

Новый Мир Искусства

ISSN 1560-8697

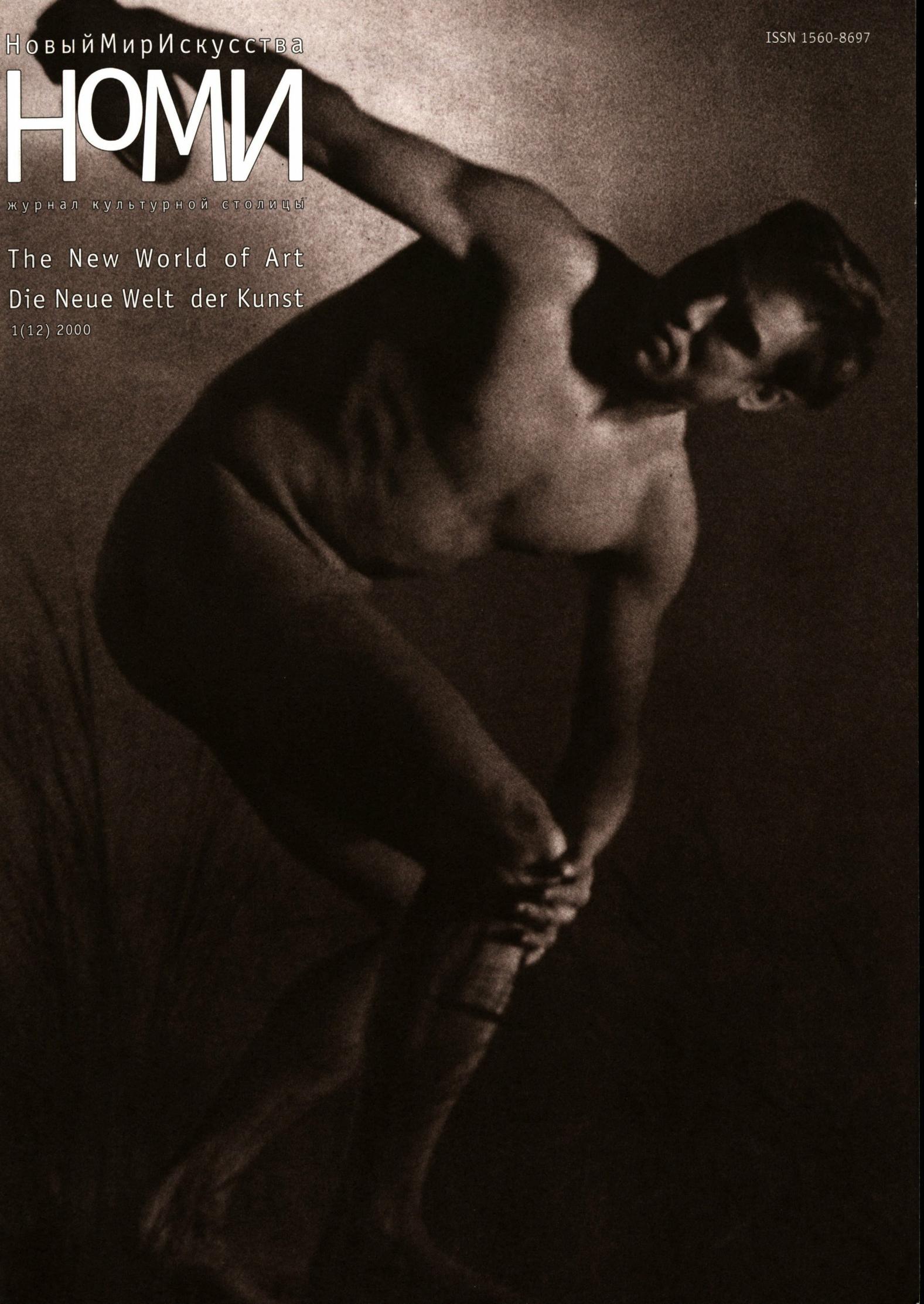
# НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

1(12) 2000





цвет и саунд

чистота жанра

папики

короли нюанса

1000 приглашений на чашку чая

мир музея

фил-клуб

из книг

обзор Марины Колдобской

молодо-зелено

художественная хроника

(...)

Входи

Пропилеи-2000

Узревший музыку живопись услышит

На Диком Западе

138 точек отсчета

«Минский» Наппельбаум: изящная светопись

Скромное обаяние Лени Рифеншталь

Цыпленков, обманувший историю

«Великий Карл» и его экспозиторы

Золотой век Николаевской России

Парадоксальный фатум Петербурга

О работах художника по костюмам И. Чередниковой

Взгляд сквозь стекло

Насилие над предметом

Точка

«Свое суждение...»

Новый год и все-все-все

Вернисаж — искусство компромисса?

46

Москва в письмах

Борьба с реальностью

Валентин Дьяконов 63

Д.О. 64

1-я и 3-я страницы обложки:  
Лени Рифеншталь.

2-я страница обложки:  
Павел Цыпленков. Я за мир!

В оформлении номера использованы работы  
фотографов: И.Брякилова, О.Абрамова,  
К.Юрина, А.Кашницкого.

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

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

Главный редактор Вера Бабинова  
Ответственный секретарь Светлана Шевякова

Дизайн: Филипп Донцов, Надя Зубарева  
Допечатная подготовка: Иван Жуков  
Тел./факс редакции (812) 114-5532.

По вопросам рекламы обращаться в контору журнала.

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

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

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

Журнал «Новый мир искусства» выходит  
1 раз в 2 месяца. Подписной индекс в  
Общероссийском каталоге 38490.  
На любой номер журнала Вы всегда  
можете оформить подписку в редакции  
или во всех отделениях почтовой связи.

Когчен пир, умолкли хоры,  
Опорожнены амфоры,  
Опрокинуты корзины,  
Не допиты в кубках вины,  
На главах венки измяты, —  
Лиши курятся ароматы  
В опустевшей светлой зале...  
Кончив пир, мы поздно встали —  
Звезды на небе сияли,  
Ночь достигла половины...

Николай Кононов

# ВХОДИ

Начав свои заметки с этой строфы Федора Тютчева, я старательно выбираю тон. Вот, воспитанный человек посетил роскошный пир, где был званым гостем, где угощался и вкушал милость позвавших его отужинать. И что же? «На главах венки измяты» и прочая ерунда, сплошной «дольний чад», как он скажет дальше в этом стихотворении, во второй строфе. Не замечал ли, дорогой читатель НоМИ, сколько дармовых презентационных пирров задается в двух столицах в неделю? В культурной, конечно, неизмеримо меньше, чем в не-культурной. Но что поделать, от заглавных финансовых потоков мы несколько удалены.

Пиры нынче —  
с в о е б р а з и н й  
спосо б излияния  
благодати на

деятелей культуры, посещающих банкет. Там можно и на других посмотреть, да и себе ни в чем не отказать. Нет такого фонда, премии, проекта, который бы ни был аранжирован пирами. Жирными и не очень. По дискурсу меню можно спорить о вкусах устроителей — тех, чьи деньги.

Но что самое интересное — на пирах бывают одни и те же люди. Даже возник такой спорт — ужинать банкетом. Съесть два банкета, выпить три фуршета.

Порочная тема. Но что поделать. В сознании теперь прочу ассоциируется банкет и благотворительность. Они теперь близнец-братья, как Ленин и партия.

Надо думать, что в русском банкетировании есть нечто, выдающее не только вкусы устроителей, но и другое, более сложное — приоткрывающее на всеобщее обозрение наш внутренний строй и лад. Уесться и упиться, ведь это так по-нашему. Икнуть в снег и молвить: «Ну, полный малаховец!» Обкормить и умилистировать Ваала, Мамону, сидящих внутри, принести заместительную жертву...

О, так и вижу одну всем известную даму — она извергает в снег, в никуда, дорогое съеденное и выпитое, как Настасья Филипповна пачку купюр в пылающее чрево камина.

Хочется небольшого экскурса в историю русской благотворительности — Чайковский, обожаемый фон Мекк, пишущий под итальянской сенью. Иванов, проживающий в той же Италии на небольшие, но регулярные государевы деньги; наши совакадемики, живущие в той же стране на академической даче (но им что Тибр, что Вуокса). Каков вывод? Никакого. От чего зависит результат художнических усилий? От дара. А как помочь дару? Не губить его. Оградить.

В Западной Европе нынче невероятно развито меценатство, существует бездна благотворительных фондов, откликающихся на просьбы деятелей культуры, алчущих соучастия. При методичном усердии можно найти деньги на любой, самый взбалмошный политкорректный проект, да и на сносное прожитье.

Цивилизованный мир позволяет тратить средства, заработанные сложными системами — от финансовых спекуляций до производства памперсов, — на эксцентричные затеи поэтов и художников.

Одиночество молодого творца должно быть не разделено, а усугублено в особых местах уединенного вдохновенного творчества. Кто не мечтал об этом?

В «Пире» у Платона Алкивиад говорит, что влюбленный подобен человеку, ужаленному змеей, он может быть понят только теми, кто пережил боль и муку подобного укуса. И он только им рассказывает о своих чувствах. Здесь корень благотворительности — филантроп, оказывается, сам должен быть таким «укусенным», иначе он не сможет проявить милости к творцам. Разве можно здесь говорить о милости комитета? Разве может быть правильным выбор?

Кто может оценить искусство, величаво попирающее пропорции? Только тот, кто когда-то попирал их сам.

Любым образом — в деле или в любви.

Идея создания стипендии ПРОПИЛЕИ, системы вспомоществования молодым одаренным поэтам и художникам, родилась спонтанно, поддержана не фондом и комитетом, а конкретным благотворителем. Поэтому ПРОПИЛЕИ ставят своей метафорической целью создание некой опоры, прозрачного коридора, эфемерной крыши, могущей на некоторое время оградить молодого творца от насущной суеты. ПРОПИЛЕИ не преследуют никаких практических целей и, само собою, эстетически не предопределены ничем. Только, может быть, последней строфой тютчевской пьесы:

Как над беспокойным градом,  
Над дворцами, над домами,  
Шумным уличным движеньем  
С тускло-дряным освещеньем  
И бессонными толпами, —  
В горнем выспренном пределе,  
Звезды чистые горели,  
Отвечая смертным взглядам  
Непорочными лучами...

Стойте помечтать о том, что ПРОПИЛЕИ, прозрачный коридор классической перспективы, помогут кому-то из будущих стипендиатов различить эти «лучи», о коих повествовал поэт. Кстати, не замеченный в опосредованном бытии на средства каких-либо фондов или дарителей.

ПРОПИЛЕИ — воздушное смыкание линий, чистый кунштюк, затея, чуждая инспекций и отчетов, абсолютно внесоциальная, художнически не замутненная, — ждет кандидатов.



# ПРОПИЛЕИ-2000

Ежегодный конкурс на получение стипендии «ПРОПИЛЕИ» организован журналом «Новый мир искусства» (идея принадлежит поэту Николаю Кононову) и финансово поддержан инициативой директора «НоМИ» Юрия Калиновского. К участию в конкурсе приглашаются все желающие из числа творческой молодежи в возрасте до 33 лет, способные доказать свое право на обладание стипендии в номинациях: «Художник», «Поэт», «Арт-критик».

Организационный комитет назначил на 2000 год общую вручаемую сумму в 3,6 тыс. долларов, которая будет распределена поровну между шестью победителями производимого отбора. Решающий голос принадлежит самому учредителю стипендии, но не исключает подробного собеседования с номинаторами конкурса, наделенными правом рекомендательного номинирования, а также совещательного голоса. Среди номинаторов известные искусствоведы, художники, арт-критики: Сергей Даниэль, Аркадий Ипполитов, Николай Кононов, Михаил Золотоносов, Иван Говорков.

## ОБ УЧАСТИИ В КОНКУРСЕ

Работы на конкурс принимаются до 1 сентября 2000 года в электронном виде по почте или записанными на дискету по адресам (в т.ч. электронному), указанным в журнале, с пометкой «Пропилеи» — это то, что касается текстов. Изображения (живопись, скульптура, предметы декоративно-прикладного искусства) — кроме двух вышеуказанных способов, могут быть предложены к рассмотрению в виде качественных слайдов (размером 6x7). После ознакомления с ними, на основании предварительно сделанного выбора, организационный комитет оставляет за собой право увидеть эти работы и «вживую».

По каждой номинации из числа участников определяются 2 победителя — всего 6. Этим шести первым победителям конкурса и будет торжественно вручена стипендия «Пропилеи». Результаты конкурса планируется обнародовать в октябре 2000 года.

Будущим участникам конкурса рекомендуем ознакомиться с рядом примечаний.

## ПРИМЕЧАНИЯ

**Прим.1. Прагматичное.** Сумма, по желанию учредителя, может быть к моменту вручения стипендии увеличена, но — не уменьшена.

**Прим.2. Поощрительно-заинтересованное.** По разделу «Арт-критик» к рассмотрению принимаются тексты, ограниченные названиями рубрик журнала «НоМИ» (Папки, Истоки, Цвет и саунд, Фил-клуб и т.д.) и выполненные в компьютерном наборе размером не более 6 страниц (по 1800 знаков на стр.). На номинацию «Арт-критик» принимаются работы как дипломированных специалистов, так и талантов-самоучек, чувствующих призвание к творческой работе. Интересные статьи, эссе, заметки, не получившие премии, но одобренные оргкомитетом и номинаторами, будут опубликованы на страницах журнала и отмечены гонорарами.

**Прим.3. Техническое.** Рукописные работы и тексты, отпечатанные на машинке, к рассмотрению приниматься не будут.

**Прим.4. Не лишнее.** Не забудьте прислать на конкурс данные о себе (коротко) и указать все возможные способы с Вами связаться.

«ЖИВОПИСНО ЗВУЧАЩАЯ ВЕЩЬ» — так называлась персональная выставка Валентина Левитина, организованная частной художественной галереей «Гончарная 24» и ее хозяйкой Катариной Венцль, которая прошла при большом стечении почетной публики в конце ушедшего года.

Валентин Левитин, признанный петербургский мастер, известный своими пространственно-временными живописными опытами, художник сложный — как, впрочем, и человек, живущий в этом художнике. Болезнь, жизнь, творчество, осмысливание собственных поисков в нем, непонимание, как и признание, хвала-хула сделали его работы не просто нервно осязаемыми для людей нетолстокожих, но и в некотором роде, по меткому выражению критика-искусствоведа Владимира Дрозда, «живописно звучащими». В живописи Левитина визуальные формы, особым образом организованные в геометризированном и цветодинамическом пространстве, приобретают качества, присущие звуковым, а именно — протяженность во времени. По мнению

## УЗРЕВШИЙ МУЗЫКУ ЖИВОПИСЬ УСЛЫШИТ<sup>1</sup>

художника, существуют некоторые условия, при которых этот эффект качественных изменений, происходящих с материей — композицией на холсте, — вообще возможен. В общих словах пространство представляет систему геометрических изображений, цвето-тональных плоскостей и принимает свойства полифонически звучащего континуума. В музыке подобную систему пространственных координат в 30-х годах XX века создал Антон Веберн.

