

Новый Мир Искусства

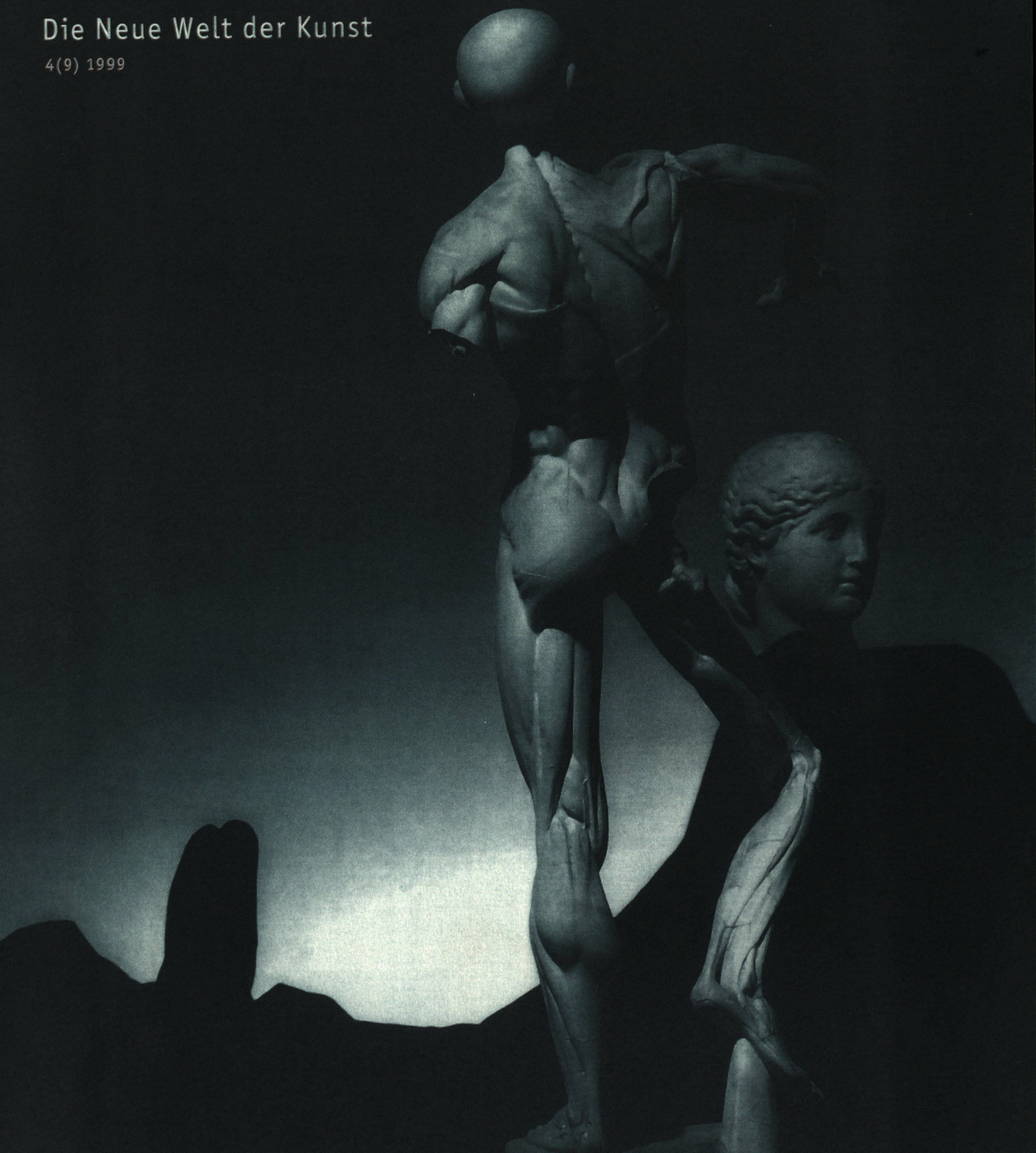
НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

4(9) 1999





короли нюанса	Лицо имени	Николай Кононов	2
	Dolce vita человека лимба	Надежда Воинова	5
взгляды	Окно в Россию	Аркадий Ипполитов	8
	История искусства без имен	Сергей Даниэль	11
	К проблеме прощания с концептуализмом	Михаил Золотоносов	12
параллельная лексика	Имя как знамя	Дмитрий Озерков	13
	Это — камень, а это — вода...		15
	Naked Lunch		16
папки	Транзит		19
1000 приглашений на чашку чая	Philumena nostalgos, или Самое анонимное искусство	Михаил Золотоносов	20
цвет и саунд	Заметки о найденных предметах	Василий Кондратьев	23
фил-клуб	Поющая плоскость	Валентин Дьяконов	26
мир музея	Сибирские петроглифы: цена уникальности	Вальтер Грюневальд	28
	Макс Эрнст. Ретроспектива предчувствий	Юлия Лукшина	30
истoki	Посещение вокзала	Глеб Морев	33
	Николай Калмаков. В поисках дьявола	Юлия Балыбина	37
из книг	Чудесное обретение basic values романтизма	Екатерина Андреева	40
		Д.О.	43
проездом	Память сердца: солдатская книга художника	Михаил Карасик	44
	Наше! Afrika!!!	Николай Татаренко	46
	Разбитый дворец Вольфрама Одина	Надежда Воинова	47
обзор	Русско-немецкий проект «Первый вертикал»	Мила Цвинкау	48
художественная хроника	Летний арт-Петербург	Марина Колдобская	51
(...)			52
	Ярмарка или Салон?	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 — ООО «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. Присланные рукописи не рецензируются и не возвращаются. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.*

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

Вывод 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

Д р у з ь я ! Позаботьтесь о подарке к Новому, 2000 году уже сейчас. Всем подписчикам журнала за 1999 год гарантируется льготная подписка на 2000-й.

Л И Ц О И М Е Н И

Неправдоподобно прекрасная, травленная временем, дождями и городскими выхлопами, но тем более драгоценная мраморная плоть «Эола» 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, проникая и насыщая наш изучающий взор. Мы получаем ответ, ничего не вопрошая. 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 невысказанность, за которой начинается то, что может принадлежать лишь двум партнерам на другой «стороне» языка, где нет обиденных слов и словарных именовании.

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 одинокому взору, наткнувшемуся на неожиданный 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 отталкивающие. Видя многое, мы часто не видим ничего дальше и кроме ширины их поверхности. Что-то мешает нашему пониманию и познанию.

Мы не знаем имени. Мы не можем позвать того, кто там. Как в мифе об Орфее и Эвридике.

В Каире в Национальном Египетском музее, по барханам которого ходят караваны туристов с гидами-шелкоперами во главе, среди развала восхитительных древностей — золота, базальта и алебаstra — есть зал-выгородка, просцениум к gold-дизайну Тутмоса такого-то. Там, как альбомы в книжных шкафах букиниста, пылятся в буквальном смысле ряды фаюмских 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, сглатывая 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 блистающих увражах, с вот этими затуманенными пылью незнакомыми физиономиями. Мы с вами где-то встречались? Их очи,

должны натолкнуться на мой вопрошающий взгляд, были обращены вовнутрь, в глубь льняной холстины покровы, 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 твое имя?» — „Фараонова вошь“, — 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 снисходительность.

...Хочу привести один знаменательный разговор доктора-аналитика X с пациентом-невропатом NN. Этот диалог можно выпить крученой нитью на полотнище культурного штандарта уходящего века.

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

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, протекающей из разделения на два пола, случающегося 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 стертость, 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.

Основы перевернулись.

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

Либи́до 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 вопрошаю. Ведь любовь и ненависть не оппозиции, хотя они и противостоят друг другу, но принадлежат они витальному, 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 невосприимчиво 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 измыслено и водружено Богом? И вот кара нашла своих героев...

Проблема личности, личины и ее воплощения, специфического поименования всегда стоит перед художником. Припомним недавнюю эрмитажную репрезентацию товарищества русских сезаннистов в компании с самим господином Сезанном. Меня поразило вид стертых, едва намеченных уст на сезанновских «партикулярных» портретах и кремовые розы ртов у наших, отечественных полутолых «баталистов».

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

кансий и многовариантности, а только для дальнейшей тотальной паспортизации и новых клятвпреступлений. 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 «дирола».

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 насельниками, написаны одни из лучших стихов этого века:

*Свирель 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.
Свирель 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 вычитания хватило на весь XX век. Ведь искусства оказывается там, где оно есть, именно *меньше* настолько, насколько оно там наличествует 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 пуговиц с его пальто, не заваливали 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 став Искусством, он стал Временем. Будучи не только нашим современником, 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 Зоо, 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 дантевского 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 лошадей и тонкостях мужского костюма — в бесконечных булавках, галстуках, запонках и смокингах. Он пишет, что уже после пребывания в «ссылке» в Вологде и сибирском Камышловке 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

на киностудии «Патэ». После разорения этой компании в 1930 году Рубин вновь возвращается в Берлин и открывает свое ателье на Курфюрстендамм, 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 Кожевным, 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.

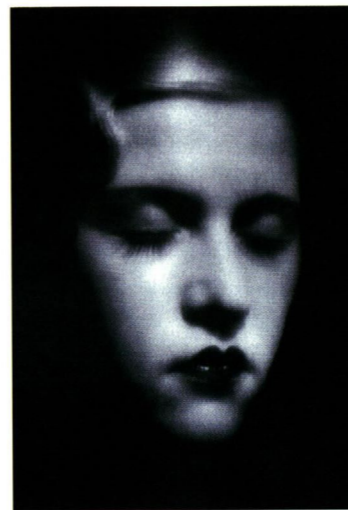
Он был немного-специалистом-по-всему. Его талант находил воплощение в фотографии, живописи, литературе, галерейной и издательской деятельности. Непостижи-



До. После. Сюрреалистическая композиция. 1939

мым образом ему удалось законсервировать свою юность, которая пришлось 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 Рея. Излюбленные им эффекты сольаризации, «вуаль» 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 ранищей остротой, с которой входит в жизнь что-то новое. И все же его работы легки и хороши своей безукоризненной 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 дельфиньими спинами на фоне хрустально-прозрачных волн — глубокий, мягкий и холодный черный погружается в дриэбль 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 вакуум 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 сольаризация 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 негнувшихся конечностей. Еще один момент притяжения — это диагональная линия неожиданно задранного 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 проклеивающимися сквозь серый продольными полосками. Без них фотография стала бы похожей на обычный ксерокс. Из его сюрреалистических видений лучшее — диптих «До» и «После», где скульптурные элементы программной академической штудии становятся участниками истории, одновременно эротической и некрофилической.

Эрос впадает в Танатос.
От «До» к «После» происходит обнажение сюжета —
Силуэт ветки каштана с многопальными листьями,
Подчеркивающими движение вождельюющей длани,

смертных 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 Пенн, будущая жена которого — Лиза Фонссагрив — 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 Фонссагрив, 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 переключается с веером лилейных лепестков — прием, найденный в предыдущей постановке, повторяется по-иному. Тема беспомощности проигрывается и в «Платье Аликс»: мы снова видим этот мотив поднятой руки — он освобождает плавную линию силуэта женского тела, делает его бесильным, 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 «resciliar features» его стиля. Сегодня его жизненная позиция была бы, наверное, определена как «кураторство», 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 фотоработами 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 Итолитов

КО НКО В РО О С С И Ю

В мутных потоках, разлившихся по СНГ по поводу пушкинского юбилея, очень трудно решить, что же все-таки более противно — тупое официозное славословие или богемные 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 вызвали не меньший рвотный рефлекс, чем различные псевдонтеллектуальные развлечения андеграунда вроде издания журнала «Дантес», претендующего на нестандартное высмеивание официальной пошлости. Авангардная ирония оказалась еще более пошлой и стандартной, чем официоз, долженствующий быть таковым по определению.

Не менее отвратительное впечатление вызвала и академическая интеллигенция, натрудившая мозоли в раздобывании различных грантов на пушкинские мероприятия, одарившая общество множеством выставок одна пошлее другой и затем в пьяном русском угаре попершаяся на конференции в «пушкинские» города, давая друг друга на дармовых фуршетах под омерзительно слащавый набор слоганов, повывернутых 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 слюнявая жвачка из экзальтированных цветавско-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 спереди, 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 интеллигенция представляет собой организм, занятый лишь поддержанием своего существования с помощью капельниц иностранных грантов. В таком состоянии главные задачи — пожрать и просрать. На остальное сил нет.

До сих пор у нас нет прилично откомментированного собрания сочинений Пушкина. Все, что есть — жизнь впотьмах 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 вписывающийся в панораму «пушкинского Петербурга», как и оплевываемый интеллигентнейшей памятью Городовому. Никто при этом не возражал, все довольны. Не хватало только, чтобы статуи, украшающие это творение итальянского архитектора, были заменены Пушкиным, Натальей Николаевной и Ариной Родионовной.

