнародованная прошедшей в 1996 году выставкой «Символизм в России». Это произведение, типичное для художника и символизма в целом, отражает увлечение автора восточной экзотикой, в основу которой положены мотивы буддийской мифологии. Чернокожая жрица изображена в момент какого-то ритуального действия. Ауру загадочности и таинственности во многом создает пастозная живопись. Магическая орнаментика буквально «заткала» всю поверхность холста. В волнах густого цвета, окружающих фигуру, виднеется множество форм, одновременно похожих на крупные жемчужины и на глаза, что усиливает зловещий демонизм изображенной сцены.

Картины Калмакова в России мало — он считается редким автором. Причина вполне объяснимая: в 20-е годы он эмигрировал через Ревель в Брюссель, а затем достиг Парижа. Но какой ценой? Увозя с собой свои архивы, картины, семейные драгоценности, художник лишился семьи. Жена и



Эскиз костюма Хильперика к спектаклю «Хильперик» Эрве. 1913



Эскиз костюма Ирода. 1907. Акварель



Эскиз костюма Анатэмы. Бумага, акварель. 21,4x31,5

1912—1916 годах постоянно участвует в его выставках.

Возвращение Калмакова в Петербург в 1907 году ознаменовывается скандальной постановкой «Саломеи» О.Уайлда в Театре В.Ф.Комиссаржевской (1908). Это была первая постановка пьесы на русской сцене и первая общественно значимая работа художника. В это время Н.Евреинов, уже известный режиссер и теоретик театра, особенно увлечен внутренним оформлением спектакля и присутствием эротических элементов в нем. Зная Калмакова как художника именно эротической направленности, Евреинов приглашает его для работы над постановкой. Декорации Калмакова

для «Саломеи» О.Уайлда стали настоящей сенсацией...

Первый акт был сыгран «внутри» женских гениталий. Другое действие «Царевны» разворачивалось на «...фоне темносинего, зловещего неба с редкими причудливыми формами звездами и огромным серпом Луны, таящим в себе туманный облик нагой женщины перед порталом дворца тетрарха, близ водоема, из могильной глубины которого <...> раздается звенящий, упрятый голос...»². Тело пророка Иоканаана было окрашено в зеленый цвет — по замыслу Евреинова, зеленое тело с нарисованными на нем белыми ребрами должно было как бы излучать святость. В контрасте с ним — фигура Саломеи, облаченная в белые ниспадающие одежды, пышные волосы золотым ореолом обрамляли ее лицо. Все было пронизано разрушительной красотой.

«Царевна» получилась зрелищем пышным, вычурно-декоративным и томно-чувственным, стileвой доминантой которого стал модерн. Оригинальность, живописность, гротескный излом, стилизация, экзотичность и пряность делали ее таковой. Калмаков был согласен с Уайлдом, говорившим, что «искусство лишь одна из форм преувеличения». Он создал в «Саломее» «тот своеобразный стиль синтетического характера, каким является настоящий уайлдовский стиль»³. В ней были, по свидетельству Евреинова, «и чисто модернистическая диковинность», и то непредаваемое, что определяло «уайлдовскую дерзость». И все же спектакль не состоялся. Он был запрещен петербургской полицией при прямом вмешательстве Николая II на основании того, что пьеса признавалась кощунственно трактующей библейскую историю.

После «Саломеи» Калмакова сразу пригласили оформить еще четыре спектакля: «Черные маски» и «Анатэму» Л.Андреева, «Ночные пляски» Ф.Сологуба и «Юдифь» Гёббеля. К «Черным маскам» — этой типично декадентской мистической трагедии в символистском духе, где окружающий героя мир оказывается не повседневной реальностью, а фантасмагорией, возникающей в его раздвоенном сознании, Калмаков создал целую череду как реальных, так и абсолютно фантастических образов. Действие «Черных масок» происходит в средневековой Италии, но оно не связано с реалиями определенной эпохи и символизирует борьбу темных и светлых начал в человеческой психике. Неожиданна и любопытна маска Лихорадки: у Калмакова это фантастическое существо с телом и хвостом какой-то доисторической рептилии с ластообразными конечностями и огромными перепончатыми ушами. Ее рот с мелкими и острыми, как иголки, зубами, перекошен. Глаза — мутно-белесые. Сквозь бледно-зеленый покров Лихорадки легко различимо, что творится у нее внутри. Оригинальность мышления, гротеск и стилизация становятся характерными чертами работ художника.

В «Ночных плясках» Ф.Сологуба — этой непрятательной сказке-путешествии, сказке-пародии, сюжет которой был напрямую связан с фольклором, Калмаков сотрудничал с Михаилом Фокиным — балетмейстером постановки, — и вместе с

художниками Иваном Билибиным, Львом Бакстом, Борисом Кустодиевым и поэтом Сергеем Городецким участвовал в спектакле как актер. Позже Фокин полностью перенесет удивляющую сцену плясок королевен в подземном царстве в постановку «Жар-птицы» для Дягилевских сезонов в Париже, где использует также и калмаковские костюмы. Примечательно, что театральная деятельность художника связана исключительно с Санкт-Петербургом. Стиль его декораций и созданных для театра костюмов выдает в Калмакове художника именно петербургского модерна, позднего мирикисника, увлекавшегося утонченной, перенасыщенной орнаментом и оттого изощренной графической формой.

По воспоминаниям людей, лично знавших Калмакова, он удивлял своей странной внешностью. Голова его имела форму сахарной головы с неизменно белым воротничком. Это стало предметом шуток, и именно таким его изобразил в своем дружеском шарже М.Добужинский. Калмаков был атлетически сложен и до глубокой старости неустанно занимался физическими упражнениями. Его надменность отталкивала от него товарищей. Однако те, кто знал его хорошо, выделял в нем человека в наивысшей степени умного, удивительно гордого и честного. «Я его видел не таким, каким люди предпочитали видеть его — порочным, таким, каким он был в своих картинах. Его сюжеты — демонизированные, бодлеровские, в них — сатанинский холод, на деле же он был человеком нежным и обожал семью», — писал о своем друге художник Сергей Иванов. Такими картины художника делали его почти патологическая любовь к страшному, к перевоплощению, к человеческой наготе — то жалкой у него, то лучезарной. И даже «Кот в сапогах» (1927) из героя детской сказки Ш.Перро превратился у Калмакова в какого-то сатанинского персонажа. Это позволило Рене Гера определить характер живописи художника как «демонический символизм и эзотерическую магию».

...Отъезд из России изменил жизнь художника. В то время на Западе уже господствовали другие художественные направления, и творчество последнего мирикисника оказалось несвоевременным. Калмаков окончательно замкнулся, общался с очень узким кругом людей, среди которых был, к примеру, Е.Фаберже — сын известного ювелира. Выставка 1928 года в Galerie Charpentier в Париже прошла почти незамеченной. Творческая почва уходила из-под ног художника, и это страшным образом отразилось на его дальнейшей судьбе... Он все больше погружался в свои фантазии, чем дал повод для упорных слухов о своем сумасшествии. Анна Евреинова, хорошо знавшая Калмакова лично, рассказывала об этом периоде его жизни: «Я думаю, что это был глубоко несчастный человек, к тому же чувствующий, что стареет, а это для него — сущая катастрофа. Он ходил мрачным, замкнутым и всегда молчаливым. Калмаков — человек трагического плана, всегда погруженный в свои мысли, фантазмы. Он воплощал их на картинах. Внешний мир он не воспринимал»⁴.

Писал художник в минуты фантастической одержимости с неотступной заботой о мельчайших подробностях. Любимая техника — акварель с гуашью, позволявшая исправлять написанное бесчисленное число раз, пока необходимая точность не убеждала его самого. С таким добровольным самоотречением от реальной жизни во имя придуманного им самим мира Калмаков жил долгие годы — ничто внешне его действительно не интересовало.

...Скромный крест возвышается над холмиком земли недалеко от Парижа. Здесь лежит русский художник Николай Константинович Калмаков, умерший, забытый всеми, в доме для престарелых в возрасте 82 лет. Его могила чудом сохранилась.

Примечания:

¹Калмаков Н.К Каталог выставки. Париж, 1986. С. 6.

²Вейконе М. На генеральной репетиции «Саломеи» в театре В.Ф.Комиссаржевской. //Алконост, кн.1, СПб.1911. С. 140.

³Евреинов Н. Художники театра В.Ф.Комиссаржевской. //Алконост, СПб, 1922. С. 133.

⁴Евреинова А. //Калмаков Н. К Каталог выставки. Париж, 1986. С. 13.



Эскиз костюма полуобнаженной виолончелистки. 1907. Бумага, акварель, тушь размывкой. 32,5x21



Екатерина Андреева

Чудесное обретение basic values

романтизма на сцене Мариинского театра

Когда мы думаем об истории и воображаем давнюю жизнь с ее подробностями и мелочами, особенно если речь идет о разных странах, разделенных стереотипами культурного восприятия и смешением периодов исторического развития, — отдельные эпизоды редко складываются в целостную картину. Кому придет в голову, что Петр Ильич Чайковский мог оказаться в одном кадре с французскими импрессионистами — например, с Эдгаром Дега, а Всеволожский — с Карлом Марксом или вождями Парижской коммуны? Обычное воображение располагает исторические эпизоды подобно балетным номерам — в очередности, а не слитности, рассаживая персонажей по облакам, как сидят феи вокруг Аполлона в апофеозе «Спящей красавицы» — каждая на своем облачке. Опыт стереоскопического видения и целостного восприятия в искусстве — как в нау-

ке, религии, магии — недаром так редок и ценится так высоко. Значение восстановленной «Спящей красавицы» не только в тщательной исторической реставрации, в «романже» балетной традиции: возобновленное представление столетней давности внезапно открывает нам источник именно такого — целостного — понимания Европы последней трети XIX века и места, которое занимал Петербург на этом, казалось бы, навсегда уплывшем от нас в прошлое континенте.

Зритель, наделенный интуицией, но лишенный точного знания событий и вкусов 1880—90-х годов, легко почувствует благодаря этому спектаклю главное, что отличало романтизм XIX века: то, как эта выстроенная аристократами первая европейская демократическая культура накрепко связала в себе грандиозное (государственное) и частное

(человеческое), архаическое (реставрационное) и современное. Ему не составит труда осознать всю ясную классичность европейского романтизма, умеющего на единий исторический миг примирить любые противоречия. Осуществленное Вагнером, вдохновителем Петра Чайковского, стремление к синтетическому театральному действию, к тому, чтобы искусство заняло место религиозного культа, было порождено совершенно особенной европейской мифологией, в том числе и ее откровенно домашними, бытовыми, смешными и «сниженными» элементами — такими, как детские сказочки, истории Шарля Перро или сказания о «Лебединых рыцарях». То же самое относится к историческим персонажам разной судьбы и ранга, которые служили культу этой европейской мифологии. Как в «Спящей» соседствуют фея Сирени, принцесса Аврора и Белая Ко-

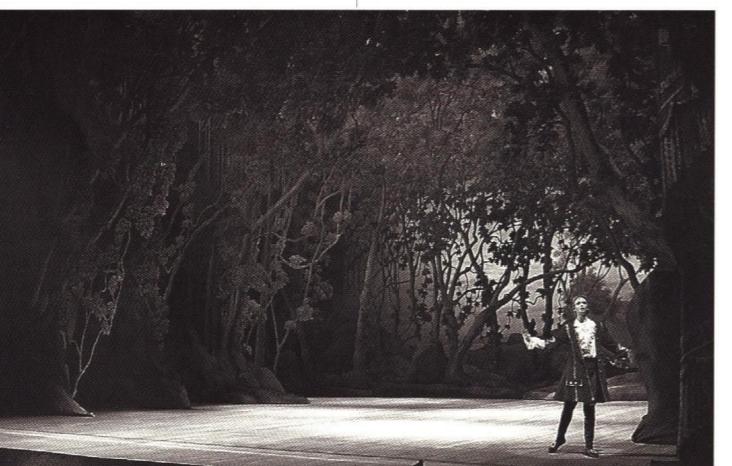
шечка, так и в культурной истории действовали король Людвиг Баварский, композитор Чайковский, государственный чиновник Всеволожский, балетмейстер Петипа и тогда еще зритель Шуренька Бенуа. Все они принадлежали одному ордену европейского культурного рыцарства, и каждый был на свой лад художником. Великий талант и воспитанная любовь к искусству тогда были почти равноценны, они обеспечивали актуальность прекрасного на всех уровнях его производства и потребления — от высочайших до низовых и кичевых. Актуальность, с точки зрения того исторического времени, как раз и заключалась в том, что пафос современности венчал высокий алтарь исторического развития; алтарь, хотя и громадный, но знакомый каждому с детства, залипанный воском от множества поставленных родственниками свечек, окутанный, как рож-

дественская елка, самыми простодушными просьбами и упованиями.

Современность в театре Всеволожского легко въехала в ренессансную картину первого акта вальсом поселян и поселянок, обнаружив, что балетный спектакль в 1890-х годах мог быть таким же манифестом актуальной идеи, как и физкультурный парад годов 30-х. Он мог быть и был высшим воплощением современного стиля, став той единственной, самим временем избранной формой, в которой слились современное чувство тела и современная идеологическая пластика. Париж бульваров и Елисейских полей отправляется на русскую императорскую сцену своих «новых людей» — демократических современников Ги де Мопассана или Эдуарда Мане, веселых матросов и кельнерш. Всеволожский сделал в этом номере лучший русский Фоли Бержер, памятник демократическому духу и гедонизму, превосходящий смелостью форм и открытого цвета (замечательные цветные чулки) робкие импрессионистические опыты русской живописи того времени.

Станцевав свою партию и изящно разместившись в кулисах дворца Флорестана, матросы и кельнерши, как современная публика в зале, наблюдают за перипетиями сказки о принцессе Авроре и принце Дезире, ждут их счастливой свадьбы, рифмующей два «золотых века» (Людовика XIV и Третьей республики, или — для просвещенного русского зрителя — Петра I и Александра III). Именно в Петербурге на императорской романовской сцене зацвела и продолжает цвести вот уже сто лет заветная сказка золотой Европы, в самой Европе вскоре почти забытая. Так случилось, что лучший балет о прекрасной Европе, символом которой во второй половине XIX века была свободная Франция, написан и поставлен в России: здесь, на невских берегах, как Персефона, в каждом спектакле гибнет и возрождается чудесным образом европейская грэза. Понятно, почему все произошло именно так: русские государи эпохи романтизма культивировали искусство сказочное, домашнее, любительское. Они могли себе это позволить, обитая под сенью узурпированного римского барокко и парижского ампира в аранжировке русских итальянцев и французов. Николай I, при котором столица и сцена приближались к своему современному состоянию, любил домашние разыгрыши с переодеваниями и святочными сюжетами. Одно из первых важных событий в его жизни — обручение с прусской принцессой — отмечали костюмированным рыцарским турниром в готическом вкусе (гравированные изображения этого события, как и премьера «Спящей красавицы», соблазняли художников «Мира искусства» на пассионистские «триптыхи»). Представляя императрице новый дворец, он переоделся в солдатскую шинель и, стоя у крыльца, как русский инвалид, просил государыню обеспечить жизнь своих детей. Его дети и внуки следовали этой же оперно-балетной романтической страсти, обеспечив заказы Всеволожскому, Чайковскому и Петипа, которые с высочайшим искусством создавали в торжественном императорском театре атмосферу домашних живых картин, какие во множестве ставились в петербургских особняках веселыми компаниями любителей-аристократов, известных артистов и модных художников.

Не прошло и двух десятков лет, как весь этот «быт, интимность и эстетика истории» (из письма А.Бенуа К.Сомову) стали казаться слишком уж пестрыми и эклектичными, смешными в своих археологических претензиях и симво-



лике; кружки аристократов и любителей тоже мирно почли — социальные противоречия были куда как более популярны. Противонаправленные влечения к историческому консерватизму и стабильности, с одной стороны, и прогрессу — с другой, взорвали эпоху изнутри. Наступивший модернизм, а вместе с ним и пришедшая советская власть буржуазную историю и сентиментальность отменили (или нормировали — что одно и то же), уничтожив все страсти, длинноты и пестрый сор переводных исторических картинок. Так, из балета Чайковского исчезли фрагменты пантомимы, а костюмы и декорации, сохранив пышность, утратили яркость и разнообразие исторических деталей. Париж бульваров и Елисейских полей отправляется на русскую императорскую сцену своих «новых людей» — демократических современников Ги де Мопассана или Эдуарда Мане, веселых матросов и кельнерш. Всеволожский сделал в этом номере лучший русский Фоли Бержер, памятник демократическому духу и гедонизму, превосходящий смелостью форм и открытого цвета (замечательные цветные чулки) робкие импрессионистические опыты русской живописи того времени.

Станцевав свою партию и изящно разместившись в кулисах дворца Флорестана, матросы и кельнерши, как современная публика в зале, наблюдают за перипетиями сказки о принцессе Авроре и принце Дезире, ждут их счастливой свадьбы, рифмующей два «золотых века» (Людовика XIV и Третьей республики, или — для просвещенного русского зрителя — Петра I и Александра III). Именно в Петербурге на императорской романовской сцене зацвела и продолжает цвести вот уже сто лет заветная сказка золотой Европы, в самой Европе вскоре почти забытая. Так случилось, что лучший балет о прекрасной Европе, символом которой во второй половине XIX века была свободная Франция, написан и поставлен в России: здесь, на невских берегах, как Персефона, в каждом спектакле гибнет и возрождается чудесным образом европейская грэза. Понятно, почему все произошло именно так: русские государи эпохи романтизма культивировали искусство сказочное, домашнее, любительское. Они могли себе это позволить, обитая под сенью узурпированного римского барокко и парижского ампира в аранжировке русских итальянцев и французов. Николай I, при котором столица и сцена приближались к своему современному состоянию, любил домашние разыгрыши с переодеваниями и святочными сюжетами. Одно из первых важных событий в его жизни — обручение с прусской принцессой — отмечали костюмированным рыцарским турниром в готическом вкусе (гравированные изображения этого события, как и премьера «Спящей красавицы», соблазняли художников «Мира искусства» на пассионистские «триптыхи»). Представляя императрице новый дворец, он переоделся в солдатскую шинель и, стоя у крыльца, как русский инвалид, просил государыню обеспечить жизнь своих детей. Его дети и внуки следовали этой же оперно-балетной романтической страсти, обеспечив заказы Всеволожскому, Чайковскому и Петипа, которые с высочайшим искусством создавали в торжественном императорском театре атмосферу домашних живых картин, какие во множестве ставились в петербургских особняках веселыми компаниями любителей-аристократов, известных артистов и модных художников.

Не прошло и двух десятков лет, как весь этот «быт, интимность и эстетика истории» (из письма А.Бенуа К.Сомову) стали казаться слишком уж пестрыми и эклектичными, смешными в своих археологических претензиях и симво-

Лола Г. Н. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции. — М.: Изд-во МГУ, 1998. — 264 с.

Книга, предлагаемая «философам, культурологам и искусствоведам», сама является памятником книжного дизайна: умышленный расчет виден в построении шрифтов и в больших (1/3 страницы) вертикальных полях, на которые вынесены сноски. Это философская работа, которая исходит из «существия общей теории дизайна» и обретает таковую в онтологической и социокультурной проблематике.

Книга пронизана постмодернистской двойственностью. Дизайн понимается здесь широко и вместе с тем узко и конкретно. Сущность дизайна — не в самом дизайне, это не есть что-то «дизайнерское» (с. 96). Автор стремится подойти к самой сущности не путем последовательного отказа от дизайна как противоположности чему-либо

и уходя от практики рассуждения «от противного», а, напротив, привнесением новых тем и наращиванием и усложнением смысла. Дизайн и искусство, дизайн и техника, дизайн и общество: этих «дизайн и...» автор стремится не избегать, а решать их исторически, накапливая многозначность и делая этим свою работу чисто философской. Дизайн становится словом, обозначающим проблемы бытия через отношения человека с миром хайдеггеровских вещей. Темы двоятся. Так, с одной стороны дизайн как создание лишь пустого пространства — пустоты и света — есть нечто нетворческое, не постулирующее никакого содержания, а с другой, выясняется, что пустота и свет и есть первоочередные материалы творчества вообще: Творец бытия начинал с пустоты и света (с. 201—202).

Книга — не исследование служебной сферы искусства и не аналитика работы ди-

Эрвин Панофски. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Пер. с нем. Ю.Н. Попова. — СПб.: Аксиома, 1999. — XII+228 с. (Классика искусствознания).