Представитель нововенской школы, создатель нового музыкального мироизрания, ставший знаменем музыкального авангарда середины XX века, он открыл, по меткому замечанию Игоря Стравинского, «новое измерение музыкального времени» и «новое расстояние между музыкальным объектом и слушателем». Опираясь на основные положения Гете о развитии в природе,

Веберн считал, что искусство подчиняется абсолютному, господствующему во Вселенной закону развития и произрастания. Начиная с оп. 27 («Вариации для фортепиано», 1936) все элементы музыкальной ткани (звуковысотность, метроритм, гармония, тембр, динамика, агогика) являются проекцией лежащей в основе произведения серии (или серий). Специфические музыкальные элементы — метроритм и ззвуковысотность — оказываются функционально уравненными с тембральными, динамическими и другими музыкальными элементами. Игра специфических и неспецифических элементов, их дискретность и относительная автономия создают эффект зумой конструкции, где наряду с вертикальными и горизонтальными появляются диагональные связи. В письме Хильдегард Йоне, австрийской поэтессе и художнице, на стихи которой написаны опусы 23, 25, 26, 29 и 31, Веберн объясняет свой метод через излюбленное им старинное изречение:

«... Я составил такой «ряд», который уже сам по себе содержит очень сложные связи, ряд, который, возможно, чем-то походит на знаменитое старое изречение

SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS

(Сеятель держит работу, держит работу сеятель).

Сперва читайте по горизонтали:

Итак: Sator opera (обращение агро)

Tenet, tenet

Opera sator (обращение rotas)

Теперь по вертикали: сверху вниз, вверх, вниз; вверх (это два раза tenet), вниз, вниз.

Далее опять по вертикали: справа, снизу вверх, вниз и т.д.<sup>2</sup>

S A T O R  
A R E P O  
T E N E T  
O P E R A  
R O T A S

мысль наглядной, взаимосвязь служит наглядностью мыслей».

Сопоставляя концепцию Левитина «протяженности во времени» с видением музыкального материала Веберном, нельзя не отметить их сходства. Обе системы подразумевают общие законы природы и искусства как основу сближения визуальных и музыкальных форм.

Перенос специфических элементов живописи во временную координату и элементов музыки в пространственную подразумевает создание замкнутой структуры с жесткими функциональными связями. При этом сам «набор» элементов строго ограничен: У Левитина взаимодействуют плоскости, формы и пространства, у Веберна — сериальная проекция элементов музыки, основанная на наглядности, членении и взаимосвязи.

Специфические элементы живописи, «протяженные во времени», приобретают характер музыкального континуума. Специфические музыкальные элементы приобретают качества пространственных объектов. Обе системы основаны не на психологии восприятия искусства, а на принципах конструирования мироизрания и являются собой два взгляда на единую реальность, законы которой стали в какой-то мере известны как австрийскому композитору, так и петербургскому художнику.

<sup>1</sup> Статья композитора Алексея Мыльникова печатается с существенными сокращениями и редакторской правкой.

<sup>2</sup> А. Веберн. Лекции о музыке. Письма. М., 1975.

<sup>3</sup> Примечание Йозефа Польнауэра.



В далекие шестидесятые годы даже самые дальновидные политики вряд ли предполагали, что под именем поп-арта может скрываться то, против чего был направлен эпатаж Фабрики Энди Уорхола, — домашнее камерное искусство. Неожиданная метаморфоза случилась в среде петербургских рок-музыкантов и художников восьмидесятых — начала девяностых. Идея «искусства, которое должно нравиться всем», стала здесь одним из самых популярных объектов насмешек. Оформляя выступления рок-групп, художники доводили иронию до ерничества. Пестрые полотнища в глубине сцены, разноцветные костюмы и аляповатый грим превращали некоторые концерты в лицедейские фарсы.

Станислав Савицкий

## На Диком Западе

«настоящие» краски комиксов, глязноватые тона вечернего уличного освещения с обложек иностранных детективов времен холодной войны и однотонные зарисовки из жизни Дикого Запада. Цвет подтверждает правдоподобность имитации — изобретения собственной домашней поп-культуры, которая строится на ироничной стилизации.

Это маленький смешной мир, нарисованный акварелью, гуашью или шариковой ручкой. Здесь можно перекусить в «Wyner's Junk Food», сходить на концерт группы «The Dyatles» или окунуться в жизнь неумелых, но лихих музыкантов.

Рисуя и сочиняя песни, Вайнер искусно имитирует волшебную страну соблазнительных обманок, питающих грезы обывателей и подростков. Вот стол, сервированный в лучших традициях поп-арта: узор дырок на солонке и перечнице прочитывается как «P.S.», на дне тарелки нарисована миловидная женская головка и подпись «I love you». Спокойные, приглушенные тона. Так и просится на кухонную стенку. Вот меланхоличная размеренная песня о возвращении блудного мальчика. Впервые влюбившись, он решил, что девушка понимает его лучше, чем родители, но вскоре чувства прошли, а вместе с ними и желание уйти из дома («Blind Love»). Рекомендуется для исполнения на школьных дискотеках и переписывания в песенники старшеклассниц.



Рисунки и песни Вайнера — упражнения в стиле. Однако в отличие от одноименной книги Рэймона Кено, в которой представлено девяносто девять версий одной обычной истории (от оды до липограммы), здесь имитации подлежит все. И неприглаженный угловатый звук «The Kinks», и лишенные оттенков едкие цвета комиксов (северный загар на носу затерявшегося в заснеженных русских просторах Хемингуэя). Жалостные интонации а-ля Моррисси, внезапно сменяющиеся рыком и уплюканьем, достойны издательских оттенков синего в акварели «Фигуристка». Романтическое сине-голубое небо, наполовину скрытый темно-синий тенью лукавый Арлекин и его шизофренически блеклая тучная партнерша, самозабвенно исполняющая шутовской пирэт.

С имитаторским блеском «Wine» завершает концерты попурри из классики рок-музыки шестидесятых-восьмидесятых: «You Really Got Me» «The Kinks», «I'm a Passenger» Игги Попа, «The Last of The Famous International Playboys» Моррисси... Воображая себя владельцем сети фастфудов «Wyner's Junk Food», Вайнер рисует один из собственных «ресторанов», тщательно воспроизводя бромпортретные оттенки фотографий тридцатилетней давности.

Среди его рисунков есть однотонные зарисовки из жизни средневековых пражских пивных, красочные сцены жестоких гангстерских разборок, превращенные в дурацкую карикатуру черно-белые исторические гравюры, выполненные в героических цветах сюжеты фэнтэзи-эпопеи, аляповатые истории о ковбоях и т.д. На зависть иным карикатуристам Вайнер наделен редким талантом имитировать сюжеты и краски Дикого Запада.

«Wine» поет по-английски. Это не вызывает ни неприятия среди отечественных меломанов, ни гримас недоумения у иностранцев. Большинство песен рассказывает незамысловатые истории о любви, дружбе и зеленом змии в Вайнер Ворлд. О расставании влюбленных: юноша сетует, что быть одному тяжело, если не знаешь, откуда берутся чистые тарелки («Clean plates»). О мечтательном муже, который живет в башне своих фантазий и не замечает ни строптивой жены, ни окружающих, считающих его подкаблучником («His Marvelous Wife»). А также о том, что парни всей Земли и представители всех ремесел совсем не прочь выпить («Alla-Coholicki»).

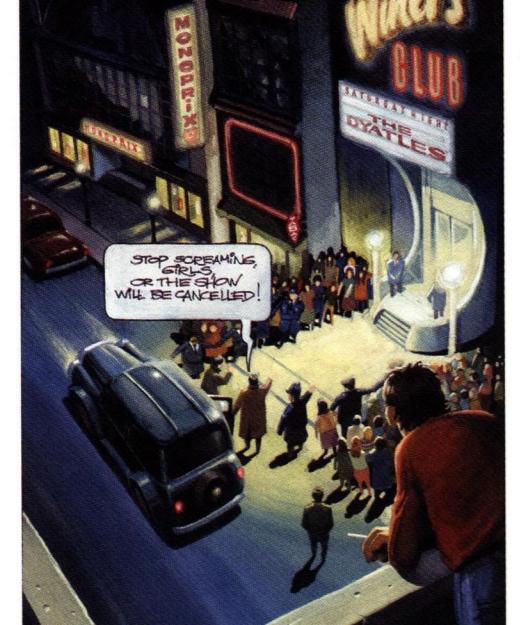
В некоторых рисунках угадываются образы загнивающего капитализма, сошедшие со страниц журналов «Англия» и «Америка». Частный детектив с напряженным лицом распутывает клубок козней; тусклый вечерний свет, подозрительные тени, улица зловеще озарена огнями витрин и электрическим блеском рекламы.

Летний день. Заходустная улица. Тень перекрашивает в грязные тона обшарпанную стену дома, пыльную мостовую, неопрятного мальчугана. В лучах солнца грязно-желтая машина с черным верхом.

Бессстрашный супермен в черном костюме, клетчатой шляпе и черных перчатках рассекает непроглядный мрак ночи в черном кадиллаке, рядом с ним неотразимая боевая подруга: ей страшно, но интересно.

На других рисунках — искаженный мир пестрых обложек глянцевых журналов, крикливых постеров, черно-белых кинофиш в стиле пятидесятых и бесплатных открыток для посетителей кафе. Здесь сверкают разноцветными огнями вывески «Winer's Club», где будут выступать сами «The Dyatles». Это чехарда красок, коварный и заманчивый мир шоу-бизнеса, в котором бранд Wyner с беспечностью меняется на Wine. Рядом царство рекламы — открытка в светло-коричневых тонах: почтальон с нашивкой «e-mail service» вручает письмо адресату (только для вас служба электронной почты работает с доставкой на дом). Возвращаясь в черно-белые пятидесятые, Вайнер лукаво рисует афишу для современного боевика — захватывающую погоню за похитителем дискастами с секретными файлами.

Потешный Дикий Запад и есть мир комической стилизации, построенный лидером «Wine». Здесь царствуют беспечность, ехидство и фантазия. Успех безразличен, важно соблюдать стиль и брать верный цвет. Поэтому достаточно нарисовать одну сцену из комикса и не придумывать ничего больше — ни сюжета, ни остальных персонажей, ни диалогов, ни возможного продолжения. Это поп-арт, который не хочет быть популярным. Искусные подделки, не предназначенные для продажи. Красивая жирная клякса на обложке «Cosmopolitan».





Из серии "Unknown Person" Йорген. Дания. 1998

Из серии "Unknown Person". Бирка. 1999



Анатолий Белкин

# 138 точек отсчета

Маленькая комната  
Государственного центра  
современного искусства  
заполнена черно-белыми  
фотографиями. Автор –  
живописец Виталий  
Пушницкий.

Виталий живет тихо, имеет небольшой, но верный кружок друзей, работает в Русском музее, где иногда сутками режет паспарту для чужих работ. В России это нормально – дорогим микроскопом забивать гвозди. Но почему живописец, получивший классическое, консервативное образование, не прекращающий дружить с такими ностальгическими вещами, как холст, разбавитель, муштабель, выступил как чистый фотограф? Или время тотального увлечения фотографией и перегруппировки сил «актуального искусства» в сторону документативности завербовало еще одного адепта? И так, и не так. Пушницкий к своим внутренним позывам относится серьезно. Обладая культурой и интуицией артиста, он физически не мог не заметить изменения майнстрима. Подобный селевой поток обладает огромной энергией и уносит с собой и более тяжелые фигуры. Почти все купались в этой реке, и многие (чуть не сказал «слава Богу») не выплыли. Но Пушницкий, живущий чрезвычайно скромно, покупает дорогую камеру и печатает снимки на лучшей бумаге не для того, чтобы быть «в центре». Его опыты с документальным фотографированием нужны прежде всего ему самому, они органично вплелись в его постоянную работу с формой, работу, совершающуюся исподволь, работу, которая сама выбирает наиболее подходящий инструмент для своего воплощения.

Еще раз подчеркну, что все фотографии Пушницкого документальны. Нет ни наложения негативов, ни специальной игры с печатью, и, на мой взгляд, это хорошо. Есть внимательный глаз художника, знающего цену детали и подсматривающего за ней сквозь камеру обскура. Но деталь ведет себя хитро, и часто то, что кажется в этот момент ярким и важным, оборачивается слишком большой философичностью, излишней сложностью и лишает конечный результат, то есть снимок, той простоты и ясной точности, которые всегда отличают работу мастеров.

Но снайперами не рождаются. Для меня хорошим знаком явился выбор самого художника. Для плаката, то есть визитной карточки своей экспозиции, он безошибочно взял лучшую, на мой взгляд, работу.

Стройные ножки под взлетевшей от порыва ветра юбкой. Мне вспомнился знаменитый кадр из журнала «Лайф» с принцессой Дианой. Но там английский юмор и пикантность ситуации. На снимке Пушницкого этого нет и в помине. Зато есть хорошая нерезкость кадра, простота композиции, которой вообще не замечаешь, и мгновенная реакция художника. Простота и романтичность, видимое отсутствие работы, никакой философичности, – все вышеназванное и что-то еще делает этот скромный кадр лучшим из представленных работ. То, что сам художник из сотни других точно выбрал его, говорит о незамыленности глаза и критическом отношении к самому себе. Хорошой ориентацией в собственном творчестве немногие могут похвастать. Демиургический комплекс не подкрался пока к Пушницкому – может, организм крепкий или в детстве прививку сделали?

И последнее. Сам принцип экспозиции, жертвенный по отношению к каждой картинке в отдельности, но концептуально работающий на целое, говорит о серьезности и культуре. Мне не было скучно на выставке, а это с возрастом становится для меня главным критерием.

Я очень верю в Пушницкого, правда, я совсем не объективен.



П.Е. Файн (первый справа), Ц.Е. Файн (третья справа). 1900-е. Фотография М.С. Напельбаума. Минск



Неизвестные. Между 1895-м и 1912-м. Фотография М.С. Напельбаума. Минск

На протяжении своей более чем полуторавековой истории фотография испытывала тяжелый комплекс неполноценности перед живописью, отказывавшей ей — впрочем, обоснованно — в праве первородства. Находясь на правах сводной сестры, ранняя фотография пытались то отчаянно маскироваться под живопись, то решительно от нее отрекаться, претендуя на независимое положение вне сферы искусства. Бурное развитие фотографии во второй половине XIX века, связанное с возможностью получения относительно дешевых и, главное, более «объективных», достоверных изображений, привело к появлению особого жанра — салонной портретной фотографии, уделом которой было выполнение заказных снимков.

Жанр этот имел свою поэтику, во многом адаптировавшую поэтику салонного живописного портрета; были в его арсенале и свои неписанные каноны, обусловленные возможностями фотографической техники, в немалой степени жестко регламентированные стандартными размерами фотографических отпечатков (миньон, визитные, кабинетные, макарт и бударные). Как писал впоследствии М. Напельбаум, «почти весь профессиональный фотографический мир, который утверждал, что фотография — искусство, в сущности, создавал вместе со своим неискусенным заказчиком специфический стиль, весьма далекий от подлинной художественности...».

Между тем сам Моисей Напельбаум примерно половину своей жизни отдал преодолению именно этого «специфического стиля». Трудно себе представить, что те знаменитые снимки, в которых мы безошибочно узнаём его почерк, были сделаны мастером в возрасте 50—80 лет! Один источник света, знаменитые пятна на негативах, эксперименты с сепией — тот напельбаумовский стиль, который стал визитной карточкой целой эпохи, — всё это появилось после долгой ремесленной работы в традициях «изящной светописи» салонного фотопортрета.