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-пуговками 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 повторяемые строчки скакали как выплевываемая шелуха от семечек, и облужанные пушкинские фразы становились как-то невероятно противны, как бывают противны испачканные предметы интимного назначения, выпшвырнутые 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 пройденный по школьной программе материал, ведь между букварем и этой поэмой разница колоссальная, 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» непередадим, что он доступен только русскому разумению и что его понимание столь же неотъемлемая привилегия 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 наделают 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 именины Татьяны и уж очень обезлая беседка, где происходит объяснение главных персонажей. Почему не был взят 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.

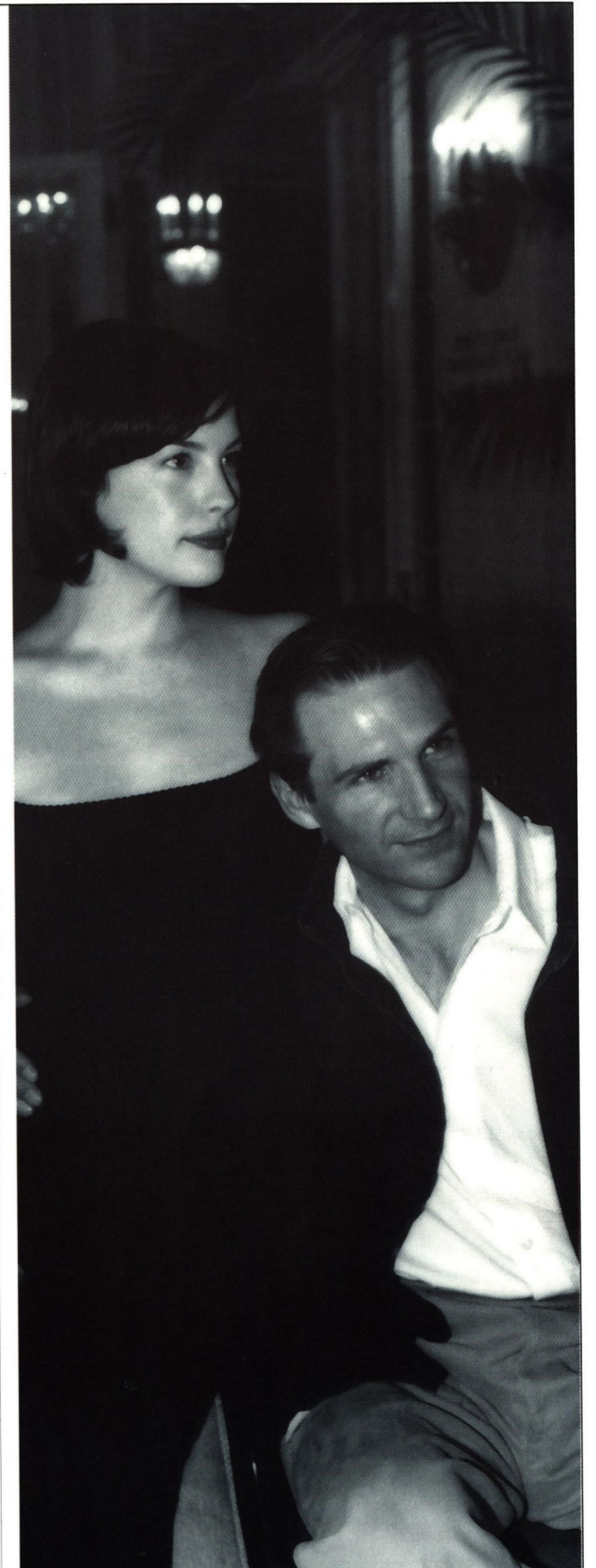
Что бы, интересно, мог исправить консультант по русской культуре? Указать на то, что в провинциальных салонах не пели пьесы Дунаевского? Что решетка Михайловского сада, на фоне которой появляется страдающий Онегин, еще не была возведена? Что особняк Абабелек-Лазаревых, на балконе которого сидит герой, еще не появился и не было «дома Собачка», 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 Шипкова 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 Татьянинного 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 интеллектуала 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 круту 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, а 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, отругиваясь 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 героинь. 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 спать на балконе особняка



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



Блистательная пара в Петербурге. Лето 1999-20

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

Несмотря на то что британская логичность продиктовала банальное объяснение блистательной развязке, 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 поэме эпилога со стаканом водки.

Ключевский в своей статье о Евгении Онегине, подробно разбирая его происхождение, сказал, что для России он был французом, а для Европы — татарин в европейском платье. Вся русская критика XIX века заиклилась на главном герое поэмы. Как-то он был неприятен. Проблемы бытия его не волновали, духовных мук не испытывал, глубоких переживаний не выказывал, 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, каковой 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 Вронского — 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, перворочивающей бумаги в кабинете Евгения.

Любимой тривиальностью стало утверждение, что «Евгений Онегин» непереводим. «Фауст» переводим, «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 «O rus! O 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, наконец, если европейцев в России привлек не русский дух, а вполне европейская коллизия, лишенная чеховщины, достоевщины, икры и водки, то это свидетельствует о признании русской культуры куда в большей степени, чем о ее непонимании.

История искусства без имен

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 артистической индивидуальности, заменившего «настоящую» историю искусства бескровной схемой. Сам ученый называл такую простоту понимания его мыслей топорной 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

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 сказало 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-

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», воспринимаемое 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 грани-

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. Выработываемая 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.

Сергей Даниэль

Прощай, Илья Кабаков... И ты, Эрик Булатов... И прочие, нашедшие способы перепрыгнуть 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 Гройса до некой Е.Бобринской.

Таков пафос статьи Дмитрия Хмельницкого (Зная. 1999. № 6), и с ним трудно не согласиться. Остается только понять, почему именно сейчас.

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

принадлежат всем нам вместе, **стране**, СССР; с другой стороны, сам метод обработки вещей и знаков восходит к глумлению над соцреализмом, которым занимались многие художники еще в 1950-е годы, и тут нет никакой оригинальной придумки. Иными словами, та «живопись», о которой идет речь, является плагиатом по технологии изготовления. И фамилия художника приобретает в результате характер некой условности. На самом же деле автора — в том смысле, который принято вкладывать в это слово, — у этих творений соцарта и концептуализма нет.

Вспоминается, естественно, Дж. Оруэлл: в мире, который он изобразил, слово «писатель» означало *карандаш*, поскольку чтиво для пролов изготавливалось коллективно, целыми отделами и к тому же методом соединения штампов и блоков. И никакая выдумка не требовалась, нужна была только техническая работа. Булатов и Кабаков «художники» в том же смысле — они *кисти*. Для меня точное воспроизведение оруэлловской ситуации весьма симптоматично. Но эти произведения живописи **анонимны** и в другом смысле. Они анонимны по своим собственно живописным, пластическим свойствам, они неиндивидуальны, безлики, не хороши и не плохи. Главное — словесное описание, *концепция* ребуса, затем выполняемого нейтральными и общими (ничьими конкретно) живописными средствами.

С этой точки зрения весьма любопытна «Русская галерея» Владимира Тучкова (вошла в его только что изданную «Русскую книгу людей») — описание сотни концептуальных картин, которые не надо рисовать, потому что их концепция уже описана.

«Триптих. Вид куба спереди. Вид куба сбоку. Вид куба сверху. Название: «Малевич в кубе, Кандинский в жопе». «Облупленная закрытая дверь мышастого цвета, над которой водружена кривая вывеска «Вино». Огромная очередь, состоящая преимущественно из мужчин с кривыми лицами и в мышастых пиджаках. Кривые рты что-то яростно кричат друг другу, а руки спонтанно жестикулируют. Мимо с достоинством проходит кошка с мышью в зубах. Название «Мать...».

Фактически этот текст имеет смысл некролога: в чем экзистенциальная специфика живописи, которую можно исчерпывающе описать словом? А если нет этой экзистенциальной спецификации, то эта живопись не существует. Нет ни автора, ни живописи, есть рисованная по *чужой* технологии чужая символика. И как точна и характерна эта фраза Тучкова про Кандинского и Малевича! Малевич — как раз и есть предтеча всех наших живописных шарлатанов, Кандинский — собственно живопись, работа цветом и формой.

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 макроуровне 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. Принадлежность 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 увража — 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 шапке, плащом накрывшись,
дремлет...*

— 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 «поэтов» я перешел на Тимура Новикова и К⁰, доставалось и им.

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

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

И М Я как знамя

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 буквами «П.А.А.Т.Ω.N», 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 неустрашимую культурную ценность.

Но без этикетки вроде как и невозможно. Непременное буквенно-звуковое дополнение к пластической форме пестует культурой и тщательно передается по традиции. Имя автора — важная составляющая названия: Репин, Бураки на Волге; Суриков, Боярыня Морозова; Ле Корбюзье, Капелла в Рошане: иначе уже нельзя. Звучащее имя автора возникает и запоминается, слившись 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».

Необходимое прежде для отличия этого произведения от других с тем же сюжетом — «Тайная вечеря Леонардо» (Leonardo pinxit), «Возвращение блудного сына Рембрандта», — имя автора становится для культурного зрителя самим символом образности — количественным и качественным. Произносим — «Рубенс», и сразу же возникает бравурные цвета, тучные персонажи, иконографические типы Девы Марии и святых, образ модного зажиточного художника и художника-дипломата, навевают 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 значения имени, порожденных и впитываемых культурой, никуда не деться: культурный пласт довлеет над всяким 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 грани собственного имени выпрыгнуть трудно, практически невозможно. Со своим именем свыкаешься, начинаешь ему соответствовать. В лучшем случае художник понимает необходимость коррекции и замены. Мне предложили недавно написать про творчество живописца Жернольева. И картины 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 отчетливо произносимое по слогам, имя являет собой в культуре ясный образ, самолицетворение прекрасного. Хула известного имени режет добропорядочный слух и выглядит кощунством. Ведь авторство Леонардо — основная ценность «Мадонны Бенуа» среди других мадонн, в отличие, между прочим, от случая рембрандтовского «Блудного сына». Слово «Леонардо» практически тождественно понятию «шедевр»! Одно равно другому, и какова бы ни была картина, если «ее коснулася рука» — этим уже все сказано. Ценность вещи создается произнесением имени. Оно восхищает посетителя музея, которому искусство на именах и объясняют. «Был великий NN, 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 И.Бойсом и И.Глазуновым, становится отправным пунктом и категорией философствования. Сопоставление имен уже рождает тему для праздного разговора. «NN — величайший художник такой-то эпохи» или «такие, как NN, порочат и извращают достижения нашей художественной школы». Имя как похвала и как упрек («он достоин славы NN» или «он даже хуже, чем NN»), 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 отсылается 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, выуживают 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 Меегерена, древнегреческий камень от византийского важно только для музейщиков и продавцов картин, не говоря уж, конечно, об амбициозных искусствоведах. Уверенно произнесенное имя вершит дело покупки-продажи. Зритель реагирует на известное имя, на мощность знания, 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-Бельский, Бялиницкий-Бирюла, Кублицкий-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 обьявляется 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 персонализировать 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. Строго аскетичные, но при этом мажорные «Пуссен» и «Клод Лоррен» остаются гордыми аристократическим достоинством ин-

теллектуала. «Иттен», «Клее» 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 скрываются за псевдонимами, им дает имена «зритель». Божественный Рафаэль, Великий Фаберже; Вермеер и Вермер, Рембрандт и Рембрандт, Пикассо и Пикассо, Сурбаран и Зурбаран. Рубенса в XVII—XVIII веках писали с удвоением — Rubbens, — усиливая жизненное значение: на латыни rubens — красный. Рибера в XIX веке писали Рибейра. Или знаменитое Цицерон и Кикерон. 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 содержится 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, в гласных и консонантах, в их написании и произнесении, в связях между ними и в сумме разного рода математических выкладок, в целом комплексные построения разной степени сложности, идею первоначального праязыка конструируют типа Де Броссовых и Фабра-Д'Олива, бесконечные эмблематы и символизации, 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 именуется, всегда предполагалась быть раскрытой через явленную ипостась имени, — через его написание и произнесение. Имя живо в языке, даже если его носитель мертв или неодошел. 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 противостоит в искусствоведении 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», «истолковать произведение искусства означает научить чувству общего в отдельном и единичном» (Г.Вельфлин).

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 вчитываясь в нее как в священный текст. В первом случае имя — не более чем строчка в бесконечном индексе имен и слов, а во втором — единственный и уникальный смысл, объемлющий собой все мироздание. Вопрос в избрании *своего* имени или в мужественном отказе от имен вообще.

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

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 риторике: молчание может быть более красноречивым, чем потоки слов. Есть детская игра: повторять какое-нибудь слово до тех пор, пока не нарушится порядок слогов и не исчезнет связь с привычным значением. Слово просто звучит. Но что значит «просто»? Пустой звук? Однако эффект игры в том, что звук-аноним открыт для непредсказуемых ассоциаций. Так же можно играть и со зрительными образами, то забывая имена вещей,

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 (грубой спешкой чернора-

Это — камень, а это — вода...