Вышел полный перевод знаменитой работы Эрвина Панофского (1892—1968) «Idea». Эта настольная книга любого западного искусствоведа много раз (с 1924 г.) переиздавалась и переводилась на многие языки. Теперь она есть на русском. И если раньше каждый изучал этот несложный текст в меру своих способностей на доступном ему иностранном языке, то теперь можно сверить наши представления по русской версии.

Издание очень хорошее. Это касается не только плотной бумаги и ясной печати. От книги не остается ставшего уже, к сожалению, привычным в изданиях такого рода чувства, что она версталась судорожно, как перед надвигающимся бедствием, или что издателям просто налева на читателя, — когда небрежности в печати и редактировании становятся непременной нагрузкой к любому хорошему тексту. Здесь нет опечаток. Все латинские и греческие цитаты набраны верно (не путают, как обычно, υ и υ, ζ и ζ, γ и γ). Даже в библиографических сносках нет неточностей. Читателем не пренебрегают, потому что он все равно, дескать, не заметит или не сможет проверить: на корешке недавно изданной книги Н. Бердяева золотом написано: «pro et contra».

«Idea» читается легко. Её стиль отличен от блестящих искусствоведческих статей Панофского, имеющихся в русских переводах (История искусств как гуманистическая дисциплина / Сов. искусствознание. Вып. 23. — М., 1988, с. 422—445, пер.

что остается говорить об идеях).

Титус Буркхардт. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / Пер. с англ. Н.П. Локман. — М.: Алетейя, 1999. — 216 с.: илл.

Эта небольшая книжка в твердом переплете переведена с английского издания 1967 года. Повествование — из предисловия и семи глав (по пяти основным мировым религиям, три главы посвящены христианству) — выдержано в жанре перекликающихся между собой отдельных очерков. Сама ее идея симптоматична для середины XX века: обратиться к сакральному искусству разных культур и, отметая реальные формы явлений, указать на совпадения на сверхчувственном плане. Сакральное искусство понимается как отражение в зримых формах духовного видения, характерного для определенной религии. Его проявления рассматриваются в разных культурно-исторических ситуациях, которые становятся основой для сравнений. Доминируют темы святыни и храма, этнографические мотивы. Читатель оказывается помещенным в сферу многосложной символики.

зайнера. Дизайн рассматривается онтологически — как условие человеческой жизни, бытия в мире, где есть любимые вещи, которые почему-то «истинны» или однозначно не являются таковыми. Это — способ отношений человека с вещью. Возникают четыре «дискурса», разнесенные по четырем главам: дизайн как решение проблемы бытия; как сфера риторики; как элемент жизни социума; как область и части истории. «Выбор дискурсов обусловлен убежденностью в том, что исследование дизайна должно быть вопросом о человеческом бытии», при этом «главное видится... в осмысливании возможности человека бытия» (с. 14—15). Таким образом, первый, вводный дискурс задает тему, рассматриваемую далее сквозь всю книгу. Дизайн оказывается областью ощущения нами «собственной настоенности и уместности», средством поддержания жизненности индивидуума, актуализации его существования. Это вещь и система вещей в их связи с человеком и в их автономности. Поднимаются и переплетаются темы уникального и обыденного, профанного и сакрального: дизайн понимается как средство выделения хайдеггеровской «вещи» (объекта приложения всех построений) из мира, способ отдаления ее от человека и противопоставления ему. Это общение человека с предметом, превращение предмета в вещь и метод присвоения ее, обращение привязанности к ней.

Слово «дизайн» звучит в книге непривычно для искусствоведа. Известные ему из истории искусства имена художников и архитекторов просто перечисляются. Слово оказывается фактическим обозначением категориальных особенностей вещи, очерчиваемых дискурсивно. «Дизайн укоренен в человеческом бытии, и уже поэтому представляет его порождением промышленной революции по крайней мере некорректно» (с. 64). Не столько творческая деятельность и логика работы с материалом интересует автора, сколько философия дизайна как «неизвестного хранителя бытия» (с. 217). А проблематика материала и формы, которую ожидает встретить искусствовед, оказывается снятой метафорой о слове — цитатой из Бахтина о том, что для воздействия на личность вещь должна обрасти словесно-смысловой контекстом. Претендуй на то, чтобы быть теорией дизайна, книга не видит дизайн ретроспективно, а изучает его как феномен. Теория оказывается феноменологической философией, которая рождается не из материалов, форм и фактур, а из вечной проблемы бытия.

М.Н. Соколова; «Et in Arcadia Ego»: Пуссен и элегическая традиция / Новое Литературное Обозрение, №. 33 (5/1998), с. 30—50, пер. А. Кавтаскина). При всей безупречности данного перевода это сложный теоретический текст, требующий философской подготовки и не сразу дающийся «всем интересующимся проблемами истории эстетики и теории изобразительных искусств». Основной текст (99 с.) перегружен сносками с обильным цитированием источников (92 с.). Все сноски разумно отнесены в конец, в то время как перевод латинских и греческих терминов и формулировок сделан подстраничным. Это позволяет прочитать книгу подробно и не спеша, заглядывая в примечания и расширенные цитаты, или бегло схватить основную суть. Высокий уровень перевода, по-немецки педантичного, нисколько не стесняет в этом отношении и не диктует условий чтения.

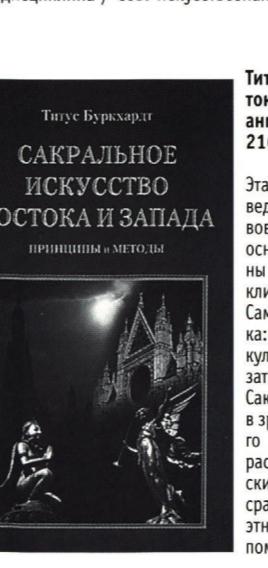
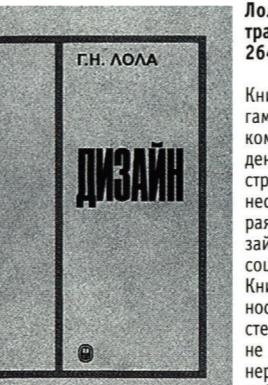
Книги и статьи Панофского в последнее время активно издаются в России. Недавно опубликован перевод А.Габричевского книги «Ренессанс и ренессансы» в искусстве Запада» (М.: Искусство, 1998). Несколько одностороннее внимание к этим трудам в usher работам других известных западных искусствоведов несомненно приведет к дальнейшей популяризации идей Панофского в исследовательских кругах. Уже сейчас заметно их влияние на историю древнерусского искусства и церковную археологию. Виды черты иконологии и в традиционном искусствознании. Но, хочется надеяться, знакомство с «Идеей» не наошибышка, а в хорошем переводе все же позволит многим свободнее относиться к иконологии, не рассматривая ее как высшее совершенство метода и предел научного целеполагания.

К такой свободе неожиданно подталкивает и то единственное, что смущает во всем издании, — необычное написание фамилии автора, без «й» на конце. Мы знаем форму Панофский, которая, возможно, и хуже передает по-русски форму Panofsky, но уже слишком привычна для русского глаза и уха, чтобы ее менять. Кроме того, она подсудно связывается с величественными церковными фамилиями русских историков искусства — как Покровский, Успенский и пр., заставляя относиться к тексту не как к сумме гипотез и точек зрения, а как к теории и учению. Новое произнесение «Панофский» вряд ли приживется, но послужит, быть может, призывом к большей независимости и критичности. Ведь если даже непонятно, как точно пишется имя, что остается говорить об идеях.

Актуальный итог оказывается весьма общим — в духе последних работ Х.Зедльмайра. Однако автор спокоен: он лишь бесстрастно констатирует der Verlust der Mitte. Сами сравнения ограничиваются весьма общими замечаниями о похожести центральных элементов символики. Например, ключевых идей индуистского и христианского храмов, особенностей отражения сакральных текстов в образах. В русском переводе книга выглядит просто как собрание довольно популярных эссе, отягощенных профессиональной терминологией и подведенными под общую идею. Создается ощущение пересказа общих идей начитанным человеком. Как всегда в таких случаях, интересны случайные ракурсы речи и внезапные замечания, смысловой контраст синонимов, — такие, как воспоминание об уподоблении формы храма форме человеческого тела, сравнение пропорции в пространстве с ритмом во времени, разница между «неясным» и «бесконечным». Исполнение издание не лучшим образом. Встречаются опечатки, и дизайн можно поспорить. Перевод не очень свободный: «потенции» вместо «возможности», «ортодоксальный» вместо «православный» и прочие ложные друзья перевода. Текст в результате mestami темен и неясен.

Это обычная для Запада книжка, стремящаяся в небольшом объеме целиком охватить некую глобальную проблему. Не останавливаясь подробно ни на чем, автор на протяжении всего лишь 200 страниц чистого текста, из которых надо вычесть место для 41 иллюстрации, хочет раскрыть нам свою тему, но все, что он может сделать, — лишь показать сложность и многозначность избранного им предмета. Тогда его основная цель — заинтересовать непосвященного читателя — будет достигнута.

Д. О.





Михаил Карасик

Память сердца: солдатская книга художника

А ГОДЫ МОЙ ДРУГ
ВСЕ ЛЕТАЮТ И ЛЕТАЮТ,
ЗА ДАТОЙ МЕНЯЕТСЯ ДАТА
ОТКРОЕШЬ АЛЬБОМ
И ВСПОМНИШЬ ТОГДА,
ЧТО САМ БЫЛ КОГДА-ТО СОЛДАТОМ.

Дорогой Михаил,
переговоры о проведении выставки дембельского альбома в Лондоне идут успешно. Для музейщиков и искусствоведов наш материал стал настоящим открытием. Россия еще раз доказала миру, что является не только источником природных ресурсов (леса, нефти, алмазов), но и народного творчества, искусства.

Дембельский альбом укладывается в понятие книги художника — уникат, авторская книга, книжный объект. Британская библиотека и Музей Виктории и Альберта — Национальная библиотека по искусству обладают прекрасными собраниями книги художника, в том числе и русской. Одно из важных качеств дембельского альбома — уникальность. Во многом его образ связан с материальной и художественной культурой данной части общества. В условиях армии уникальность каждого альбома получается автоматически. Бесспорно, он является одним из ярких творческих проявлений Советской Армии. Количества дембельских альбомов, произведенных за последние годы, измеряется миллионами. Простой математический подсчет показывает, что из 6-миллионной Российской Армии ежегодно увольняются полтора миллиона человек, и каждый второй, покидая стены родной части, уносит под мышкой увесистый сверток. В этом свертке — плод многомесячного труда, консервированная эстетика, результат праздности последних месяцев службы. В советские времена изготовление дембельского альбома стоило 30 рублей и выше, что составляло полугодовую зарплату солдата. Михаил, пришлите мне новые фотографии обложек и разворотов, а также описание нескольких наиболее оригинальных альбомов.

Петр Белый
Лондон, 03.03.1999



Одной из форм фиксации памяти является создание домашнего архива. Обычно он состоит из документов, фотографий, газетных вырезок, почетных грамот и всяческой мишуры, близкой и понятной только самому владельцу. Более художественно организованную часть архива составляют альбомы — детские, выпускники школы, института, свадебные, юбилейные, дембельские. Их создают оформители и фотографы, люди для нас случайные. Поэтому каждый из образцов этой типовой продукции размножен до бесконечности и отличается лишь названием города, института, номером школы и именем владельца.

По своей социальной, психологической, художественной структуре только дембельский альбом не является стандартизованным образчиком памяти, ставшим для ремесленного исполнителя сезонной «халтурой», средством заработка. По своему содержанию — это универсальный историко-художественный документ. Фиксируя индивидуальную память владельца, он выражает время и вкусы общества. Альбомная форма всегда считалась проявлением масс-культуры. Как правило, в ней творили дилетанты, любители или сами владельцы, подражая профессиональным художникам* и литераторам, собирая в единую книгу гравюры, фотографии, открытки, придавая всему некую систему и смысл. Одно из художественных достоинств альбомной формы — ее авторский, рукотворный характер, близкий современной книге художника. Своей индивидуальностью, камерностью, адресностью, оформлением, рубриками дембельский альбом продолжает традицию русской альбомной формы, которая насчитывает чуть более двух столетий. За это время он сложился в определенный художественный и книжный жанр. Порой из индивидуальной, личной он становился формой социальной, формой протеста (книги советского самиздата 70—80-х годов во многом тяготели к альбомному типу). За время существования альбомного искусства не менялись основные рубрики: идентификация героя — хозяина альбома (в дворянском — герб и девизы), обозначение круга интересов, посвящения друзей (в солдатском альбоме — фотографии друзей и с друзьями), любимые стихи и песни (военные песни, приказы, строчки из воинского устава и долгожданный текст — приказ о демобилизации). Иллюстративный ряд также имеет свои устойчивые формы — рисованные заставки и концовки, военная фурнитура и геральдика, развевательная графика, отражающая эстетические умонастроения общества. Так, альбомы 30—40-х годов XIX века изобиловали обманками цветов, ягод и грибов в духе Федора Толстого, которому тогда подражали не только профессиональные художники, но и дворянские дилетанты. В дембельском альбоме вместо обманок мы встречаем переводные картинки с портретами красавиц, наклейки, обертки от мыла с изображениями современных Наяд и Венер.

Дембельский альбом, фиксируя важный эпизод жизни, выражая взгляды общества на социум, быт, воспитание, культуру, зачастую воплощается в художественную форму. Механизм ее появления связан с созданием эпоса, мифологии. В психологическом аспекте эти мифы — один из видов сублимации, выпускание психических, социальных и сексуальных «спаров». Обычные сексуальные символы трансформируются в иное качество: агрессивность — в спортивные достижения, взаимоотношения слабого и сильного — в военную иерархию (альбомы сержантского и старшинского состава имеют свою геральдику и оформлены более «роскошно», чем альбомы рядовых), ограниченность пространства — в мужскую дружбу. Дембельский альбом является документом превращения юноши в мужчину, мужским аттестатом зрелости. Этот альбом — лакировка памяти о главном жизненном испытании. Трудно найти более искусственные, жестокие и в то же время искренние, человеческие отношения, чем солдатская жизнь. Дембельский альбом — это эпическое творение, проявление солдатского духа, воли, интеллекта. Сто дней до призыва отданы «стариками» мифологизации собственных героических будней. Эти триумфальные сто дней отданы бархатной бумаге, золотой фольге, чеканке, коллажам, гуашью, цветным карандашом, фотографии — наивному и искреннему творчеству. «Старик» творит свою память или приказывает творить ее младшим чинам — армейским художникам. Формула превращения правды в миф — это идеализация жестокой, бессмыслицей жизни. Армия мирного времени во многом лишена своего естественного содержания. Она занимается структурированием времени

военнослужащих. Дембельский альбом — один из элементов такого содержания (точнее, попытка его найти). Он выражает чувство сдержанной силы, гордости, героизма, которые связаны для нас с образом защитника Родины. В этой материализованной памяти армейский художник говорит о главном: он уходит от повседневности и обыденности, воспевает армейское братство, преданность дружбе, веру и долг.

Каноны дембельского альбома складывались десятилетиями. Его визуальное и литературное содержание раскрывают следующие рубрики: «Память службы», «Всегда со мной», «730 дней — Родине» (1996 — для Военно-Морского Флота), «Приказ МО СССР», «За тех, кто служит». Каждому из этих названий соответствует шмуттил. Дембельский альбом включает в себя следующие виды изобразительного искусства: фотографию — портрет, жанровые сцены, пейзажи, интерьеры; графику — оформление шмуттилов, иллюстрации, рисунки тушью, цветными карандашами; акварель; каллиграфию — подписи и тексты; живопись (вклейки этюдов) — масло и гуашь на картоне; коллажи. На шмуттилы шла исключительно бархатная бумага ярких цветов, серебряная и золотая фольга (видимо, красные уголки армейских частей снабжались только бумагой для детского ручного труда). Особых высот достигало переплетное искусство. В качестве переплетных материалов использовались армейские шинели, флотские бушлаты, гимнастерки, камуфляжная ткань и, конечно, оранжевый и красный плюш. Верхние крышки обложек украшались военной фурнитурой, чеканкой, металлическими накладками, разнообразными инкрустациями. Место крепления корешка с крышкой обложки иногда обозначалось боевыми патронами от винтовок и автоматов. Весь творческий пыл и изобретательность уходили на оформление переплета. «Богато» декорированная обложка дембельской книги восходит к традиции дворянского альбома первой трети XIX века, когда использовалась кожа, орнаментальное тиснение, бронзовые накладки и застежки. И в том и в другом случае обложка не только выполняла техническую функцию предохранения альбомного блока, но и создавала образ самого альбома. Именно в обложке проявлялись индивидуальность армейских художников или, напротив, ее отсутствие. К наиболее серийному и унифицированному оформлению относились типовые блоки, специально изготовленные фабричным способом для советских военнослужащих, выполнившие свой международный долг в Восточной Европе. Эти альбомы, как и открытки с видами городов, цветные наклейки, вымпеля, марки пивных баров можно было приобрести в армейских магазинах. Серийные «Воспоминания о моем пребывании в ГДР» составляют наиболее неоригинальную часть нашей коллекции. К такому же казенному оформлению относятся и обычные альбомы для фотографий в плюшевых обложках, с прилейками цветов или алюминиевых плакеток (петергофский плакат «Самсон»).

Основой иллюстративного ряда в дембельском альбоме является фотография — портретная галерея. Разработана определенная иконография сол-

датского портрета: поясной, погрудный, портрет в парадной форме, портрет с другом и др. Большинство фотографий 70—80-х годов были черно-белыми. Введение в обиход цветной фотографии, съемка «мыльницами» и упрощенная для фотографа машинная печать во многом понизила ее достоинства. Работа художника-фотографа в современном дембельском альбоме сегодня не востребована. Ретушь, ручная проработка негатива и отпечатка, придававшие особое качество процессу, ушли в прошлое, но фотография и по сей день остается главным выразительным средством дембельского альбома.

Его образное и декоративное решение было связано не только с родом войск, но и местом их дислокации. Большое значение в орнаментике и оформлении имела национальная культура художников. Дембельский альбом прибалтийских военнослужащих был более «культурным», более формальным, чем альбомы военнослужащих из Среднеазиатских республик и Кавказа с их тяготением к излишней орнаментальности и яркому цвету. В альбомах солдат Дальневосточного округа преобладал лирический пейзаж. Дембельскому альбому, как одному из форм книги художника, присущи нетрадиционные качества — запах. Запах казармы, дегтярного мыла, половогого лака (им вместо даммарового или мастичного покрывались масляные этюды), долго ношенной одежды и папирос.

По своей художественной культуре, пластическому языку, наивной форме дембельский альбом близок к лубку, которым в начале нашего столетия увлекались Денисов, Бурлюк, Малевич, Ларионов. В народной картинке художники русского авангарда искали не только формальные приемы, создавая собственный язык, но и пытались осмыслить свои национальные корни. Дембельский альбом — проявление современной народной культуры и народного творчества. Особую выразительность и социальную востребованность лубок достигал в военное время, поднимая народный дух, высмеивая врага. (Лубочные открытки Казимира Малевича, корабли Аристарха Лентурова, аэропланы Натальи Гончаровой.) В дембельском альбоме сказываются дилетантизм и простодушие армейских художников, как правило, не испорченных академическим образованием. Особая романтика и наив присущи рисункам моряков — изображения русалок, красавиц парусников, моря, закатов, которые по своей графике напоминают наколки на теле. Вспоминается матрёшское прошлое Владимира Татлина и армейский жаргон в «солдатской живописи» Михаила Ларионова.

Дембельский альбом — форма эпическая, а посему безымянная. В нем мы не найдем имени художника. В каталогах или титрах пишется: «неизвестный художник» или «автор неизвестен». Каждый альбом в нашем собрании — подлинный памятник безымянному солдату и безымянному художнику.

Фото автора

* В альбомах первой половины XIX века нередко встречались рисунки и акварели К.Брюллова, О.Кипренского, А.Орловского и Г.Гагарина.

Николай Татаренко

Венеция — город из сладостного разряда исконно «русских», где наш культурный соотечественник обязательно бывал, куда всегда стремился, чем непременно хоть раз грезил. Тем или иным способом. Кому повезло — актуальным, все же остальные — лишь виртуально. Хлебец Святого Марка — марципан точно уж бывал у каждого на языке. Как венецианский привет...

наше!africa!!!