Алексей Дмитренко

## «Минский» Напельбаум: изящная светопись

Свой путь «от ремесла к искусству» Моисей Напельбаум начинал в Минске, в фотографической мастерской Осипа Осиповича Боретти. Мать мечтала, что ее старший сын станет врачом, однако по бедности вынуждена была отдать в ученики к фотографу, где он прошел стандартный для того времени путь обучения ремеслу. Сперва Напельбаум был копировщиком (печатал снимки), затем ретушером, затем, спустя три года, стал уже мастером на жалование — у Боретти он и сделал свои первые снимки. Но поиски заработка вскоре заставили его пуститься в странствия: он побывал в Смоленске, Москве (работал у фотографа Конарского), Одессе, Вильне, Варшаве... Вернувшись в Минск и не найдя возможности открыть собственное ателье, Напельбаум отправляется искать счастья в Америку. Несколько лет проработав фотографом в Нью-Йорке, все же возвращается в 1895 году в Минск и ценой больших усилий открывает собственное ателье. Со второй половины 1890-х годов появилась марка минского ателье Напельбаума, помещавшаяся на лицевой стороне и на обороте твердого картонного паспорту. Эти надписи, а также воспоминания самого фотографа, составившие книгу «От ремесла к искусству» (М., 1959), — чуть ли не единственные источники для факографии «минского» Напельбаума. Большинство известных нам отпечатков этого периода представляет собой стандартные по размеру («визитка» и «кабинет») и традиционные по исполнению салонные фотопортреты. В лучших из них заметно стремление Напельбаума различными средствами преодолеть статичность композиции. Так, некоторые портреты 1900-х годов сделаны на очень контрастном фоне — декорации с темным облаком с белыми просветами зигзагообразной формы.

Наиболее значительное, насколько нам известно, собрание минских фотографий Напельбаума хранится у проживающих в Петербурге наследников фотографа Павла Евсеевича (Евелевича) Файна (1884?—1941). Файн начинал у Напельбаума в Минске в качестве ретушера, затем стал его помощником, впоследствии успешно работал самостоятельно, открыв собственное фотоателье в Мариуполе. В этом городе он стал главой еврейской общины. Был расстрелян немцами в октябре 1941 года. Сохранились интереснейшие фотопортреты Файна, выполненные Напельбаумом. Один из них — нестандартный по формату, пленэрный, на фоне дощатого забора, в группе с тремя женщинами и девочкой (третья справа — сестра Файна, Цецилия Евсеевна, также работавшая у Напельбаума ретушером). На другом Файн изображен у мольберта ретуширующим фотографию своей матери. В руках у него — растушёвка и два карандаша фирмы «Faber» 4Н (то есть большой твердости). Архив Файна содержит несколько десятков отпечатков фотографий Напельбаума, а также большое количество прекрасно сохранившихся негативов.

Из воспоминаний Напельбаума известно о его опытах создания средствами фотографии тематических «жанровых картин», не получивших, впрочем, дальнейшего развития. К сожалению, представление о них мы можем составить только по воспоминаниям самого фотографа. Очевидно, эти эксперименты были связаны с поисками новых приемов композиции и освещения, заставивших Напельбаума позже, в Петербурге, отказаться от нескольких источников света. Уже в Северной столице навсегда ушли из его работ и постановочные стереотипы традиционной салонной фотографии.

Конкретные обстоятельства переезда Напельбаума в Петербург неизвестны. Сам фотограф вспоминал впоследствии: «Неодолимая сила влекла меня в столицу... Никакие трезвые рассуждения не могли меня остановить. Я был убежден, что только в столице, в культурной, образованной среде я смогу добиться успехов в фотоискусстве».

В 1912 году Напельбаум навсегда уехал из Минска.

Надписи приведены в соответствие с нормами современной орфографии. Сохраняют различия в написании фамилии Напельбаума — с одной и с двумя «п».

В архиве Файна сохранилась адресованная Цецилии Файн открытка, прошедшая почту (штемпель прибытия: 12 октября 1908 года), с предельно лаконичным указанием адреса: «Минск Фотография Напельбаума Госпоже Ц. Файн».

К сожалению, получить эту фотографию для публикации не удалось.



Мы выявили пять видов паспарту мастерской Напельбаума:

1. По-видимому, самое раннее (литография Флек в Варшаве): «Фотографическое ателье / МНапельбаум / г. Минск / губ. / Захарьевская / дом Роговы / Негативы сохраняются». На лицевой стороне: «M.Nap-  
pelbaum b Minsk».

2. «Фотография / МНапельбаума / удостоена медали на выставке в 1901 г. в Минске / Благодарность / Г. Президента Французской Республики». Зеленый фон с лицевой стороны. Такие паспарту имеют, как правило, неровный обрез.

3. «M.Nappelbaum/Minsk». Имеются изображения герба и медалей. На лицевой стороне — идентичная надпись и вензель в красном десятиугольнике.

4. «Фотография / МНапельбаума / Благодарность / Г. Президента Французской Республики / Большая медаль на выставке в 1901 г. в Минске / Большая серебряная медаль / на выставке 1902 года в г. Вильне».

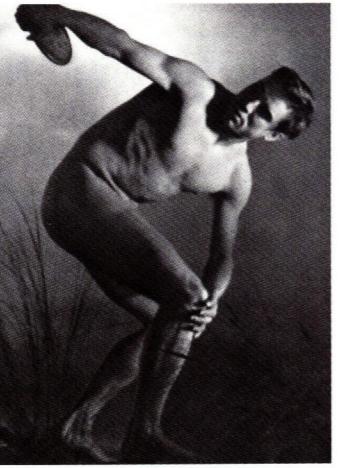
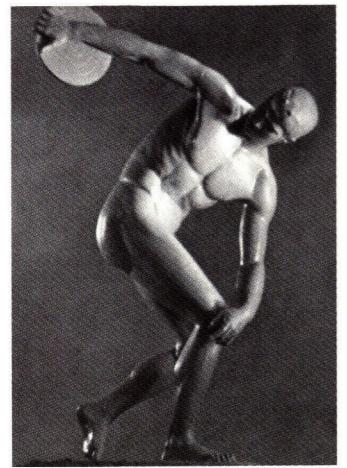
5. «Photo-Studio / МНапельбаум / Минск / Премированное / многими медалями». На лицевой стороне: «Nappelbaum Minsk».

**Искусство не знает жалости.** Художник, живущий в своем времени, смотрит на него как на фактуру, дающую вдохновение. Леонардо да Винчи беспристрастно компоновал таблицы из лиц, искаженных гримасами ужаса, боли и страха. Его время было наполнено адом междуусобных войн и эпидемий чумы, но лики мадонн Леонардо хранят азиатскую безмятежность, пряча от нас единственную правду о прошлом.

В искусстве работает животный принцип жесткого отбора — чем жестче, тем лучше, и суд в нем вершится всегда исходя из критериев избранности. Кино — лучший пример отдельной реальности, скроенной на монтажном столе из сырой материи, в артикуле которой значится «жизнь». Уничтожив ее первоначальную целостность, художник кромсает первозданную реальность без жалости, мало интересуясь остатками, из которых кто-то, менее разборчивый, скроит что-нибудь поскромнее, полагая, что тоже создал реальную историю.



## СКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ ЛЕНИ РИФЕНШТАЛЬ



### Большой стиль тоталитарен.

Все человеческое чуждо большому стилю. Маяковский говорил, что любит смотреть, как умирают дети, особенно девочки. И Хармс мечтал наслать на мешавших ему детей столбняк. Искусство интересуют только голые формы и абстракции — моралисты в нем не уживаются, а обычный человек лишь средство, пластилин, матрица, из которых можно сделать все что угодно. Сам художник, хотя и мнит себя творцом, тоже лишь лодка, захваченная бурей, и часто не знает, куда его несет.

И если господство формы — оборотная сторона тоталитаризма, столь экстатично родного для массового сознания, то Лени Рифеншталь — окончательное выражение гения формы европейской культуры.

Говоря о Лени Рифеншталь, всегда встает вопрос о соотношении политики и искусства. Подчиняется ли искусство идеологии или сама идеология — материал для искусства? Ленинский план монументальной пропаганды спровоцировал рождение нового большого стиля. Окна РОСТА, политический плакат и карикатура, агитфарфор и агитпоезд. Футуристы, Малевич, Суетин, Родченко, Эйзенштейн, Дзига Вертов — весь русский авангард, давший мощный толчок всей западной культуре, был вызван к жизни новой идеологией, уничтожившей на своем пути все посредственное, мещанское, серое. Сталинский период — и новая идеология, и опять другое искусство, переоценка которого на сегодня вещь интереснейшая. Социалистический реализм становится прекрасен в окружении современного искусства. Однажды в ЦДХ на очередной рыхлой выставке среди прочих мне попалась работа «Ленин и дети», показавшаяся здесь самым осмысленным произведением. Все просто, ясно, чисто.

Лени Рифеншталь (урожденная Берта Хелен Амалия Рифеншталь) — фигура одиозная. Журнал «Times» назвал ее имя в числе ста художников, которые изменили взгляд на искусство в XX веке. Воспоминания Лени, еще не успев появиться в американской печати, уже вызывали ажиотаж у служителей десятой музы: за право их

экранизации боролись такие звезды, как Джоди Фостер, Кевин Костнер, Мадонна и ставший победителем Томас Шуле. Она была любимым режиссером Жана Кокто, который писал: «Как я могу не быть ее восторженным поклонником, когда она — гений кино, которое поднято ею на высоту, редко когда им достигавшуюся».

Лени родилась 22 августа 1902 года в Берлине. Ныне ей 98 лет. Ее головокружительная карьера — танцовщица-актриса-режиссер-фотограф — началась с танцев, которым она училась у М. Вигман. Эта гимнастическая пластика, очевидно вдохновленная идеями Айседоры Дункан, сейчас воспринимается несколько иначе: тяжеловатые прыжки и взмахи руками танцовщицы в порыве изобразить романтическую стихию кажутся скорее забавными, нежели художественными. И все же благодаря именно этому своему таланту она попала в кино. Ее открыл А. Фанк. Идеально сложенное тренированное тело как нельзя более подходило для так называемых «горных» фильмов («Святая гора», 1925, «Бельй ад Пиц Папю», 1929, «Буря над Монбланом», 1930, и др.). Интересно, что Зигфрид Кракauer истолковывает «горную» серию Фанка, как «антологию протонацистской чувственности», стремление к воззвищенному мистическому идеалу, которому позже было суждено превратиться в культ вождя. Как актриса Л. Р. довольно однообразна. Это анти-Дитрих — ее героини всегда невинные, цельные и наивные девушки. Амплуа Лени — «маугли», дитя природы, одержимое отвагой безупречной плоти: она без страха поднимается по отвесной скале, в одиночестве взираясь на острый ее пик; рискует жизнью, борясь с несущейся на нее лавиной.

В те годы она много танцевала, и именно в танце Лени впервые приметил Гитлер, что было задолго до ее режиссерского дебюта. Она уходит от Фанка, чтобы работать самостоятельно, и в 1932-м снимает сказку «Голубой свет», где сама исполняет главную роль. Это история девушки, которая благодаря своему возлюбленному полюбила горы и, единственная из жителей деревни, смогла добраться до магического кристалла — источника голубого света. После прихода Гитлера к власти она была ангажирована для съемок документального фильма «Триумф воли» (1935). В 1936-м сняла пропагандистский фильм «Наш вермахт», а в 1938-м по заказу Олимпийского комитета — «Олимпию», состоящую из двух частей: «Праздник народов» и «Праздник красоты». Самый известный ее фильм, «Триумф воли», стал, по утверждению Лени, единственным компромиссом, нарушившим ее принцип не снимать фильмов о политике. На него она пошла по личной просьбе Гитлера. Фюрер сказал: «Ах, фрау Лени, если бы Вы могли подарить мне хоть небольшую часть своей любви и сняли бы для меня фильм о партийном съезде в Нюрнберге...» На ее слова о нежелании снимать что-либо о политике он заявил, что хочет увидеть не пропагандистский фильм, но фильм, снятый художником, и это, конечно же, ее подкупило — просьба была выполнена. Так теперь о единственном компромиссе в своей судьбе рассказывает сама Лени, по-прежнему утверждая, что в этом эстетском фильме, несмотря на идеологический аспект, нет ни слова о политике, никаких комментариев, ничего об антисемитизме. Но Геббельс на торжественном выступлении по случаю вручения Л. Р. партийной награды назвал ее ленту фильмом о партии. «Он близок времени, потому что время стоит за ним. Он показывает в монументальных, как никогда, образах нашу политическую жизнь. Это великое киновидение фюрера».<sup>1</sup>

Так рождалось искусство Лени Рифеншталь, о которой немцы сегодня если и вспоминают, то с большими оговорками. Другое дело, когда политика строится по тем же законам. Гитлер, как известно, ассоциировал себя с художником. В воспоминаниях Альберта Шпеера, «придворного» архитектора III рейха, он предстает скорее человеком богемы, тратящим время на пустяки, ведущим ночной образ жизни, актером, умело вызывающим в массах заранее смоделированные им эмоции. Воплощая в политике свой не реализовавшийся в искусстве талант, он перекраивал Европу, вырезал евреев, выстраивал податливую народную массу в ровные ряды коллективного тела. «Своим» людям Гитлер предъявлял совершенно иные требования: его подкупала их одержимость художественными идеями, и он мог бросить все дела, часами разговаривая со Шпеером об архитектуре. У него была уникальная художественная память: фюрер помнил в мельчайших подробностях один из ранних шпееровских эскизов, показанных ему мельком Троостом. Человек с ярко выраженной харизмой, Гитлер безусловно обладал магией очаровывать людей, но трудно забыть о том, что 90 % великой нации стояло под простертой в приветственном жесте дланью этого маньяка. В искусстве Гитлер стремился



**«Не знать лучших людей  
своего времени — такова  
чера наших  
соотечественников», —  
говорил Оскар Уайлд (имея в  
виду под «лучшими»  
прерафаэлитов).  
Отворачиваться от них —  
чера наших современников.  
Ретроспективная выставка  
одного из самых интересных  
художников XX века — Лени  
Рифеншталь — в Потсдаме  
вызывала волну массовых  
протестов, хотя в то же время  
была одной из самых  
посещаемых. В Германии  
Рифеншталь все еще персона  
«ион грата».**