Реставрация. 1984. Холст, масло. 100x80

то заново восстанавливая связь видимого и знакомого. Мне кажется, что у живописца, о котором идет речь, есть особый вкус к играм подобного рода. Он любит варьировать одни и те же мотивы. На первый взгляд, им руководит принцип экономии предметного словаря и живописных средств. Возникает ощущение, будто ему достаточно лишь необходимого, ровно столько, чтобы сказать: это — камень, это — вода, это — дерево. Однако именно в силу своей простоты формы подражают друг другу и как бы исподволь обмениваются значениями. Интуитивно или сознательно он создает такую живописную среду, в которой все живет двойной жизнью. Он умеет связать изображение внутренним ритмом, избежать пластических пустот, обыграть фигуры, возникающие в межпредметном пространстве, и превосходно использует возможности фактуры. Видимый парадокс его живописного минимализма состоит в том, что абстрагирующий принцип композиции уживается с очень конкретным представлением вещей. Сводя

бочих сил эволюции), излишне изысканна для обмана случайных врагов... и словно придумана забавником-живописцем как раз ради умных глаз человека». И наоборот, разве зримые метафоры живописца, сливающего значения разных форм и цветов, не являют собой своего рода мимикрию, затаенно-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 удастся 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, истлевающую — как у «Старух», но все же — животную оболочку. Слишком грубую и потому не считающуюся с этим «спири-том». 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*

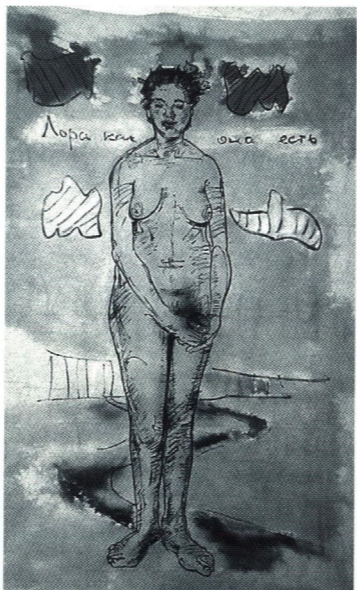
чайные гости, а то и совершенно незнакомые люди, приведенные в мастерскую с пляжа или замеченные в магазине, — невероятно похожи на самих себя. Причем эта похожесть будет явлена даже в случае, если на картине изображены только спина или ноги модели: мы для нее «есть» на всех уровнях или «сгибах» нашего 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 тот — 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 нами, 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 претворять в жизнь очень человеческую философию. Абсолютизированный, иступленно «женский» подход к живописи — внимание к поверхности и материалу, 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 не 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», «Нова Экспресс»). Роман представляет собой поэтические всплески фантазий и галлюцинаций, вызванных неумным потреблением главным героем наркотических средств, — по сути спонтанный литературно-художественный эксперимент, знаменующий прорыв к новой форме, авангардный и революционный.





Маска

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

Петербург ловил 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 ожидаемое и приближаемое цепью усилий? Не по этой ли причине мы готовимся узнать его в лицо и подсесть, 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 опоясать Землю. Но этого не случится. Наш герой без сожалений расстается с произведениями. Вынутые из целостного контекста, они не образуют в нем лакун. Текучий характер творчества, его биологическая природность, связанная с моторикой руки, ритмическая тенденция повторяемости, кратность позволяют мгновенно зашивать 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



Цикл «Любовные игры». 1998. 61x86

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 пришлась 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 споспешествовали его продвижению в западном направлении.

Его творческий метод — непосредственный сиюминутный импульс, почти инстинкт. Он не делает предварительных эскизов, не выстраивает тектонических композиций картин, поверяя 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 насильственной 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 другой: 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 детисцем, рожденным столь тяжело, должна охватывать зависть.

вающему существование. Он уверен: художник не жрец, служащий Искусству с большой буквы. Это смирение 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 утверждает, что ему практически безразлично, где выставляться и с кем. Вряд ли это действительно так. Союз художников, Манеж, Пушкинская 10, музеи — опробованные им площадки. В сущности и по нашим меркам он — гурман. Он не предается бесплодным переживаниям по поводу недостижимого идеала, но старается по мере сил и таланта делать свое дело хорошо. Он существует в профессии так, как существовали поколения его гипотетических предков: земледельцы, гончары, сапожники, виноделов, в поте лица и с кротким усердием следующей мудрой философии Вольтера: в этом лучшем из миров каждый должен возделывать свой сад.

Ключ и кода

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

Дальнее 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 отпариваются от коробков, тщательно разглаживаются утюгом и помещаются посредством канторского клея в альбомный гербарий. Другие вырезаются из коробков 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 вождения. Их страстно хотелось! Внутри

большой красивой коробки с яркой картинкой на верхней крышке лежал гигантский коробок со спичками (размер — четыре обычных коробков), а справа от него в два ряда (по высоте) были уложены шестнадцать обычных коробков. Сера на спичках из подарочного набора имела красный цвет. Всего в таком наборе была 1000 спичинок: все из свежего дерева, толстые, крепкие, пахучие, красноголовые, создававшие ощущение праздника. Этикетки на коробках от-

носились к одной теме: скажем, «Ленинград». Или «Футбол». Или «Московский театр оперетты». Или «Морской флот СССР». 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 подачи 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 нащупать в биографии что-то скрытое и запустить механизм информационного метаболизма. Если же искусство лишено индивидуальных черт, то бессмысленно искать имя. Ибо «понятие автора конституирует важный момент индивидуализации», которой в данном случае и нет. Имя только все ополтит своей ненужной конкретностью.

К тому же на этикетках изображены коммунальные визуальные знаки, принадлежащие всему коллективу и являющиеся символами советского, СССР. Скажем, коммунальный знак «Аэрофлот» и более конкретно: знаки «Ту-104», «Ил-18». А также: «XXII» (имелся в виду съезд КПСС), «Москва. Кремль» (1963), «ВДНХ СССР» (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 СССР» (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 индивидуально, 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 последовательно 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, являлась в песнях бардов...» (Вайль и Генис).



В результате детская коллекция видится теперь точным воплощением СР как художественной утопии, картинной галереей, 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 иг-



рать цветом может, художник — нет. Аналогично выглядит 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 преподнесли грязную мазну, 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



жанровые сценки из жизни гегемона, притом бесполезные, поскольку еще и несут информацию о названиях моделей («В — 2453», «Л — 159», «ИЕ — 5 — 101», «№ 1288», «В — 2458 / ОВ — 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 присовокупить персонажам звезды Героев соцтруда (народный художник СССР 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», опознаваемые 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 почта — действительно любимого советским народом стила⁶. По этому принципу, например, изображены космонавты Гагарин и Титов (подарочный набор «Путь к звездам») и



Белка со Стрелкой — тоже героические, самоотверженные, с мордочками, дружно утверждающиеся вверх. А далее идет плакат, на этикетках представленный обильно.

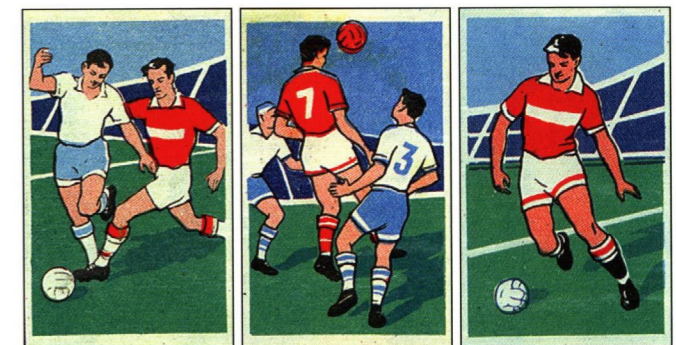
Для СР это одна непрерывная линия, без эстетических разрывов, репрезентирующая — несмотря на плавный рост безликости — правду жизни. Причем эта «правда» естественным образом включает и всю государственную мифологию, сколь бы лжива она ни была. Великолепный пример дает подарочный набор «Путь к звездам», две первые этикетки. На одной с надписью «Подражая птицам» небрежно воспроизведено гигантское (четыре на три метра!) полотно А. Дей-



неки «Никитка — первый русский лутун» (1940). На второй с надписью «Первый полет» нарисован якобы относящийся к 1731 году полет на воздушном шаре⁷. Ясно, что речь идет о национальном приоритете, поскольку полет монгольфера относится к 1783 году. Проблема лишь

в том, что «Никитка» и полет 1731 года — плоды мистификаций, в частности — известного подделывателя древних рукописей Александра Ивановича Сулакадзева, жившего в конце XVIII — первой трети XIX века⁸.

Этикетки очень точно обрисовали и тот стилиевой диапазон, который партия разрешила изобразительному искусству. Во-первых, это «реалистическое» изображение, единственноем отличном от фотографий является небрежный схематизм (самые характерные примеры — подароч-



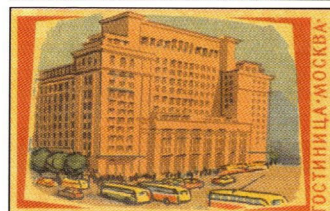
ные наборы спичек «Морской флот СССР» и «Футбол»; примечательно, что животные из серии 1960 года «Басни Крылова» ничем не отличаются от животных из «фаунистических» серий — скажем, серии 1962-го «Заповедники РСФСР»); во-вторых, фотография (уникальная балетная серия); в-третьих, карикатуры, идеально подходящие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



заметки о найденных предметах



Обучение советской визуальной символике, умению распознавать ключевые советские образы по схематичному рисунку (вид платформы 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 Чудове, и в Кирове взялись дружно рекламировать



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

Впрочем, сбои иногда давала даже эта отлаженная 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 «им подобные». Интеллигенции и вправду ни в чем и никогда нельзя было доверять. Скрывшись под маской анонима, художник протащил на подарочном наборе антисоветское содержание.



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

¹ 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.

² 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.

³ 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 коммуналности изображаемых объектов на форму собственности на самую этикетку: она не может быть индивидуально-авторской, как не может быть частной собственности, скажем, на ГЭС или самолет.

⁴ Речь как квинтэссенция хрущевской эстетики была напечатана в «Новом мире» (1963. № 3).

⁵ Кстати, именно в этом стиле работают нынче уличные художники, заботливо приукрашивая объекты и наделяя их необходимой торжественностью и героичностью. Видимо, таков запрос народа.

⁶ Как свидетельствует летопись, в России попытка подъема на большом шаре, наполненном дымом, относится к 1731 (записки С.М.Боголепова, воспроизведенные в рукописи А.И.Сулукадзева «О воздушном летании в России с 906 года по Р.Х.») (Логинов Н.Ф. Воздухоплавание // Большая советская энциклопедия. 3-е изд. М., 1971. Т. 5. С. 254).

⁷ 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.*

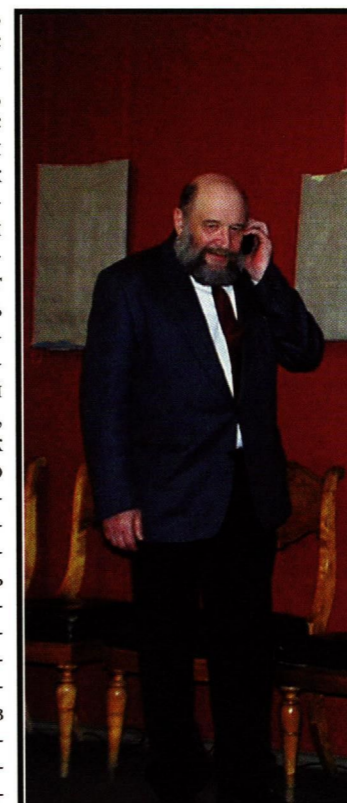
Воинов — это художник, который работает в жанре традиционного натюрморта и создает, по сути, такие же аллегорические «обманки», как живописцы XVII века. Но, как художник конца века 20-го, он, в противоположность мастерам прошлого, работает с «живыми» вещами и собирает из них композиции, очень похожие 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 наиболее 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 «функциоколлажах» 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 близость, что выставка получилась сердечней и проще, чем следовало ожидать от Воинова, который обычно портит прелесть 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.