Наши художники, завоевывающие право представлять за державу раз в два года, начиная с 1895-го, добираются до района биеннале одинаково — маршрутом 1 или 82 на круглосуточно курсирующей лодочке вапоретто. Запоминайте: Сан-Марко, Сан-Захария, Арсенал, Джардини — и надо выходить. С северной оконечности Кастелло от русского полутораэтажного павильона, построенного Щусевым в 1914 году в стиле *a la rus*, простирается изумительный вид на остров Сан-Джорджо Маджоре с круглым сводом церкви, бенедиктинским монастырем и пикой высоченной кампанилы. Летом все исполнено достоинства, дороговизны и неги. Сияет море, волны плещут, ветер не свищет.

После большого перерыва, впервые после революции, в 24-м году в Венецию привезли картины Малевича, но не показали. А в 99-м Африка выставил свои. И картины, и инсталляции, и объекты. Любопытны некоторые исторические детали «русского лица» недавних биеннале. В 93-м Кабаков за ставшую классической хламную инсталляцию «Ремонт», метафорически усугубившую перестройку щусевского павильона, получил «Золотого Льва».

В 97-м Комар и Меламид в самый последний миг не попали в наш павильончик с нашумевшим в масс-медиа «клеветническим» проектом «Выбор народа» из-за своей американности, а горевали в главном. Тогда просто крепкая живость Максима Кантора, выстроенная в «Криминальный проект», спасла наше отечественное пригорюнившееся лицо. Такова история.

И, наконец, в 99-м, в публично! и злаговоременно! объявленном Минкультом конкурсе (за 67 дней!) победили наши земляки: Африка — художник и Олеся Туркина — куратор с проектом «Мир. Сделано в XX веке», опередив многих достойных конкурентов. Но на полу первого-полуподвальном этаже нашего павильона все-таки Комар с Меламидом развернули «Царство животных» — обезьянка Мики на фотографировала Москву получше Родченко, а некая таиландская слониха изрисовала абстракциями не хуже Кандинского многие холстины. Это была дань, или реплика, или жест по поводу политкорректности, видимо, надоевшей инсталляторам. Но с подобными действиями они опоздали. И на многие годы. Во всяком случае никто не дал денег, чтобы доставить до жемчужины Адриатики слониху с обезьянкой. Так что за мlekопитающих отдувались Комар с Меламидом — как говорят, тоже чистые вегетарианцы.

Следует сказать, что новая Академия художеств, но не наша, питерская, с Пушкинской 10, а настоящая, уважаемая, с Зу-бом Ц-ли во главе, проявляла недовольство. Хотя, может быть, Фоллос Родосский резца Ц-ли и мог бы фундаментально спорить с трогательными традициями наивных и беззащитных зверюшек, но... не довелось в этот раз, мы надеемся, что не в последний.

Предыстория экспонирования Африки на биеннале дана не случайно. Дело в том, что тема всеобщего страдания, человеческого безумия, животного лечения и стерильного исцеления — органические темы художника, вживша-



гося последние десять лет в сложную эзотерическую роль диагности и анализатора, одновременно примеряющего эстетическую участь больного и анализа. Строительство адекватного тела XX века — от культурного (от культового до интимного) до соматического (от болеющего до исцеляющего) всегда читается в проектах Африки. Проект «Мир. Сделано в XX веке» не является исключением: кажется, он вобрал в себя и предвыставочную суету, и коммунальное соседство с трудами пуштых и безразличных животных.

Четыре «Клина», выполненные в технике нежной шелкографии по мотивам несклоняемого в grammaticском смысле, то есть охолощающего себя Эль Лисицкого «Клином красных бей белых», забранные в жесткие металлические прорванные рамы, и костюм больного из психлечебницы настраивали входящих зрителей на покорность и безответственность. Словно им проверяли зрение таблицей Шиллинга на дальтонизм (по мотивам которой и писались Африкой «Клины»), предъявляя жесткие инструменты, чуть отвернув край салфетки над кюветой.

...Я болен, болен, Офелия и прочие мои милые друзья. Это внушено каждому наследнику поднебесной, даже бегающему рысцой и едящему один силос с теплой водой, так как последний болен сильнее всех, неискоренимо желая здоровья. Мотив шизоизации сознания, жесткая рефлексия бессознательного провоцируют человека на тотальную подозрительность, лишают простодушных импульсов, отбирают простые тактильныеtotемы, подсовывая визионерски небезопасные, но такие манящие новинки.

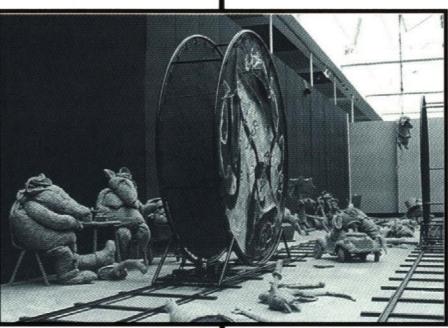
...В совершенно темном зале, освещаемом будто забинтованным верхним световым фонарем и зеленой надписью «выход» по-итальянски, гудит утробное оргиастическое «отпустите меня!» (или при/кончите — во всех смыслах) под бредом рахманиновского «Острова мертвых». Последняя инфантильная просьба, обращенная к фатуму в виде беспалых рук врача, удерживающих старое импульсивное тело в дуге разряда электрошока. И кто тебя пожалеет, когда у тех, кто тебя осаждает, нет даже пальцев, чтобы гладить и осаждать других? Это зацикленное шизовидео проецировалось на дно шестиметровой сферы. Сквозь ее пчелиные сегменты под мельканье света, в полуслучае, зритель различал тысячу «намогильных» эмалевых плакеток (репринтированные образы из советских фотожурналов 20—70-х годов). Именно это и мнится человеку, переживающему электрошок: тысяча подробностей за один миг, когда он становится стволтым пролетом моста между своими я — здоровым и больным. Темная редукция разрушенного сознания, древнее соболезнование и плач о целостности и целокупности, которые современного человека оставили — раз и навсегда. О, бедные мы, бедные! Девочки, пуштые, как играющие фотоаппаратом мартышки, и мальчики, добрые, как слоны в Таиланде, прибаловывающие только абстракциями. Это этажом ниже, куда нам уже не попасть.

В третьем зале, светлом, словно излечение от клаустрофии и амнезии, по стенам — медные ребусы, которые отгадать так же легко и просто, как листать журнал «Пионер» нашего детства. Но ужас состоит в том, что и в светоносном катарсисе, облизанном медным языком уходящих технологий, нет никакого смысла!

Сочувствие и соболезнование к частному бескомпьютерно-одинокому, не заглянувшему в NET феноменальному человеку, повязанному «врачами» своего Прошлого, могут быть прочитаны как вызов и провокация на сегодняшнем фоне, но Африка, борющийся столько лет с идиотизмом Болезни, имеет на это абсолютное право. И возможно, подводя итог «экс-екс», он по-русски прав.

Надежда Воинова

РАЗБИТЫЙ ДВОРЕЦ ВОЛЬФРАМА ОДИНА



Петроглифы, нанесенные на полотно, оживают, превращаясь в пляшущих человечков. Собственно, картина и становится тем самым «человечком».

Эта инсталляция зарифмована с соседней — «Ювелирная лавка Нептуна», где та же самая тема проигрывается в другом материале. Картины попарно растянуты на круглых металлических рамках, образуя некие подобия крыльев гигантских бабочек, чутко, как локаторы, реагирующих на присутствие человека. Эти объекты «нуждаются» в зрителе, приводятся им в движение, работают от его энергии (вся затягивая механику объектов — «know how» Франка Райнке). Вместо мягкой податливой бумаги — отходы производства металлических изделий, нечто жесткое, индустриальное, техногенное, в то же время ассоциирующееся с деньгами и адаптирующее функции человека, включенного в производство. Цветовая гамма предельно сужена до черно-белого диапазона.

В углу за серой шелковой занавеской, отливающей металлическим блеском — подобием «железного занавеса», — условные рисунки, расшифровывающие «секрет» военного производства.

Вещи из секонд-хэнда — метафора вторичности «второй кожи», одежды человека — стали материалом для следующей инсталляции «Волк в овечьей шкуре», представляющей собой цитату евангельского текста, составленного из огромных букв, образованных связанный в жгуты одеждой. «Берегитесь лжепророков, которые приходят к вам в овечьей шкуре, а внутри суть волки хищные» (Матфей 7:15).

Пафос цитаты позволяет рассматривать эту инсталляцию как некое фэн-шоу модной одежды «от Матфея» для профессиональных лже-пророков. Вещи, использованные в работе, после демонтажа будут отправлены в петербургское отделение «Красного креста» — еще один социальный жест. Так художник соединяет «почву» и «судьбу» с «искусством». В работе над этой инсталляцией художнику помогала его хорошо знающая русский язык жена — Керстин Хаймлих, которая также стала соавтором объекта «Королевская чета» посещающей предметы, где она выполнила фигуры мышей из войлок. Звучит моцартовское «Похищение из сераля», по детскому железному дому катятся огромные колеса — предчувствие чего-то надвигающегося, рокового, неотвратимого, свидетельством чего является и разбросанное везде оружие. Мыши разыгрывают человеческие трагедии — одна из них повесилась. Похоже, что этот факт остался незамеченным среди «мышиной возни».

Вольфрам Один — в первую очередь не «гражданин», как может показаться, но чистый художник и эстет, чьи тактильные ощущения только скрываются под маской программной социальности. Он исходит не из «смысла», выраженного в художественном материале, но, наоборот, его эстетика превращается в этику. Его объекты и инсталляции, работающие с, казалось бы, чисто физиологическими параметрами рецепторного восприятия, выстраиваются в очень чистые, почти стерильные, эстетические системы цвета, поверхности, глубины и фактуры, которые, в свою очередь, становятся подлинным смыслобразующим элементом, вне зависимости от «темы», продиктованной конъюнктурой нашего времени.

Мила Цвинкау

Русско-немецкий проект

«Первый вертикал»



Первый вертикал — большой круг небесной сферы, соединяющий точки Востока и Запада. Точки с сосредоточениями различных менталитетов, эстетик, способов жить и работать стали участники выставки «Первый вертикал», представленной галереей «Невский, 20» в Петербурге в середине лета. Это бывшие однокашники, выпускники Герценовского института Владимир Бендыч (ицидатор проекта), Виктор Мальщуков, Саша Конева (уже несколько лет живущая за границей), а также немецкий скульптор Михаэль Фридрихс-Фридлендер.

В галерее «Невский, 20» сферическое купольное пространство выставочного зала продиктовало развеску работ радиальными окружностями. Ядром композиции стала инсталляция Михаэля из стальных балок с вкраплениями гранита, янтаря, горного хрусталя, полудрагоценных камней, несущих символическую нагрузку, окруженная автопортретами Александры Коневой.

Саша, будучи замужем за Фридлендером, живет в Берлине уже пять лет и теперь бывает в Петербурге наездом. Говорит, что в детстве постоянно что-то мастерила, сама делала кукол, всегда мечтала заняться «большим, серьезным» искусством — «например, танцевать в Мариинском театре или пи-

сать картины 5x6 м». В Вагановское не взяли — поэтому позже поступила в Герцена, научилась рисовать. И в какой-то момент осознала, что только искреннее может быть настоящим, что вот эти куклы, тряпочки и блестки — нечто малое и интимное — и есть ее «предназначение». В Петербург Саша привезла две серии — глубоко личностные, с элементами кича и долей здоровой презентации себя автопортреты и сдержанные по цвету графические листы с за-компонованным на них коллажем.

Два миропонимания, две эстетические концепции, просто два взгляда, полюса, две культуры — западная и восточная — приведены в столкновение на внешнем и внутреннем периметрах выставочного круга. Цель последней серии («Осиные гнезда») — выявление новых пластических возможностей «участвующих» в коллаже материалов: веревки, сухой травы, волос и т. д. В качестве основы используется бумага ручного изготовления из Непала — фактурная, тонкая, подчеркивающая природное происхождение коллажа. Никакой экологической подоплеки здесь нет: для Саши веревка, карандаш и бумажная поверхность — те же элементы композиции, что и человеческие фигуры на фоне пейзажа. Классические человеческие конфликты она разыгрывает с помощью новых элементов, отчего и рождается неожиданное качество. Некоторая естественная сдержанность этих пластических опытов, но в то же время эмоциональность спонтанного творческого акта приводят к неизбежному сравнению с китайским искусством с его иллюзорной простотой в подходе к сложному. Взаимопроникновение западных и восточных эстетических подходов в искусстве на пороге XXI столетия уже никого не удивляет — в этой ситуации мы просто констатируем достоинства автора: тонкое чутье на расстановку акцентов, графическая острота и немногословность, оригинальность и цельность создаваемых композиций.

Графические листы этой серии выражают преданность простому и свежему, неброскому и, на первый взгляд, даже пресному пониманию жизни и красоты. Это уже «кус», лежащий по ту сторону всякого вкуса» и «ландшафт, лежащий по ту сторону всякого ландшафта».

Иную эстетику и настроение художницы выявляет серия автопортретов Саши Коневой. Тот же коллаж (уже не в

Александра Конева. Из серии «Автопортреты»



сков зироп опять Бол пред ратом най цах вала раж лини. Нын миф пер Что, ност «птица «на Анти. Анд муз ческ суро ду вен вен перв раз чем шен счи ва « Кон муз ва, тели ром Над неу на к бот при раз ешь но чен той нас жде выс Дж. канн. На же, слав ног соб лас утв дви инт есл дат эти нее. Есть тив тел лин. Чес он вис Шу тюр ран тин пред лен лом вро но «ко ли об

качестве подручной техники, а основной) выполнен в них на основе собственных фотографий. Беззастенчивая, даже нарочитая их красочность и непосредственность внедрения трехмерных предметов (пластмассовые «пузыри» и т. д.), интрига сюжета герони и вещей вокруг нее если не отречение отдержанности и монохромности первой серии, то явный спор с нею. Эти автопортреты — манифестация чувственности; их хочется потрогать руками. Яркие тона, блестки, перья — эстетика детского дошкольного творчества в данном случае не стилизация, а крик души. Эти работы Саша окрестила «самотерапией»: «...я пытаюсь нарисовать то, что являлось предметом опасений, комплексов и переживаний с самого детства». Кто не помнит всех этих смотров-отборов в спортивные школы, проверок на слух и проб голоса в музыкалках и даже просто медицинских осмотров перед 1 сентября, на которых решался вопрос о статусе юного человека! Так, на одном из автопортретов Саша сфотографирована в балетной позе; на ней сияющее трико и пачка из белоснежных перьев — это ли не предел мечтаний среднестатистической девочки планеты Земля? Вот и она об этом мечтала, но примой Маринки Саше стать не удалось. И картинка эта — иллюзорный реванш за обиду, перенесенную в детстве.

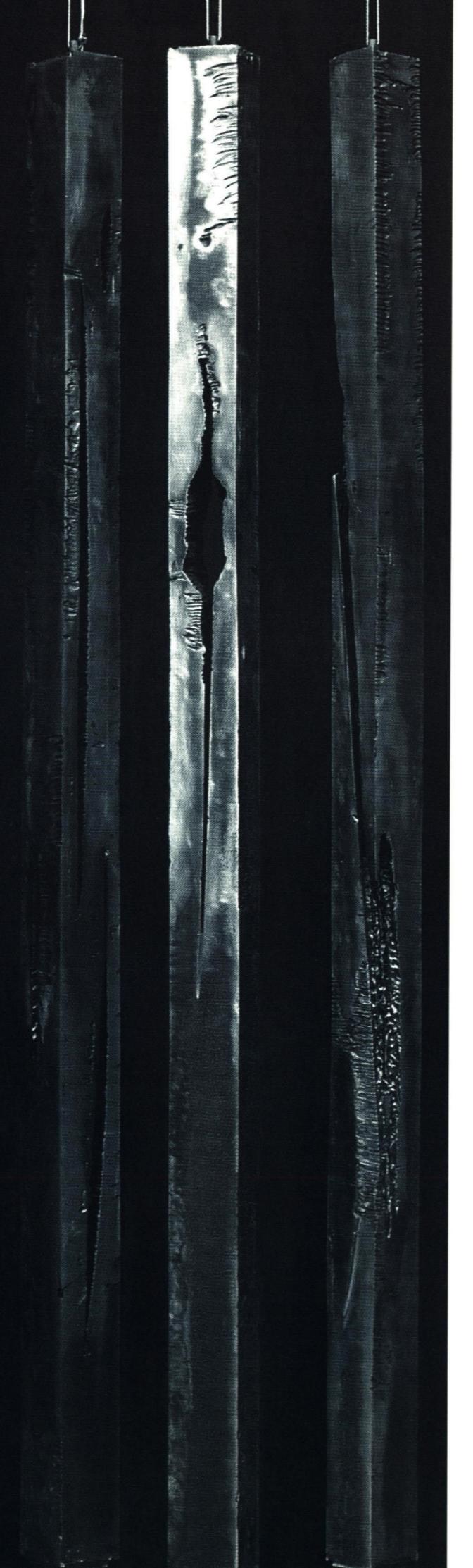
Откровенные, интимные автопортреты Саши Коневой свободны от сентиментальной гиперболизации душевных переживаний и духовных достоинств. Попытки открытого исследования «я» и обнародование его результатов поданы без ретуши и излишней скромности. Через свои работы молодая художница делает зрителя свидетелем сладостно-беспечного буржуазно-богемного времяпрепровождения: самолюбования перед зеркалом; сна, который для автора и мистичен, и священен; многочасового купания в ванной. Любование психофизическими процессами своего организма вызывает аналогию с техникой саморекламы, практиковавшейся Сальвадором Дали.

В целом непрятательная, «доморощенная» эстетика этой серии как будто излучает тепло домашнего очага, рукодельных вышивок и расписных прялок, лоскутных одеял и вязаных половиков. Всего того, что в патриархальной культуре всегда считалось «чисто женским»... Скрупулезно, с любовью изготовленные, эти коллажи порождают желание раскрасить, склеить, смастерить что-нибудь свое. И уверенность, что все получится. Саша принципиально «не лезет не в свой огород», ее искусство начисто лишено никчемных замашек на монументальность, но зато естественно и гармонично, как жизнь у озера или отношения ребенка с миром, его окружающим. Еще растительное, на грани кича и эстетизирования его, это искусство уже готово стать культовым.

Михаэль Фридрихс-Фридлендер — свободный, самостоятельно мыслящий скульптор. Михаэль создает из металла скульптуры и инсталляции, в которых конструктивная ясность и выверенная геометрия сопрягаются с хаотичностью и спонтанностью структуры необработанного камня, с загадочными сквозными элементами, пронзающими основные объемы, и остротунием сложных сочленений. Одна из инсталляций представляет собой некий гигантский металлофон. Различная толщина листового железа, форма профиля и вырезанного рисунка рождают при ударе звук различной высоты. Установленная под кроной дерева и приводимая в движение порывами ветра, эта инсталляция отсылает к искусству китайского пейзажного сада. Помещенные в природный или городской ландшафт, металлические кубы и стелы Фридлендера кажутся творениями инопланетного разума, увеличенными первоэлементами, из которых создавалась Вселенная. Композиция, демонстрировавшаяся на данной выставке, представляла собой семь вертикальных стел высотой с человеческий рост, стальные «тела» которых включали в себя асимметричные по форме драгоценные и полудрагоценные камни, куски горного хрусталя и т. д. Жесткая логика металлоконструкций вступала в противоречивый альянс с хаотичной структурой необработанных минералов, как бы символизируя собой два мировых начала.

На фоне оригинальности и свежести работ Коневой и Фридлендера петербургская сторона, взявшая на себя заботы по организации проекта, выглядела несколько потерянно. Мальщуков и Бенды скромно развесили свои вполне традиционные картины по самому дальнему «кругу», усилив ощущение вторичности и мэнстричности своего творчества. Пейзажи и фантазии Бенды тиражируют S-образную линеарность Пауля Клее. Мальщуков постоянно использует лоскнутую технику, конструктивные элементы пейзажей образованы наклеенными кусочками холста, создающими фактуру. В работах Коневой и Фридлендера есть оригинальность идеи, технологические новации. Петербуржцы репродуцируют сами себя, в течение многих лет не меняя стиля и технологии, что оставляет их за пределами золотого круга актуального искусства. И все же надо отдать им должное как организаторам: «Первый вертикаль» — одна из самых стильных городских выставок ушедшего лета.