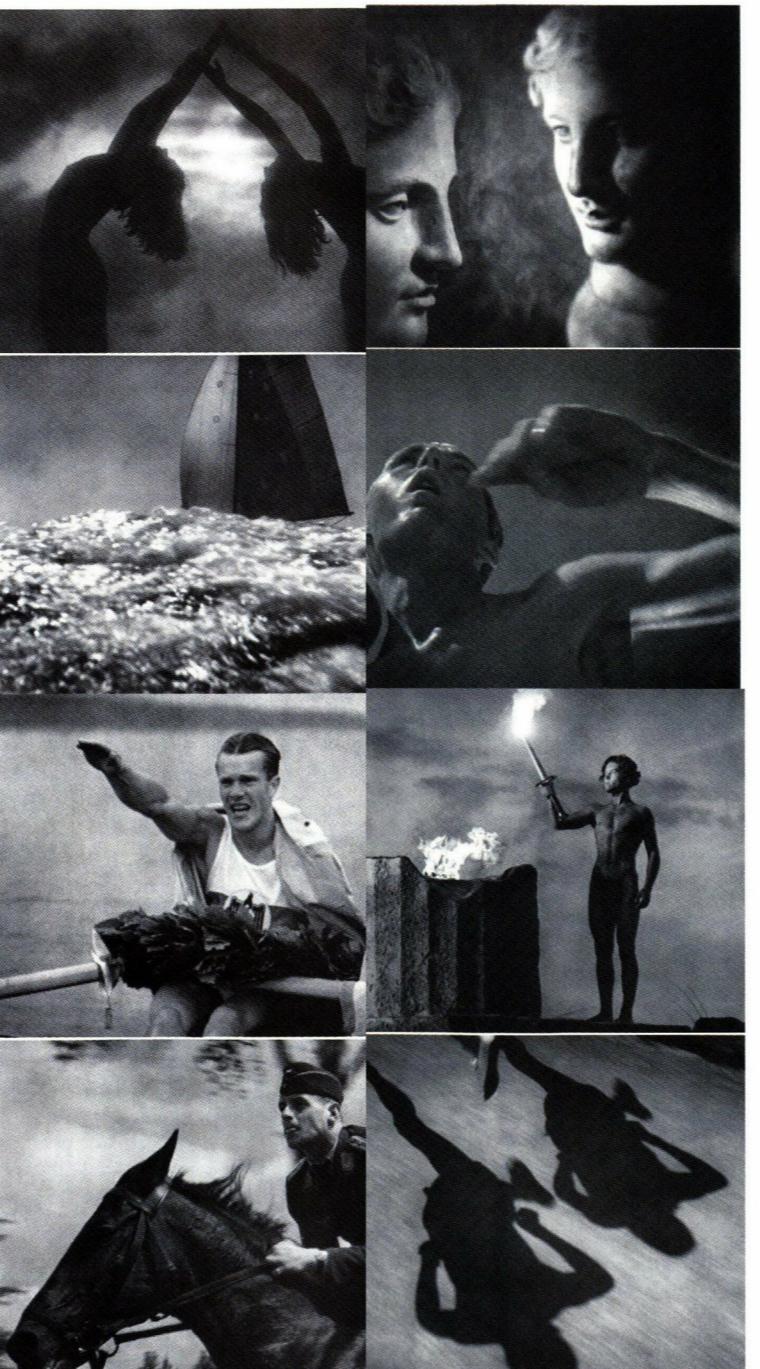
догнать и перегнать Америку, чтобы создать реальную альтернативу Голливуду, и, упиваясь величием своей художественной цели, щедро финансируя съемки «Триумфа воли», во время которых Рифеншталь имела неограниченные полномочия. Когда часть пленок была испорчена, все движущиеся колонны и присягающие на верность фюреру сподвижники были пересняты заново в студии. Шпеер описывает в своих воспоминаниях, как Гесс имитировал открытие съезда: «Точно так же, как перед 30000 слушателей, он торжественно воздел руку. С присущим ему пафосом искреннего волнения он обратился именно туда, где на сей раз не сидел Гитлер, и, соблюдая выправку, вскричал: «Мой фюрер, я приветствую Вас от имени партийного съезда. Съезд объявляю открытый. Слово имеет фюрер!». Штрейхер, Розенберг и Франк в это время старательно заучивали свои роли, после чего также проявили себя одаренными артистами. Глядя в пустоту, они изображали на лицах священный трепет перед вождем, исправно исполняя свои роли. Этот факт озадачил присутствовавшего при этом Шпеера, заставив его усомниться в искренности чувств ближайших соратников Гитлера, но никакого не смущил Лени, решившую, что так гораздо лучше, чем в жизни. Эта пересъемка — демонстрация ее антихронического подхода к работе: художественный результат становился самодовлеющим, она его добивалась любой ценой... Взрываются знамена с изображением свастики, в несущихся клубах дыма фигуры неподвижно застывших солдат. Их благородные арийские лица, горящие глаза. Съемки то снизу, то с высоты птичьего полета (с построенным специально лифтом), откуда Гитлер и два человека из его свиты кажутся движущимися точками, увиденными огромным шпееровским орлом, осеняющим своими крыльями стройные колонны, где идеальные шеренги подогнаны друг к другу как перышко к перышку. Колонны расходятя, как танцовщицы кордебалета. Гитлер с влажным от волнения лицом говорит речь. Интересно, что, показывая фюрера, Лени оставляла мелкие неточности и ошибки его движений, словно желая сделать его образ более человеческим, контрастирующим с техногенным механизмом армии. Его мимика не укладывается в образ сверхчеловека: после речи он отводит глаза, наклонив вниз лицо, словно спрашивая себя, так ли все на самом деле. Тема — все подчиняющая воля в обыкновенном человеке, тяжесть которой он должен нести на своих плечах. Воля как долга. Воля, которая подчиняет себе все.

Лени Рифеншталь делала свое искусство из судьбы народа. Как и другие настоящие художники. Фильм Гриффита «Рождение нации», один из основополагающих и классических фильмов Голливуда, показывает ку-клукс-клан в романтическом ореоле средневекового рыцарского ордена, освобождающего землю от неверных, под которыми подразумеваются злые чернокожие. Негров, естественно, не могли снимать в одном фильме с белыми, поэтому их роли исполняли загrimированные белые актеры. Еще до 60-х годов просвещенного ХХ века в Америке существовали раздельные вагоны для черных и белых.

Лени Рифеншталь снимала в «Олимпии» американского чернокожего спортсмена, победившего в беге на Олимпиаде 36-го года, что было немыслимо для тогдашнего Голливуда. Якобы из-за этого африканца фильм был запрещен Гебельсом, и спасло его только личное вмешательство Гитлера. Это обстоятельство, кстати, Л.Р. потом использовала как один из аргументов в защиту своей позиции «чистого художника». Важно, однако, что фильм таки при Гитлере былпущен в прокат, а Лени могла наслаждаться своей относительной творческой свободой. «Олимпия» был заказан Олимпийским комитетом, но финансировался министерством пропаганды, так что и эту работу Лени можно считать политическим заказом. Но этот фильм — чистое искусство. Космогония. В первом кадре камера скользит по античным руинам, затем появляются полуосвещенные детали скульптур, головы и тела, которые медленно проплывают перед зрителем как платоновские идеи, скользящие по осям божественных сфер. Из стихии танца рождается огонь, из которого появляется человек: он зажигает факел и несет его людям. Мифологема о Прометееве здесь одновременно и дань античной традиции: зажженный от храма огня на Олимпе священный факел спортсмены несут туда, где будет проходить Олимпиада.

Следующий кадр оживляет миф о рождении Киприды: статуя Афродиты окутана возносящимся вверх теплым паром. Затем наплы whole движущихся друг к другу справа и слева женских голов. В момент, когда они соединяются, из них возникает статуя Дискобола. С помощью монтажа на его фигуру накладывается изображение реального человека, согнувшегося, чтобы метнуть диск. Скульптура оживает, освобожденное от камня время тело распрямляется и выстреливает из себя диск, который должен рассечь небеса, чтобы вернуть олимпийцев на землю. Мрамор превращается в плоть, и она не имеет ничего общего с понятием трепетного человеческого мяса: здесь тело лишь визуализация техногенного духа времени. Многократно прыгающие с трамплина пловцы, как бомбы, вырывающиеся из чрева самолета, пронзают поверхность воды. В какой-то момент она оказывается просто пленкой, соединяющей небеса. За ней обнаруживается новое небо, в котором длится полет. Падение, раз за разом повторяющееся в бесконечных вариациях ракурсов, вдруг превращается в парение. Человеческая фигура с раскинутыми в стороны руками, показанная сзади снизу в контражуре, кажется птицей, самолетом, знаком преодоления земного тяготения. Само солнце, показанное точно над олимпийским факелом, расплывается горячим воздухом, исходящим от огня: его очертания дрожат, свидетельствуя о победе человеческой воли над стихией.

**...Дедушки моих знакомых  
молодых немцев служили в СС,  
что не мешает мне дружить с их  
внуками. Йозеф Бойс был  
фашистским летчиком, чей  
самолет разбился в Сибири. Он  
был спасен местными жителями,  
которые его, раненного и  
замерзшего, обмазали жиром и  
звернули в мех: это сохранило  
ему жизнь. С тех пор мех и жир  
играют существенную роль в  
искусстве Бойса, который не стал  
бы Бойсом без этого опыта.  
Судьба кроила за художника его  
артистическую реальность...**



до войны и осужден после, был назван в Америке одним из 10 лучших фильмов мира уже после окончательной гибели фашизма, когда сама режиссер лишилась права профессиональной деятельности.

В 50-е — начале 60-х имя Л.Р. забыто. Американские феминистки начала 70-х пытались реабилитировать ее былую славу на основании того, что она талантливая женщина, и сочли нужным пригласить ее на съезд кинолюбителей в Колорадо. Вскоре портрет Лени появился на плакате нью-йоркского кинофестиваля. Этой реабилитации способствовало появление альбома «Последние из нубийцев» — первого крупного художественного заявления после того, как ей было запрещено работать в свободной Европе. «Последние из нубийцев» — итог работы Лени в Африке, где она прожила 8 месяцев в племени нубийцев, восхищавших ее своим физическим совершенством. Еще недавно «убитая и подавленная всем происшедшем»<sup>2</sup> с нею, после многолетнего молчания Лени сняла «черную», подчеркнуто антиафриканскую серию фотографий, убеждающую в ее удивительных жизненной силе и таланте, — «Die Nuba von Kau» (1976). На снимках — молодые африканские мужчины, проводящие свое время в спортивных состязаниях и праздниках. Одержимые жаждой физического совершенства и бесконечно преданные своему вождю, они главными событиями своей жизни считают ритуалы, связанные с борьбой и со смертью: похоронные обряды — одни из самых важных в жизни племени.

Сьюзан Зонтаг в статье «Магический фашизм» (1974) рассматривает эту серию как продолжение темы фашизма. Культ смерти, вождя и антиэротического совершенного тела близки романтическим идеалам нацизма, считает критик. Ее вердикт жесток: нацист, как и наркоман, не бывает «бывшим». Зонтаг сокрушается, что фашизм стал моден, а его эстетизацию считает феноменом, связанным с усталостью культуры и ее способностью реагировать только на шок. Зонтаг — сегодня имя, и ее журналистская практика оценивается как критика и искусствоведение. Но здесь она антиафриканская, склонная более думать о политической адаптации искусства, чем собственно об искусстве. Зонтаг трактует образы Рифеншталь как однозначно фаллические — начиная с «горных» фильмов и заканчивая образом вождя, который подчиняет себе женственную человеческую массу.

Гонимая своими вечными гарпиями и понимая, что ей уже никогда не простят прошлого, в семьдесят два года Лени осваивает подводное плавание, мечтая отлежаться на глубине, как подводная лодка капитана Немо. Через пять лет из морских глубин всплыл ее последний шедевр — «Чудо под водой», фотографии подводных монстров, рыб, медуз, кораллов, моллюсков и раковин. После морской серии, которую, как глубину, продолжая вульгарно-фрейдистскую экзегезу,вольно трактует как женское, вагинальное, неагрессивное, латентное, Лени могла бы рассчитывать на лояльность по отношению к себе. Но вот корреспондент «Vanity Fair» Стефан Шифф берет интервью у Рифеншталь<sup>3</sup>, и разговор заходит о подводных съемках, в которых Лени предпочитает снимать красных и синих рыбок в ущерб серым. Ну и что? А то, что Шифф делает вывод о фашистской подоплеке такого выбора ветерана большого стиля — примерно так анализируется искусство одного из самых интересных художников ХХ века. Эта же мысль поддерживается и Борисом Парамоновым, который утверждает, что в большинстве своем мы тоже «серые рыбы», но хотим жить. Поэтому нам не нужно большого стиля, да у нас, к несчастью, нет стиля. И да здравствует постмодернизм как конец стиля в искусстве, но, к счастью, как полнейшая демократия в жизни!

Л.Р. это не смущает. Несмотря на свой 98-летний возраст и подмоченную нацизмом репутацию, она держит в напряжении весь

художественный мир, не позволяя о себе забыть. Даже в сливочно-клубничной Америке, где слава более, чем где-либо «easy comes — easy goes», ее имя уже долго натирает мозоли на языках. Легенда самой Рифеншталь о том, что она всегда была чистым художником, не вовлеченым в политику, не выдерживает критики: безжалостная кинохроника всякий раз опровергает ее слова и предает всю судьбу

Лени безжалостной гласности. Да, некогда нацистка, суперфрау, идеал и ближайшая соратница Гитлера, верная дочь своей эпохи, она воспела ее как могла, воссоздав на экране эпос и эрос Германии — такой, какова была ее единственная реальность. И все же Лени — гениальный художник, и феномен ее — в экстремизме, в сверхчеловечности. Она побеждает пространство, всегда выбирая экстремумы: крайняя высшая точка — гора, крайняя нижняя — морское дно. Ее метод — контрасты: белые арийцы с голубыми глазами и голубой кровью (в СС, по свидетельству Шпеера, входили, как правило, представители высшего общества) и черные нубийцы с глазами цвета эбенового дерева. Она побеждает время, воплощенное в смене исторических эпох, которые не унесли ее с собой в Лету; и свой возраст, которого она, похоже, уже не замечает (ее супруг почти вдвое моложе ее).

Искусство, кажется, питает ее нектаром и амброзией — пищей богов, дающей бессмертие. Она продолжает работать и сейчас, именно этим доказывая, что остается художником. Ей подражают, ею восхищаются, ее цитируют и ненавидят. И немцы, отказывающие ей в праве считаться национальным художником, в своем стремлении войти в объединенную Европу, куда берут только «политкорректных», рисуют лишиться гордого звания «эстетической» нации, столь легко выстреливая по своему прошлому. Пластически совершенному искусству Рифеншталь трудно противостоять: оно подавляет и покоряет, подчиняя, безусловно наделенное той магической силой, о которой писала Зонтаг. И все же только такое искусство дает светскому человеку хлеб духовный.

<sup>1</sup> И все же успех «Триумфа воли» был признан мировым сообществом. В 1937 году, за два года до войны, он получил Гран При на Международной выставке искусств и техники в Париже.

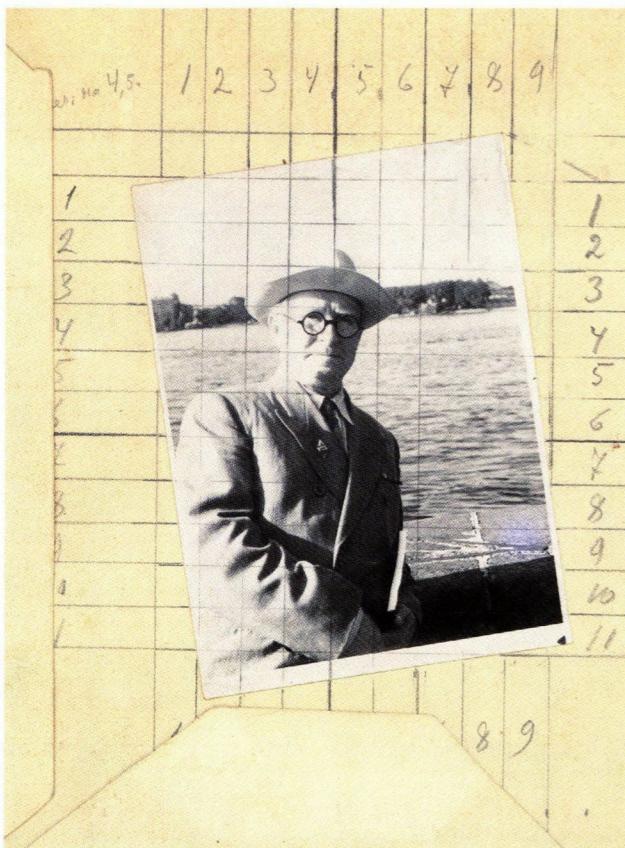
<sup>2</sup> Эти слова Л.Р. произносит в фильме «Die Macht der Bilder», снятром о ней Рэем Мюллером в 1993 году.

<sup>3</sup> Б.Парамонов. Конец стиля.

«НоМИ» благодарит за оказанную помощь в подготовке этого материала Тимура Новикова, Георгия Гурьянова, Фолькера Ульоффа (Германия).

# Цыпленков, обманувший историю

Эскиз рассказа



*В его примитивной живописи есть модная ныне наивная приурковатость, естественная дебильность, то и дело обворачивающаяся метафизичностью и иррационализмом, его даже можно назвать «русским Де Кирко». Но все выдает мазок — «маярный», тут-тудоровой, напрочь лишенный мастерства, свободы, вдохновения и радости. И я все время думаю, Вера: зачем он писал эти жуткие картины, с трудом преодолевая муку неумения? Почему мы эту галиматию сейчас анализируем? Ведь он ничего не умел и если что-то и выразил, то только свое неумение. Ты мне говоришь: старайся. Я и стараюсь — понять.*

Цыпленкова, известного и популярного врача, отличного диагностика, про которого говорили, что болезнь он определяет, едва пациент входит в комнату.