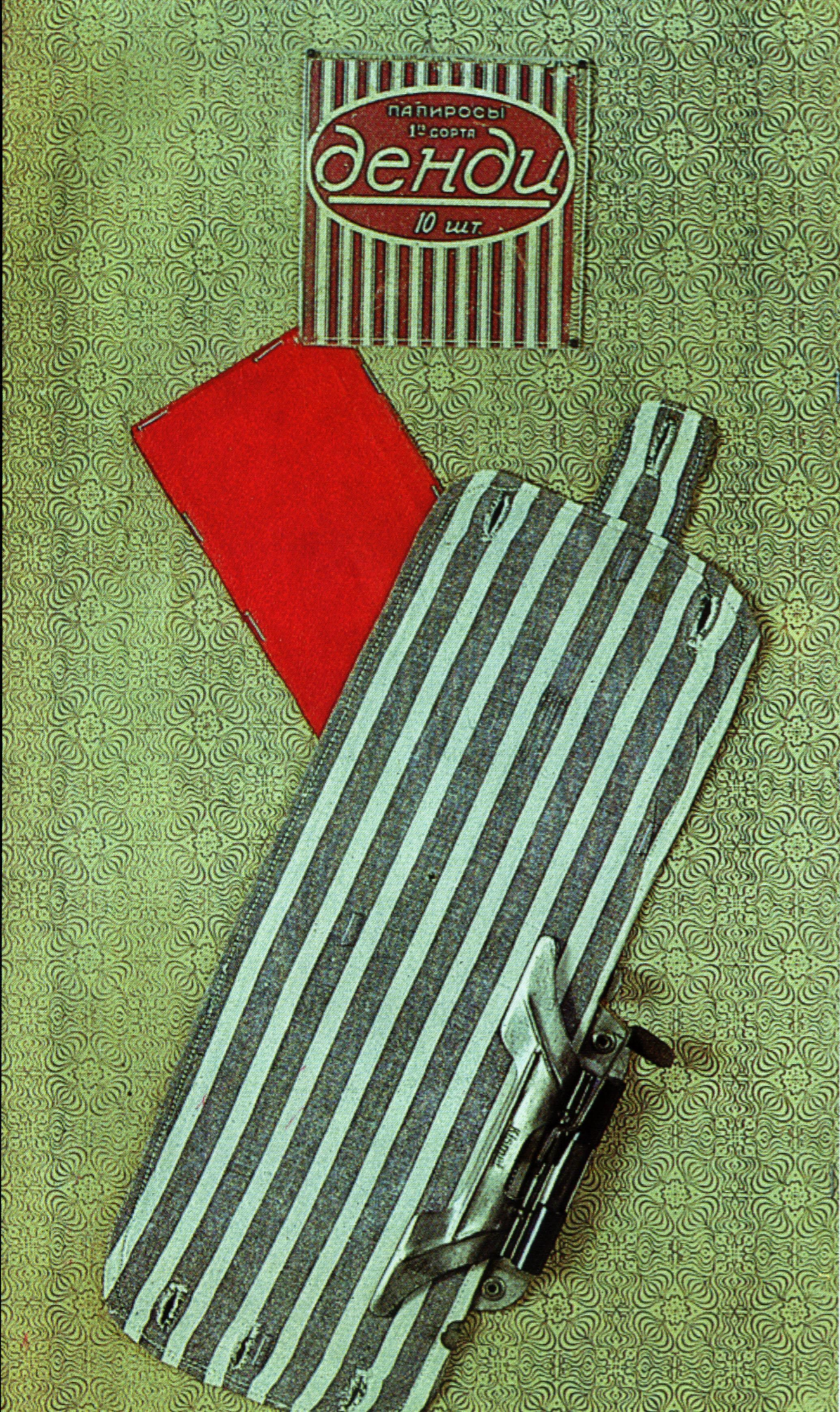
Прежде эта любовь заставляла Воинова отдавать предпочтение вещам, уцелевшим от Прекрасной эпохи начала века, так что такая работа производила впечатление уголка краеведческого музея, посвященного одной из катастроф, с идеей коих так неразрывно связан большой стиль

модерн: извержение на Мартинике, гибель *Titanika* 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, сопоставлять и с другими эпохами, отличавшимися увлечением аллегорией или любовью к *натуральным 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 психоанализом. Став частью изобразительного искусства XX века, эта *практика* имеет литературные истоки. 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 Егуннов или писатель и художник Юркун. Поскольку они практически не существовали в официальной культуре, их литературное или художественное творчество соседствовало с домашней *практикой* на равных правах. Упоминания о таком роде «домашних художествах», которые встречаются и в литературе об обэриутах, достаточно разбросаны по мемуарным свидетельствам о жизни ленинградской интеллигенции с двадцатых по восьмидесятые годы... Собст-





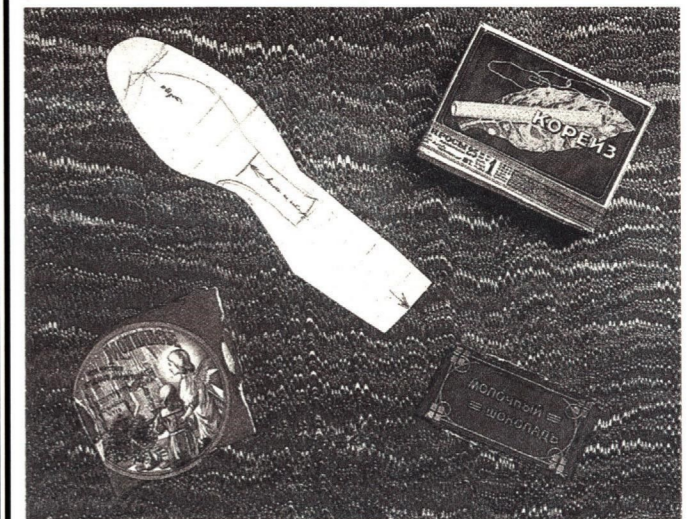
венно говоря, предыстория «функциоколлажа», который сегодня представляет собой признанное искусство Вадима Воинова, состоит в его прошлой жизни ленинградского искусствоведа и музейщика — одного из типичных создателей бытового явления, которое Андрей Хлобыстин окрестил *народным концептуализмом*.

В те же годы, когда Вагинов создал вполне сатирический портрет ленинградских «систематизаторов», французские сюрреалисты призывали искать в такого 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 кичевом ширпотребе иронического соответствия эстетизму Уайлда и Гойсмана. Если в Париже двадцатых ходили истории про скандальный писсуар «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», «предметсновидение» 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, сознававших себя «неофициальными художниками», поддерживал в них больше общего с новыми формами в искусстве XX века, чем их начавшееся с восьмидесятых 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 искусств этого столетия. В этом смысле искусство Воинова очень характерно. В современном искусстве существует специфический профессионализм, состоящий в симуляции самостоятельности, 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 натюрморт нашего времени: жанр, сформированный вкусами просвещенного русского любителя искусства — вчерашнего комнатного гуманитария, который сегодня стремится и к старосветскости, 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 обильный энтузиазм открытие выставки фотографий кошек сотрудников музея, чем формальное скучное мероприятие.



Колодка № 8. 35x44x2

П О Ю Щ А Я П Л О С К О С Т Ь

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 картинка. 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 — антиномия 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 случаю. Поэтому, кстати, момент узнавания каких-либо знакомых мест и в музыке и в кино создает определенное чувство сопричастности метаморфозе, происшедшей 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 мебелировке, становящейся еще более сверкающей в глянцево-журнальном, с другой — игнорируя агрессивную денежную ценность редкого антиквариата, 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 поющая 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 тугую обтяжку с другими предметами одежды, способными подчеркнуть залежи телесности. Гаркуша, возможно, успел насмотреться на адептов этого стиля и решил посвятить свой выход на сцену москвичкам. К этому изыщному приветству коллективный гений группы добавил абсолютно параноидальный отенок 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, плюющего на стилиевый порядок и историческую гладкость. Музыканты сыграли пасквиль на Москву, в которой преобладает линейность и только некоторые хрущевские микрорайоны рядом с моим родным Перовом напоминают засыпанные питерские колодцы сложностью планировки и топографической запутанностью. Еще раньше, в 1996-м, Леонид Федоров говорил в интервью, что не любит Москвы; естественно, нигде, кроме музыки, эта антипатия не проявилась с такой силой. К концу концерта казалось, что галстук Гаркуши превратился в эту самую москвичку, бредущую по Садовому кольцу в один из тех жарких дней, всю апатию 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 определенное 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 цветопроецирования была сконцентрирована у музыкантов под ногами, и казалось, что они извлекают цвет с той же легкостью, что и звук.

Свет — непререкаемый атрибут большинства рок-концертов. Однако нельзя забывать и о таком гениальном изобретении неизвестного мастера, как магнитофон с цветомузыкой. Вот уж точно — подковал блоху! Три цвета, обычно расгаманские (красный, зеленый, желтый), что называется, двигаются под музыку 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 рахманиновском 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 тягости и тесноты в невыразимом соответствии с индийской двенадцатинотной октавой. Волшебство незнакомой культуры, внутри которой никто из присутствующих никогда не воспитывался, с легкостью переводило 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 окрашенную оттенками московского заката.

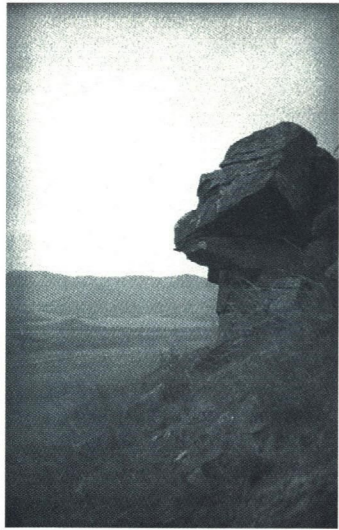
Существуют целые музыкальные культуры — например индийская, которые глубоко погружают в процесс внимательного прослушивания незнакомых структур. Все настолько неожиданно, что, сколь ни подготовлен слушатель тем или иным образом встретиться с произведением, максимально отличным от привычного, иррациональность 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 к 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 пугника 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 внове, 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 метаатомарной 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 являет 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 вдаль: или можно дотянуться рукой, или смотришь уже как на картину. Здесь нет этой четкой границы между далеким и близким. Плывущие 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 ощутимо, 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. Скульптурки и картинки в рамках порой весьма интересны, но среди здешнего иного пропорционирования действительности они обесмысливаются, кажутся ложными. Замкнутые в музеях, они не более чем вещественное предъявление составленных описей, тривиальные объекты жизнедеятельности: если человек поселяется в европейском доме с высокими 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 буквах 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 являют образ 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 «манер» 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 XVIII—XX века. Рисунки стремятся соотносить с населявшими эти земли и проходившими через них народами, о которых имеются косвенные свидетельства. Много рисунков сделано в IX—X 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 созидательной. Как забор или пустая стена дома на окраине. Это памятники творческой энергии, воли, которая ищет себе выхода. Рисунки продолжают наноситься и сейчас. Постоянное досоздание — 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 писаниц не видел и слово это слышал в первый раз. После утомительного лазания по скалам мы обнаружили наконец то, что искали. Бычок был поистине совершенен. Мы рассматривали его в косом свете солнца, удивлялись 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 немоу 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 змеи. Ее сын нацарапал сверху птицу, что-то вроде пеликана 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.», «Печенкин 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 досоздаваться, несмотря на то что его «спасают» — собирают и сносят в тесный зал вместе с другими краеведческими экспонатами.

Там, где личность автора и его имя вовсе не фигурируют, теряется болезненная истонченность 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 великое 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 списать на мастерство или, напротив, на неумение и дурной вкус художника. Уже тот факт, что имен к этим образам не сохранилось, а скорее, и не должно было сохраниться, заставляет считаться с образами, почитать их или уничтожить. К подобному искусству иное отношение. Оно самое репрессивное. Слово некая сила, идущая изнутри, заставляет иных разбивать скульптуру и распарывать холсты, а других, напротив, петь дифирамбы. 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 завершённое 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 «раскрученности» автора. За него говорит собственная пластическая сила, очевидные для нашего зрительского дела и цель, 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