Мила Цвинкау



Работа скульптора Фридрихс-Фридлендера

A black and white photograph showing a woman's profile on the left, wearing a patterned headband. To her right is a circular portrait medallion of a man, possibly a historical figure, set against a light background.

арина Колдобская



Выставочный сезон, несмотря на дикую жару и массовый исход на дачи, протекает бурно — что ни день, где-нибудь что-нибудь открывается. То выставка, а то и целая галерея — спривила новоселье «Палитра», обновила помещение «Дельта». Чистенькие белые залы, аккуратные разноцветные стулья, нестыдные цены — Европа, словом. Художники бегают, озабоченные участием в разнообразных проектах, как правило, маленьких, но приятных. А иногда не очень маленьких, но и не очень неприятных. Это явление страстей больше всего напоминает ванну джакузи — комфортной температурой и безопасной глубиной. Если Петербургу суждено когда-нибудь стать летним европейским курортом, мы на верном пути. Во всяком случае «жизнь в искусстве», до недавнего времени бывшая уделом немногих обретенных, стала нормальным городским аттракционом, привлекающим для мало-мальски любознательного туриста.

правила десятилетний юбилей Пушкинской 10. Одноименная выставка Музея нонконформистского искусства, несмотря на профсоюзный принцип «один художник — одна работа», выглядела неожиданно рестабельно. Главным образом благодаря экспозиционерским усилиям Орлова, похоронившего мои провокации: «А давай построим из титан какой-нибудь домик!» Профсоюзные выставки давно осуждены критикой как тяжкое наследие социализма. Пушкинская, несомненно, провок социализма в бушующем рыночном море: следовательно, здесь традиция не умрет. Приходится находить в ней что-то хорошее или крайней мере поучительное. Поучительны количественные пропорции: евросалон, ляпсусы под девизом «региональный вкус» и немногие длинные прорывы предъявлены публике в соотношении примерно 4/5. Что соответствует местной действительности.

амках того же юбилея в изящной Академии открылась выставка новых работ Тимура Новикова «Царица неба». Творчество ослепшего художника можно расценить как акт беспримерного профессионального мужества (и скромного подвига безымянных ассистентов). А можно — как полную и окончательную дискредитацию самой идеи визуального искусства. То, что художнику необязательны руки, доказано давно. Теперь доказано, что глаза ему тоже необязательны: произведение можно пересказать, и оно ничего не потеряет в пересказе. Не потеряет, увы — ибо работы скучные.

крыты на куске ткани — дело само по себе очень нехитрое (не будем мы всерьез рассуждать о возвращении кича в лоно статусной культуры путем апpropriации его художником). Надо обладать безупречным чувством пространства, цвета и фактуры, чтобы сделать «тряпку» произведением. В 80-е годы это получалось у Тимура очень лихо — тогда его было переживание человеком своего места в мире, и решалась она легкостью необыкновенной, что было особенно отрадно на фоне общих спозиций, пахнувших трудом и потом. В начале 90-х «человека в мире» ненавидели «куртизан в будуаре». Произвольная композиция уступила место блонной концентрической, простые яркие тряпки — затейливой партерной, призванной обозначать «исторический стиль» или просто «красоту», мной нынешнего проекта, видимо, был «Бог на небе» — но этот предмет требует подлинной веры, а не лукавых карьерных стратегий.

ует подлинной веры, а не лукавых карьерных стратегий. Стати, о стратегиях. Меня страшно раздражает, что Тимур путает «классицизм» и «академизм». Классицизм — стиль здоровоой, бодрой и грозной империи, искусство, полное смысла и пафоса. Академизм же — искусство под девизом «империя мертвa, а я еще нет», бирюльки из блестящей чешуи подыхающего дракона. Это эффектная, но бессмысленная имитация пафоса: ремесло, возведенное в генеральский чин художества, ходный дом с античной колоннадой, официант, ряженый гусаром, и т.п. Отсюда понятно, почему новорусские годы были хороши для академизма: зияющая пустота на месте идеологии, отсутствие оформленных друзей и врагов, повальное увлечение вчерашних бедняков «красивой жизнью» — все это прямо-таки толкало на создание «нетленки» из подручного материала. Сегодня это время подходит к концу — дракон не может подыхать вечно, он или умирает, или, не дай Бог, выздоравливает. Но большой ресурс времени еще остался, и толковые из неоакадемистов стараются потратить его с пользой.

Мраморном дворце при большом стечении прессы и поклонников открылась выставка Ольги Тобурлут. Милое девичье искусство, оно для тех, кто читает женские романы, листает модные журналы и смотрит голливудские костюмные фильмы. Известно, что основной потребитель такой продукции — девочка-подросток. Теперь с небольшой натяжкой можно сказать, что она же — его производитель. Что кажется вполне естественным, если вспомнить, что основные пользователи компьютерных развлечений — люди нежного возраста. Сила этого искусства (если предположить, что в нем есть какая-то сила) — именно простодушное «пользование», отсутствие дистанции между автором и материалом. Это ни в коем случае не исследование чего бы то ни было, не критический и даже не архимиментарный «портрет» поп-культуры — это игра в куклу Барби, куклу Венеры, куклу Наоми, куклу св. Себастьяна... Антураж и гардероб модельного дома апробирован прокатом голливудских студий, тиражами *smopolitan* и *Officiele* и даже (*last and least*) авторитетом школьных естоматий. У Оли репутация чрезвычайно продвинутого художника: во-первых патриотической риторике Новой академии она использует не по-

сконно-домотканую версию «красоты», а интернационально-американизированную, надежную, как лицензионные джинсы именитой фирмы. Что склонять — таки понятно — компьютер родины не знает.

Более скромная и старомодная версия женского неоакадемизма была представлена Галереей 21. Там прошел бенефис Беллы Матвеевой под кураторством Фабрики Найденных Одежд. Какие «Ценные вещи» можно найти у этого автора, понятно. Тема убогой роскоши не умирает в сердцах питерской богемы с середины 80-х годов. Тогда, впрочем, она вызывала умиление: обитательницы руин, трущоб и коммуналок наивно воображали себя камелиями прекрасной эпохи, соблазнительницами берлинских кабаре, лолитами большого террора и прочими гранд-дамами. Чынче вокруг бушует евроремонт, кружевные панталоны за \$500 — не миф, но грозная реальность, и в словосочетании «кубогая роскошь» на первый план выходит слово «убогая».

Что, впрочем, не умаляет крепости тусовочных связей. При всей камерности мероприятия, его посетили все-все-все, и очень многие написали письма к Белле с признаниями в нежной любви и собственными фотографиями памятью в виде одалисок и амуров.

Антиподом академической томности на ниве фотоискусства считается Андрей Чежин. В последнее время он стал вездесущ: Чежин в Русском музее и в бояцком «Полигоне», в коммерческой «Дельте» и в академической «Навикуле». В последней — на пару с Алексеем Варсопко. Зачем засоровому мастеру катризная рефлексия маргинального литератора, с ходу не понять. Нужда в компаньоне иногда бывает свидетельством собственной недостаточности, но чаще наоборот: подспудным стремлением переложить на другого некую неприятную обязанность — например, разговоры разговаривать. Чежин всегда казался мне модернистом более, чем постмодернистом: его сильная сторона — прямое пластическое решение, едва ли не документация объекта, с которого каким-то образом считывается целый веер смыслов. Но конъюнктура все еще требует слова «в натуре»: комментариев, толкований, нарратива...

Конъюнктура благоприятна не только для местных инициатив: в Русском музее открылась выставка восточноевропейского фото- и видеокультства, посвященная десятилетию падения Берлинской стены, — сравнительно удачная попытка масштабного международного форума, о котором так долго говорили петерские критики и кураторы.

Надо признать, что ситуация «без стены» для многих авторов оказалась неуютной: именно стена определяла когда-то место Восточной Европы на карте мира, теперь приходится определяться самим. Большинство работ пронизано унылым пафосом самоидентификации. Дilemma — то ли притворяться Западом, неизменно оставаясь на позициях меньшого неразумного брата, то ли искать в болоте особый путь — уже надоела, но еще не решена. В основном притворяемся Западом: «Без стены» исправно демонстрирует социальную, политическую и экологическую озабоченность искусства, политкорректность (кое-где приправленную нарочитой некорректностью), пафос высоких технологий (смягченный легкой насмешкой над этим пафосом), модную стерильность, холодность и отчужденность. Все равно как на какой-нибудь «Документе». Организаторы выставки стали восточноевропейские центры современного искусства Дж. Сороса, поэтому надпись на Берлинской стене «Вы покидаете амери-

канский сектор» (фото Тамары Кайды) кажется шуткой. На этом фоне выставка «Мастерские», открытая в Манеже неделей позже, смотрелась как «наш ответ Керзону». «Быт и обиход», от древних славян до ленинского шалаша, был любимым аттракционом советской этнографии. Большинство художников восприняли тему как повод для собственного бенефиса. Типовая персональная экспозиция складывалась по формуле: дюжина картин, афиши выставок, профессиональная утварь, любимые вещи, фото любимых людей. Самые старательные воз-дигли театральных декораций с манекенами обитателей и фрагментами интерьера. Самые ленивые представили репродукции работ. Вообще, если рассуждать о том, что такое «инсталляция по-русски», придется дать ответ: либостройка-помойка, либо музей-квартира. (В свое время этим блестяще пользовался Илья Кабаков.) Но участники проекта охотнее играли в персонажей этнографического музея, чем в его создателей. Есть в нашем климате что-то такое, что заставляет людей упорно сопротивляться современному искусству, — но вот что? Впрочем, именно интеллектуальная непрятязательность обеспечила выставке успех — у публики «Мастерские» вызвали самые теплые чувства.

Честно говоря, интеллектуализм надоел не только простецам. Лицо мне он надоел смертельно, и я ловлю себя на мысли, что бабушка-примитивистка Анисья Леонтьева, выставленная в «Борее», гораздо милее Бойса. Шутка. Но кроме шуток, концептуальное искусство из культурной авангарды давно превратилось в набор приемов, который, при некотором старении, может быть освоен каждым. И это делает его точно такой же рутиной, как писание многофигурных тематических композиций или даже пресловутых «березок». Ситуация кажется исчерпанной, и мы определенно стоим у очередного культурного разлома. Который, как любой разлом, будет безобразным — тому свидетельство появление персонажей вроде Игоря Межерицкого или Олега Хвостова. За хитроумiem непременно следует косноязычие, и вот уже прежние умники стремятся прослыть «новыми туپыльми» (не решаясь пока, правда, по-настоящему отпустить). Если грядет искусство «простое как мычание» — я, как честный человек, обязана буду его поддержать.

ИЮНЬ

С 4 по 25 июня в Доме дружбы (Шуваловский дворец) проходила выставка живописи О.Женевея в фонд помощи Югославии.

С 5 июня по 19 октября в Музее хлеба (Лиговский пр., 73) проходила выставка «Уж стол накрыт...», приуроченная к пушкинскому юбилею. Экспозиция в подробностях рассказывает, как это было во времена Пушкина.

С 8 июня по 25 августа в Государственном Эрмитаже (Дворцовая наб., 34) работала выставка итальянской скульптуры «Под небом Италии». На экспозиции в Александровском зале представлено более 40 экспонатов.

11 июня в Музее Новой академии изящных искусств (Лиговский пр., 53) открылась выставка гравюр и барельефов графа Ф.П.Толстого (1783—1873 гг.).

С 11 июня по 19 июля в музее «Анна Ахматова. Серебряный век» (пр. Стасек, д. 67, корп. 4) проходила выставка акварелей А.Русанова.

13 июня в культурном центре «Старая деревня» (ул. Савушкина, д. 72) открылась выставка Геннадия Карабинского «Песнь восхождения». Живопись, графика.

15 июня в галерее «Палитра» (Большая Морская ул., 5) открылась выставка «Узкий круг друзей»-9.

С 15 по 30 июня в обществе «А-Я» (Невский пр., 60) проходила выставка объектов итальянского художника Ренцо Оливи.

15 июня в Гатчинском дворце (г. Гатчина, Екатеринвердерский пр., 1) открылись выставки «Гатчинский дворец в акварелях Э.Гау и Л.Примачини» и «Гравюры XVIII—XIX веков из собрания парижского коллекционера Н.В.Вырубова».

С 16 по 29 июня в Мемориальной квартире Самойловых (Стремянная ул., 8) проходила выставка шелкографий Бориса Рубинштейна «Воображаемые портреты».

С 16 по 26 июня в галерее

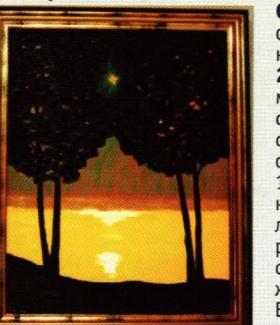


«Борей» (Литейный пр., 58) проходила выставка современного искусства Бельгии «Художники из Гента». Графика, коллаж, фото.

17 июня в Государственном Русском музее (Инженерная ул., 2) открылась выставка современной скульптуры «...И божество, и вдохновение...».

18 июня в галерее «Невский, 20» открылась выставка «Первый вертикаль». Участники: Александр Конева, Михаэль Фридрикс-Фридендер (Германия), Владимир Бендыч, Виктор Мальщуков (Россия).

С 18 июня по 18 июля в Галерее Михайлова (Садовая ул., 11) проходила выставка Игоря Калинаускаса «Инсайт».



С 18 июня по 7 июля в Союзе дизайнеров (наб. р. Мойки, 8) проходила выставка работ семьи Пашковских «100 лет. Дизайн, графика».

С 20 июня по 14 июля в галерее «Голубая гостиная» (Большая Морская ул., 38, 2-й этаж) проходила выставка «Посвящение А.С. «Прими, собирай пестрых глав»». Живопись, графика, пластика, фотография.

20 июня в Валансе (Франция) открылась выставка «Гюбер Робер и Санкт-Петербург. Загазы императорской семьи и русских князей в период между 1773 и 1802 годами». Из собраний Эрмитажа, музеев-заповедников «Павловск», «Царское Село»; ГМИИ им. Пушкина, Государственного исторического музея (Москва), музея-усадьбы «Архангельское».

22 июня в выставочном зале «Каретный ряд» Елагиноостровского дворца-музея (Елагин о., 4) в рамках 6-го международного текстильного



С 26 июня по 10 июля в Выставочном зале Московского района (пл. Чернышевского, 6) проходила выставка группы «Старый город» (Валерий Филиппов, Ян Антонышев, Дмитрий Егоровский). Живопись, графика.

27 июня в Российском этнографическом музее (Инженерная ул., 4/1) в рамках 6-го международного текстильного симпозиума открылась выставка этно-клуба «Параскевы» «Хаос и форма».

28 июня в Государственном Эрмитаже (Меншиковский дворец) (Университетская наб., 15) проходил международный семинар «Лефорт и Трэзини». Экспозиция построена на архивном фотоматериалие, снятом Ф.Титовым, Д.Кондратом, А.Рецем и др. На выставке также представлена живопись Б.Кошелюхова, Е.Орлова, Т.Новикова, В.Войнова, Е.Фигуриной и др.

С 28 июня по 31 июля в галерее «Новый Пассаж» (Литейный пр., 57) проходила выставка современного искусства и дизайна «Влияние луны». Живопись, графика, скульптура, экспозиционная мебель и предметы интерьера.

С 28 июня по 4 июля в галерее «Гильдия мастеров» (Невский пр., 82) в рамках 4-го международного форума керамистов работала отчетная выставка.

23 июня в Музее-квартире А.Блока открылась персональная выставка В.Якутина «Блок и Стрельна». Живопись. **24 июня** в мастерской творческого объединения «Озерки» (Староорловская ул., 43-а) была представлена завершающая часть 1-го международного скульптурного симпозиума «Шувалов».

24 июня в салоне «Уютный дом 55» торгового предприятия «Элегант» открылась выставка Юрия Васильева «Путешествие в мечты».

С 24 по 27 июня и далее каждую субботу в Музее Новой Академии изящных искусств работала выставка Тимура Новикова «Царица неба». Декоративное панно.

С 24 июня по 18 июля в Выставочном центре Союза художников (Б.Морская ул., 38) работала выставка московского скульптора Виктора Белинкова.

29 июня в Государственном Эрмитаже (Меншиковский дворец) открылась выставка «Русские житийные иконы XVI—начала XX века».

29 июня в Доме журналиста (Невский пр., 70) открылась выставка работ итальянских художников «Путем из Рима в Петербург», подготовленная творческим центром «Озерки».

В июне в Доме Бенуа (ул. Глинки, 15) работала выставка Андрея Корольчука и Александра Мажуги. Живопись, графика.

В июне в выставочном зале «Николаевская, 16. Петербургский календарь» (ул. Марата, 16) работала выставка «Петербург и петербуржцы в начале XX века».

С 30 июня по 20 июля в Чайном домике Летнего сада работала персональная выставка Е.Ершова (пейзаж).

В июне и июле в Турине (Италия) проходила выставка «Блеск русского двора». Из собраний музеев-заповедников «Павловск» и «Царское Село».

С 25 июня по 20 июля в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) (Миллионная ул., 5/1) проходила выставка Екатерины Савченко «Огонь». Живопись, фотография, видеоарт.

1 июля в Государственном Эрмитаже открылась после реконструкции постоянная экспозиция «Итальянское прикладное искусство эпохи Ренессанса».

С 23 июня по 9 июля в галерее «С.П.А.С.» (наб. р. Мойки, 93) работала выставка Сергея Лаушкина «Чай с солнцем». Живопись.

1 июля в Центре книги и гра-

фики (Литейный пр., 55) открылась выставка-ярмарка произведений художников Санкт-Петербурга.

1 июля в Строгановском дворце (Невский пр., 17) в рамках работы выставки «Игра и страсть» состоялась акция игры в русскую рулетку, в которой приняли участие А.Гетман, Л.Щеглов, А.Белкин, Р.Виктор, И.Гамов и др.

С 23 по 27 июня проходил фестиваль «10-летие «Пушкин 10»».

23 июня в Музее нонконформистского искусства (Пушкинская ул., 10) проходила международная выставка живописи А.Подобеда «Человеческое счастье».

С 1 по 10 июля в «Alt-галерее 103» (Пушкинская ул., 10) работала персональная выставка А.Подобеда «Человеческое счастье».

С 1 по 10 июля в галерее «Арт-полигон» (Пушкинская ул., 10) проводился 1-й цикл серии «Удача ходит рядом» (формирование международной обменной выставки).

С 1 по 24 июля в Доме-музее П.П.Чистякова (г. Пушкин, Московское шоссе, 23) работала выставка работ детской художественной школы из Новосибирска «Зеленый мост».

С 1 по 24 июля в Музее архитектуры и дизайна «Влияние луны». Живопись, графика, скульптура, экспозиционная мебель и предметы интерьера.

С 28 июня по 31 июля в галерее «Новый Пассаж» (Литейный пр., 57) проходила выставка современного искусства и дизайна «Влияние луны». Живопись, графика, скульптура, экспозиционная мебель и предметы интерьера.

С 1 по 10 июля в галерее «Арт-полигон» (Пушкинская ул., 10) проводился 1-й цикл серии «Удача ходит рядом» (формирование международной обменной выставки).

С 1 по 24 июля в галерее «Гильдия мастеров» (Невский пр., 82) в рамках 4-го международного форума керамистов работала отчетная выставка.

С 1 по 24 июля в выставочном зале Союза художников на Охте (Свердловская наб., 64) проходила выставка Вячеслава Шраги «Радуга для Серафима». Живопись, графика, скульптура.

С 3 по 16 июля в выставочном центре «Невограф» (Невский пр., 3) проходила выставка Елизаветы Васильевой «Прекрасное в простом».

5 июля в Кибер-фемин-клубе «Галереи 21» (Пушкинская ул., 10) открылась выставка «Ценные вещи Беллы Матвеевой». Куратор О.Егорова.

С 5 по 24 июля в галерее «Гильдия мастеров» работала выставка Игоря Чупруна. Эмали и акварели.

С 8 по 11 июля в музее-заповеднике «Оранienbaum» состоялся международный научно-культурный форум «Виват Полтава», в рамках которого в Большом (Меншиковском) дворце открылась выставка «Петр Великий и его время». Гравюры, оружие, макеты кораблей.

С 8 июля по 21 сентября в Симоньевском соборе проходила выставка, посвященная 290-летию Полтавской битвы.

С 8 июля по 8 августа в Галерее свободного русского современного искусства (Невский пр., 20) проходила выставка Игоря Геко «Дети травы». Живопись.