Вероятно, после войны Павел Матвеевич демобилизовался и стал врачом гражданским. Работал ли в какой больнице, имел ли частную практику, ничего не известно. Однако уже в конце 40-х годов он решил заняться живописью. И начал писать по-любительски маслом: занимался этим, по-видимому, до самого конца 60-х. Был экспонентом многих выставок самодеятельных художников, таких же неумелых, как и он сам, лауреатом конкурсов (скажем, конкурсной картинки «Выступление В.И. Ленина на митинге 1 мая 1917 г. на Пороховых» получила в 1967 году какую-то премию). Попутно, после выхода на пенсию, с увлечением занимался огородом, разводил на даче в Поречье кур. После смерти первой жены Павел Матвеевич разорвал со своей прежней семьей все отношения и в 1974 году женился во второй раз (или сначала женился во второй раз, а уже потом разорвал отношения — и так может быть). И жил со второй женой 13 лет, с 86 до 99 лет. Картины, датированные 70-ми годами, нет ни одной: или новая жена живопись не одобряла, или уже не было желания и сил. Умер Павел Матвеевич 3 марта 1987 года.

Обычная судьба, ничего особенно примечательного, на роман не тянет, даже на повесть. Рассказ, однако, получиться бы мог. Ибо есть одна странность: писание маслом ужасных любительских картин, которое продолжалось 20 лет, с конца сороковых до конца шестидесятых. Писал он, судя по технологии, о которой речь ниже, нелегко, мучительно старался достичь правдоподобия, прогресса не наблюдалось... Зачем? Что терапевту Цыпленкову было нужно? Не пытаясь ответить на этот вопрос, рассматривать эти любительские картины неинтересно, бессмысленно даже.

А гипотетический ответ у меня только один: он хотел обмануть судьбу и остаться в истории. Самое смешное, что обманул и остался. Так никому не известный энтомолог Борис Кузин в последний момент ухватился за Мандельштамов и уцелел в большом историческом времени. А Цыпленков ни с кем знаком не был. Но он придумал писать маслом и лучше выдумать не мог.

Кто он в самом деле, этот Цыпленков? По историко-культурным меркам, никто. Но 13 лет, как он умер, а я сижу и пишу о нем статью. О терапевте я бы статью писать не стал. И никто бы не стал.

Живопись — даже плохая — пропуск в историю. Такова одна из социальных функций живописи. А если проще, то это инструкция для тех, кто родился с честолюбием, намного превосходящим их дарование. Таких, к слову сказать, среди нынешних живописцев много, и потому я не потерплю высокомерного отношения к моему Цыпленкову. Он с его ужасной живописью ничуть не хуже. Просто в силу консерватизма Цыпленков стремился к правдоподобию, не понимая, что гораздо легче ему было бы на путях абстракционизма... Но был он в недавнем прошлом военным врачом и советским патриотом, уважал ленинскую тему и картины, наиважнейшие в идеологическом отношении, писал на холстах наибольшего размера. Не случайно самые крупные это «Выступление В.И. Ленина на митинге 1 мая 1917 г. на Пороховых» — 67 x 91 см, «Розлив в Разливе» — 90 x 140, «Обход в лазарете» — 70 x 100,5 и «Доклад» — 80 x 120. Последние две посвящены исполнению врачебного долга и имеют статус государственного дела. Точно такая же «геометрическая идеология» (чем важнее, тем больше в размерах) руководила советской живописью в целом, а маргинал Цыпленков целиком подчинялся ее законам.

Правдоподобие — другой закон Цыпленкова: он писал «по клеткам». Сохранились две размеченные на клетки фотографии, с которых маслом были написаны автопортрет (50-е годы, картон, масло, 50 x 35 см) и произведение, условно называемое «Люся» (1956, картон, масло, 54 x 70,8 см). «Клеточная» технология обнажает тот факт, что пластических и цветовых решений на картонах и холстах примитивист Цыпленков не искал, главным для него было сделать картину максимально «похожей» на оригинал в каждой отдельной клетке, не написать картину как автономный мир цветов и объемов, а скопировать отдельные его ячейки. Такую разновидность примитивизма хорошо было бы назвать целлюларизмом.

При этом самой тяжелой проблемой было лицо: Цыпленков не знал анатомии, не понимал логики взаимодействия мышц. Поэтому лицо на автопортрете не единий организм с единственным самовыражением, а плоская маска с густыми черными линиями, обозначающими складки кожи, получившаяся в результате соединения отдельно срисованных клеток. «Облегчения», которое в фотоизображении объясняет и оправдывает на фотографии напряжение лицевых мышц: складку на переносице или поджатые губы... На картине солнца нет, но все складки на лице художник попытался оставить, показав их в виде резких черных линий. На самом деле главное для Цыпленкова вообще не лицо: на картине утолщена книга, которую художник держит в руке, и оказалось (в результате увеличения в 4,5 раза видна надпись на корешке), что это журнал «Творчество», атрибут советского художника.

«Люся» тоже срисована с фотографии: милая девочка с кошкой в руках. Однако тут, в отличие от автопортрета, Цыпленков помимо своей воли достиг эффекта неожиданного и глубокого. Девочка лишилась юности, вообще возраста, и превратилась в маленькую и зловещую старушку-макроцефала; естественный взгляд в фотокамеру превратился во взгляд «в никуда»; стала статичной и страшной кошка: на зрителя в упор глядит именно она, по-филюновски антропоморфная. Наконец, исчезла стена дома за спиной у девочки, заголился горизонт, с земли поднялись какие-то подозрительно жирные травы (словно взросшие на трупах), и небо стало мрачным... А все в целом неживым, иррационально-страшным и темным по колориту. Смерть совсем рядом, рядом та самая непроизносимая буква †, о которой Николай Кононов написал целое стихотворение.

Я бы назвал такое превращение фотографии в картину «экзистенциальной трансформацией». Изображение испытalo метаморфозу: в нем открылась скрытая до времени инфернальность. Подозреваю, что и работа, условно названная «Маняша» (начало 50-х годов, картон, масло, 43 x 33 см), проведена тем же путем: девочка-олигофрен лишена шеи, глаза как пуговицы, обе руки — левые... И «Бригадирша» (1954, картон, масло, 49 x 34,5 см), которую любопытно сравнить с фотооригиналом, тоже «трансформирована» в олигофрену. Инвариантом всех этих картин является страшный женский образ. Почти все в «мире Цыпленкова» получаются дебилами: на плохо нарисованных лицах всегда какая-то немая мука. Сейчас это потянуло бы на концепцию, ибо как мастерство



Розлив в Разливе. Х., м. 90x140. 1960-е



Выступление В.И. Ленина 1 мая 1917 г. на Пороховых. Х., м. 67x91



Маняша. К., м. 43x33. 1950-е



Автор благодарит галерею  
«Наив» за предоставленные  
сведения и материалы.

программирует определенный тип живописи и ее содержание, так и отсутствие мастерства диктует живописи типажную заданность.

Трагический подтекст — характерная черта творчества Цыпленкова. Таковы «Встреча сестер» (1955, картон, масло, 46 x 32,5) и «Золотая свадьба» (название условное, начало 60-х, холст, масло, 55 x 66,5), выражающие соответственно трагизм разлуки и старости. «Плохая» живопись воспринимается как концептуальный прием благодаря эстетическому контексту современного живописного искусства. Сюрреализм имитировал первобытное искусство и наивное творчество детей. Цыпленков читается как такая же имитация, хотя ничего имитировать ему не требовалось.

Так выпшло, что в гонке за правдоподобием Цыпленков отстал на круг и теперь бежит в общей группе, и издали его можно принять за мастера *pittura metafisica*, за советский вариант Джорджо Де Кирико. Стоит заметить, что и родились они в один год — в 1888-м (правда, итальянец умер на 9 лет раньше). И как у Де Кирико, картины Цыпленкова насквозь пронизаны идеей пугающей застылости мира. Может быть, Джорджо тоже не умел рисовать и мучился с клетками?

Именно поэтому шедевр «Советский энтомолог с китайскими специалистами за обследованием зараженного саранчой участка (Синьцзян, КНР, Баркульская впадина)» (1950-е годы, картон, масло) или работы «ленинской темы», или «Обход в лазарете» и «Доклад» смотрятся одновременно и как классический соц-арт, сделавший дебильность главным приемом, и как «метафизическая живопись» с ее иррациональностью, как советская разновидность сюрреализма, закономерно возникшая в стране, где общественное навсегда победило индивидуальное.

Прежде всего обращает внимание отсутствие лиц: художнику так и не удалось освободиться от того, что Б. Виппер называл «гнетом поверхности». Вместо них плоские маски с пустыми дырами глаз и ноздрей. Однако отсутствие лиц и вовсе нетрудно подвергнуть концептуализации и объявить визуальным выражением безличности. Схемы тел с шарами голов взамен психологических индивидов, отсутствие сексуальности, красоты и изящества, запрограммированное уродство воспринимаются как нечто вполне естественное, как идиолект, на котором изъясняются художники в XX веке. За что я люблю Цыпленкова, так это за то, что между ним и Де Кирико — прямая связь, и мое патриотичное стремление иметь национальный вариант «сюра» получает удовлетворение. Спасибо художник, виват Павел Матвеевич!

(Скрытая цитата из Гоголя)

На дебильности держится и «Выступление В.И. Ленина на митинге 1 мая 1917 г. на Пороховых». Явный пародия полотна И. Бродского «Речь Ленина на собрании рабочих Путиловского завода 20 мая 1917 года» (1929). У Цыпленкова лишенные лиц люди слушают взобравшегося на телегу вождя. Так слушают смертный приговор, речь на похоронах. Это не капун революции, а предчувствие конца света. Лица едва намечены: пятно и две-три черные точки. За эту картину Цыпленков стал лауреатом конкурса, что справедливо, ибо более породистый соц-арт, сочетающий историческую точность (вечером 1 мая 1917 года Ленин действительно выступил на первомайском митинге перед рабочими Охтинских пороховых заводов, что подтверждает 4-й том биографической хроники) и живописную ущербность, трудно и вообразить.

Кстати, подражательна и другая «ленинская» работа — с<sup>3</sup> условным названием «Розлив в Разливе» (60-е годы, холст, масло, 90 x 140): ее «оригиналом» является «Пир Кинто с шарманщиком Датико» (1906) Н. Пирсманни. В конце концов даже не важно, заимствовал композицию Цыпленков или нет, сознательно или бессознательно воспроизведенна фронтальная рассадка персонажей и стол с яствами на первом плане. Такая мизансцена — самая банальная, первое, что приходит в голову.

Особняком стоит большое аллегорическое полотно «Я за мир» (1954, холст, масло, 80 x 55,2 см), одно из ранних в творчестве художника (о нем подробнее см.: Номи №10, 1999. С.56). Здесь вообще отсутствует третье измерение, нет глубины, все расположено в плоскости, по вертикали. Рай наверху (его обозначает МГУ), ад внизу (и символы его — они же символы смерти — ядовитые змеи и мухомор). Невероятно концептуально.

Все же мог бы получиться экзистенциалистский рассказ о том, как некий Цыпленков обманул Клио и незаслуженно избежал забвения. Но это не только его заслуга, потому что народность в результате восстания масс победила и в канон живописи вошли отсутствие мастерства и дебильность. Стихи теперь это то, что автор называет стихами (безо всех традиционных конструктивных признаков), а живопись — то, что «маслописец» сам квалифицирует как таковую. В результате совокупный волевой напор цыпленковых, сложившийся из тысяч маленьких напорчиков, не пропал зря. В истории они себе по «клеточке» отвоевали.

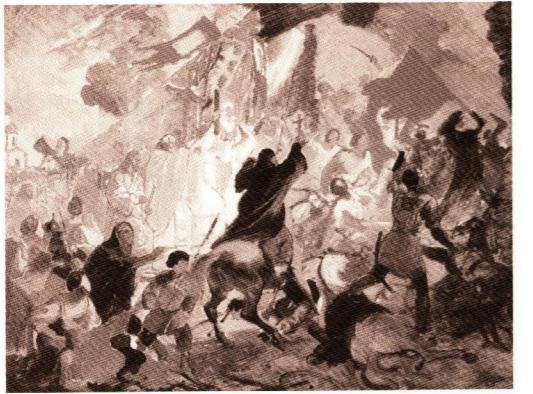


«Картина Брюллова может называться полным, всемирным созданием. В ней все заключилось. По крайней мере она захватила в область свою столько разнородного, сколько до него никто не захватывал. Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокупить все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствующие целую массою. < ... > Ту мысль, которая виделась нам в такой отдаленной перспективе, Брюллов вдруг поставил перед самыми нашими глазами. Эта мысль у него разрослась огромно и как будто нас самих захватила в свой мир. Создание и обстановку своей мысли произвел он необыкновенным и дерзким образом: он схватил молнию и бросил ее целым потопом на свою картину». Это, как известно, из Гоголя<sup>1</sup>.

«Все, что сделано Брюлловым, носит несмываемый отпечаток лжи, желания блеснуть и поразить. Нигде, даже в самых интимных по заданию сценках, не видно искреннего отношения, проникновенного душевного убеждения, того, словом, что сообщает, при наличии таланта и мастерства, главную драгоценность художественным произведениям. Даже в простых рисунках и набросках видно его усилие быть гениальным и удивительным, блеснуть умом и смекалкой. < ... > Приходится удивляться, до какой степени умные и развитые люди того времени в России могли в оценке произведений Брюллова проявить такой недостаток художественной мысли и такую неразвитость вкуса: ведь этот вздор принимать всерьез, а если что и в шутку, то в остроумную шутку». А это из Бенуа<sup>2</sup>.

Сергей Даниэль

## «Великий Карл» и его экспозиторы



Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году. Х., м. 55x71,2. 1836

Не скрою, что при всей любви к Гоголю его восторги перед Брюлловым кажутся мне уморительно смешными, как если бы их изливал не гениальный автор «Невского проспекта», «Портрета», «Записок сумасшедшего», «Мертвых душ», а кто-то другой, совершивший лишенный способности воспринимать живопись и в гиперболах своих удивительно напоминающий гоголевских героев (скажем, Ноздрева). Безусловно разделяю позицию Бенуа, учитывая и то, что в природном даре он Брюллову никак не отказывал.

Однако речь пойдет главным образом о выставке, приуроченной к 200-летию со дня рождения «великого Карла», и о последних достижениях Государственного Русского музея в области экспозиционной практики.

Не я один испытал чувства, родственные гоголевским, войдя в знакомые с детства залы и обнаружив, что «светлое воскресенье живописи», произведенное Брюлловым, помещено в некий балдахин малинового цвета и для пущего эффекта подсвечено снизу наподобие петербургских мостов. Тут же вспомнился хрестоматийный Герцен: «Таково вдохновение, почерпнутое в петербургской атмосфере»<sup>3</sup>. И в самом деле, где же еще черпать вдохновение устроителям выставки?

Полагают, что живопись в отличие от музыки или поэзии не знает исполнительского искусства, что картина *исполняется* непосредственно зрителем. Однако существует искусство экспозиции, которое и берет на себя функции исполнителя. Иными словами, того или иного живописца можно «сыграть» хорошо или плохо, в пользу или в ущерб его достоинствам.