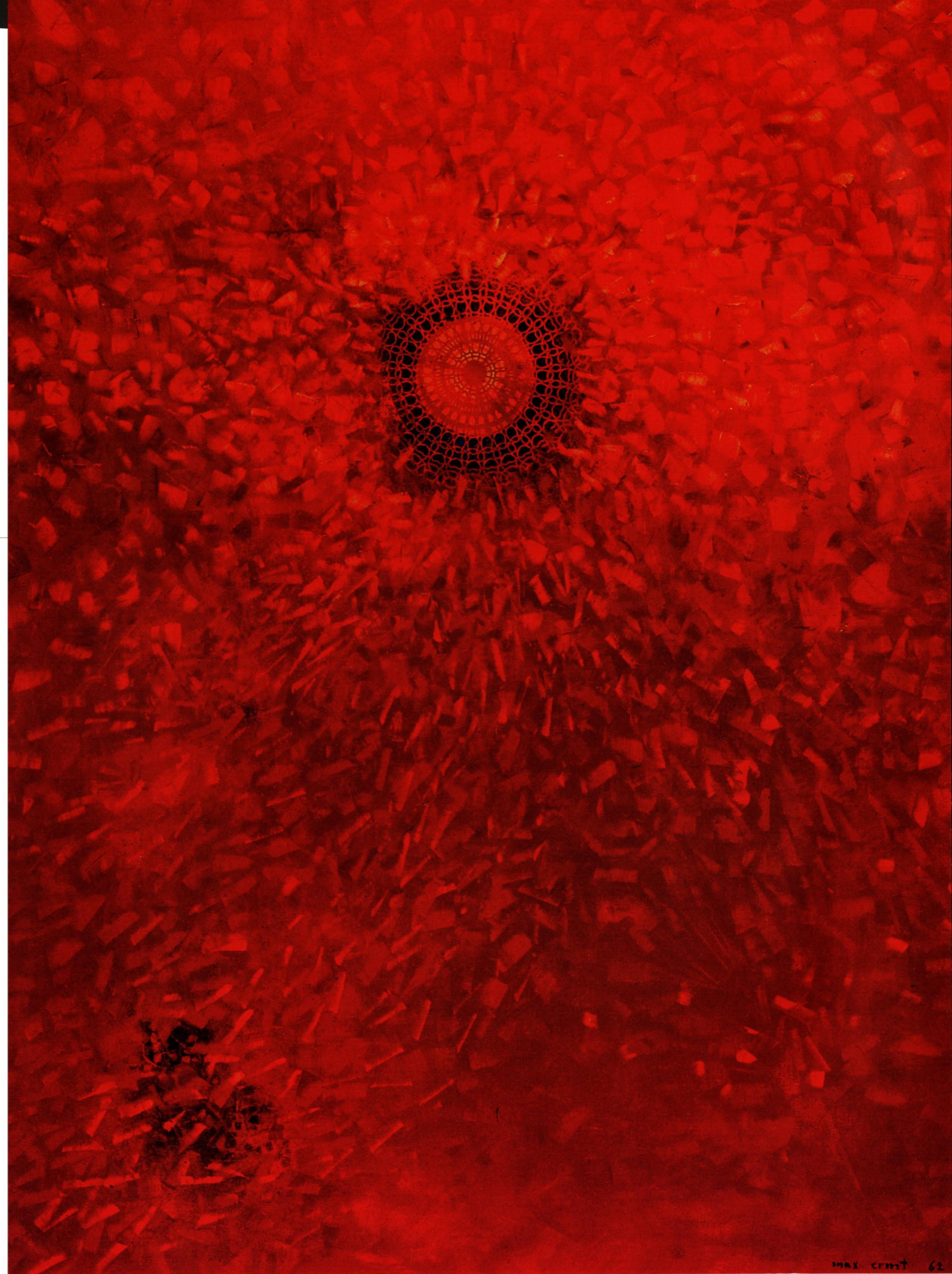


Интимность. 1925. Фроттаж, карандаш, бумага. 25x42

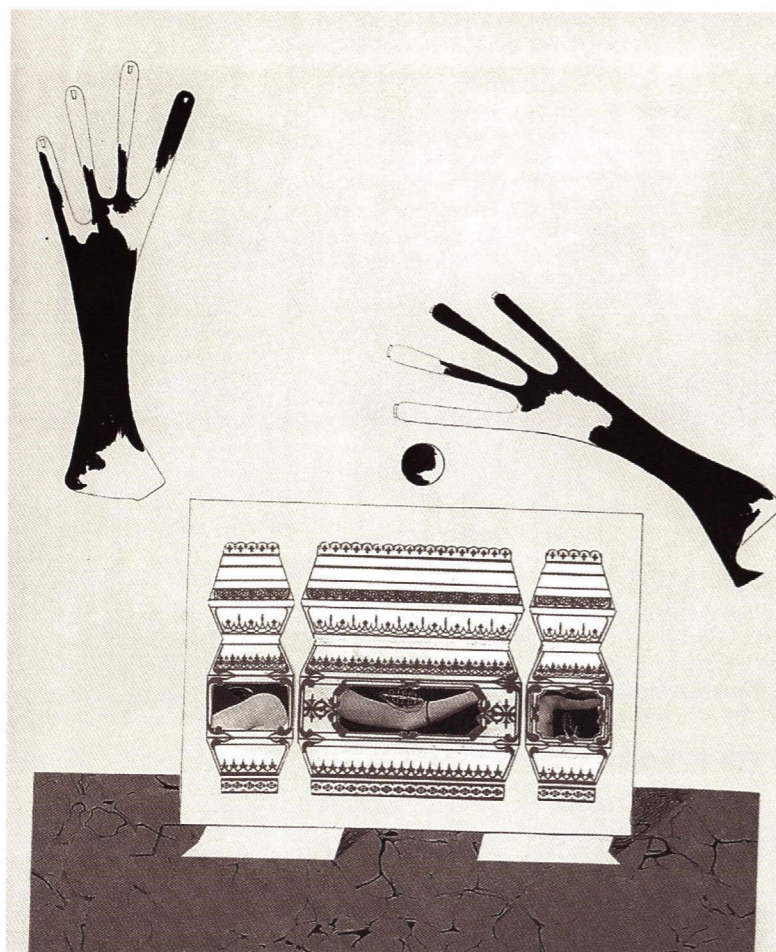
Ровно через двадцать лет после первой по-смертной ретроспективы Макса Эрнста в 1979 году ей на смену пришла новая, Берлинская ретроспектива работ мэтра. Те же устроители, что и двадцать лет назад, во главе с Вернером Шписом — другом и биографом Эрнста, вызвали его дух еще раз и, судя по результатам, 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, заставлял себя искать сверх-предметность, над-мирность, цитируя слова Леонардо да Винчи о том, что гений вдохновляется на свои открытия через обнаружение и созерцание маленьких, нежных, 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, Филлип 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-пристальных наблюдений за всем вокруг родилась излюбленная Эрнстом техника фроттажа — калькирования поверхностей через бумагу, снятия отпечатка с фрагментов мира. Цикл работ «Естественная история» возник во многом благодаря очарованию фроттажным 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

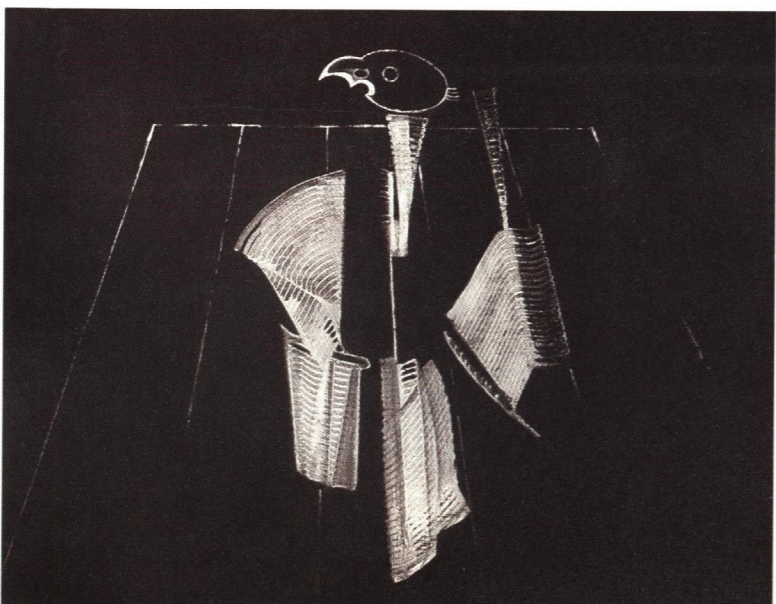
Где рождаются кардиналы. 1962. Х., м. 147x115



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 все новыми техниками, предельно изобретательно и плодотворно работая с возможностями коллажа, фроттажа и декалькомании — по сути детально разрабатывая в рамках этих техник принципы апроприации, 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. 79x99

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 Артюра 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 влюбляюсь 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 Эрнсту с беседами и новыми фантазмами и был одновременно ипостасью художника. «В 1930 году, когда я только окончил работу над романом Стоглавая женщина, которую совершал 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 галлюцинаторные 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 названиями они излучают душную, концентрированную тревогу, скрытую угрозу. Из всех запредельных миров, в которые проникал пылливый ум Эрнста, этот ближе всего к символистскому «острову мертвых» — зловещему царству скал, деревьев и небес.

В своем творчестве Эрнст отражал дух эпохи, каким бы банальным, на первый взгляд, это утверждение ни казалось. Неизвестно кем 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 *Alptraum* 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 глянцево-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 красивости, 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. Вибрация его фантазмагорий продолжает пульсировать в Берлине образца 1999 года столь же явно, как и в Париже конца 30-х, на Венецианской бьеннале в 1954 году, на ретроспективе 1979 года в Лондоне, Париже и Штутгарте.

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 лестницею, весь в стеклах, будет освещаться в изобилии электричеством...»

Я представляю себе чиновного царскосела, 2 августа 1904 года проглядывающего под стук колес колонку городской хроники в свежем, купленном на станции номере «Нового времени». Иннокентий 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 ограничит в русской поэзии вокзальное пространство от остального мира, заставив ассоциироваться тягучее слово *элизиум* с изгибами железнодорожного модерна у Пастернака:

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

Или Мандельштам:

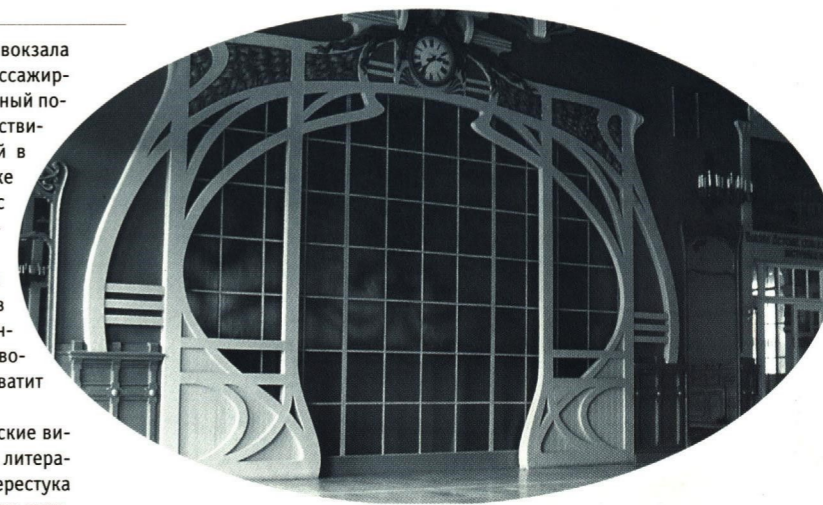
На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон.

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

О, канун вечных будней,
Скуки липкое жало...
В пыльном зное полудней
Гул и краска вокзала...
Полумертвые мухи
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 непривычки калькируемого газетчиками как «современный» или «новый», устремлялось, вслед за железнодорожным полотном, в манящую функциональностью фантастическую даль повседневного комфорта и технической оснащенности. Авторы — старший архитектор правления 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 прагматика: 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 гарь и косметика многотысячной толпы», памятные Мандельштаму, конечно, остались, но сам вокзал с его Императорским павильоном, откуда отправ-



лялся царский поезд, великокняжескими апартаментами и нарядной стильностью декора был обречен новому — провинциальному — имени (Витебский вместо Царскосельского) и новой судьбе — тогда подобные, существовавшие как бы по инерции, объекты, лишённые революцией всякой легитимности, кроме культурной, именовались музеями старого или ушедшего быта.

Удел архитектурной кунсткамеры и был уготован Царскосельскому вокзалу, напоминавшему в *ночи советской* просторный 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 подвергнувшийся невольной музейфикации предмет был чересчур 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 ресторанным изгибом воплотил и женственную покорность и слегка инфантильную театральность модерна. Мариинскую 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 Картинного зала с живописными панно Н. Самокиша и Е. Самокиш-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, создает особый театрально-приподнятый и влекущий ритм путешествия, заставляя припоминать под сурдинку из того же Кузмина:

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

И только нелепые гипсовые голова (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 Картинный 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 Незнакомкой, 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 манящим своей ускользающей музейной телесностью.

Слава богу, мне некогда спешить в этом городе — я никуда не еду. В руках у меня нет чемоданов. Путешествиям в пространстве я предпочитаю *элисейские радости*, вояжи во времени. Я вхожу под чугунный навес и поднимаюсь по ступеням вокзала.



Николай Калмаков. В поисках дьявола

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



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

Ж.Мартен дю Норд оставляет свою основную работу и посвящает себя разгадыванию имени и судьбы художника. Он ищет свидетелей его жизни, как детектив, идет по следам его встреч — даже обращается к графологам и телепатиям. Итог кропотливой работы — проведенная уже в 1964 году галереей Мотте в Париже ретроспективная выставка, которая привлекла внимание публики и вызвала отклики критики: о ней пишут журналы «Art News», «Apollo» и другие. Цены на работы художника, еще недавно раздаваемые в уплату за долги, взлетели. Он стал популярным, а его творчество

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

В 1970 году в Лондоне проходит очередная персональная выставка художника. Позже, уже в 1986-м, Musee-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 Бертран Колен. Украшением 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 которого 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.