С 9 по 29 июля в Музее Достоевского проходила вторая персональная выставка фотографий Гарри Аминова. Представлены работы из серий «Присутствие» и «Вещи».

С 9 июля по 24 августа в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) проходила выставка восточноевропейской фотографии «Без стены».

С 17 по 27 июля в галерее «Палитра» открылась выставка Николая Богомолова. Живопись, графика.

С 29 июня в галерее «Федор» закрылась выставка современной немецкой керамики.

31 июля в Музее печати закрылась выставка «Издатели пушкинской поры».

С 12 по 28 июля в Библиотеке Академии художеств (Университетская наб., 17) открылась выставка Е.Ершова (пейзаж).

В июне и июле в Турине (Италия) проходила выставка «Блеск русского двора». Из собраний музеев-заповедников «Павловск» и «Царское Село».

С 25 июня по 20 июля в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) (Миллионная ул., 5/1) проходила выставка Екатерины Савченко «Огонь». Живопись, фотография, видеоарт.

1 июля в Государственном Эрмитаже открылась после реконструкции постоянная экспозиция «Итальянское прикладное искусство эпохи Ренессанса».

С 5 июля по 5 сентября в Музее истории Санкт-Петербурга (Невский пр., 179/2) проходила персональная выставка скульптуры Ю.Елиференко.

13 июля в ЦВЗ «Манеж» (Исаакиевская пл., 1) открылась выставка Вольфрама Одиона (Берлин) «Разбитый дворец». Аудиовизуальные инсталляции, объекты, картины.

С 13 по 24 июля в галерее «Полтергейст-XX» открылась выставка «Альтернативное искусство».

С 19 июля по 1 августа в галерее «Борей» проходила выставка «Воскресный день» трех на-

тических художников»: Аниссы Леонтьевой, Андрея Скворцова и Юлия Жданко.

С 6 по 20 июля в Выставочном зале Академии художников (Лицо). Живопись.

С 6 по 11 июля в Выставочном центре Союза художников проходила выставка Анны Каидан «Забавы». Примитивизм.

С 14 июля в ЦВЗ «Манеж» открылась выставка «Петропавловск. XX век».

С 14 июля в Музее нонконформистского искусства открылась выставка живописи Ю.Медведева «Полтергейст-XX».

С 7 июля в Летнем саду проходила выставка скульптуры творческого объединения «Озерки».

С 7 по 10 и с 14 по 17 июля в «Alt-галерее 103» Т.Игумнова представляла свой проект «Конспект». Графика, коллаж.

С 8 июля по 20 августа в Государственном Русском музее (Инженерный замок) (Садовая ул., 2) проходила выставка «Шенберг и художники русского авангарда».

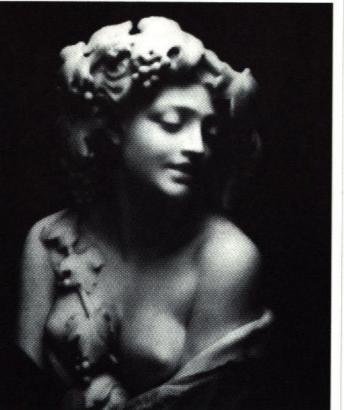
Государственный Эрмитаж

Под небом Италии...

Произведения скульптуры, созданные в Италии европейскими мастерами

Расставить в Александровском зале Зимнего дворца мраморную скульптуру — идея хорошая. Мрамор прекрасно смотрится на нейтральном светлом фоне. Поэтому сам повод да и название не столь важны. Ясно, что добрая половина эрмитажных скульптур выполнена «в Италии европейскими мастерами», включая, разумеется, собственно итальянских скульпторов. Также очевидно, что представленные нам примерно 50 экспонатов весьма сомнительно выражают эту и так расплывчатую формулировку.

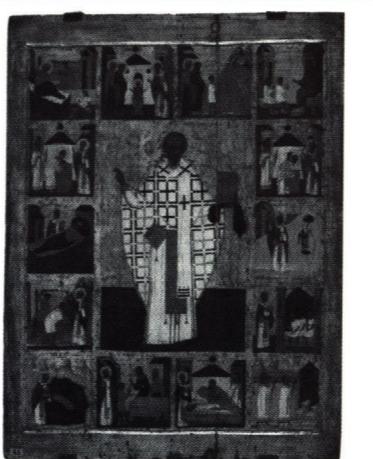
Лучший вид на скульптуру — сверху, с перехода третьего этажа. Оттуда она действительно как бы «под небом», в воображаемом садике, так как сверху не видны стеклянные ящики с терракотой, на которые натыкается идущий по второму этажу зритель и которых заслоняют от него выставку. Сама терракота — хорошего художественного качества (запоминается «Титан» Алес-



Житийные иконы XVI — начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа

Выставка в четырех небольших залах первого этажа дворца Меншикова. Подача традиционная: белые стены и иконы, высвеченные экспозиционными прожекторами. Не обошлось и без обычных ярко-бордовых подрамников под небольшие доски — влятины иконной экспозиции Михайловского дворца. Каталога не заметил, да он и излишен: рядом с каждой иконой — справка строчек в 15—20, главный пафос которой состоит в просвещении зрителя относительно «персонажей». Есть и отдельные листки на стенах — про св. Николая Угодника, св. Георгия Победоносца и пр.

Выставка простая и благополучная. Разница художественных решений с размахом XVII до конца XIX века не дает соскучиться. Классические линии Шадова и Торвальдсена расслаиваются в соседствующих с ними манерных торсах Дюпре и Э. Вольфа. Трагедия сопровождается с позерством. Не хватает, пожалуй, лишь садовых скамеек, с которых можно было бы, что называется, «полюбоваться».



Д.О.

сандро Альгарди, на первом месте «Св. Амвросий» Бернини). Но «под небом» она только в переносном смысле, так как даже в зале замкнута в ящиках из стекла.

Выставка хронологическая, смешивается с тематической (целый зал посвящен св. Николаю), что вносит известный сумбур. Никакой идеи или темы нет. Интересны единственно сами экспонаты: иконы с житиями святых, нарративный стиль которых требует долгого последовательного рассматривания, говорят сами за себя. Рекомендуется для школьников младших классов.

жечь все вокруг и юродствовать вязь-
ка огня, чувствуя себя не то гофмановской Саламандрой, не то булгаковской Маргаритой. А-а, гори оно все си-
ним пламенем, говорим мы — и вот все оно загорелось. Визуальный ряд выстраивается в киноленту, где от кадра к кадру огонь трансформируется, превращаясь в вулканический цвет извергающейся лавы. Женская фигурка в кадре меняет позы в экстатическом танце. Рука вверх — ножка вниз, головка в сторону. И так далее, на раз-два-три, по ходу движения бормоча заклятья. Хорошее наглядное пособие для начинающих ведьм.

Единственное пожелание к организаторам — в дальнейшем устраивать такие выставки в зимний сезон. Тогда мраморные своды дворца будут как нельзя лучше визуально прогреваться огнем, а посетители — потянутся сюда, желая согреться в лихие морозы. В искусстве, как ни крути, приходится учитьывать местную конъюнктуру. Но летом на эти работы смотреть как-то жарковато.

Надежда Воинова

го. Есть хорошие северные письма. Много «неизбитого» XVIII века. Это обычная хорошая выставка, но никакого нового и оригинального знания она своему зрителю не приносит. Разве что тот никогда икон не видел. Ведь если смотреть, то более выборочно и целинаправленно, а не все в куче. Если читать научную статью, пусть и в виде аннотации, то не на уровне отрывного Церковного Календаря. Рекомендуется для школьников младших классов.

Д.О.

Сравнительно молодые художники (около 30 и старше), участвующие в экспозиции, представляли около 20 стран посткоммунистической Восточной Европы (бывший социалистический лагерь и СНГ). Исключение составила Тамара Кайда — художница из США, выполнившая серию фотографий Берлинской стены, которые стали своеобразными постерами и эмблемой экспозиции. Предмет особого внимания организаторов — сравнительно «актуальные» медиа (фотография, инсталляция, видеоарт) периода 80-х. Выставка четко делится на работы «наших» и «их». «Наши» с удивительным постоянством перепевают «старые

песни о главном» — то тут, то там мелькают до боли знакомые чечинские серии «Хармснада», «Автопортрет с линейкой», «История русской армии», тиаренковская «Номенклатура знаков», «Конец прекрасной эпохи» Д. Виленского и Д. Пиликина и очредные штудии с резиновыми монструозными масками москвича Гоши Острецова, которые на этот раз он назвал «Восточная Европа» (у Гоши фотографии выполняют роль своеобразной рекламы его резиновой продукции). Как нужно любить себя и не любить своих зрителей, чтобы с бесконечной насыщенностью тиражировать одно и то же! Господа, сколько можно? Это не принесет вам славы и не сделает чести. Пора опомниться и остановить эту гонку, сделав в конце концов что-то новое.

Менее затасканные работы Леонида Борисова («Натюрморт», «Пустота») и Сергея Бугаева («Детерриторизация» (хотя и они не первой свежести). Интересно смотрится серия Виты Буйвид «Игры со свастикой» — нарративные композиции на фоне свастики с девушки и мужчинами, глаза которых скрыты серебристыми накладками (отмык к масс-медиийным способам съедения инкогнито респондента). В работах есть некая ретроспективность, напоминающая эстетику «Салона Китти», и одновременно отсыл к прежним петербургским образам Виты — тургетовских барышень в полуразвалившихся интерьерах.

Витдимо, национальный гений одержим у нас исклучительно фото.

Что касается «их» фотографии — работы Леонида Силади (Венгрия), Миллавы Мирко (Хорватия) и Надо Орел (Хорватия) смонтированы по непонятному мне признаку: вместе на одном стеклянном стендце с двух сторон. Единственное, что их объединяет, — это общая слабость и нечленораздельность выражения. Этнографические зарисовки Силади «Тифлис» и «Очамчира», портрет пожилого господина Владо Горбунка (Весович), и фотографии «Портретов теней» (Орел) — кроме черно-белости, общих признаков не имеют.

Фотографическая инсталляция известной модной «извращенки» Вероники Бромовой (Чехия), которая любит показывать женское тело изнутри и снаружи одновременно, на этот раз значительно спокойнее. Серия «Вокруг» — это несколько параллельно висящих бумажных полотниц, на которых чередуются полученные фотографическим способом черные горошки и лица — по краям женские, в самом центре — мужское. Смысл мог бы быть выражен во фразе: «Мужик, ты попал». Анатомия паники — тема фотографий Наталии ЛЛ (Польша). Образы варьирующихся мимических штудий, произведенных на одном лице, сильно увеличены и превращены в некие накид-




ки для стульев, стоящих посреди зала. (Идея стульев, впрочем, уже была использована в Мраморном дворце на выставке Ю. Бройтмана — видимо, магический образ двенадцати стульев Ильфа и Петрова не дает кураторам покоя.)

Среди инсталляций самым интересным был объект «Гильотина» Юриса Чубару (Молдавия), где роль подвижного влезвия, радикально лечащего все головные болезни, выполнил телевизор. Кажется, что для эксплуатации этого замечательного приспособления необходимо добавить инструкцию: «Гильотинируемому следует ложиться лицом вверх».

Довольно остроумна композиция Юриса Бойко (Латвия) «Заслоненный Энди», где между негативным и позитивным портретами героя помещены Владо Горбунка (Весович), и фотографии «Портретов теней» (Орел) — кроме черно-белости, общих признаков не имеют.

Фотографическая инсталляция известной модной «извращенки» Вероники Бромовой (Чехия), которая любит показывать женское тело изнутри и снаружи одновременно, на этот раз значительно спокойнее. Серия «Вокруг» — это несколько параллельно висящих бумажных полотниц, на которых чередуются полученные фотографическим способом черные горошки и лица — по краям женские, в самом центре — мужское. Смысл мог бы быть выражен во фразе: «Мужик, ты попал». Анатомия паники — тема фотографий Наталии ЛЛ (Польша). Образы варьирующихся мимических штудий, произведенных на одном лице, сильно увеличены и превращены в некие накид-

фрагментов тела на общем ливовом поле. Видеоарт неизменно показывал фрагменты тела («Человек-среда» Юрата Тимошонайтэ из Литвы), маленькие кусочки фауны («Муравей» Д. Крациной из Словении) или же эксплуатировал политко-социальные темы инвойронмента («Интермедиальный ансамбль: социальный, экологический и политический» Флорин Малас).

В общем, выставка искусства Европы «после стен» получилась весьма вегетарианской, бесконфликтной и потому скучноватой.

Надя Воинова

Государственный Русский музей

Паладины нового искусства

К открытию выставки «Арнольд Шенберг и русский авангард»

Идея творческого диалога «Запад — Россия» уже неоднократно осуществлялась Русским музеем и Эрмитажем: 1989 год — выставка «Гоген. Взгляд из России»; 1998-й — «Поль Сезанн и русский авангард начала XX века». Экспозицию «Арнольд Шенберг и художники русского авангарда» можно считать кульминацией подобных музыко-искусствоведческих штудий.

В данном случае Русский музей и австрийский Фонд Шенберга пошли по пути более пристального, всеохватного изучения и «интимизации» точнейших духовных сближений Запада и России, европеизма и славянства. Во всей своей волнующей подлинности эти таинственные связи обнаруживаются и раскрываются в живописи и графике, в афишах публичных диспутов; частная переписка, фотографии из семейных архивов становятся достоянием



Игра с огнем (пособие для начинающих ведьм)

С 5 июня по 15 июля в Мраморном дворце проходила выставка русско-немецкой художницы Екатерины Савченко

«Родившись на берегах Невы» в 1965 году и после первого, технического образования некоторое время проучившись в Академии художеств (1990—1992 годы), Екатерина завершает художественное образование в Дюссельдорфской академии искусств (1994—1998). Ее педагоги — М. Буте и А.Р. Пенк. Сейчас она — free-lance художник.

Выставка в Мраморном дворце заняла три зала. В первом были представлены чисто живописные работы, во втором

и третьем — работы в смешанной технике: фотографии художницы в танце, поверх которых масляная краска насыщена так, что фотоизображение проявляется, выступая из-под масляных покровов, как будто некогда записанный образ.

Нанесенные пальцем жирные пастозные штрихи желто-красного цвета сверху процарапаны тонкими линиями, условно обозначающими женскую фигуру (налицо вторичные половые признаки). Вычерченная схема сводится посредством системы треугольников и прямых к некоему потоку вселиńskiej гармонии. Можно толькоожалеть, что в музыкальную программу не включили произведения русских композиторов-авангардистов — А. Лурье, Н. Роставца. Вчитываясь в строки письма М. Кузмина, вспоминаешь, что он сочинил музыку не только к «Балаганчику» А. Блока.

Каждая драгоценность требует своей оправы. Старомодный дизайн выставки и недостаточное освещение затрудняют ее восприятие. Но пока стоят стены замка, пристанища рыцарей, произведения паладинов нового искусства обещают достойный прием. И недаром одна из картин Шенберга называлась «Рыцарь».

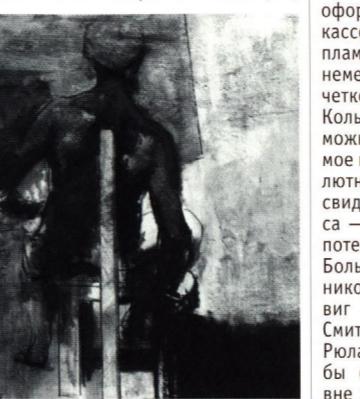
Нина Лаврова



Музей истории города

Дни фланандского искусства в Петербурге

Струя фланандского искусства была так ощущима среди прочих иноземных художественных вливаний, растворившихся в гостеприимной невской воде, что может показаться, будто среди многочисленных зарубежных и отечественных кино-, арт- и театральных фестивалей проходил некий непрононсированный фестиваль фланандского искусства. Выставки, проходившие в Бореевской и Невской куртинах Петрапавловской крепости, воспринимались лишь частью огромного айсберга,



нижняя часть которого была скрыта то ли водами Невы, то ли молоком белых ночей.

Если бореевская выставка «художников из Гента» пестовала сугубо семейный, домашний поисконо-примитивный «тренд», сближивший наследников Рубенса и Брейгеля с петербургскими примитивистами вроде Волосенкова и почти уже ставших официозом Митков, то экспозиция в Петрапавловске показала сильные и разнообразные графические и живописные традиции — с одной стороны, укорененные в блестящем прошлом, с другой — представляющие очевидную адекватность и созвучность современности. Картины и графические листы следуют и затейливо-казуистическому штиху старых французских мастеров, и белому резцу рембрандтовских офортов, и гедонизму рисунков Пикассо цикла «Художник и модель», и племенеющему животному безумию немецкого экспрессионизма, как и четкости плакатной графики Кете Колльвиц — корни этого искусства можно «выкапывать» бесконечно. Самое важное в этих работах — их абсолютная материальная сделанность, свидетельство сформированного вкуса — при высоком интеллектуальном потенциале и созвучности времени. Большинство представленных художников — в числе которых вошли Хервиг Дрисхарт, Ашила Аудс, Рене Смит, Ирмин Ревю, Андре Хейд, Андре Рюлант, Раф Коревич — можно было бы окрестить «Новыми реальными» вне зависимости, от какого реализма

(рембрандтовского, как у Ремо, или гипер-, как у Рюланта) они отталкиваются. Их вещи могут быть мистическими, как гойевые «Капричос» (см. работы Коревича), напоминают своей сочной изысканной цветовой гаммой (ван Рейссея и Хейд) опыты Дюфи по растворению формы в тотальном цвете, и все же цвет здесь не главное — он на вторых ролях, как украшение для новогодней елки. Исключение составляет лишь Харольд ван де Перре, чьи пейзажи могли бы стать достойным современным продолжением тер-



Надежда Воинова



Музей Академии художеств

Выставка дипломных работ

Ежегодные выставки дипломных работ в Академии художеств за последние годы, пожалуй, превратились в Петербурге в экзамен всей школе, системе академического образования, которое сейчас переживает трудное время. Часто именно с дипломной работы публика узнает новое имя. Для самого выпускника диплом — первый серьезный «картефакт» в его художественной биографии.

Выставка дипломников этого года — это работы молодых людей 1973—1974 года рождения, в которых, с одной стороны, видна рука Старшего мастера, Педагога, с другой — привычка, как осна, нежелание замечать кардинальные перемены в художественной ситуации и вокруг самой академии, и в мире. Превратить академию в подобие Гекели или Палеха, чтобы китайцы и американцы приезжали учиться единственно сохранившемуся в мире экзотическому кустарному промыслу, — задача для европейского Петербурга и неблагодарная, и неблагородная. Хотя бы и ради высоких целей.

На последней дипломной выставке, к счастью, все же заметно некоторое расширение тематического кругозора. Если лет пять назад резкий разворот от революционной к религиозной тематике выглядел кощунственным, то сегодня он воспринимается уже в ином ключе, вызывающем к жизни иные формально-стилистические предпочтения. Например, «Крещение» В.Джигивани (мастерская В.Рейхета) толкует проблему света в храме, что в сочетании с пристрастием к суперпастозной манере учителя неизбежно обращает к Рембрандту (бывшему, впрочем, тайной страстью всех советских академиков), а поднятая тема старческого полуబумия на границе смерти и болезни в работе И. Бугайца «Одиночество» (маст-

терская В.Соколова) также неумолимо отсылает нас к живописи великого фламандца.

Но подлинным «гвоздем» экспозиции академического выпуска-99 стал холст Г.Ульбина «Оплакивание» (мастерская О. Еремеева), удостоенный оценки «отлично» и похвалы ГАК. Эта вещь резко отличалась своей непривычной стилистикой и особым строем чувств — казалось, она сложена из совершенно иной эмоционально-художественной материи. С одной стороны, истины этой спокойной, нефорсированной живописи очевидны: русские академисты (Г.Семирadский, ранний Репин), аристократ от передвижничества В.Поленов («Христос и грешница»), с другой — вещь ни на йоту не пыльная и не салонная, как могло бы показаться по всей совокупности признаков (расхожесть сюжета, тиражированность академических приемов и др.). Образы Христа, Марии, учеников, написанные Ульбины, современны и нетривиальны, очень тонко найдены по настроению. У молодого автора есть вкус, ум, чутье — он, наполнив работу по-настоящему торжественными и содержательными образами, буквально «сделал» картину. Это ли не победа?!