Совершим краткий экскурс в область, не чуждую воображению Брюллова, но, по-видимому, не вполне внятную для его интерпретаторов. Напомню, что латинский глагол *exponere*, с которым связано слово экспозиция, означал не только «представлять», «выставлять (напоказ)», «обнародовать», «опубликовывать», «излагать», «объяснять», «описывать»; в поле его значений входили и такие, как «высаживать», «выкидывать вон», «отбрасывать прочь», «выбрасывать за борт», «оставлять незащищенным», «подкидывать (младенца)» и т. п. Отсюда же происходят родственные слова, обозначающие «внешний вид» (*exposita*), «общие места», «банальности» (*exposita* как риторический термин), «истолкователя», «комментатора» (*expositor*); родственное прилагательное *expositus* переводится в зависимости от контекста как «открытый», «доступный», «общительный», «дружелюбный», «ясный», «понятный», «обыденный», «пошлий». Какое именно из этих значений может быть актуализировано в нашем случае, разумеется, зависит от экспозитора.

Похвально стремление показать неискушенному зрителю разные грани брюлловского таланта и мастерства. Но тем самым не отменяются требования ума и вкуса. Если устроители выставки вознамерились спародировать гиперболы наивной гоголевской статьи, то нельзя было сделать это лучше. Уж размах, так размах! Мало «Помпеи» — покажем бездарнейший подмалевок «Осады Пскова», демонстрирующий полное отсутствие у Брюллова даже начал композиционного мышления. Рукой, столь же дерзостной, как у самого «великого Карла», вдвинем в стены Михайловского дворца часть Исаакии! (Даром,

что не влезает...) Роскошной живописи — роскошную оправу! Осуществим переход количества в качество! И так далее в том же духе.

Как бы я ни относился к Брюллову, мне его жалко. Такая экспозиция может польстить, пожалуй, только Илье Глазунову, а среди зрителей — разве что так называемым новороссам. Бедного «великого Карла» вывели на чистую воду, и никакие громы и молнии не помогут. Прелестная «Всадница», «Шишмаревы», «Самойлова», поздний «Автопортрет» и еще несколько прекрасных вещей тонут в море ловкой посредственности. Наверное, хотели как лучше... Надо было таить особый замысел, чтобы столь успешно показать, что наш славный Брюллов — тот же Деларош или Винтерхальтер.

В таком же духе и необычайно последовательно ГРМ преобразует постоянную экспозицию. Известное расширение экспозиционных площадей привело к парадоксальному эффекту. Музейная участка Александра Иванова теперь полностью соответствует жизненной драме великого мастера. В тесных залах задохнулся Суриков. Печальный список можно продолжить.

Я вовсе не хочу утверждать, будто в Русском музее не бывает хороших выставок. Экспозиция петроградского Музея художественной культуры в Мраморном дворце была превосходной. Или только что — «Всемирная литература» Владимира Шинкарева. (Впрочем, в последнем случае заслуга почти полностью принадлежит самому художнику.)

Мне известно, что в Русском музее работает немало умных, талантливых и высокоэрудированных людей. Однако координация их труда (или научное руководство), как правило, не выдерживает никакой критики, и это тем более очевидно, что соседствующий Эрмитаж, находясь в тех же условиях, подает пример действительного союза искусства и науки — прежде всего в сфере экспозиционной деятельности.

Отечественной художественной школе в Петербурге патологически не везет с начальством.

Портрет сестер Шишмаревых. Х., м. 284x273. 1839



<sup>1</sup> Н. В. Гоголь. Последний день Помпеи (Картина Брюллова). — Цит. по: Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 6. М., 1959. С. 79–80.

<sup>2</sup> А. Бенуа. История русской живописи в XIX веке. М., 1998. С. 118.

<sup>3</sup> А. И. Герцен. Новая фаза русской литературы. — Цит. по: А. И. Герцен. Эстетика. Критика. Проблемы культуры. М., 1987. С. 477.



Портрет светлейшей княгини Елизаветы Павловны Салтыковой. Х., м. 200x142. 1842

Одним из самых привлекательных качеств живописи Карла Брюллова является нежное и ровное сияние, окутывающее с равной ласковостью великих княгинь, неаполитанских лаццарони, субтильных античных юношей, окрутых итальянок, несчастных королевских любовниц и счастливых ханских наложниц — то есть всех, кого только касается кистью мастер, будь то фантазия его сознания или реальное впечатление, иногда, быть может, и насилию ему навязанное и не особенно чтобы выразительное. Золотистый свет не входит в картины Брюллова, а исходит из них, он не изображен, а выражен, и это мягкое золото заливает сердца и глаза зрителей, умасливая самыя жестокие умы, стараясь превратить самый критический взгляд во влажный, тающий и сладкий бисквит, итальянский десерт, *tiramisu*, печенье, пропитанное сладкими ликерами. Есть, конечно, и скептики, по тем или иным причинам ворчащие на мастера и отказывающиеся нежиться в лучах *dolce far niente*, но их поведение столь же неразумно, как демонстративное появление траурной процессии в ионийский полдень на общественном пляже. Подобный скепсис — это то, что «в высшем лондонском кругу зовется *vulgar*» и является нарушением предложенных правил, так

разницы». Ведь, в сущности, вторая от первой столь же далека, как и от Эммы Бовари, и если поведение Татьяны на петербургском приеме воистину мифологично, то прелесть Карениной на московском балу всего лишь прелесть обыкновенной красивой женщины. Различие их и есть различие Золотого века и времени обыкновенного.

Любимая человечеством древняя сказка о Золотом веке была игрой в историю. Давным-давно человечество распрошлось с верой в то, что когда-то на земле существовал сущий рай, населенный невинными и прекрасными людьми, но обаяние этой сказки столь велико, что игра в историю продолжается и по сей день. Вместо одного овидиева Золотого века у нас теперь их множество, так как в сознании оказались задействованы силы культурного мифа. Появились Золотой век Перикла в Афинах, Золотой век Августа в Риме, папский Золотой век Юлия II и Льва X, Золотой век Лоренцо Медичи и Венеции чинквеченто, Золотой век испанского искусства, голландский Золотой век и Золотой век Дании XIX столетия. Это, в общем-то, самые крупные мифологемы, к которым еще стоит прибавить русский Золотой век. Существует также множество мелких золотых веков брюссельских кружев или

Аркадий Ипполитов

## Золотой век Николаевской России

как Брюллов настаивает, чтобы им насладились, и им можно и нужно наслаждаться.

И это упоительное сияние, столь изобильно изливаемое художником на публику, не просто прием ловкого живописца, салонная уловка, надоедающий рецепт, взятый из поваренной книги европейской кухни. Мягкость золотистого свечения Брюллова — особая, отличающая его от многочисленных французских, английских, датских, немецких и голландских художников, бок о бок работавших с ним в Риме и также заполнивших свои пейзажи, портреты и жанровые сцены ровным благоуханным римским светом, светом выдуманной остальными европейцами Италии. Брюлловская нежность с оттенком некоторой приторности в своей перенасыщенности гораздо более активна; в ней присутствует милая, но навязчивая назидательность — она втягивает в себя, и ее прелести есть величавая императивность, отсутствующая в работах других мастеров. Перед небольшими портретными акварелями живописца испытываешь необходимость быть комильфотным хотя бы до некоторой степени, но тотчас чувствуешь невозможность достичь *comme il faut* изображения. Чего стоит один только блеск лаковых бантов на туфлях В.А.Корнилова на борту брига «Фемистокл» — перед их сиянием душа радостно и сладко смущена, вздрогивает и начинает испытывать тихое томление по чему-то бывшему, несомненному, но исчезнувшему безвозвратно и все же до сих пор родному и невероятно драгоценному. По русскому Золотому веку, по этому чудному времени, о котором тоскует каждый русский интеллигентный человек, начиная с века Серебряного, с девятисотых годов.

Словосочетание «Золотой век русской культуры» давно прочно вошло в словарный обиход в отношении 20—30-х годов прошлого столетия. Золотое Пушкина и пушкинской плеяды, Баратынского, Жуковского и позднего Карамзина в нашей русской словесности ничего нет и не будет, и век Серебряный лишь подчеркивает золото века предшествующего. Русский менталитет словоцентричен, и всем понятно, что чистое золото русского слова является обеспечением полноценности русского Золотого века. Tolstoy, Chekov и Dostoevsky, являющиеся куда более важными экспортными статьями русской духовности, чем Пушкин или Баратынский, во всей очевидности ничего общего с золотом не имеют. Это скорее наше «хлеб и сало» для парижских и лондонских обменников, и, конечно же, век Анны Карениной и век Татьяны Лариной — «две большие

переплетного дела, но это уже частные ремесленные определения, не имеющие общекультурного контекста и используемые только как расхожее понятие с маленькой буквы.

Все эти очень и очень разные эпохи европейской культуры несут, тем не менее, в себе что-то общее, что довольно трудно определимо. При всей мифологической расплывчатости Золотой век все же не только удачное словосочетание, но и некий термин, применимый не ко всякому правлению и не ко всякой эпохе. Безусловно, одно из главных требований, предъявляемых Золотому веку, — требование наличия духовного расцвета, субстанции весьма и весьма расплывчатой. Впрочем, и расцвет подходит не всякий. Например, в отношении французского цветения *fin de siècle* никто словосочетания Золотой век употреблять не станет, хотя такого рода определение, как «золотой век декаданса», к этому времени подходит как нельзя больше. У декаданса, однако, золотого века быть не может, у него может быть лишь золотая осень. Золотому же веку не подходит никакая другая пора, кроме как пора зрелого полного лета, июльско-августовского обилия, тучности и довольства. Для него общество должно развиться, налиться и приобрести оформленность окончательности, но ни в коем случае не подавать признаков гниения, разложения и распада, которые, впрочем, могут и даже должны налицоствовать, так как за законченностью Золотого века всегда стоит конец, но видимый лишь из будущего. В настоящем же золотое время вечно и незыблально, это фаустовское «остановись, мгновенье...»

Атмосфера Золотого века определена духовным напряжением, но лишена нервозности. Для этого требуется относительное миролюбие, отсутствие страшной и кровожадной войны, некая, пусть даже и мимая, стабильность реальности. Тут также необходимо благополучие, опять же пусть даже и относительное, но достаточное для того, чтобы поддерживать иллюзию всеобщего довольства. Особо существенную роль играет и общая идея, примиряющая все общество сверху донизу: так, во времена Перикла это была демократия, во времена Августа — идея мира и империи как мира, а в Испании XVII века — мировое католическое единение. В Голландии прекрасно работала идея личной независимости и личного благополучия, в Дании — ценности золотой середины после отказа от имперских амбиций. Общая идея была гарантой единства и гармонии — или их иллюзий, необходимой для

умножения других иллюзий: мира, благополучия, независимости, согласия и т.д. Целостность — вот главная отличительная черта многочисленных золотых веков, и именно благодаря достижению этой целостности (или даже иллюзии ее наличия), преодолевая временные расстояния, отделяющие тот или иной Золотой век от отечественного зрителя, его сияние становится все сильнее и ровнее, завораживая своей магической ясностью все последующие поколения.

Достаточно небольшого мысленного напряжения, чтобы эта целостность рассыпалась. Критической исторической проверки золотые века не выдерживают, так как для человека быть недовольным и несчастным так же естественно, как испражняться. Однако искусство не замечать недовольства и несчастья, как и не концентрироваться на неприятных свойствах физиологии, есть основное искусство в конструировании золотых веков, столь же необходимое потомкам, как и современникам. Это искусство очень важно, без него культура лишилась бы своего золотого запаса и обищала бы. Поэтому именно в эти времена главной становится духовная жизнь и значение искусства вырастает необыкновенно — только так под силу отлить звенившую чистоту обмана Золотого века. Искусства же столь закономерны, сколь и непредсказуемы, и решить, кто кого определил и придумал — Август ли Вергилий, Фидий ли Перикла, — нет никакой возможности. Все зависит от точки зрения и на самом деле лишь доказывает, сколь продуманно тонка и изощренна гармония каждого отдельного Золотого века, так многогранно соотносящего реальность бытия с реальностью искусства, что одно от другого становится совершенно неотделимым.

Золотой век отнюдь не означает расцвета. Цветение вообще больше подходит для весны, но не для лета, и, например, раннее флорентийское кватроченто, бывшее подлинным цветением Флоренции, никто Золотым веком называть не решится, предпочитая отнести его ко времени Лоренцо Великолепного. Тогда в роскошных садах герцога деревья под грузом созревших плодов флорентийского ренессанса отяжелели настолько, что были готовы осыпаться от малейшего сотрясения. Впрочем, Золотой век Лоренцо вообще двойствен, как и вся флорентийская культура, очень сильно скомпрометирован наличием в нем диссidenta Савонаролы и существует только в культурной традиции и лишь благодаря ей, являя зависимость Золотого века Медичи от художников еще более сильную, чем зависимость его собратьев.

Странно, но мы не найдем никакого Золотого века во Франции. Время Франциска I и школы Фонтенбло получило почетный титул «осени средневековья», и на звание Золотого века с полным правом могло бы претендовать только время Людовика XIV. Но его размах, обернувшийся Grand siècle, Великим веком, потребовал таких затрат от всей страны, что стал лишь золотым веком Версаля, чего слишком мало, чтобы быть написанным с прописной буквы. Нет также Золотого века и у Германии, обменявшей его на литературную условность золотого века романтизма; отсутствует он и у англичан, довольствующихся викторианской эпохой и золотым веком английского портрета. Возможно, что французы слишком самоуверенны, немцы умозрительны, а англичане демократичны для Золотого века. Как бы то ни было, но эти нации лишины восхитительной поры счастья и невинности, а Россия смогла ее обрести.

Дает ли, однако, какие-либо выгоды обладание эфемерной иллюзией Золотого века? Имеем ли мы преимущество перед другими нациями благодаря тому, что два десятилетия нашей истории окутаны мягким сиянием, чудно переданным брюлловской кистью? Что нам в этом надуманном самообмане культуры, зачем мы носимся с дуэлями, балами, салонами и обедами «пушкинской поры» как с писаной торбой и боготворим казенные виды имперской столицы так, будто нет ничего прекрасней в мире? Ведь наличие Золотого века подразумевает пассивистичность мышления и некоторую обреченность на меланхолию: ведь после Золотого века наступит

Серебряный, а затем медный и железный. Где смысл в подобном отрицании собственного будущего?

Есть некоторая ущербность в том, что остальные «века» в сравнении с Золотым в чьей-либо истории были мельче и слабее, но при всем неудобстве этого факта нации, навсегда отмеченные «золотом», получали волшебное зеркало, отражающее их черты с комплементарной ясностью. В общем-то, льстивое отражение как будто бы говорит: истинное лицо — лишь то, что можно увидеть во мне, все остальное — случайные искажения. Опасность заболевания нарциссизмом компенсируется тем, что Золотой век, показывая идеальное отражение, в то же время помогает осознать несовершенство настоящего, оставаясь на пути верным маяком, путеводной звездой. К тому же при всей своей иллюзорности он способен многое разъяснить в феноменологии менталитета, его породившего. Идеальная целостность, необходимая для появления Золотого века, является проекцией желаний нации в прошлом, восхищающейся тем, чего она не имеет в настоящем.

Каков же наш Золотой век? В России обязаный своим существованием литературе, он, однако же, нагляднее всего отражается в изобразительных искусствах. Отечественная словесность всегда была намного сильнее изобразительности, но, даже несмотря на ее слабость, русская изобразительность оказалась в состоянии передать магическое свечение наших двух золотых десятилетий. Идиллическое свечение портретов Кипренского, античные складки сарафанов Венецианова, «Гумно» как «Афинская школа» и марципановая сладость муляжей Тропинина и Хруцкого явно несут на себе черты стилистической общности, хотя выразить ее с помощью каких-либо устоявшихся и привычных терминов невозможно. Не имея ничего общего ни с классицизмом, ни с романтизмом, ни с таким расплывчатым понятием, как академизм, ближе всего это к тому, что подразумевается под Салоном, но так как Салон ассоциируется со временем Наполеона III, то эта живопись стадиально раньше. Нет вроде бы ничего проще, чем определить такой феномен как живопись Николаевской эпохи или живопись русского Золотого века, но почему-то никто этого не решается сделать.