Картин 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 лишается семьи. Жена и

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»¹. 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 Всенских выставках в залах Академии художеств. Калмакова принимает авангардистская группа «Треугольник», основанная Н.Кульбиным, и он участвует в организованных ею выставках: «Современные течения в искусстве» (СПб, 1908) и «Импессионисты» (СПб, 1909). Но склонность художника «к утонченному эстетизму», даже «дендизму», 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 в



Эскиз костюма Хильперика к спектаклю «Хильперик» Эрве. 1913



Эскиз костюма Анатэмы. Бумага, акварель. 21,4х31,5

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 причудливой формы звездами и огромным серпом Луны, таящим в себе туманный облик нагой женщины перед порталом дворца тетрарха, близ водосма, из могильной глубины которого <...> раздается звенящий, упругий 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, стилиевой 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 неперерабатываемое, 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» Геббеля. К «Черным маскам» — этой типично декадентской мистической трагедии в символистском духе, где окружающий героя мир оказывается не повседневной реальностью, а фантазмагорией, 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 неприязнительной сказке-шутке, сказке-пародии, сюжет которой был напрямую связан с фольклором, Калмаков сотрудничал с Михаилом Фокиным — балетмейстером постановки, — и вместе с

художниками Иваном Билибинным, Львом Бакстом, Борисом Кустодиевым и поэтом Сергеем Городецким участвовал в спектакле как актер. Позже Фокин полностью перенесет удавшуюся сцену плясок королевы 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 мирискусника, 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 Ренэ Герра 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 мирискусника 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 внешнее 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:

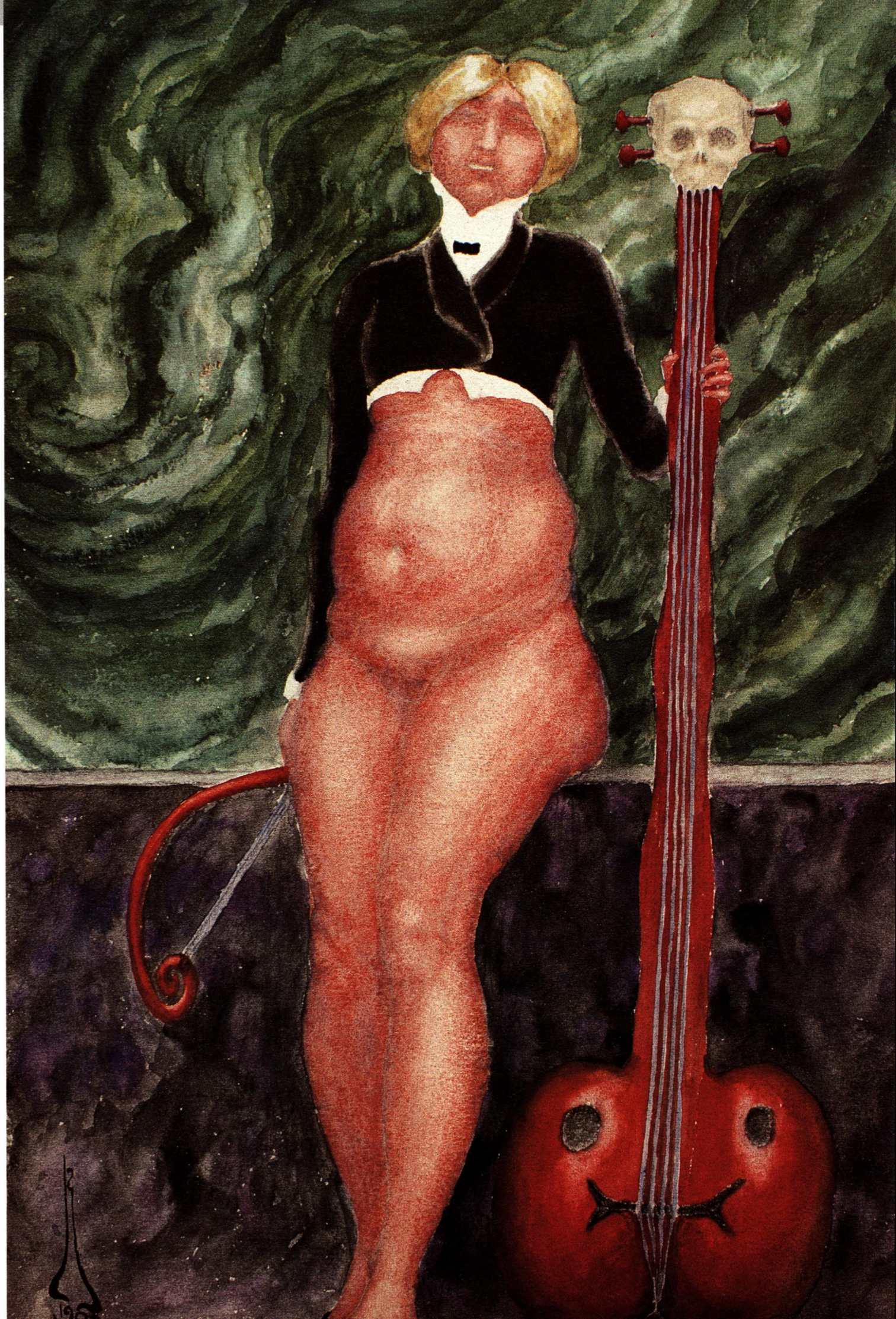
¹ Калмаков Н. К. Каталог выставки. Париж, 1986. С. 6.

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

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

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

Эскиз костюма полуобнаженной виолончелистки. 1907. Бумага, акварель, тушь размывкой. 32,5х21





Екатерина Андреева

Чудесное обретение basic values

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 смещением 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, рассказывая 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 и в нау-

ке, религии, магии — недаром так редок и ценится так высоко. Значение восстановленной «Спящей красавицы» не только в тщательной исторической реставрации, в «омаже» 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

романтизма на сцене Мариинского театра

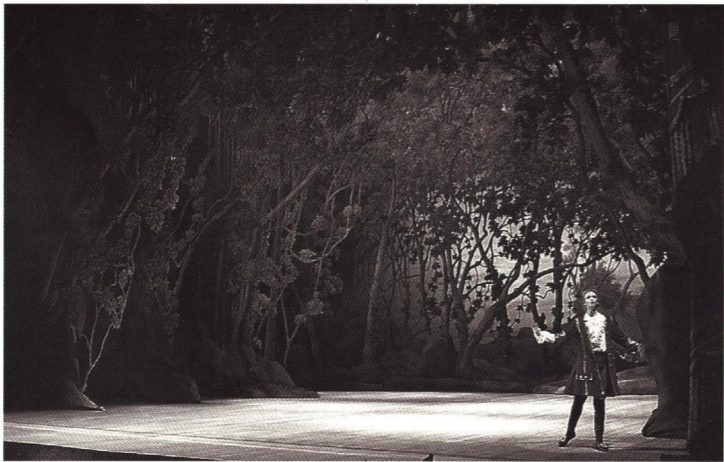
(человеческое), архаическое (реставрационное) и современное. Ему не составит труда осознать всю ясную классичность европейского романтизма, умещающего на единый исторический миг примирить любые противоречия. Существенное Вагнером, вдохновителем Петра Чайковского, стремление к синтетическому театральному 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 кульгу 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, заляпанный 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 поселюнок, 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, самым временем избранной формой, в которой слились современное чувство тела и современная идеологическая пластика. Париж бульваров и Елисейских полей отправляет на русскую императорскую сцену своих «новых людей» — демократических современников Ти де Мопассана или Эдуарда Мане, веселых матросов и кельнерш. Всеволожский сделал в этом номере лучший русский Фоли Бержес, 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



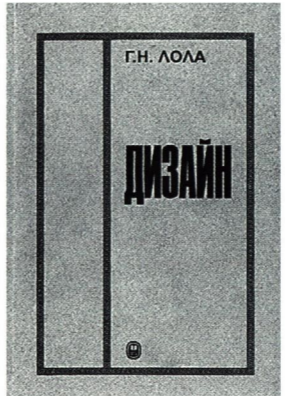
века была свободная Франция, написан и поставлен в России: здесь, на невских берегах, как Персефона, в каждом спектакле гибнет и возрождается чудесным образом европейская греза. Понятно, почему все произошло именно так: русские государи эпохи романтизма культивировали искусство сказочное, домашнее, любительское. 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 розыгрыши 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 премьеры «Спящей красавицы», соблазняли художников «Мира искусства» на пассаистические «трипы»). 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 почтили — 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. Персонажи этих балетов из сказочных героев, переживающих чудесные превращения с хорошим концом, трансформировались в недосыгаемые символы величия и гармонии, указывающие на совершенство нового миропорядка. Великая музыка одухотворяла их, как и прежде, но стали они подобны заколдованным принципам, у которых вместо руки — навечно лебединое крыло и нет надежды вернуться в жизнь, уйти после спектакля в веселую компанию своих сограждан — переодетых матросов и кельнерш. Время шло, и этот ледяной холод вечности был всеми признан

за истинную классику. Однако — и это трюизм, который, тем не менее, не всегда очевиден — классика жива и сильна, как жизнь. Она все время оборачивается к нам разными сторонами. И вот в 1970—80-х годах эстетику XIX века реабилитировали, а вместе с ней в современное искусство вернулась полихромия чувства жизни, полнота праздничного спектакля, разворачивающегося во всем блеске возвышенных и мелких радостей, с большими антрактами, буфетом, волнующими корифейками и величественным мимансом.

Представив «Парсифаля» и восстановив «Спящую красавицу», Мариинский театр оживил два грандиозных зрелища века 19-го, можно сказать, вернул своей культурной пастве две мощные эстетические литургии. Препятствием — советский балет был в своем роде совершенством, но опыт восстановления первоначальной постановки неощущен с точки зрения такой важнейшей категории, как любовь к прекрасному. Любовь к прекрасному предполагает, что само искусство, а не закреплённый догмат его прочтения и есть классическое, полное будущим и вечным. Новая-старинная «Спящая красавица» являет утраченный в советских интерпретациях и сущностный опыт понимания классической культуры: знание о том, что трансцендентное (вечное) способно звучать и струнить свой свет только через человеческое, что снятие принцессы Авроры собирается из лучей мелких и пестрых звездочек, приглашенных на ее торжество, всяких там Мальчиков-с-Пальчик, Ослиных Шкур и безымянных жен Синей Бороды. Восстановленные мизансцены, декорации и костюмы оставляют в зрителе сильное чувство, которое растет по мере того, как спектакль движется к апофеозу: все так и должно быть в этом цветном, шумном и грандиозном, как столичные площади, настоящем петербургском балете, в этих покоях Флорестана и парках Дезире, узнаваемых романтических особняках на Дворцовой набережной и петергофских повторениях далекого Версаля. Как будто сама судьба вправляет на место эстетические чувства, восстанавливает ритм дыхания местной культуры, налаживает оптику человеческого восприятия классического и пробуждает слух к шуму времени, поражая величием, разнообразием и живостью художественного опыта.

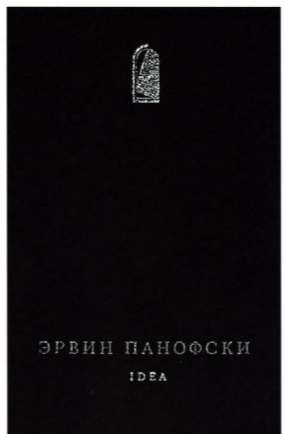


Лола Г. Н. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции. — М.: Изд-во МГУ, 1998. — 264 с.

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 «отсутствия общей теории дизайна» и обретает такую 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 ухода от практики рассуждения «от противного», а, напротив, привнесением все новых тем и наращиванием и усложнением смысла. Дизайн и искусство, дизайн и техника, дизайн и общество: этих «дизайн и...» автор стремится не избежать, а решать их риторически, 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-

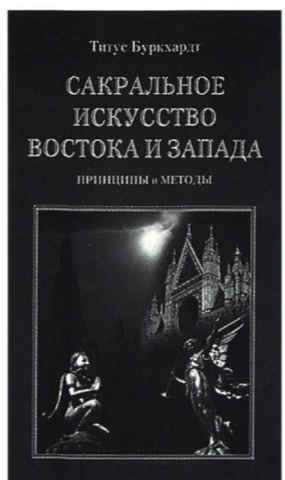
зайнера. Дизайн рассматривается онтологически — как условие человеческой жизни, бытия в мире, в мире, где есть любимые вещи, которые почему-то «истинны» или однозначно не являются таковыми. Это — способ отношений человека к вещи. Возникают четыре «дискурса», разнесенные по четырем главам: дизайн как решение проблемы бытия; как сфера риторики; как элемент жизни социума; как область и часть истории. «Выбор дискурсов обусловлен убежденностью в том, что исследование дизайна должно быть вопрошанием о человеческом бытии», при этом «главное видится... в осмыслении возможности человека Быть» (с. 14—15). Таким образом, первый, вводный дискурс задает тему, рассматриваемую далее сквозь всю книгу. Дизайн оказывается областью ощущения нами «собственной настоящности и уместности», средством поддержания жизнестности индивидуума, актуализацией 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 отделения ее от человека и противопоставления ему. Это общение человека с предметом, превращение предмета в вещь и метод присвоения ее, обретение 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 представлять 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 «неузнанного 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 обрести словесно-смысловой контекст. Претендуя 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.