И все же на этой выставке откровений практически нет, и это даже радует, как нужны ли они после смерти тематической картины как культурного феномена? Именно поэтому вызывающая декоративность «Полтавского боя» Д.Пантюхина (мастерская В.Соколова) радует bruttальной бойкостью новорусской картины — именно в таком, прикладном и социально ориентированном ключе и должна направлять, очевидно, своих выпускников Академии художеств. В этом смысле работы реставраторов воспринимаются и как уместно-консервативные, и одновременно современные: таковы эскизы росписи Федоровского собора в Царском Селе Е.Титова. Это же относится к эскизам декораций и макету спектакля по шекспировской пьесе «Мера за меру» А. Сергеева (мастерская Э. Кочергина), остроумно придуманным для постановки в огромном круглом дворе самой академии, до сих пор остававшемся невостребованным. Там, где проглядывали адреса искусства, места дипломников становились очевидно живее. Это в первую очередь кажется графики, особенно книжной иллюстрации — здесь уместное и органичное обращение выпускников к самой широкой традиции лишь усиливала позиции художника в его стремлении к



Журнал «НоМИ» предлагает студентам и учащимся художественных учебных заведений принять участие в распространении журнала на выгодных условиях.

Т.: 1145532, 1130202

Елагиноостровский дворец-музей

Каретный корпус

Петербургские сказки Марини Принцевой

Я помню, как она начинала. Помни первые вышитые шали, занавеси, юбки, свитера... Помни, как от прикладных вещей Марина перешла к станковым формам и начала делать картины. Скорее картины, чем панно, предполагающие и больший размер, и какой-то более условный, монументалистский подход.

В середине семидесятых выпускники отделения дизайна Мухинского училища, находившиеся под прессингом главы кафедры Иосифа Александровича Вакса, мягко говоря, невзлюбившего в силу личных пристрастий и теоретических рассуждений зеленый цвет (что стало легендой), очень робко работали в цвете. Марина начинала среди них. В 80-е, начав экспериментировать в технике вышивки, ранее осуждаемой

Выставочный зал СХ на Охте

Свидание у керосиновой лавки

Если посмотреть на творчество Вячеслава Шраги сквозь призму современного актуального искусства, его можно назвать художником мейнстрима. И даже в рамках конституированного модернизма его стиль может показаться чересчур консервативным, обделенным формальными изысками.

Действительно, влияния и прямые заимствования в произведениях Шраги очевидны. Имена таких художников, как Шагал, Филонов, Лентулов, Тышлер и другие, приходят на ум сразу. Но всегда это именно совпадение тех или иных образов и приемов, а не цитата, апеллирующая к искушенному зрительскому вкусу. Художник подчиняет себе прием, перерабатывает его и включает в арсенал подручных средств.

и арефьевцы. Он — самый старший из митиков: в них, а также в петерских поэзах и рок-музыкантах нашел он родственные души. Сейчас, когда былое братство распалось, Яшке остался, пожалуй, единственным пьющим митком. Это, возможно, и окрашивает его творчество такой беззаботной веселостью. За некоторой «расхлябанностью» живописной манеры — мудрый и горький опыт «неудачника», так и не сколовившего себя ни публичного, ни материального капитала. Но — «бомбистом не стал, живопись спасала».

Его графика (монотипия, лингравюра, акварель, тушь) вся выпестована Петербургом — жесткая, лирическая, экспрессивная и строгая, с характерным культивируемым пейзажно-натюрмортным характером. Живопись — другая. На крупнозернистых холстах, рожке яркими пятнами, с некоторым зоркством и вызовом пишутся лукавые и простецкие, аляповато одетые персонажи — люди дна, богемы, той провинциальной жизни, которая — отойди от Невского — сразу же захватит тебя бытом своих дворов, дешевых кафе и коммунальных квартир. Конечно, героя его живописи и графики отчасти проживают уже в прошлом — 70—80-х годах, последних работ на выставке мало. Если так пойдет и дальше, то Яшке вскоре станет самым загадочным и трудно представимым художником Петербурга. Старожил Пушкинского, он не прилсяк в новом ухоженном доме и по-прежнему остается гордым одиночкой.

Иван Химин
Надежда Воинова

Галерея «Борей»

Без надлома и забот

Ясно было давно, и теперь в который раз убеждаешься: Яшке — живописец от Бога. Хотя выставка его в «Борее» — на первый взгляд, бессистемная, обычая и проходная: графика и живопись без затей размещены по стенкам в зале перед кафе. Была ли у Яшке вообще нормальная персональная выставка — задаешься я вопросом, совершенно справедливым в отношении этого художника. Работы убеждают, что талант он настоящий, художник воспитанный и грамотный, со своим, узнаваемым почерком.

Собирательность — отличительная черта стиля. «Как бы кубистическое» пространство его картин лишь внешне напоминает о приемах кубизма. Шрага не редуцирует объемы, сводя их к простейшим фигурам, но подбирает, сшивает из «блокчуков», каждый из которых имеет собственную выделку и теплоту. Его кисть шьет и клеит, лудит и паяет. Словно найденные давно забытые или разбитые предметы, он собирает образы своих картин. Но если первым место в лавке антиквара или старьевщика, вторые как раз и составляют воспоминания художника.

Застывшие фигуры, плывущие вместе и порознь, с домами, котами и просто взявшись за руки, — эти смотрящие мимо (зрителя и друг друга) лица, объединенные пространством холста, художник связывает невидимыми нитями памяти. Вместе с ними мы «как бы» вспоминаем забытый разговор, треск цикад, свидание у керосиновой лавки или совсем уж незнакомое нам еврейское местечко. Подобно тому как забытые настроения, проявляясь, удивляют нас своей ясностью, картины Шраги поражают эмоциональным правдоподобием, а подчас и достоверностью когда-то происшедшего, — но не с нами.

Всегда лирические, они наполнены лаконичными формами и немногословными сюжетами. И если иногда эта простота обрачивается штаплом, то и тогда она звучит, не изменяя общей тональности работ, — трогательно и без претензий, как старый шлягер. Художнику можно поставить в укор некоторую изначальную нарочитость лиризма его работ. Они лиричны в выборе тем, сюжетов, приемов. Лишенные спонтанности и непосредственности, роднящие искусство экспрессионистов и примитивистов, кажется, они являют нам схему продуцирования сентиментальных произведений. Можно подумать, что художник знает набор лирических кодов, манипулируя которыми создает свои «поэтические» произведения. Но подобные, может быть, не лишенные основания крити-

Фирменная бабочка Яшке, сигнатура всех его работ — веселая круглая загогулина, — так органична среди его сюжетов и персонажей, в которых есть место птицам коту, нахальному и беззаботному «музею» художника Зинаида Морковкиной, подгузывавшим морякам и городским маргинам. Это действительно веселое искусство. В нем нет пафоса, надлома, дешевого и вымученного сюжета. Мир Яшке кажется прекрасным, ярким и легким. Не случайно в книге отзывов провалившийся на экзамене в Академии художеств абитуриент с благодарностью написал: «За живопись/рисунок получил 2/2 (сказали — школа неправильная), но после Ваших южных по краскам работ уныние как рукой сняло, возвращающееся обратно в Крым — к солнцу, к живописи».

Представленные в «Борее» работы Яшке — большого временного диапазона — с 1966-го по 1990-е (кто бы мог подумать, что художник знает набор лирических кодов, манипулируя которыми создает свои «поэтические» произведения). Но подобные, может быть, не лишенные основания крити-

матов изображений на огромный формат. Петербург наводнен многочисленными частными и государственными архивными фотографическими коллекциями. Едва ли найдешь семью, у которой не сохранилось альбома с великолепным качеством фотоснимками начавшего века, выполненные такими известными фотографами, как Деньер, Бергамаско, Мрозовская, Шапиро, ди-настия Буллы, и многими другими. Их ателье находились в центре города и были абсолютно доступны для каждого



то, что галерея «Николаевская, 16. Петербургский календарь» пытается представить как «200 работ Карла Буллы и его современников» («Петербург и петербуржцы начала века») — всего лишь очень плохого качества репродукции, сделанные одним не слишком щепетильным господином, некоторое время работавшим в Центральном государственном архиве кинофотодокументов. Сотрудники архива даже не были поставлены в известность об использовании этого материала, хотя в пресс-релизе говорится об успешном (!) экспонировании снимков в Бельгии и Швейцарии (неужели съели?). Качество особенно страдает из-за разного изображений на огромный формат.

Петербург наводнен многочисленными частными и государственными архивными фотографическими коллекциями. Едва ли найдешь семью, у которой не сохранилось альбома с великолепным качеством фотоснимками начавшего века, выполненные такими известными фотографами, как Деньер, Бергамаско, Мрозовская, Шапиро, ди-настия Буллы, и многими другими. Их ателье находились в центре города и были абсолютно доступны для каждого

галереи и выставочные залы

Манеж

Эротика — это как... не у всех!

Эротика играла важную роль в жизни не только Кости Ротикова. Она дошла до сознания и тел миллионов постсоветских граждан. Этим, вероятно, и обусловлен тот интерес, который вызвала выставка «Эротика-99» в Манеже.

«Эротика-99» — это совсем как «Олимпиада-99» или «Фото-fair-99». Что-то очень зрелищное, массовое и... продажное. Банальность слов о том, что «теперь у нас уже не как раньше, а как у них...», сказанных на открытии почтенных и солидных господами, вполне соответствовала банальности представленных экспонатов. Вместо ожидаемых изысков — шпанских мушек, мазей, снадобий, притирок, приспособлений продавались весьма обычное женское белье (тор-

говля уровня Апрексина двора), обычные газеты и журналы, показывались скучнейшие моды от преснейшего дома «Modus Vivendi». Фотографы, пользуясь случаем, «克莱ли» очередных «куколок», которым за их первые эротические съемки даже не обещали денег.

Лучшее, что было на выставке, — презентация салона эротического массажа, где поблаженные, слегка прикрытые ориентализированными костюмами, попретанные мастера-мануалы демонстрировали некий групповой полусекс-полумассаж, усиленно ерзая друг на друге, не обращая внимания на направленные на них в упор объективы фото- и видеокамер. У этих персонажей была здоровая отстраненность от всего происходящего. Они жили в каком-то совершенно параллельно-фиолетовом мире.

Приятным исключением было и появление на сцене лицедеев Чаплин-клуба, продемонстрировавших вариант «русской клюквы» на тему «русской

эротики» — как она существует у простых, не испорченных культурой людей. Особенно хороша была матросская парочка с толстыми брюшками, которая не очень эротично мыла швабрами пол, а потом расстегивала ремень и снимала штаны, под которыми оказывались длинные семейные панталоны с прикрепленными на них булавами. В одном случае они читались как «Бал-тика», а в другом как «Эротика». Такие милые, интеллигентные, ненавязчивые шуточки. Балетное спринт-шоу тоже было очень неплохим. По крайней мере все танцовщики были стройны, красивы и энергичны. Раздевались, правда, не до конца — тяжкий груз национальных традиций целомудрия.

Лайма Вивер

ли стройны, красивы и энергичны. Раздевались, правда, не до конца — тяжкий груз национальных традиций целомудрия.

Лайма Вивер

и арефьевцы. Он — самый старший из

го более-менее состоятельного человека, что обеспечило «седание» большого числа мастерских фотокарточек в городских собраниях. Эти подлинные «археологические пластины» сейчас еще настолько близки нам, что не имеет смысла выставлять копии, даже из соображений сохранности, учитывая хрупкость и восприимчивость фотоизображения к свету. Снимки начала века — это прежде всего великолепное фотографическое качество, достигавшееся за счет применения сложных трудоемких технологий, с использованием дорогих материалов, в частности серебра. Фотографические портреты, разве что не выгравированные на серебре, привлекают нас каким-то аристократически сосредоточенным «вневременным» выражением лиц, которое возникло, возможно, из-за необходимости долгого позирования, в результате которого на отпечатке проявлялось некое суммарное состояние человека, его «временная проекция», составлявшаяся из нескольких последовательно накладывающихся друг на друга мимических выражений. В этих карточках удивляют мягкие тоновые переходы, великолепно проработанная и тщательно выстроенная светотень, подчеркивающая естественную пластику, иногда дополнительно рафинированную ретушью. Всего этого мы не найдем на выставке «Петербург и петербуржцы начали века». Интригующая атмосфера драматического смешения ампира и модерна, бессценный флер фетишизма того времени оказались растворены и профанированы в тиражированных постерах гигантского размера.

Саша Радов

Галерея «Новый Пассаж»

Влияние Луны

«Студия 55» и Художественное бюро Ирины Чумериной

То ли под влиянием луны, то ли по каким другим причинам галерея «Новый Пассаж» гостепримно приютила под одним кровом и названием две совершенно самостоятельные экспозиции. Принцип, объединивший лучших дизайнеров Европы и представителей Художественного бюро Ирины Чумериной, для вашего корреспондента по крайней мере, остался таинственно завуалированным.

«Адонис и Венера» стоимостью 1000 долларов итальянской фирмы Flou, выпускающей, как известно, «все для сна». Хороша была и кровать, выпущенная той же фирмой. Недурны сковыжималка для цитрусовых и подставка для торта, выполненные по эскизам Ф.Старка, а также сделанный в Японии нежнейший фарфор итальянца Эмилио Бергамина.

В.Д.

Что же являет собой другая часть выставки? Как сообщает краткая аннотация, Художественное бюро Ирины Чумериной представляет творчество мастеров, «создающих произведения на волнующую всех тему. Петербургские художники размышляют о любви, мужчине и женщине, красоте...». Однако, пожалуй, единственное, что связывает представленные на выставке работы, — очевидное преобладание декоративного начала. В первую очередь это относится к росписям по шелку Наталии Муреновой, расписанному фарфору Виталия Вагачева и Наталии Новиковой. Стоит упомянуть и о цикле литографий Анастасии Николаевой «Эротические сонеты Абрама Эфроса». Тем не менее понять, что же заставило этих художников объединиться в Художественное бюро Ирины Чумериной, очень трудно.



сталь, бронза. Непосвященные наверняка поражались скорости работы и изобретательности скульпторов, сумевших в полевых условиях Шувалова отлить работы в бронзе. Посвященные небрежно поясняли им, что это в основном старые работы, неоднократно показанные на выставках. Тут-то и возникли первые вопросы.

Стоило ли на закрытии симпозиума показывать уже известные и обнародованные вещи? Ведь в результате для немалой части предшествующих и осталось загадкой, что же собственно было сделано на симпозиуме и было ли сделано что-нибудь, кроме презентации-закрытия. Впоследствии удалось выяснить, что отдельные экспонаты выставки действительно родились на земле Шувалова-Озерков в указанные в пресс-релизе сроки — с мая по июнь 1999 года. Но организаторы отчего-то не сочли нужным хотя бы экспозиционно выделить их из общей массы привезенных работ.

В.Д.

Второе. Список участников скульптурного форума впечатляет своим объемом, поскольку называет практически всех заметных скульпторов, имеющих отношение к Озеркам. Но... Столиц ли уж необходимо было собирать всех-всех под знамена симпозиума? Смешав в кучу умудренных и обласканных с молодыми, делающими поистине первые шаги в профессии, организаторы изначально поставили участников в неравные условия, чего обычно симпозиумы стараются избежать, либо приглашая ограниченный круг именитых, либо проводя предварительный конкурс эскизных проектов. В этом случае никто не чувствует себя «вторых ролях» и каждому дается возможность не потеряться в толпе.

Третье. Названные уже вопросы были бы изначально сняты, если бы «Первый международный скульптурный симпозиум» позабылся об отчетливо сформулированной программе. Она могла очертить круг творческих проблем, в решении которых заинтересованы организаторы акции (работа с определенным материалом, поиск новых пространственных решений, создание пластических доминант для определенной ландшафтной среды и т. д. и т. п.), и таким образом обеспечить рабочий состав участников и сравнимость результатов (что немало-

Прекрасные выставочные залы Дома журналиста стараниями «озерковцев» были отданы современным художникам из Италии. Около сорока (!) итальянцев показали свои работы на выставке «Путешествие из Рима в Петербург». Все художники — участники арт-студии «Иль Понте», руководимой маэстро Роберто Асколе. Студия приютила под своими сводами графиков, живописцев, скульпторов, дизайнеров, поэтов, артистов, музыкантов, давая возможность каждому участнику развивать то направление современного искусства, которое ему кажется наиболее предпочтительным. Свободное содружество творческих личностей, положенное в основу деятельности как студии «Иль Понте», так и ТО «Озерки», стало базой для сотрудничества, осуществленного с помощью нашего соотечественника, проживающего ныне в Италии, Владимира Хасиева.

Идея контактов между художниками разных стран прекрасна сама по себе, даже если ее плоды в виде выставочных проектов оставляют место для скепсиса. Дружба творческих союзов обещает крепнуть, а значит — у руководства ТО «Озерки» появится возможность, осуществив «Путешествие из Петербурга в Рим», показать итальянскому зрителю лучшие работы «озерковских» авторов. Что уже само по себе славно.

НоМИ



Наиболее интересная часть выставки — мебель, посуда и прочие принадлежности домашнего интерьера и быта, изготовленные по эскизам ведущих европейских дизайнеров (Вико Маркинetti, Энцо Мари, Матиаса Хофмана, Филиппа Старка, Франческо Биньярди и др.). Радовало глаз роскошное хлопчатобумажное панно для спальни



важно для подобных съездов художников), снять многие организационные, а в итоге и экспозиционные проблемы.

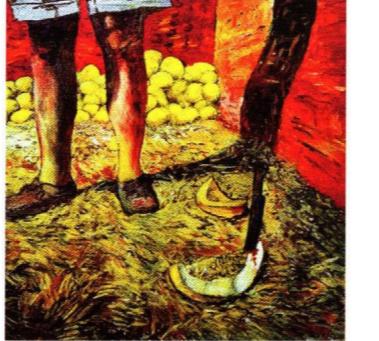
Все эти злопыхательские замечания не имели бы под собой основы, будь эта акция первой в истории озерковской группы. Встреча с работами (и, надо сказать, хороши!) горячо любимых Александра Молева, Михаила Ершова, Гели Писареву, Марину Спицак, Александра Позина, Льва Сморгона, Олега Жогина и их молодых коллег могла бы быть радостной, если бы не организационные огни, за которыми проочно угадывалось желание «закрутить» абы что «международное», да погромче, не забоясь ни о творческом результате, ни об участниках, ни о престиже столь уважаемой в городе колонии художников, каковой давно и признанно стали берега Сузdalских озер.

В.Д.

P.S. Отсутствие скульптуры Каминка-старшего и Данилова было отмечено всеми, несмотря на их личное присутствие среди гуляющей публики.

Из Рима — в Петербург. А обратно?

Активность творческого объединения «Озерки» в жаркие июньские дни превзошла все ожидания. Помимо симпозиумов керамистов и скульпторов, потребовавших немалых усилий, был организован масштабированный десант итальянских художников в центр Невского проспекта.



Галерея «Палитра»

Через цветное стекло

Ключ к картинам Николая Богомолова можно найти в его фамилии, трактующейся двояко. С одной стороны, она напоминает о «миловите богу» — чему-то высокому и непостижимому, с другой — о «богомоле», маленьком сверчке, одной из крошек, населяющих растительную Вселенную.

Его богиня-покровительница — Деметра: ее лик он пишет парящим над землей в окружении прастительных форм, в которых опять-таки находится некий «свой» локальный уголок с деревьями в виде капустных листьев и лукайкой, на которой так уютно мечтать, отрываясь от земли — словно отправляясь в космический полет, не покидая любимого мягкого кресла.

Вадим Водинов



гипсовых барельефов в память о войне 1812 года (1814—1836), — наиболее известные произведения Толстого. И та и другая серии представлены лишь отдельными работами, тем не менее они позволяют каждому посетителю вслед за автором хотя бы на мгновение перенестись в вечно юную страну классического искусства.

Вадим Водинов

После закрытия выставки Ф.Толстого в том же зале открылась выставка новых произведений Тимура Петровича Новикова под названием «Царица неба» (1992—1999). Это впечатляющая галерея стереоскопических (!) образов Богоматери, собранных Т.Новиковым в результате его поездок в Америку, Голландию и другие страны. Цветные почтовые открытки вроде тех, что служат источником вдохновения для французских фотохудожников Пьера и Жилья, смонтированы Тимуром Петровичем в уже ставшие классическими гигантскими матерчатыми паспарту. На этот раз в качестве материала для них использовалась церковная литургическая ткань. На открытии звучала церковная музика, в стеклянной витрине горела лампадка... И вновь на наших глазах то, что принято называть кичем или безвкусием, укутанное академическим флером, раскрыло для нас все атрибуты прекрасного. И нам показалось, мы вновь испытали магическое воздействие красоты и устремленного в вечность высокого искусства.