Сближение Золотого века и времени николаевской реакции русскому разуму претит, и страннейшим образом эти два понятия сосуществуют, никак не пересекаясь. Неким волшебным усилием время как будто раздваивается: происходит удивительный расцвет общества, налицо невероятная интенсивность культуры, блеск литературных салонов и светских приемов, и совершенно параллельно всему этому существует тупейший казенный режим, защищать который не отважатся даже самые отчаянные монархисты. Что значит эта двусмысленность, что она — парадокс или проблема русской ментальности? С парадоксами надо жить, проблемы надо решать.

Живопись оказывается способной разрешить сомнения и наглядно продемонстрировать целостность нашего Золотого века. В этом смысле Брюллов намного выразительнее, чем Кипренский или Александр Иванов, может быть, и более талантливые в частностях, но уступающие ему в широте общего вида. По сравнению с панорамой Брюллова Кипренский и Иванов воспринимаются маргиналами: первый был слишком порывист, второй — спиритуалистичен. Только у Брюллова мы найдем восхитительную картину русского николаевского общества во всей ее полнозвучной и полноценной цельности, не говоря уже о способности отобразить его наиболее характерные черты.

Кроме сладчайшего золотистого цвета практически всех композиций Брюллова внимание сразу же привлекает оранжерейная обстановка большинства его портретов. Все происходит в каком-то чудном зимнем саду, и даже итальянская природа, время от времени вторгающаяся в акварельные портреты, производит впечатление высаженной в горшках и старательно культивируемой. Зелень зимнего сада пышна и сочна, но в ней присутствует зябкость, рождающая желание закутаться в накинутые шали, меха и палантины, и во многих портретах Брюллова

Борисовъ, Х., № 875x615, 1830-е



присутствует этот мотив наброшенных накидок, что, конечно же, объясняется модой, но не только ею. Зелень зимнего сада не стойка, случайна и искусственна, она очень ярка, заметна, но пуглива и изнежена. Его атмосфера, почва дают чрезвычайно интенсивный рост, но по определению зимний сад хрупок и недолговечен. Ощущение случайности, надуманности и ненадежности пронизывает зимние сады, эти прихотливые счастливые островки, подразумевающие, что вокруг — сугробы и стужа, готовые хлынуть внутрь оранжерей и уничтожить ее мирок при малейшем повреждении стеклянной перегородки, только и спасающей от окружающего внешнего мира.

Во главе брюлловского мира стоит женщина. Роскошные плечи и гордая шея — главные ее характеристики. Декольтированность воспринимается как знак независимости, особо контрастируя с официально застегнутой шеей мужчин, имеющих потому вид униженно-напыщенный. Мужчины у Брюллова вообще менее энергичны, более рефлексивны и робки в сравнении с миром женщин. Брюллов явно обожает амазонок и женщин с хлыстом — даже своей чудной Е.П. Салтыковой, этому символу николаевской оранжерейности, он вкладывает в руки опахало из павлиньих перьев, похожее на мухобойку больше, чем на веер. В орнажерес явно распоряжается дама, а мужчина занимает второстепенные роли, активной позиции предпочитая пассивную страдальческость. При этом все «оранжерейные» качества сообщаются и ее хозяйке — она сама похожа на культивированное растение в своих рюшах, шалах, брошах и браслетах, плотным слоем ее покрывающих, как доспехи, и выставляющих лишь гордую посадку плеч и шеи. Брюллов бессознательно, но точно определяет соотношение полов в русском обществе, и его живопись четко разъясняет причину русского помешательства на «женской теме». Своим полным неучастием в общественной жизни женщина добилась гораздо большей свободы в мыслях и поведении, чем мужчина, — поэтому подвиг декабристских жен оказался куда полноценнее, чем сумбурный мяtek их мужей.

Что еще прибавить к характеристике Николаевского Золотого века? Мягкое золотое сияние, льющееся из неизвестного источника, оранжерейная зябкая ненадежность упоительной роскоши, решительная царица кукольного царства с игрушечным хлыстом в руке, меланхоличные сюртуки и мундиры, ее окружающие, — вот наша мечта о полной гармонии, удивительной целостности, что когда-то пронизывала все наше общество сверху донизу, а потом была безвозвратно утрачена.

Брюллов красноречиво описывает то, о чем умалчивает. Сестры Шипмарсы, Салтыкова и светлейшая княгиня М.П. Волконская — восхитительные производные, венчающие основной массив национальной культуры, в этих светлых образах увидевшей все лучшее, что в ней было. Ее единство стало обусловлено отнюдь не монархической идеей (одних раздражающей, как и сам двор, для других непонятной), но чем-то более общим и менее абстрактным. Чудесное это состояние всесобщей гармонии описал Герцен: «Разврат в России вообще не глубок, он больше дик и сален, шумен и груб, растрепан и бесстыден, чем глубок. Духовенство, запершись дома, пьянистует и обжирается с купечеством. Дворянство пьянистует на белом свете, играет напропалую в карты, дерется со слугами, развратничает с горничными, ведет дурно свои дела и еще хуже семейную жизнь. Чиновники делают то же, но грязнее да сверх того подличают перед начальством и воруют по мелочи. Дворяне, собственно, меньше воруют, они открыто берут чужое, впрочем, где случится, похулы на руку не кладут».

Единство, описанное Герценом, могло обеспечиваться только сильной и энергичной властью. Эта власть в России имелась, и именно она обеспечила то чудное цветение культуры, что получило название русского Золотого века, проявившегося не столько даже в своих вершинных, гениальных достижениях, сколько в обедах, приемах, салонах, дуэлях, театральных разъездах. Во всем том, чем мы так восхищаемся, что так любим, чему посвящаем бесчисленные восторженные исследования. Эта власть

отсекла все, что цветению угрожало, она была заботлива и предупредительна по отношению к оранжерейям, чутко следя за тем, чтобы мороз не пробрался извне, и в то же время безжалостно выдирая те оранжерейные растения, что своим диким ростом угрожали попортить их же охраняющий купол. Говоря о Золотом веке русской культуры, забывать Николаевскую Россию несправедливо и бесплодно.

В русском художнике Брюллове, наиболее адекватно запечатлевшем русский Золотой век, есть одна характерная черта. Он Россию явно не очень любил и предпочитал находиться вне ее. Уехав за границу еще до начала Золотого века, в 1822 году, он возвращается лишь в 1835-м, то есть к самому его концу, так что все российское свечение определяется итальянским климатом. Россия сороковых годов уже сильно отличалась от России предыдущего десятилетия, и, устав от бесконечных усилий по поддержанию российской гармонии, власть выдумала общую идею, явно чуждую русской душе. Под влиянием «православия, самодержавия и народности» золотой свет Золотого века меркнет, уступая место серой величественности ХХС или серой бытовухе разочарованных. В творчестве Брюллова это изменение до примитивности наглядно — серые, унылые картоны к росписям Исаакиевского собора явно утомительны для автора столы же, сколь и для зрителя. Навязанный Брюллову высочайший стиль не имеет ничего общего с высоким, и забавным крахом русского Золотого века выглядит «Последний день Помпеи», переполненный напуганными красавицами пушкинских салонов. Из России надо было смыться, что Брюллов и сделал, забросив все храмы Христа-Спасителя и другие проекты века. Легенда, передававшаяся из уст в уста и известная нам по роману Лескова «Островитяне», гласит, что когда в 1849 году художник пересек границу, он сбросил с себя всю прежнюю одежду, стараясь сбрить последние воспоминания о своей любимой родине.

Тринадцать лет, проведенные Брюлловым в Италии, отнюдь не противоречили его русскости. Он не стал ни итальянским, ни интернациональным художником, оставаясь русским художником для России, и весь цвет русского Золотого века ездил отметиться в его мастерскую при том условии, что его, этот цвет, выпускали за границу. Легкая оппозиционность, что опущается в брюлловской итальянской безмятежности, столь нежна и деликатна, что значит не больше, чем отъезд Самойловой с маскарада. Россия не собиралась отказываться от Брюллова, да и он никогда не стремился официально оформить свой разрыв с нею, так как чувствовал, что его европейское существование обеспечено лишь связью со страной рождения.

Италия Брюллова — все та же русская оранжерея, и, надо сказать, сидя в ней, о России мечтать и тосковать сподручнее, чем где-либо. Этому есть множество доказательств в отечественной культуре, и одно из самых сильных — фильм «Ностальгия» Андрея Тарковского. Брюллов, полностью лишенный русской крови, переживать оторванность от русской почвы так, как это делает Тарковский, не мог, но очевидно, что для создания золотого света русского Золотого века удаленность от России ему была необходима.

Созерцание собственной русской физиономии в зеркале русского Золотого века очень поучительно. В нем проясняется наша индивидуальность, наше отличие от других национальных культур, и отчетливо видно, что русскому духу необходимо для достижения высшей интенсивности. Юбилейная выставка, развернутая в академических залах Русского музея, вдруг неожиданно перекликается с ретроспективой фильмов Григория Александрова, и кажется, что наша чудная Любовь Орлова, одно из высочайших достижений социализма, — родная сестра брюлловских красавиц, последний оранжерейный цветок, заботливо лелеемый и удобряемый сталинским режимом. И, как всегда, магия золотого свечения, исходящая от этого зеркала, рождает ожидание прихода нового Золотого века, преображая все вокруг, так что и черты Владимира Путина вдруг приобретают милую схожесть с николаевским образом.



16-26 марта

Московский  
международный  
художественный  
салон



Международная  
конфедерация союзов  
художников

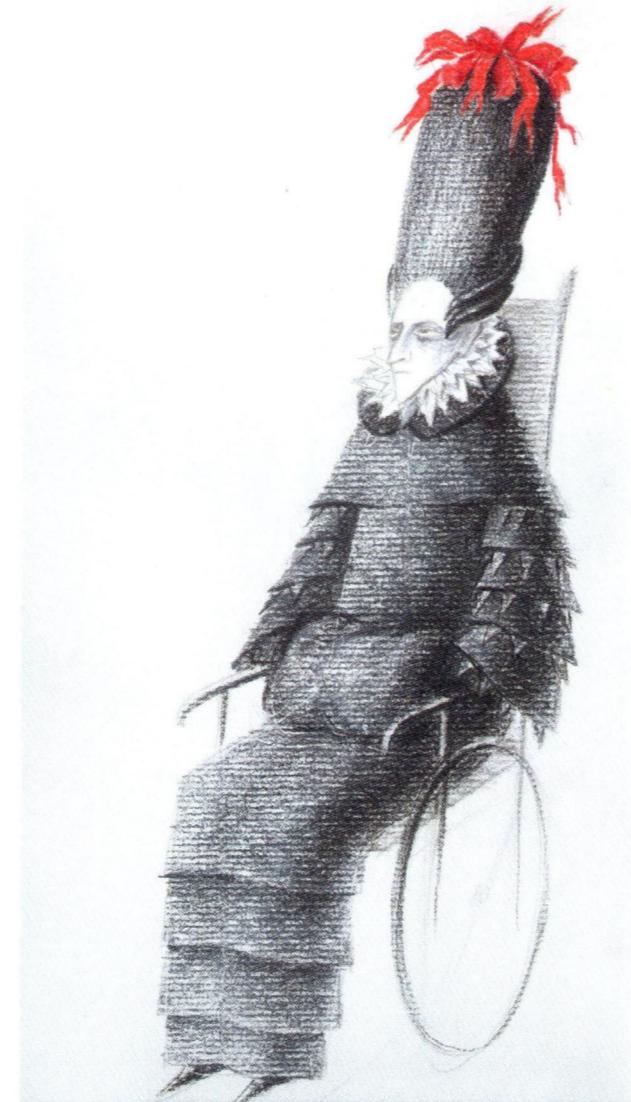


Совет по культурному  
сотрудничеству государств-  
участников СНГ

Крымский вал, 10. Тел./факс: (+7 095) 238-4059

Надежда Хмелёва

Авангард уничтожил реалии  
художественного мира, но не  
отказался от визуальной чистоты  
стиля. «Победа над солнцем» или  
«Великодушный рогоносец» не  
менее, а возможно, и более  
целостны, чем дягилевские  
балеты или спектакли Головина.  
Очень скоро Мейерхольд создаст  
совершенно новую —  
конфликтную форму  
взаимоотношений декорации и  
костюма: конструктивистская  
декорация и стилизованный  
костюм. Долой целостность, да  
здравствует постмодернизм?



Эскиз костюма графини к опере П.И. Чайковского «Пиковая дама». Б., п. 30x25. 1998



Плюмаж женского хора к опере П.И. Чайковского «Пиковая дама». Г картина. Б., п. 30x45. 1998

# ПАРАДОКСАЛЬНЫЙ

О работах художника по костюмам Ирины Чередниковой

В 70-е годы, время неодолимой театральной тяги к единой пластической среде, когда модернизм эстетически синтезировал вымышленные художником сценические миры, а костюмы стали неотделимы от пластики и метафизики декораций, в театр приходит художник Ирина Чередникова — мятежница, считающая господствующий стиль «давилкой» и жаждущая творческой свободы. Но какая свобода могла быть тогда у художника по костюмам! Чистая форма концептуальной декорации требовала полного подчинения себе, растворения в идее, предельной колористической и пластической скрупульности. Так работали учитель Чередниковой Эдуард Кочергин в Ленинграде, Давид Боровский — в Москве, такая форма соподчинения казалась единственной возможной и мужу Ирины — сценографу Александру Орлову. Но разрушительница чистоты стиля была непреклонной: «сценография и костюм совсем не должны совпадать по стилистике». В строгую выверенность декораций Орлова она дерзко внесла «свою» игру.

«Перья и цветочки», — говорила Чередникова о своей работе в интервью. Но под «перьями и цветочками» всегда были обобщённость формы, недамская острота и образный максимализм, выстроенный на безупречном чувстве цвета и пропорций. Её стиль «после концептуализма» открыл иное понятие театрального синтеза, а новый гезамткунстверк конца XX века ярко воплотил в себе спектакль **Мариинского театра «Пиковая дама»**.

# ФАТУМ ПЕТЕРБУРГА

Орлов, выстраивая на сцене древнюю модель мира — «человек между добром и злом», отменив своей волей сценографа всё бытовое и житейское в ней, тем самым лишь усилил внимание зрителя на борьбе божественного и дьявольского в душе Германа. Летящие черный и белый занавесы, фланкирующие сцену справа и слева белые и чёрные двери — что это, как не «рабочая» символика мистерий небытия... И, где бы ни находились герои — в Летнем саду, бальной зале или игорном доме, на самом деле они всегда существуют между светом и тьмой.

Создавая костюмы для этого спектакля, Чередникова, казалось, должна была подчиниться иррациональной беспредметности чёрно-белого пространства. Ирина выбирает иной путь, на котором сталкивает века, перемешивает стили, реальность, мистику, и выбор художницы в свой черед рождает эффектный фантастический мир.

В пространстве сцены Чередникова предпочитает не оставлять постмодернистских зазоров. Она выбирает лаконичный и строгий костюм 20-х годов XIX века, акцентируя его графически чёткий силуэт, в контрасте с закономерной статикой и геометрией которого — как бы «над ним» — возникают гигантские, совершенно невероятные головные уборы, парики, перья. Цилиндры, женские шляпы не только увеличены, но и деформированы, выведены за границы традиционных пропорций, и эта фантастическая гипербола, не доминируя и не подавляя иного сценического



текста, существует здесь как мистический подстrophicник мирикунически стильтных костюмов. Скользящая по воде в парадоксальном Петербурге (увиденном Орловым со стороны Невы), эта причудливая толпа заражает сцены Летнего сада и бала магией странного, живя и не живя в атмосфере петербургского сна и болезненных невских галлюцинаций.