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 непростой 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 наплевать на читателя, — когда небрежности в печати и редактировании становятся непереносимой нагрузкой к любому хорошему тексту. Здесь нет опечаток. Все латинские и греческие цитаты набраны верно (не путают, как обычно, ν и υ, ζ и с, у и η). Даже в библиографических сноски нет неточностей. Читателю не пренебрегают, потому что он все равно, дескать, не заметит или не сможет проверить: на корешке недавно изданной книги Н. Бердяева золотом набрано: «pro et kontra». «Idea» читается нелегко. Ее стиль отличен от блестящих искусствоведческих статей Панофского, имеющихся в русских переводах (История искусств как гуманитарная дисциплина / Сов. искусствознание. Вып. 23. — М., 1988, с. 422—445, пер.

М.Н. Соколова; «Et in Arcadia Ego»: Пуссен и элегическая традиция / Новое Литературное Обозрение, No. 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 прочесть книгу подробно и не спеша, заглядывая в примечания и расширенные цитаты, или белло схватить основную суть. Высокий уровень перевода, по-немецки педантичного, нисколько не стесняет в этом отношении и не диктует условий чтения. Книжки 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 ущерб 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. Видны черты иконологии и в традиционном искусствознании. Но, хочется надеяться, знакомство с «Идеей» не понаслышке, а в хорошем переводе все же позволит многим свободнее относиться к иконологии, не рассматривая ее как высшее совершенство метода и предел научного целенаправленного. 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 подслупно 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.



Титус Бурхардт. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / Пер. с англ. Н.П. Локман. — М.: Алетей, 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 переключаются между собой отдельных очерков. Сама ее идея симптоматична для середины XX века: обратиться к сакральному искусству разных культур и, отмечая 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 святилища и храма, этнологические мотивы. Читатель оказывается помещенным в сферу многосложной символики.

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, отягощенные профессиональной терминологией и подведенные 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». Исполнено издание не лучшим образом. Встречаются опечатки, и о дизайне можно поспорить. Перевод не очень свободный: «потенция» вместо «возможности», «кортодосальный» вместо «православный» и прочие ложные друзья переводчика творят broken russian. Текст в результате местами 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 частного текста, из которых надо вычлест 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.



Михаил Карасик

Память сердца: солдатская книга художника

А ГОДЫ МОЙ ДРУГ
ВСЕ ЛЕЯТ И ЛЕЯТ,
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 — уникал, 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. Бессспорно, он является одним из ярких творческих проявлений Советской Армии. Количество дембельских альбомов, произведенных за последние годы, измеряется миллионами. Простой математический подсчет показывает, что из 6-миллионной Российской Армии ежегодно увольняется 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 ставило полугодовую зарплату солдата. Михаил, пришлите мне новые фотографии обложек и разворотов, а также описания 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, выпускника школы, института, свадебные, юбилейные, дембельские. Их создают оформители и фотографы, люди для нас случайные. Поэтому каждый из образцов этой типовой продукции разномножен до бесконечности и отличается лишь названием города, института, номером школы и именем владельца.

По своей социальной, психологической, художественной структуре только дембельский альбом не является стандартизированным 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, строки из воинского устава и долгожданный текст — приказ о демобилизации). Иллюстративный ряд также имеет свои устойчивые формы — рисованные заставки и концовки, военная фурнитура и геральдика, развлекательная 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 «паров». 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 «красочно», 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 приказа отданы «стариками» мифологизации собственных героических будней. Эти триумфальные сто дней отданы бархатной бумаге, золотой фольге, чеканке, коллажам, гуаши, цветным карандашам, 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, бессмысленной 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, воспекает армейское братство, преданность дружбе, веру и долг.

Каноны дембельского альбома складывались десятилетиями. Его визуальное и литературное содержание раскрывают следующие рубрики: «Память службе», «Всегда со мной», «730 дней — Родине» (1096 — для Военно-Морского Флота), «Приказ МО СССР», «За тех, кто служит». Каждому из этих названий соответствует шмуцтитул. Дембельский альбом включает в себя следующие виды изобразительного искусства: фотографию — портрет, жанровые сцены, пейзажи, интерьеры; графику — оформление шмуцтитулов, иллюстрации, рисунки тушью, цветными карандашами; акварель; каллиграфию — подписи и тексты; живопись (вклейки этюдов) — масло и гуашь на картоне; коллажи. На шмуцтитулы 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 наклейки 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 изготовившиеся фабричным способом для советских военнослужащих, выполнявших свой интернациональный долг в Восточной Европе. Эти альбомы, как и открытки с видами городов, цветные наклейки, выпелы, 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 приклейками 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 понизили 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 одной из форм книги художника, присуще нетрадиционное качество — запах. Запах казармы, дегтярного мыла, полового 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 Лентулова, аэропланы Натальи Гончаровой.) В дембельском альбоме сказываются дилетантизм и простодушие армейских художников, как правило, не испорченные академическим образованием. Особая романтика и наив присутствуют в рисунках моряков — изображении русалоч, красавиц, парусников, моря, закатов, которые по своей графике напоминают наколки на теле. Вспоминается матросское 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 аварили К.Бурлюкова, 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. Хлебце Святого Марка — марципан точно уж бывал у каждого на языке. Как венецианский привет...

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

наше!africa!!!

Наши художники, завоевывающие право представлять свою страну раз в два года, начиная с 1895-го, добираются до района бьеннале одинаково — маршрутом 1 или 82 на круглосуточно курсирующей лодочке вапоретто. Запоминайте: Сан-Марко, Сан-Захария, Арсенал, Джардини — и надо выходить. С северной оконечности Каstellо от русского полуторазатжного павильона, построенного Щусевым в 1914 году в стиле а 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 свистит.

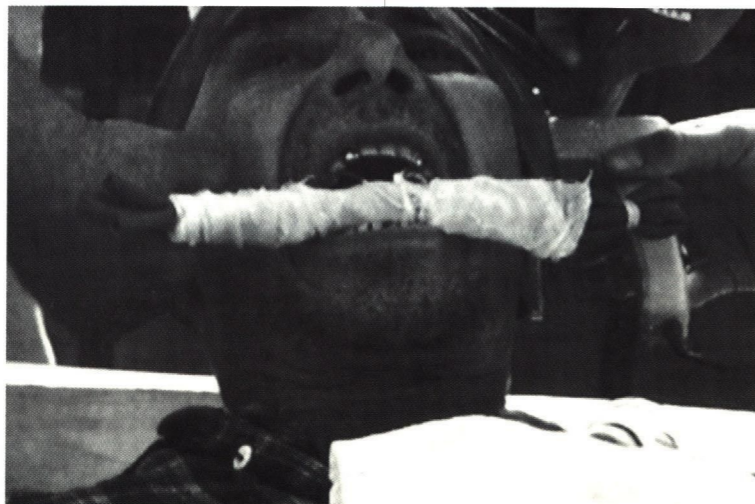
После большого перерыва, впервые после революции, в 24-м году в Венецию привезли картины Малевича, но не показали. А в 99-м Африка выставил свои. И картины, и инсталляции, и объекты. Любопытны некоторые исторические детали «русского лица» недавних бьеннале. В 93-м Кабаков за ставшую классической хламную 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 шумевшим в масс-медиа «клеветническим» проектом «Выбор народа» из-за своей американистости, а горевали в главном. Тогда просто крепкая живопись Максима Кантора, выстроенная в «Криминальный проект», спасла наше отечественное пригорюнившееся лицо. Такова история.

И, наконец, в 99-м, в публично! и заблаговременно! объявленном Минкульту конкурс (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 полупервом-полуподвальном этаже нашего павильона все-таки Комар с Меламидом развернули «Царство животных» — обезьянка Микки нафотографировала Москву получше Родченко, а некая тайландская слониха изрисовала абстракциями не хуже Кандинского многие холсты. 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 млекопитающих 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 поспорить с трогательными трудами наивных и беззащитных зверюшек, но... не довелось в этот раз, мы надеемся, что не в последний.

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



...В совершенно темном зале, освещаемом будто забинтованным верхним световым фонарем и зеленой надписью «выход» по-итальянски, гудит утробное оргастическое «отпустите меня!» (или при/кончите — во всех смыслах) под бред 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 осязает, нет даже пальцев, чтобы гладить и осязать других? Это зацикленное шизовидео проецировалось на дно шестиметровой сферы. Сквозь ее пчелиные сегменты под мельканье света, в полутьме, 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 стовольным 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, пушистые, как играющие фотоаппаратом мартышки, и мальчики, добрые, как слоны в Таиланде, прибаловывающие только абстракциями. Это этажом ниже, куда нам уже не попасть.

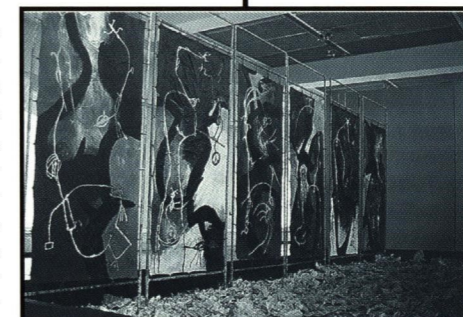
В третьем зале, светлом, словно излечение от клаустрофобии и амнезии, по стенам — медные ребусы, которые отгадать так же легко и просто, как листать журнал «Пионер» нашего детства. Но ужас состоит в том, что и в светоносном катарсисе, облизанном медным языком уходящих технологий, нет никакого смысла!

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 идолищем Болезни, имеет на это абсолютное право. И возможно, подводя итог «экс-экс», он по-русски прав.

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 идолищем Болезни, имеет на это абсолютное право. И возможно, подводя итог «экс-экс», он по-русски прав.

Надежда Воинова

РАЗБИТЫЙ ДВОРЕЦ ВОЛЬФРАМА ОДИНА



Только великий маэстро мог так разыграть (в прямом и переносном смысле) пространство Манежа. Выставка грандиозна по своим масштабам — ее везли из Германии несколько огромных машин. Социальный аспект аудиовизуальных инсталляций Вольфрама Одина, который он в последнее время все чаще поднимает на щит, прозрачен и очевиден. Идеи инспирированы средой обитания художника, проживающего в Берлине, — месте срастания двух некогда враждовавших цивилизаций, материальным выражением которого стала разрушенная Берлинская стена. Ярким примером подобных социальных метафор является инсталляция «Хлеб для мира», в которую входят несколько чемоданов, ставших подставкой для неких подобий противотанковых «ежей», сделанных из полярных по своему назначению и качеству предметов — физически ощущаемых как органика караваев хлеба и воткнутых в них стальных бритв — «вода живая» и «вода мертвая».

На наводнившую европейские масс-медиа волну военных сводок Вольфрам Один откликнулся пронзающей, как электрической разряд, инсталляцией «Война»: на ряде разделочных досок (некто от дома, семейного очага), из которых выложено слово «WAR», — полусгоревшие хлопковые женские трусики. Самое сокровенное и интимное — профанировано, предано насилию и огню.

Проста и сама идея центрального объекта — «Разбитого дворца», иллюстрирующего дисперсность сознания человека, живущего на обломках империи, в конце времени, некогда воспринимавшегося как «прекрасная эпоха», не оставившая после себя ничего, кроме миражей и газетных штампов. Разбитый дворец — это замок, построенный на песке и из песка, на островке плоти, ограниченной сознанием, обремененным генетикой политических комплексов. Это колосс на глиняных ногах и Вавилонская башня. В этом социальном послые нет никакой сложности, никакой особой казуистики мысли. Об этом сейчас может сказать каждый. Это в конце концов уже неинтересно. Утонченность и драматизм возникают на ином уровне — в слое чрезвычайно развитых рецепторных, тактильных предложений Одина, развивающих этот несложный социальный мотив до некой органической симфонии, едва уместяющейся в огромном пространстве Манежа. Именно на уровне соматики и физиологии проявляется и новый смысл его вещей.

В инсталляции «Двенадцать присяжных танцуют танец, утратив с реальностью связь...» картина и человек меняются местами — не человек смотрит на произведение, но оно становится свидетелем и судьей его жизни, откликается на шум его шагов через встроенные микрофоны. Человек проходит сквозь строй следов собственной жизни — скомканные и разбросанные страницы телефонных справочников. Шорох бумаги, усиленный динамиками, заставляет трепетать растянутые полотна, превращая их в паруса, готовые сорваться с места, как только корабль снимется с якоря. Гендерный аспект обыденного восприятия, где картина — это мужское, отдающее начало, а человек — женское, воспринимающее, — выворачивается наизнанку. У картины появляются тело, глаза и уши. Она становится продолжением своего творца — Франкенштейном, наделенным жизненной энергией создателя.

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 рамах, 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 затайливая механика 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 — подобие «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 связанной 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 фэшн-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 Хаймлик, которая также стала соавтором объекта «Королевская чета посещает предместье», где она выполнила фигурки мышей из войлока. Звучит мощатворское «Похищение из сераля», по детской железной дороге 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 «мышьиной возни».

Вольфрам Один — в первую очередь не «гражданин», как может сначала 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, и становятся подлинным смыслообразующим элементом, вне зависимости от «темы», продиктованной конъюнктурой нашего времени.