Алексей Дмитренко



Николай Богомолов — художник очень «питерский» (хотя выставлялся «у нас» реже, чем «там»), семидесятнический, лирический, тонкий, нежный, интеллигентный. И в то же время — как многие здесь — заштатно-привинциальный, даже деревенский, слегка неуклюжий, орнаментальный, национальный. Интересно, что декоративное начало в нем с течением времени нарастает вместе со все большей осмысленностью. Философский, субстрат (который, как правило, обнаруживается на уровне названий: «Я живу!», «На берегах Леты», «C'est la vie!») сразу прочитывается в щемящем стилистическом инфантализме. Мягкие, текущие, женственные контуры пухлых первоначальных человечков, по-детски завернутых травинок, рыбок, пароходиков, жемчужная фактура литографической бумаги с изысканными краями, крупное плетение холста и любовь к маленьким точечкам (он словно припораживает свои картины сверху снежечком) — своеобразный пунтилизм, — все это раскрывает землянку, материнскую основу его творчества. Он любит все «свое», домашнее, выматривающее большое через маленькое — из-под листьев растений, сквозь дырку в заборе, через цветное стекло каких-то выпукло-вогнутых химических реторт, в которых, по всей видимости, и варится, и настаивается, и хранится его алхимическое земляное искусство.

Не стали исключением и две последние. Выставка гравюр и барельефов графа Ф.П.Толстого (1783—1873) сопровождена маленьким буклетом. Из него посетитель может почерпнуть сведения о творчестве графа Толстого, собранные петербургским историком Ю.Пирюто (в буклете по ошибке — Перюто), о том, что Пушкин называл кисть Толстого «волшебной», и другие редкие подробности. Представленные здесь гравюры Толстого к поэзии И.Богдановича «Душенька» выполнены в очерковой (без теней) манере, имитирующей рисунок перв (1829—1830). Эти иллюстрации, так же как и серия

Юрий Медведев. Живопись

Художник, член Союза архитекторов, ветеран неофициальной письменной культуры, выступавший в 70—80-е годы за поддержку художников андеграунда в их борьбе за свободные выставки, сегодня предстает как вполне «преспектабельный модернист» или скорее постмодернист — в его работах внимательный зритель найдет многое из изобразительного искусства XX века. Это прежде всего Макс Бекман, Пабло Пикассо, Генри Мур и другие.

Общая родовая черта художников 1970-х, стремившихся творить в сти

коротко

Гильдия мастеров

С 28 июня по 4 июля в рамках IV Международного симпозиума по керамике в галерее прошла завершающаяся выставка.

Были представлены работы художников-керамистов России, Болгарии, Германии, Австрии, Финляндии, Италии и США. Природные объекты и животные, насекомые, грызуны и пернатые преобладали как персонажи этого импровизированного «Zoo». Там, где умиление от долгоожданной встречи с природой в раскаленном Петербурге уступало место невесте откуда нахлынувшему эстетическому удовольствию, размывшему от жары критики просыпались и начинали лихорадочно записывать имена талантливых анималистов. Кто не успел — тот опоздал. В данном случае наш корреспондент. Но снимки — остались, и нас радуют.



С 5 по 25 июля в галерее прошла персональная выставка Игоря Чупруна «Эмали». Демонстрировались около 30 произведений (плакетки и небольшие настенные плиты), выполненные в технике горячей эмали, с которой автор начал работать с 1979 года, сразу после окончания Высшей художественной школы в Праге.

Пейзажи Игоря Чупруна — это Петербург Пушкина и Достоевского: сады и парки, набережные рек и каналов, узкие улички и выглядывающие из-за крыш домов купола соборов. Нечеткое рельефное изображение и теплая цветовая гамма. Приглушенные серые тона, ощущение старины.

С 26 июля по 17 августа в галерее прошла персональная выставка Дмитрия Азарова.

Городской пейзаж как часть урбанистической тематики лег в основу этой экспозиции. Обилие ярко-желтых и ярко-коричневых красок создает атмосферу золотой осени. Трущобы Петербурга не вызывают ни грусти, ни тоски, ни ностальгии. Ты просто идешь по улице и смотришь на город сквозь стекла своих новых желтых очков.

Марина Маленькая

Детские апокрифы



Летом бывает исключительно приятно проводить время на пленэре в деревянном домике, на чьей-нибудь даче. Даже если это дача не кого-нибудь из ваших друзей или родственников, а давно уже умершего живописца, профессора Академии художеств П.П.Чистякова, в загородном доме которого был создан музей. Здесь сохраняется атмосфера дома прошлого века с ее радужными и гостеприимными традициями, устраиваются поэтические и музыкальные вечера, исторические и философские чтения, лекции и концерты. Интересна также и коллекция живописи середины и конца XIX века из различных фондов.



В июле здесь прошла выставка «Детская икона» из частной детской художественной студии «Зеленый мост» города Новосибирска.

Детские рисунки на тему библейской истории, сделанные двумя дочерьми Е.Шукиной (организатора выставки со стороны Сибири) в разном возрасте, навязчиво пропагандируемыерастопропной мамой, должны были дать представление о деятельности целой художественной студии. Не очень-то получилось... Под рисунками стоят подписи: «Автору — 8 лет», «Автору — 6 лет». Не сразу понятно, о каком авторе идет речь. Но то, что все это — работы дочек чадолюбивой руководительницы, очевидно. Этакий сугубо семейный «Зеленый мост».

Наши

Русский крик длиною в душу

С 17 по 21 июня в старой королевской пивоварне Берлина протекал вместе с обильными пивными возлияниями Третий международный конгресс перформанса и визуального искусства. Такие спонтанные действия совершенно невозможно адекватно отслеживать, поскольку все происходит одновременно и в нескольких местах — немудрено, что отзывы местной прессы, недовольной хаотичностью происходящего, были неудовлетворенно-раздраженными.

Пронзительный инсайт Игоря Калинаускаса

Уважаемый экспонент галереи Михайлова обладает поистине способностями Юлия Цезаря — он «и швец, и жнец, и на дуде игрец» (читай: ученик, профессор, вице-президент Академии МАИСУ, писатель, режиссер, актер, певец и композитор). Живописью увлекся поздно (1996), но работает в этой области активно и плодотворно в самобытном стиле с тяжеловатой рубленой пластикой.



Эзотерическая тематика и локальные цвета невольно заставляют вспомнить о Рерихе, неожиданное наличие адептов прямо на выставке намекает на наличие у автора ярко выраженной харизмы: при мне в комнате под картинами сидели несколько богемных барышень, которые, кажется, там живут (мои знакомые, посетившие выставку позже, подтвердили этот факт). Одна из них непрерывно что-то снимала на камеру — наверное, невидимых прошлому глазу тонких существ, то и дело отделявшихся от холстов. Персонажи картин обладают удивительной особенностью — каждый из них, как Каширский, произносит зрителя своим взглядом, проникая внутрь (по-английски — insight), отсюда и название выставки. Так что, если кому надо зарядить воду или крем, можно не тратиться на сеансы парapsихолога — достаточно сходить на выставку. Всех излечит, исцелит добрый доктор... Калинаускас — немножко не в рифму, но зато белый стих с готовой цитатой внутри.

Иван Разгуляй

Скифы на севере

Центр книги и графики. Литейный 55. Выставка «От «Кочевья» к петербургскому депрессионизму»

Если вы утонченный гурман и любите сыр «рокфор», то, вполне возможно, вам понравится законсервированный в собственном соку русский авангард уж не знаю какой свежести и вам стоит сходить на выставку своеобразных реинкарнаций татлинских, ларионовых, малевичей и шевченко. Их великий дух воплотился в эпигонской школе, назвавшей себя «Кочевье».

Вся атмосфера праздника, где каждый то и дело в чем-то принимал участие, была пронизана любовью — большинство художников избрали ее гербом на свой щит. Одна милая барышня сидела при входе и объяснялась всем в любви. (Перформанс.) Другой художник пронесла странные плоды. Следующее поколение учеников Кондратьева (90-х годов — Е. Гладкая, А. Каминкер, Н. Чубракова и др.) по непонятной причине называет себя депрессионистами. Видимо, эстетика степной жизни «котцов» не приживается в суровом северном городе, что и осознало поколение «детей». «Дети» пишут с натуры, непременно с натуры, низовой социальной типаж — хануриков и ханыг, старых вешалок и побирушек, раскрывая этический «психологический аспект» в эстетике кубистско-сезаннистской пластики.

Материал адекватен предмету изображения. Жители петербургских трущоб

Боби Бубер

Наши



часто написаны на картонных коробках или ржавых листах (см. выставку Жени Гладкой в Боре). Тем более что на них уже есть все необходимые надписи, которые Пикассо и Бреку приходилось самостоятельно воспроизводить в своих кубистических натюрмортах. В этом, пожалуй, единственное отличие современных художников от русских сезаннистов. В остальном они признаются, что рисуют «так же, только хуже». Символом выставки стал сифон — его упругая гладкая шея, словно пронзенная стрелой по диагонали, встречается на каждом третьем натюрморте и портрете. Говорят, что это жизненная реалия, существующая в мастерской, где работают молодые художники (почему-то младшее поколение кондратьевцев представлено исключительно женским полом, лучше воспринимающим «чужое», чем мужской, который склонен сам прокладывать себе дорогу).

Мила Цвinkau

Человек и война

16 июля в Москве высадился «Петербургский фотодесант». Место дислокации — выставочный зал фотоконцерта Союза журналистов (на Гоголевском бульваре).



Акция петербургских фотографов была приурочена к сорокалетию Феликса Титова, фотопротектора, пропавшего без вести в Чечне в 1995 году. Тем са-

мым организаторы выставки пытались привлечь внимание общественности к деятельности журналистов в «горячих точках» и проблемам их безопасности. В экспозиции были представлены фотографии Феликса Титова, Владимира Теселкина, Владимира Антощенко, Вадима Конрадта, Владимира Брылькова, Юрия Михайлова, Сергея Компаниченко и Дмитрия Кощеева.

Каждый месяц — новые картины!

Художник Сергей Лаушкин, в поисках признания надолго покинувший Екатеринбург и свою жену Тоню, продолжил экскурсию по выставочным залам нашего города (апрель — «Невограф», май — Союз художников, июнь — галерея «С.П.А.С.»).

Конвейерный метод работы этого человека, позволяющий создавать сотни (!) картин в месяц поддается его менеджеру как привлекательная подробность, подчеркивающая мощный размах и природную силу, отличающую провинциальное искусство от творчества петербуржцев, с трудом удерживающих в руках кисти. Интересным кажется не то, что «каждый месяц — новые картины», а то, что при этом Лаушкин никогда не делает ошибок, не «ложась», выражаясь языками музыкантов. Для чего, видимо, и выбрана минималистки-абстрактная

художница (за двадцать лет организовал и провел более тридцати групповых выставок и фестивалей в России и за границей)... Хотя эти факты не имеют прямого отношения к творчеству, на их примере можно лучше понять художественную личность Вальрана, то есть — что позволяет ему (как показывает ретроспективная выставка) с бледностью целостности, работая в отчетливо разных видах живописи, и быть способленным художникам, сохранив связь с разными направлениями в петербургском искусстве.

Художник решил показать, что было сделано за четверть века, с 1973-го по 1999 год, и собрал для выставки «девяносто две работы, многие из которых хранятся сейчас в музейных и частных собраниях в России и за рубежом». Размах выставки вполне соответствует тому участию, которое Вальран принял в культурной истории современного Петербурга. В начале семидесятых он примкнул к тогда еще «неофициальному искусству» и стал одним из тех, кто деятельно формировал альтернативную художественную жизнь Ленинграда; в годы перестройки он был одним из организаторов «творческой лаборатории Поэтическая Функция» — передового объединения писателей, художников и интеллектуалов города; в последнее время как куратор галереи «Арт-колледжия» он организатор больших фестивалей петербургского ис-

кусства (за двадцать лет организовал и провел более тридцати групповых выставок и фестивалей в России и за границей)... Хотя эти факты не имеют прямого отношения к творчеству, на их примере можно лучше понять художественную личность Вальрана, то есть — что позволяет ему (как показывает ретроспективная выставка) с бледностью целостности, работая в отчетливо разных видах живописи, и быть способленным художникам, сохранив связь с разными направлениями в петербургском искусстве.

Вальрана в искусстве были связаны с впечатлением от абстрактной живописи действия» Джексона Полlocka и с влиянием Евгения Михнова-Войтенко; следующий период его творчества представляет живопись, «наивная» предметность которой ближе, скорее, такому старшему другу Вальрана, как Владлен Гаврильчик. В восемидесятые годы Вальран, например, совершенно естественным образом участвовал в выставках группы «Остров» и поддерживать многое близкие отношения с противоположными, «Новыми художниками». Готовность сопоставлять свою работу с самым разным искусством является, пожалуй, признаком открытия и в то же самое время отстороненного ума, который стремится согла-

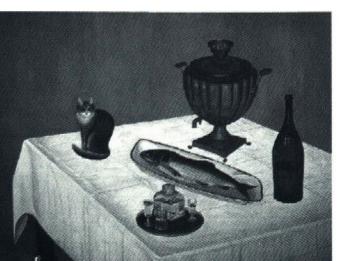
совывать разные стороны, чтобы поддерживать наиболее строгий и подходящий для себя порядок. Творчество Вальрана отличается своеобразной последовательностью, которая заключается не только в меняющихся периодах — хотя с годами его манера письма, конечно, менялась, делалась детальней и суще, и в композиции усиливались моменты странные и иронии, — сколько в соотношении трех линий работы, существовавших по соседству, чередуясь: в абстрактных полотнах, в натюрмортах и в городских пейзажах (по манере к ним прымкают и немногочисленные портреты).

Отдельное место на выставке занимают девять небольших монотипий, из самых ранних абстрактных работ Вальрана. Они, в частности, показывают в нем художника не академической, а, так сказать, «авангардистской» выучки, которая связана с особым отношением к произведению искусства, достигнутому с помощью таких «непреднамеренных» методов и техник работы, как размыка, «живопись действия», автоматический рисунок и т.п. Лирический ключ к искусству Вальрана предстаивает собой, пожалуй, то, что именно его абстрактная живопись разных лет, хорошо выверенная стихийность которой усиливается соединением разных фактур, вызывает правомерные ассоциации с музыкой (как в цикле работ, посвященных Вагнеру) и поэтому называется «магической». При обращении к такому, более традиционному виду живописи, как натюрморт, привычка изобретать и ожидание открытия проявляются в скрупулезно тонкой манере, «примитивизм» которой свидетельствует о том, что художник не столько изображает предмет, сколько стремится к метафоре, подсказанной этой работой. Собственно говоря, «натюрморт» означает у Вальрана не просто изображение неодушевленных вещей, а скорее — композицию из символических «гештальтов», одним из которых вполне может оказаться пучеглазый кот или голая женщина со знаменитой картины.

Легкость и алtruизм, нежность и уступчивость, жизненная энергия и природная элегантность — женские качества предельно сконцентрированы в образах, в которых более духовного, чешского.

*В 1970-е годы Мамонова самиздатским способом издавала журнал «Женщина и Россия», за что перед Москвой Олимпиадой была изгнана из

Мила Цвinkau



нением разных фактур, вызывает правомерные ассоциации с музыкой (как в цикле работ, посвященных Вагнеру) и поэтому называется «магической». При обращении к такому, более традиционному виду живописи, как натюрморт, привычка изобретать и ожидание открытия проявляются в скрупулезно тонкой манере, «примитивизм» которой свидетельствует о том, что художник не столько изображает предмет, сколько стремится к метафоре, подсказанной этой работой. Собственно говоря, «натюрморт» означает у Вальрана не просто изображение неодушевленных вещей, а скорее — композицию из символических «гештальтов», одним из которых вполне может оказаться пучеглазый кот или голая женщина со знаменитой картиной.

Василий Кондратьев



стратегия, сводящая к минимуму арт-факты непрофессионализма. Нарочитый геометризм, сюжетная скучность и повторяемость цветовых сочетаний напоминают работе с керамической плиткой высокого полета, но работы, отмеченные всеми вышеуказанными качествами, весьма неплохо смотрятся в интерьере.

Мила Цвinkau

Татьяна Мамонова: женщина и земля

Посетившая недавно Петербург Татьяна Мамонова — редактор русско-английского экофеминистского журнала «Женщина и Земля». Это единственный



акция петербургских фотографов была приурочена к сорокалетию Феликса Титова, фотопротектора, пропавшего без вести в Чечне в 1995 году. Тем са-

Windows — иконостас. Пушкинская 10 — юбилей

Умберто Эко в своей лекции о современной информационной культуре сравнил распространенные компьютерные операционные системы и пользовательские оболочки с основными направлениями христианства и противопоставил пару «протестантism — DOS», ассоциированную по аналогии их принципов свободы и индивидуальной ответственности адептов, паре «католицизм — Apple» — системам с малыми степенями свободы, предопределенным индивидуальным

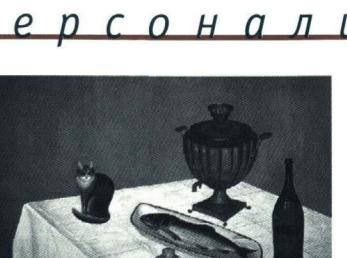


официального успеха которого корчится современная художественная среда, да и фактическое событийное доминирование Пушкинской 10 в художественной жизни города вывели ее на орбиту, постоянно находящуюся в поле зрения. Это не могло не сказаться на характере восприятия юбилейной выставки.

Она была устроена именно как унифицированное представление творчества художников, большинство которых и так известны. Все — как равные — были представлены одной работой, по большей части totally типичной для каждого участника. В результате выставленные картины превратились в визитные карточки, «винные» иконы, от соприкосновения с которыми ждешь появления расширенной информации. Это отличает выставку от других подобных групповых. И дело здесь не в единичном характере презентации — художники (или организаторы?) и не стремятся представить работы как результат единичного творческого акта в его уникальности или типичности, но все же единственной в своем исполнении. Это и не творческий отчет известного художника за истекший промежуток времени, наподобие ежегодных выставок в Манеже, и не последний шанс выставить для неизвестного. То, что на других выставках является лишь издережкой формата, ограниченно экспозиционного пространства, здесь взято за основополагающий принцип. Характерно отсутствие датировок работ, или

иногда они даются «кругло»: «89—99». Это и указание на прямое отношение к торжеству, и еще одно средство лишить произведение пресловутой «aura» исключительности. В данном случае — апелляция к ряду, известному или подразумеваемому. Уникально творчество художника, а не выставленное произведение, сверхтиличное для него — иконический знак. Не картина, но картина, икон. С другой стороны, желание представить художников Пушкинской 10 как некую «школу» под одной крышей со своими традициями и преемственностью продиктовало заметное «своеобразие» развески. Картины струпированы, выстроили в ряды на основе стилистической близости, используя самые близкайшие сходства. Словно таблицы из книг, иллюстрирующие взаимовлияние школ и художников на красноречивых и убедительных примерах, устроили подобные картины самым пристрастным образом — как солдат, «выстроили по росту». Возможно, это усилило нивелирующее соединение, не всегда приятное для художника, и лишь подчеркнуло произвольность подобного выбора. В противоречивой юбилейной экспозиции, на мой взгляд, прозвучало желание представить десятилетнее наследие Пушкинской как синхронический и диахронический континуум, в реальности реализованное как знаковая репрезентация творчества конкретных художников.

Иван Химин



иностранности. Приехав в Париж, она попала в поле зрения общественности; парижский журнал «F Magazine» наградил ее титулом «Женщина-80». Журнал был переведен на 11 языков и стал издаваться в 20 странах. Мамонову пригласили в Америку, где ее начинание преобразовалось в организацию «Женщина и Земля», частью которой является одинаковый журнал.

Страны без права возвращения. Приехав в Париж, она попала в поле зрения общественности; парижский журнал «F Magazine» наградил ее титулом «Женщина-80». Журнал был переведен на 11 языков и стал издаваться в



Под сенью оранжевого дерева

8—11 июля в Ораниенбауме и Петергофе состоялся форум «Виват, Полтава!», посвященный 290-летию Полтавской победы. Его устроителями стали Государственные музеи-заповедники «Ораниенбаум» и «Петергоф», Комитет по культуре Санкт-Петербурга, Фонд памяти светлейшего князя А.Д.Меншикова, Штаб Военно-Морского Флота России.