Мила Цвинкау

Русско-немецкий проект

«Первый вертикал»



Александра Конева. Из серии «Автопортреты»

Первый вертикал — большой круг небесной сферы, соединяющий точки Востока и Запада. Точками сосредоточения 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 (инициатор проекта), Виктор Мальщук, Саша Конева (уже несколько лет живущая за границей), а также немецкий скульптор Михаэль Фридрихс-Фридендер.

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 Фридендером, 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 5х6 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 блески — нечто малое и интимное — и есть ее «предназначение». В Петербург Саша привезла две серии — глубоко личные, с элементами кича и долей здоровой презентации себя автопортреты и сдержанные по цвету графические листы с закомпонованным 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 («Осиние гнезда») — выявление новых пластических возможностей «участствующих» 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 подоплеку 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 «вкус, 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



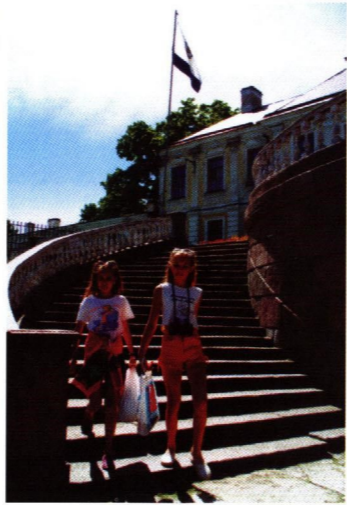


Под сенью оранжевого дерева

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

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

Так, Е.Андреева рассказала о найденном ею подробном списке шведов, взятых в плен под Полтавой. Оказалось, что огромную роль в их судьбе сыграли гражданские специальности: профессионалы были избавлены от земляных и других тяжелых работ, на которых погибло множество менее квалифицированных соотечественников.



священного Меншикову фильма «Падение Голиафа» и продемонстрировала его черновую версию. Важным итогом конференции стал призыв к властям Санкт-Петербурга отменить принятое решение о сооружении петербургско-шведской компанией «Нинас-Балтик» битумного терминала на побережье залива прямо напротив Большого дворца.

Сергей Горбатенко

Еще не время подводить итоги

В сентябре — октябре 1999 года в залах корпуса Буну Государственного Русского музея пройдет персональная выставка петербургского скульптора Дмитрия Каминкера.

В основу выставки положен не традиционный для персоналий ретроспективный подход к творчеству, а скорее взгляд самого скульптора и специалистов, длительное время следящих за его развитием, на увлечения художника культурами разных времен и народов — от Древнего Египта и античной Греции до современных Индонезии и Амазонии.



НоМи

ждународного альянса скульпторов КруККао предстанет в залах Русского музея не подводящим итоги мэтром, но полным сил, планов, энергии, озорства современным художником, творчим актуальное и вызывающее споры искусство.

Детская комната

Завтрашний день будут строить сегодняшние дети — хочет напомнить всему миру Русский музей и с этой целью разрабатывает несколько проектов, призывая 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.

при поддержке Русского музея и немецких предпринимателей и художников предполагает провести ландшафтный проект с группой детей и подростков, участники которого создадут объекты и инсталляции из природных материалов, посвящая их четырем стихиям — воде, земле, воздуху, огню.

на родных просторах

Н О В Г О Р О Д

«НОМИ» в «Европе!»

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

стью всеми уважаемой пятизвездочной «Европы» Юлией Ильиных 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 Загоровова и Марианны Бозуновой. Надо

сказать, respectable 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 хозяйка остались друг другом довольны.

Л.В.

Но — счастье есть. Его не может не быть

Главный редактор «НоМи» Вера Бибинова сказала, что один художник из Новгорода хочет, чтобы его обругала — мол, нравится человеку, как я ругаюсь (хотя когда я ругалась?). А у нее как раз есть рубрика «Родные просторы» для провинциальных авторов. Показала мне репродукции картин, и вдруг обнаружилось, что я их знаю: видела в московском ЦДХ, пробегаая по одной из тамошних безумных вселенских ярмарок. Если запомнились работы, виденные мельком год назад в самых неподходящих для искусства условиях, — значит, в них что-то было.

В этих была ладная, просто, но крепко скроенная композиция, старательно и вдумчиво сработанная фактура, свежее, прямо-таки за край бьющее чувство цвета. Что-то милое в них было, неподдельное, какое-то простодушное достоинство, подкупающая радостная самодостаточность. Чувства добрые они пробуждали в душе. То ли воспоминания о дорогих детских книжках с нарядами картинками. Или о первом посещении ТЮЗа с «модерновыми», по моде 60-х, декорациями. Или о чувственном женском восторге при виде разноцветных рулонов в «Доме ткани».

профессионального опыта довоенного двадцатого века. То есть те самые добротелители, о которых амбициозному критику сегодня и говорить-то неудобно. Поскольку живопись сегодня — в лучшем случае служебный «язык» для горлаздо более важного «послания». Владеть им совсем необязательно и даже не совсем прилично: если для проекта вдруг понадобился этот антикварный инструментарий, следует нанять ассистента, у которого не хватило ума ни на что другое, как закончить 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?»).

нескрываемым удовольствием, с которым лепил их автор. А современное искусство — предмет трудный и скучный, художник должен помнить, что служба не мед. Можно в отместку автору разразиться ложноклассической фрейдистской тирадой о тяге к «размазыванию» как о неизжитой потребности эпохи инфантильной анальной сексуальности. Самое главное — пробормотать сквозь зубы что-нибудь вроде «второразрядный салон» или даже «курортная живопись для Баден-Бадена».



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



Русский балет. 1999 г. Х., м. 108x75

hot mail

Главному редактору «Нового мира искусства»

Уважаемая г-жа главный редактор! Можно, кажется, предположить, что назначение и цели редактируемого Вами журнала выводят его за рамки чисто информационного издания. Думаю, в этой связи Вам будет небезынтересно узнать, что в опубликованном в «НоМи» 3(8) за этот год материале о выставке Даниэля Далсета в Галерее 103 содержится ошибка не только фактического характера. Время пребывания художника в России, количество выпитых бутылок (выпитых, конечно, отнюдь не в одиночестве) и утверждение о том, что некоторые из его работ окружены металлической бахромой, не соответствуют действительности.

как и во многих других случаях, читатели Вашего журнала сталкиваются с тем, что один из персонажей Булгакова назвал бы «так называемым непрофессионализмом». Несколько лет назад в подобном рода текстах обычным делом было присутствие двух цитат из Бодрийяра или Гройса на фоне невразумительных попыток как-то объяснить их появление. Времена меняются, и сегодня у критиков, пользующихся замысловатыми псевдонимами (в нашем случае у Виля Шульца), появились новые идолы. Попытка писать в ироничном духе «Курицын-Daily» или Федора Ромера из «Итогов», при всем моем уважении к последним, не гарантирует успеха рецензенту, не потрудившемуся пойти дальше первой попавшейся ассоциации. В нашем случае дело обстоит даже хуже — «озабоченный в промозглом Петербурге» рецензент, пользуясь этой самой единственной его ассоциацией, пытается натянуть на себя лоскутное одеяло текста, не способное спрятать его недостатки.

С уважением, Игорь Хадиков, Галерея 103, СПб

Дорогая редакция!

Я бы хотел предложить свою интерпретацию провала 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 фигуре 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-

го исследования. В образе ограждения автор (Герасимов), кроме того, явно изобразил себя. Во-первых, как обрамление или оправу для двух сильных стекол, служащих народу для того, чтобы последний видел коммунизм (или видел хорошо), во-вторых, как декоративный элемент (возможны коннотации с преступным элементом) — указание на место художника и его личное служение государству. На этой плоскости прогал символизирует недостатки, присущие Герасимову как человеку, прогал — это самокритика, и художнику просто повезло, что Сталин смотрит в другую сторону. Вот так. Это конечно не предел, ибо лед тронулся, господа, деконструкция продолжается. Но вышенаписанное — это все, что я понял своим слабым умишком.

С приветом, Валя Дьяконов

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 торговых организаций. Практичные петербуржцы к тому же знают, что на подобных салонах, которые куда уместней именовать просто ярмарками,

Ярмарка или Салон?



можно прикупить что-нибудь нужное и красивое по более доступной цене, нежели в магазине, расположенном недалеко от дома. Ибо отличительной чертой любого профильного салона служит еще и неременная 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 дожидаясь состоятельного клиента, так что и салонные цены оказались много выше магазинных. Кроме того, салон разместили 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 развеял миф о несметных сокровищах 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 бо- жий 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, по- торговаввшись, 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. Ожидавшаяся московская публика так и не появилась, если не считать за таковую регулярно посещающего Петербург Илью Глазнова или Людмилу Гурченко,

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», «НОВЫЙ МИР ИСКУССТВА» представляет и нового автора, Валентина Дьяконова. Вы прочтете его материал «Поющая плоскость» — посвященный простым понятиям звука и цвета, которые нам всем знакомы из раннего детства и которые, как природу, хочется постигать бесконечно. Окрик Бога-отца, сочный цвет яблока искушения, мраморная белизна тел прародителей и нежный звук их невинных реплик — ассоциации и память от рефлексов уха и глаза можно множить и множить, но двадцатилетний москвич пишет о другом. Жестко препарировать опыт тривиального сопоставления, как и соединения, цвета и звука в современном мире искусства, этот умный, точный в слове и достаточно лаконичный юноша впервой среди других уважаемых авторов нашего издания предложил простую вещь: дать человеческому восприятию работать свободно, «ослабив и громко и тихо в современной культуре критически понятийный аппарат». У интеллектуалов это редко получается — тем интереснее задача поиска нового состояния, в котором, возможно, простые вещи откроются с новой стороны. «Я ловил сопоставления. Интеллектуалы редко способны на это — ответственность за звук и цвет...» — писал Арсений Тарковский, признавая, что для кого-то это весьма простая задача. Мы тоже не будем притендовать к себе, если кто-то нас не поймет. Но нам — интересно. «Я искал согласия между цветом и звуком, и это было интересно», — писал Арсений Тарковский. В то же время, он признавал, что для некоторых людей эта задача была бы слишком неважной. Мы не будем разочарованы, если кто-то не поймет. Однако, мы заинтересованы.

Die NWK eröffnet eine neue Rubrik — »Klang und Farbe« — und stellt Ihnen einen neuen Autor vor: Valentin Djakonov. Sein Beitrag, »Die singende Fläche«, ist den einfachen Begriffen »Farbe« und »Laut« gewidmet, die uns aus dem fernsten Kindertum bekannt sind und die man, wie auch die Natur, immer wieder, unendlich erfassen möchte. Der Zuruf des Gottvaters, die leuchtende Farbe des Apfels der Versuchung, das marmorne Weiß der Leiber unserer Ureltern und der zarte Klang ihrer unschuldigen Reden... Assoziationen und Erinnerungen an audiovisuelle Reflexe kann man beliebig lang aufzählen, doch der zwanzigjährige Moskauer schreibt von anderen Dingen. Dieser scharfblickende und lakonische junge Mann setzt sich mit verschiedenen Erfahrungen der trivialen Gegenüberstellung und Synthese, der Experimente mit Farbe und Laut in der heutigen Welt der Kunst kritisch auseinander und schlägt als erster unter unseren Autoren etwas ganz Einfaches vor: den Begriffen »Farbe« und »Laut« zu entspannen und der Wahrnehmung freien Lauf zu lassen. Den Intellektuellen gelingt das nur selten, also ist die Suche nach einem neuen Zustand, der uns vielleicht ermöglicht, einfache Dinge von einer anderen Seite zu sehen, umso interessanter. »Ich haschte nach Übereinstimmungen von Farbe und Laut...«, schrieb Arsenij Tarkovskij und meinte, daß es für jemanden vielleicht eine zu kleine Aufgabe sei. Wir würden es Ihnen ebenfalls nicht übel nehmen, wenn Sie uns nicht verstehen. Wir aber finden das interessant.

THE NEW WORLD OF ART: COLOUR AND SOUND
The New World of Art opens a new rubric – Colour and Sound, and introduces a new author – Valentin Djakonov. You will read his material *Singing Surface* devoted to the simple concepts of sound and colour which all of us know since our childhood and which we want to perceive endlessly – in the same manner as we perceive nature. The peremptory shout of God, the juicy colour of the apple of temptation, the marble whiteness of the bodies of our primogenitors, and the tender sound of their innocent speech... One can infinitely multiply related associations and the memory of what an ear and an eye have once perceived. However, our twenty years old Moscovian writes about something different. Brutally dissecting all the experiences of trivial comparison and contrast of colour and sound in contemporary artistic world, this clever, precise, and laconic youth is first (among the other respected authors of our magazine) to introduce quite a simple thing. He proposed to let our perception free – that is, to minimise our conceptual apparatus. Intellectuals are rarely able to do this – the more interesting becomes the task of finding a new state of mind in which simple things would, perhaps, show their opposite side. «I looked for the correspondence of sound and colour...» – wrote Arseny Tarkovsky. At the same time, he recognised that for certain people this task would be too unimportant to care for. We shall not be disappointed if someone does not understand this. However, we are interested.