В день открытия с гранитной лестницы террас Большого орангебаумского дворца были произнесены подобающие речи. Театр Балтийского флота обеспечил открытие форума чтецом-декламатором, а также ряжеными Петром и Меншиковами. Героический антураж составили моряки петергофского Военно-морского училища радиоэлектроники имени А.С.Попова. Затем в одном из залов дворца открылась выставка, посвященная петровской эпохе. При столь широкой постановке темы и недостатке требуемых экспонатов в фондах ГМЗ «Ораниенбаум» (значительная их часть была набрана в других музеях) выставка не могла не произвести впечатления некого усерд-

ненного коктейля. Впрочем, отсутствие концептуального стержня было ясно лишь профиционалам-историкам, для большинства же она показалась сделанной скромно и со вкусом. Главное, о чем приходится сожалеть, это то, что на выставке не нашла отражения история самого меншиковского Ораниенбаума, одного из самых великолепных и лучших по сохранности ансамблей петровской эпохи.

В

дворцовую Лантельмюновскую церковь состоялась литургия в честь павших в сражении русских воинов. Вероятно, не помешало бы помянуть и шведов: идея примирения бывших врагов не только отвечает духу нашего времени, но всецело господствует в большой российско-шведской выставке, проходящей ныне в Эрмитаже. После завершения богослужения, против южных ворот дворца, было торжественно спущено покрывало с закладного камня памятнику А.Д.Меншикова. О камне разбили бутылку шампанского.

К

акже хочется надеяться, что он не долго «проплавает» на этом месте, а в близком времени будет заменен бюстом светлышего между южными флагами дворца.

П

ервый день завершился славным фуршетом в Кавалерском корпусе. Затем состоялся концерт с цыганами в Каменном зале, подновленном в преддверии праздника. Цыгане, особенно отгненная Даши, были великолепны. Второй и третий дни прошли в занятиях гораздо более серьезных: началась научная конференция «Петр Великий и его время». Состалось награждение медалями Меншиковского фонда лиц, способствовавших проведению форума. Известная актриса и режиссер Светлана Дружинина рассказала о создании по-



священного Меншикова фильма «Падение Голиафа» и продемонстрировала его черновую версию. Важным итогом конференции стал призыв к власти Санкт-Петербурга отменить принятые решения о сооружении петербургско-шведской компанией «Нина-Балтик» битумного терминала на побережье залива прямо напротив Большого дворца. Форум был завершен блестательным костюмированным праздником и фейерверком в Петергофе. В целом он прошел успешно, чему немало способствовала прелест не загубленных войной и реставрации парков Ораниенбаума, красота его дворцов, свежий воздух и прохладные воды Красного пруда.

Сергей Горбатенко



«НоМИ» в «Европе»!

«Новый мир искусства», продолжая добрую традицию своего периодического выхода в «большой свет», засвидетельствовал свое присутствие в Гранд Отель «Европа». Совместно с менеджером по связям с общественно-

стью всеми уважаемой пятизвездочной «Европы» Юлией Ильиной здесь, в гостеприимном кафе «Мезонин», наш журнал открыл выставку «Август». Были представлены работы (живопись, графика и керамика) четырех петербургских художников: Саши Белле, Александра Бояджана, Владимира Загорова и Марианны Бозуновой. Надо

сказать, респектабельный интерьер фешенебельной гостиницы вовсю сопротивлялся «просто хорошему» искусству (не путать с «плохим»), представленным ранее на Пушкинской), но все-таки — все удалось, что было отмечено элегантным коктейлем. Гости и хозяева остались друг другом довольны.

Л.В.

hot mail

Главному редактору «Нового мира искусства»

Уважаемая г-жа главный редактор! Можно, кажется, предположить, что назначение и цели редактируемого Вами журнала выывают его за рамки чисто информационного издания. Думаю, в этой связи Вам будет небезинтересно узнать, что в опубликованном в «НоМИ» 3(8) за этот год материале о выставке Даниэля Далсета в Галерее 103 содержатся ошибки не только фактического характера. Время пребывания художника в России, количество выполненных бутылок (выпитых, конечно, отнюдь не в одиночестве) и утверждение о том, что некоторые из его работ окружены металлической баухой, не соответствуют действительности. Поскольку в реальности одна из работ действительно выглядит таковой, можно было бы списать все вышеперечисленные грехи редактора на его знакомство по крайней мере с одной из неправильно сосчитанных бутылок. К сожалению, однако, в этом,

Дорогая редакция!

Я бы хотел предложить свою интерпретацию прогала в ограждении (картина «Два вождя после дождя»), упомянутого Михаилом Золотоносовым в статье о живописи соцреализма. Беглый взгляд на композицию картины (лучше сказать — на диспозицию) обнаруживает, что Ворошилов стоит (вернее прогуливается, но явно медленно — это очень важно) ближе к прогалу, кроме того, его фигура (натурально) менее мощна, чем сталинская. Таким образом, этот прогал, явно не являющийся недостатком социалистического строительства, указывает скорее на загробную жизнь, с одним легким толчком встречающую Ворошилова. Это своеобразный запасной выход на случай опалы Ворошилова, это его смерть, о которой военному, как фигура неизмеримо ниже сталинской, следует напомнить. Вообще поиск и разгадка мотивов «запасного выхода» в живописи соцреализма, особенно в официальных портретах, — тема интересная и ждущая, возможно, отдельно-

С приветом,
Валя Дьяконов

Еще не время подводить итоги

В сентябре — октябре 1999 года в залах корпуса Бенуа Государственного Русского музея пройдет персональная выставка петербургского скульптора Дмитрия Каминера. В обширную экспозицию войдут многочисленные произведения, принадлежащие Русскому музею, а также работы разных лет из мастерской Каминера.

В основу выставки положен не традиционный для персональной ретроспективы подход к творчеству, а скорее взгляд самого скульптора и специалистов, длительное время следящих за его развитием, на увеличения художника культурами разных времен и народов — от Древнего Египта и античной Греции до современных Индонезии и Амазонии. Однако всякий раз импульсы, полученные от знакомства с различными культурными пластами, приводят к созданию узнаваемых «каминеровских» пластических образов, определивших во многом лицо петербургской скульптуры конца XX века. Безусловный творческий лидер шуваловско-озерковской «деревни художников», организатор и активный участник ме-

ждународного альянса скульпторов Крукако представит в залах Русского музея не подводящим итоги эпюром, но полным сил, планов, энергии, озорства современным художником, творящим актуальное и вызывающее споры искусство.

НоМИ



Детская комната

Завтрашний день будут строить сегодняшние дети — хочет напомнить всему миру Русский музей и с этой целью разрабатывает несколько проектов, призывающих принять участие в них самих детей, взрослых художников и музейные центры планеты.

Во-первых, на осень этого года намечено проведение выставки, посвященной 40-летию фонда детского творчества Государственного Русского музея, на которой будут представлены детские работы и произведения современных петербургских художников, созданные для детей. В дальнейшем эти специально созданные интерактивные объекты, предусматривающие активное творческое оживление взрослыми и детьми, будут помещены в экспозицию создаваемого Детского музея в одной из кордегардий Инженерного замка. Факт такого совместного экспонирования отражает идею мостов: между детьми и взрослыми, между профессиональным и «наивным» искусством, между прошлым, настоящим и будущим.

Во-вторых — и тоже осенью — фонд «В поиске гармонии» совместно с творческим объединением «Озерки»

на родных просторах

НОВГОРОД



Изысканное блюдо (Вкусное масло).
1998 г. Х., м. 93x88

профессионального опыта довоенного двадцатого века. То есть те самые добродетели, о которых амбициозному критику сегодня и говорить не нужно.

Поскольку живопись сегодня — в лучшем случае служебный «язык» для гораздо более важного «послания». Владеть им совсем не обязательно и даже не совсем прилично: если для проекта вдруг понадобился этот античный инструментарий, следует нанять ассистента, у которого не хватило ума ни на другое, как заключить Академию художеств, вот пусть и пачкается. А обсуждать качество живописи... не станет же архитектор всерьез обсуждать достоинства мастерка в руке у штукатура! Амбициозные критики сегодня делают живопись предметом специальных исследований на тему «отвращение» (буквально: «почему у меня такое отвращение вызывает техника холст/масло?»). И те чудаки, которых угораздило влюбиться в размазывание краски, для сохранения профессиональной репутации вынуждены рдаться в клошарское рванье bad painting или, на худой конец, в стерильный халат фотореализма.

Если что и покупает в работах Александра Олигерова, так это то, что он ни во что не рдится. От большого ума или от простодушия, он счастливо и серьезно признается в любви к предмету. Человек «превзошел» модернизм. Мог бы пойти дальше, по кривой и торной дорожке контрапунктуа, но подумал и остался в рамках живописи. Его выбор (надеюсь, сознательный). Его право.

Амбициозный критик, поворотя, должен сморщиться при виде этих работ — особенно потому, что они дышат нескрываемым удовольствием, с которым лепят их автор. А современное искусство — предмет трудной и скучной, художник должен помнить, что служба не мед. Можно в отместку автору разразить ложноклассической фрейдистской тирадой о тяге к «размазыванию» как о неизжитой потребности эпохи инфантальной анальной сексуальности. Самое главное — прорубоматать сквозь зубы что-нибудь вроде «второразрядный салон» или даже «курортная живопись для Баден-Бадена».

И все это будет правдой. Карьеры таких работами не сделать. Имени не сделает. Больших денег тем более не сделает.

Но счастье есть. Его не может не быть.

Марина Колдобская



Русский балет. 1999 г. Х., м. 108x75

С 15 по 20 июня в Петербурге проходил первый антикварный салон. Его организатором выступила известная московская компания «Экспо-парк», уже зарекомендовавшая себя проведением регулярных антикварных салонов в Москве, а участниками стали крупнейшие петербургские и московские антикварные фирмы «Санкт-Петербург», «Русская старина», «Антик-центр», «Терция», «Русский модерн», «Гелос» и другие.

Всем известно, чего ждать, например, от мебельного или компьютерного салона. Считается, что это прекрасное место для общения производителей, оптовиков и торгующих организаций. Практичные петербуржцы к тому же знают, что на подобных салонах, которые куда уместней именовать просто ярмарками,

можно прикупить что-нибудь нужное и красивое по более доступной цене, нежели в магазине, расположенному недалеко от дома. Ибо отличительной чертой любого профильного салона служит еще и непременная удаленность его от центра.

В мире антиквариата все наоборот. Здесь нет производителей (если не считать за таковых мошенников, умело изготавливающих «фальшаки» и подделывающих подписи) и оптовых торговцев. Здесь каждый — сам за себя. Участники салона постарались выставить лучшие вещи, те, которые обычно не покидают задних комнат антикварных лавок, терпеливо дождаясь постоянного клиента, так что и салонные цены оказались много выше магазинных. Кроме того, салон разместился в самом центре города, в Российском этнографическом музее, и уже одни только музейные залы позволили ему претендовать на то, чтобы быть не просто ярмаркой, но и культурным мероприятием...

В Москве, где многое делается напоказ, антикварные салоны давно превратились в элемент светской жизни. Приобретать втридорога вещи на салоне гораздо престижнее, чем разыскивать их по антикварным магазинам и покупать заведомо дешевле. В Москве демонстрируют туалеты, злословят, вкладывают деньги и создают собственную репутацию. На московский салон стекаются раритеты со всей России, да и цены в столице значительно выше. Петербургский салон оказался, конечно, намного беднее, что и обусловило неизбежную снисходительную интонацию всех московских публикаций о нем. Полотен И.Шишкина и И.Айвазовского, по непонятным причинам столь популярных среди новых любителей старой живописи, на нем не было. Была приличная коллекция русской живописи, представленная «Антик-центром»; полотна И.Репина и Б.Григорьева от салона «Санкт-Петербург», неплохое собрание военной униформы из магазина «Терция»... Неведомых миру шедевров, увы, не обнаружилось. «Хороших и неизвестных вещей мало, а уже знакомые произведения кочуют с одного салона на другой. Так, «Итальянский пейзаж» Ф.Матвеева уже показывался много раз» — такого мнения придерживаются музейщики. А.Быстров (магазин-салон «Терция») считает, что салон развел миф о несметных скопищах Петербурга: «После войны и оккупации зона вокруг Петербурга пуста, хотя, конечно, до революции в столице было больше предметов искусства». С ним не согласен Д.Нефедов («Галерея старинной живописи Д.В.Нефедова»): «В Петербурге возможны самые неожиданные находки, ведь к началу века это был самый богатый город мира, во дворцах петербургской знати находились крупнейшие коллекции». В таком случае скромность нынешнего салона можно объяснить осторожностью петербургских антикваров, еще только приглядывающихся к новому

начинанию и не торопящихся вытаскивать на свет бо́льший первоклассные вещи, да еще в не самое удачное летнее время. Их можно понять: не за горами ноябрь и следующий московский салон.

«Там покупают, здесь смотрят» — так сформулировал главное различие двух салонов Д.Нефедов. Если точнее, то здесь — «присматриваются», с тем чтобы потом без суеты и спешки отправиться в магазин и, поторговавшись, договориться с владельцем о покупке. Хотя покупателей, по мнению В.Костригина (петербургская фирма «Старые годы» постоянно участвует в столичном салоне), в Петербурге в пять раз меньше, чем в Москве. Почти все участники, заплатившие по 160 долларов за один квадратный метр экспозиционной площади, хоть и не получили большой прибыли, тем не менее окупили свои затраты. Главным образом, за счет прямых продаж после закрытия салона. Оживившаяся московская публика так и не появилась, если не считать за таковую регулярно посещающего Петербург Илью Глазунова или Людмилу Турченко,

приехавшую на гастроли и заодно зашедшую в Музей этнографии. Большого коммерческого эффекта салон не дал, но ограниченный, в общем-то, питерский круг любителей антиквариата пополнился новыми людьми. Кроме того, салон способствовал профессиональным контактам. Так что все мероприятие его участники расценивают как своеобразную рекламную акцию, а его главный итог видят в привлечении новых покупателей.

В идеале такой салон мог бы стать подлинным смотром петербургского антикварного рынка, позволяющим прогнозировать моду на те или иные виды антиквариата, ценовые колебания, покупательский спрос и т. п. К примеру, было бы интересно узнать, много ли сейчас в Питере батенинского фарфора, отмечается ли в связи с юбилеем «Мира искусства» повышенный спрос на А.Н.Бенуа и т. д. Подобного рода антикварные прогнозы, которые, кстати, нередко оправдывались, с успехом осуществляли обозреватели московского журнала «Пинакотека». Подозреваю, что организаторы, профессионализм и энергичность которых оценили все участники, втайне имели и такую цель. Не случайно «Экспо-парк» постоянно расширяет географию своей деятельности (в сентябре антикварный салон должен состояться в Нижнем Новгороде) и без особых усилий постепенно превращается в монополиста в деле организации крупных антикварных выставок. Однако это свое намерение они постарались сохранить в глубоком секрете, выпустив вместо каталога рекламный буклет. Помещенные в нем адреса и телефоны антикварных фирм можно при желании узнать из любого телефонного справочника, а сообщение о том, что участник обладает необходимыми лицензиями, способно заинтересовать сотрудников контролирующих органов, но никак не потенциального покупателя, которого скорее привлечет полный перечень выставленных предметов старины и произведений искусства, причем по возможности точный (подпись под одной из немногих картинок в буклете приписывает бронзу «Амазонка на коне» 1885 г. работы Е.А.Лансере его сыну, графику и живописцу Е.Е.Лансере).

Кстати, многие в Петербурге полагали, и возможно, вполне справедливо, что провести подобное мероприятие вполне можно своими силами. Тем не менее до сих пор ни местные власти, ни Комитет по культуре, ни Ассоциация антикваров не проявили необходимой инициативы. А тот же Д.Нефедов считает, что подобных салонов, выставок антиквариата на любой вкус, аукционов с открытой и полной информацией о лотах в городе должно быть ровно в сто раз больше. Только тогда, по его мнению, у нас есть шансы получить вместо обычной ярмарки настоящий салон.

Ю.Д.



Любые формы рекламной продукции — плакаты, буклеты, флаеры, приглашения — вы можете заказать в оформительском бюро журнала «Номи». Высокое качество дизайна и полиграфии в сочетании с гуманным ценообразованием гарантируются. Телефоны: 114 55 32, 311 14 18.

Открывая новую рубрику — «Цвет и саунд», «Но-
DIE NEUE WELT DER KUNST. KLANG UND FARBE

МИ» представляет и нового автора, Валентина Die NWK eröffnet eine neue Rubrik — »Klang und THE NEW WORLD OF ART: COLOUR AND SOUND

Дьяконова. Вы прочтете его материал «Поющая Farbe» — und stellt Ihnen einen neuen Autor vor: Farbe» — and introduces a new author – Valentin Djakonov. Sein Beitrag, »Die singende Flä-

звуков и цветов, которые нам всем знакомы из рай- звука и цвета, которые нам всем знакомы из рай-

che«, ist den einfachen Begriffen »Farbe« und che«, ist den einfachen Begriffen »Farbe« und

»Laut« gewidmet, die uns aus dem fernen verlorenen стигать бесконечно. Оклик Бога-отца, сочный Paradies bekannt sind und die man, wie auch die Na- which all of us know since our childhood and which

цвет яблока искушения, мраморная белизна тел tur, immer wieder, unendlich erfassen möchte. Der we want to perceive endlessly – in the same manner

прародителей и нежный звук их невинных ре- Zuruf des Gottvaters, die leuchtende Farbe des Ap- чей... Ассоциации и память от рефлексов уха и

fels der Versuchung, das marmorne Weiß der Leiber глаза можно множить и множить, но двадцати-

unserer Uretern und der zarte Klang ihrer unschul- летний москвич пишет о другом. Жестко препа-

digen Reden... Assoziationen und Erinnerungen an рируя опыты тривиального со- и противопостав- audiovisuelle Reflexe kann man beliebig lang auf- infinitely multiply related associations and the mem-

ления, как и соединения, цвета и звука в zählen, doch der zwanzigjährige Moskauer schreibt ory of what an ear and an eye have once perceived.

современном мире искусства, этот умный, точный von anderen Dingen. Dieser scharfblickende und la- However, our twenty years old Moscowian writes

в слове и достаточно лаконичный юноша впер- pidar argumentierende junge Mann setzt sich mit about something different. Brutally dissecting all the

вые среди других уважаемых авторов нашего из- verschiedenen Erfahrungen der trivialen Gegenüber- experiences of trivial comparison and contrast of

дания предложил простую вещь: дать человечес- стellung und Synthese, der Experimente mit Farbe colour and sound in contemporary artistic world, this

скому восприятию работать свободно, «ослабив

und Laut in der heutigen Welt der Kunst kritisch clever, precise, and laconic youth is first (among the понятийный аппарат». У интеллектуалов это ред- аuseinander und schlägt als erster unter unseren other respected authors of our magazine) to intro-

ко получается — тем интереснее задача поиска Autoren etwas ganz Einfaches vor: den Begriffsap- duce quite a simple thing. He proposed to let our per-

ного состояния, в котором, возможно, простые parat zu »entspannen« und der Wahrnehmung freie ception free – that is, to minimise our conceptual ap-

вещи открываются с новой стороны. «Я ловил со- вещи открывая с новой стороны. «Я ловил со-

Hand zu lassen. Den Intellektuellen gelingt das nur ответствия звука и цвета...» — писал Арсений paratus. Intellectuals are rarely able to do this – the

selten, also ist die Suche nach einem neuen Zustand, Тарковский, признавая, что для кого-то это весь- more interesting becomes the task of finding a new

der uns vielleicht ermöglicht, einfache Dinge von ei- state of mind in which simple things would, perhaps,

mer anderen Seite zu sehen, umso interessanter. ма мелкая задача. Мы тоже не будем в претен- show their opposite side. «I looked for the corre-

зии, если кто-то нас не поймет. Но нам — инте- spondence of sound and colour...» – wrote Arseny

»Ich haschte nach Übereinstimmungen von Farbe Tarkovsky. At the same time, he recognised that for

ресно.

und Laut...», schrieb Arsenij Tarkovskij und meinte, certain people this task would be too unimportant to

даß es für jemanden vielleicht eine zu kleine Aufga- care for. We shall not be disappointed if someone

be sei. Wir würden es Ihnen ebenfalls nicht übel- nehmen, wenn Sie uns nicht verstehen. Wir aber fin-

den das interessant.

does not understand this. However, we are interested.