Флюидами потустороннего и колдовского наполняют спектакль XVIII век, и таинственные знаки этой ослепительной эпохи — кабалистика, маска, карты, фортуна — становятся «нервом» костюмов Чередниковой. Три роковые карты на сцене — три персоны-оборотня, чью двойственность художница подчеркнула гротескным единством маски-баутты и цилиндра, домино и крылатки. Вместе с чёрными картами в этом странном сонме персонажей присутствует ещё один фантом «века осьмнадцатого» — дама в жёлтом платье на фижмах, в высоченном чёрном парике и чёрной маске: «Венера московская», она же — карточная дама. Но самый страшный дух прошлого из сочинённых Чередниковой — лакей с жутким гримом—маской, который всегда возле кресла старой графини и более всего напоминает фатум, неотступно следующий за ней.

Облик самой пушкинской старухи и её приживалок полон зловещей пышности. Для их костюмов — это чёрные платья на фижмах и огромные чёрные парики с розовыми лентами — художница заимствует у времени лишь форму, но лишает ее деталей. Освобожденная от них, она приобретает не свойственную XVIII веку остроту, необходимую Ирине для материализации формулы зла.

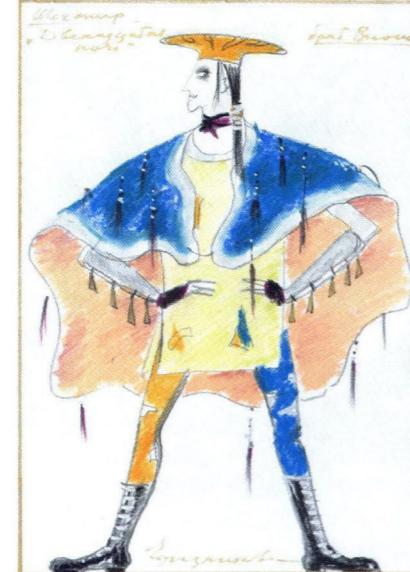
Гофмановская атмосфера ослепительного бреда, когда перед зрителем проходит вереница призраков — странноватых или тривиальных персонажей — возникает в спектакле в моменты иллюзии смешения времени и тасования миров. Этому костюмному калейдоскопу мистификаций и чрезмерности не принадлежит лишь Герман, костюм которого (чёрное небрежно расплахнутое пальто, похожее на шинель) подчеркивает, что он — «иной», «не из этой оперы», и помогает концентрации зрителя на главном — скрытой от нас его страстной жизни. В наряде пушкинского героя читаются наполеоновские мотивы, и в то же время в нем присутствует современная пластичность, эдакий сдерганный петербургский кураж, который, как кажется, и уничтожает временную дистанцию. Чёрно-белая сценографическая графика душевных метаний Германа и подчёркнутая простота его костюма отрицают иллюзии прошлых стилей и апеллируют к внутренней сложности, воплощая в спектакле модернистскую эстетику.

В «Двенадцатой ночи» Шекспира (**Молодёжный театр на Фонтанке**) постмодернистский стилистический коллаж Ирины Чередниковой приобрел все качества художественного приема — в спектакле просто нет костюмов, несущих на себе приметы какого-либо стиля. И даже более того: любые напоминания о конкретном времени и моде, слишком явные, чтобы отнести к ним серьезно, Чередникова старается тут же дезавуировать или просто посмеяться над ними. Так, современная молодёжная кожаная куртка пирата Альтона усеивается вулканчиками красных перьев, а на китель капитана нашиваются десятки пуговиц. Алогичную, но весёлую и достаточно провокативную игру друг с другом ведут сутана и феска, цилиндр и восточные шаровары, современный плащ и гипюровый комбинезон. На подкладке плаща Виолы — географическая карта, под широкими штанами шута — трико с нарисованной на животе женской головкой и огромными глазами на ягодицах. В некоторых костюмах есть второй слой, просвечивающий сквозь рассечённое на куски верхнее платье, — некий «секрет», напоминающий посвященному зрителю о средневековых шутовских нарядах, состоящих из полос и модных ренессансных прорезей, называемых «глазками дьявола». Так, сутана Мальволио, разрезанная внизу, в движении открывает взору разноцветные подкладки и, конечно же, «жёлтые чулки и подвязки накрест».

Чередникова, как фокусник, манипулирует фрагментами исторических и современных клише, ставшими в её руках лишь краткими цитатами стилей. Отпущененная на волю отсутствием декораций, фантазия художника конструирует невероятные костюмные гибриды на грани эстетической анархии, лишь высокородному искусству. Единственным законом в этой игре без правил остается чувство формы; художник может ее заострять, деформировать, дробить, но утратить — никогда! В этом идеализме формы есть тайное, подспудное тяготение к утерянной целостности. Искание своего синтеза в стилевом беспределе конца века.



Эскиз костюма Мальволио к комедии Шекспира «Двенадцатая ночь». Б., п. 30x20. 1998



Эскиз костюма Себастьяна к комедии Шекспира «Двенадцатая ночь». Б., п. 30x20. 1998

# Взгляд сквозь стекло

*... и смертожизнь он вел засохшего растения...*

Елена Шварц

Модерн, как известно, начинался не с живописи и даже не с архитектуры, которыми стал позже столь знаменит, а с графики и прикладного искусства. С первых лет существования модерна для него было характерно пристальное внимание именно к пластической форме. Само время заинтересовалось прикладными видами искусства, значение которых традиционно считалось в художественной практике второстепенным. Именно тогда — в 80—90-е годы XIX века — впервые возникла проблема *массовой культуры*, решавшаяся, конечно, совсем иначе, чем в последующие десятилетия. В

массовое искусство молниеносно переходили открытия элитарного «искусства для искусства». В этом один из счастливых парадоксов, абсурдных, казалось бы, моментов модерна: самые уникальные, индивидуальные произведения сразу находили, говоря современным языком, своего потребителя. Именно об этом говорил Дягилев, призывая художников «приладиться прямо к жизни и создать для современного человека ту обстановку, в которой заботы становились бы легче, отдых возможнее, а жизнь уютнее и радостнее».

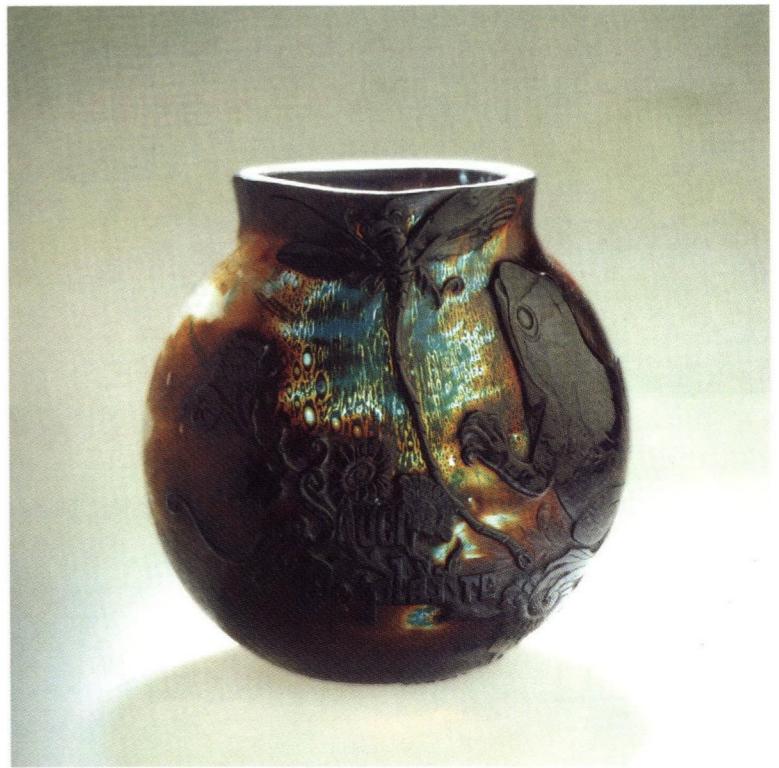
Рядом с вазами Галле и братьев Дом, выпущенными в огромном количестве и до сих пор постоянно встречающимися на антикварном рынке, человек чувствовал себя приобщенным к высокому искусству, которое, покинув свою башню из слоновой кости, спустилось в гости к простому смертному, чтобы осчастливить его, приобщив к настоящей красоте.

Красота этих вещей действительно подлинная, лишенная, при всей условности материала, в котором выражена, поверхностью декоративности, тяготения к стилизации без стиля, чем, к слову сказать, грешили и грешат многочисленные эпигоны модерна. Работы этих мастеров хороши еще и потому, что непосредственно связаны с природой, которую столы кропотливо и тщательно изучали Эмиль Галле и его последователи.

Сам мастер, прославившийся главным образом произведениями из стекла, был одновременно ученым-ботаником, писателем, художником и философом и во всех сферах творчества достиг серьезных результатов. Может быть, именно соединение этих,казалось бы, трудно сочетаемых и более чем разнообразных дарований Галле и породило тот волшебный эффект мерцания между абсолютной достоверностью изображения и присутствием тайны, аурой символа.

Одно перечисление растений, изображенных на венцах Эмиля Галле и братьев Дом, напоминает ботанический справочник. Орхидеи, незабудки, анемоны, клематисы, лотосы, ирисы, хризантемы, магнолии, глицинии, колокольчики, листья папоротника и бегонии — и это далеко не полный перечень портретируемых им растений. Именно портретируемых, поскольку художник изображает на вазе или графине не просто, скажем, орхидею, а тождественный натуре, совершенно конкретный ее вид. Вглядевшись, удивленный зритель обнаруживает, что орхидея Cypripedium Calceolus и в самом деле имеет совсем иные формы, чем Angraeum Suescupele. (К орхидеям, следует заметить, у Галле был особый интерес, не только художственный, но и научный. Он изучал их всю жизнь как ботаник и написал книгу «Виды орхидей, привезенных в Лотарингию».)

Сам мастер и художники его круга в изобилии воспроизводят на своих работах не только любимую ими лотарингскую флору, но и ближайших к растениям представителей мира фауны, а именно — насекомых. Стрекозы, жуки, бабочки, чей облик воссоздан с такой же натуралистичной точностью, как и внешность орхидей и незабудок, населяют

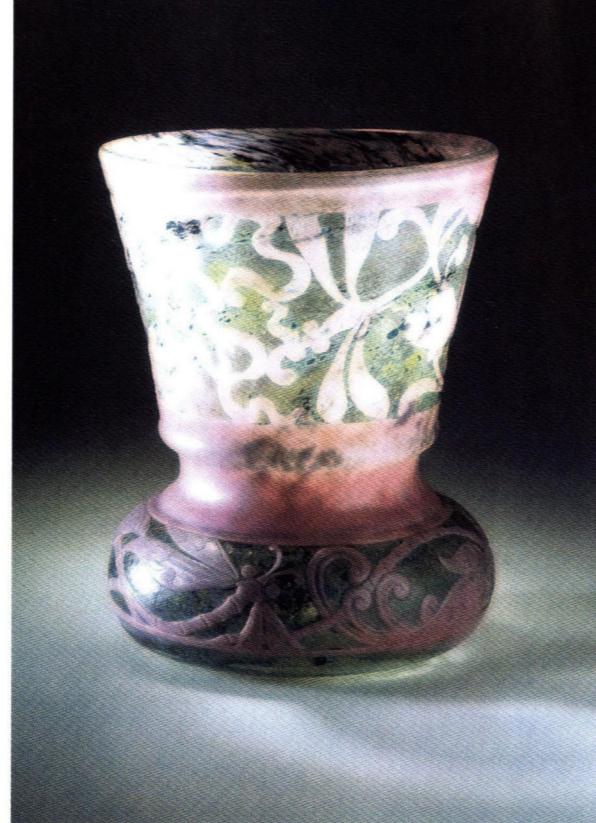


Ваза с изображением жабы и стрекозы. 1888

В январе Государственный Эрмитаж познакомил нас с выставкой «Лотарингские орхидеи. Искусство Эмиля Галле и братьев Дом». На ней экспонировались произведения знаменитейшего мастера, с именем которого ассоциируется само прикладное искусство эпохи Ар Нуво, — и других, менее известных авторов, вошедших в основанную им Школу Нанси. На самом деле это была не столько школа, сколько объединение, союз лотарингских художников, блестящие работавших в мебели, керамике и особенно прославившихся, как и сам Эмиль Галле, изделиями из многослойного стекла. Помощником Галле, секретарем объединения, стал Жан-Антонин Дом, по имени которого и было названо предприятие — «Братья Дом».



Фрагмент



Ваза с изображением лент, растительных мотивов и стрекоз. 1889

произведения лотарингских мастеров, сообщая этим вещам — будь то вазы или инкрустированная мебель — еще более богатую символику.

Художников модерна не интересовала природа как таковая, природа в целом. Не мощная и всеобъемлющая natura находит здесь символическую интерпретацию, а хрупкий цветок, лист, бабочка, стрекоза — разрозненные части явленного человеку ее мира — обретали в работах Ар Нуво аллегорический, тайный смысл, соединяя зрителя через это маленько, любовно изображенное существо с миром грез и художнического тайнovidения. Мистик и философ, любитель поэзии французских символистов, Эмиль Галле вписывает рядом с лепестком цветка или стрекозиным крыльшком строки из «проклятых поэтов» — Верлена, Бодлера, создавая тем самым тождество между созданием человеческого гения и творением природы.

Все, что изображено на этих вещах, имеет глубокую символику, печать стилевого знака самой эпохи. Растительные и животные формы на работах Галле и его школы пластически выражают характерную для модерна идею, которую можно назвать идеей *смертоизгизи* — единства роста, неосознанного порыва жизненных сил, любви и красоты и томления, безысходности, увядания, тленности всего живого. Мистическая наклонность Галле позволяет ему не просто следовать природе, а одухотворять ее, вселяя линий, пятнышком или вкрапленным в изображение словом поэта некое демиургическое знание о мире. И чем более натуралистично, «похоже» изображены его цветы и насекомые, чем ощутимее их дыхание «с той стороны стекла», тем полнее ощущение их совершенства, обретенного на скорую гибель.

Искусство модерна не нашло во всей мировой художественной практике никакого сколько-нибудь самостоятельного, прямого пластического продолжения. Абсолютно аутентичное, оно поднялось на необыкновенную высоту и сообщило миру зашифрованную весть о его, мира, красоте и гибельности.

Что же осталось, что выжило?

В наследство художникам и поэтам, поскольку модерн сблизил два эти искусства, как никакое другое направление, осталась любовь ко всему хрупкому, быстро живущему, обреченному на скорую гибель. Как это ни абсурдно звучит (а в самом искусстве модерна немало абсурднейших сочетаний) — осталось, например, пристальное и любовное внимание к насекомым. К существам, столь же уязвимым, сколь и полным особой власти над миром, соединяющим в мировой мифологии все части космического пространства, ветви, ствол и корни *мирового дерева*, обитающим и в небесах, и в «нижнем мире».

Мир музея  
Конечно, они изображались и раньше: у египтян, у древних греков, в позднесредневековой живописи, на западноевропейских, в основном голландских, натюрмортах-обманках XVII—XVIII веков. Ими любовался Эдмон Ростан, назвав «ювелирными изделиями природы». Гаврила Романович Державин в обширной «Похвале комару» воспел это малосимпатичное существо с не меньшим восторгом, чем свою «Фелицу».

Можно вспомнить и басни Крылова (Эзопа, Лафонтена), и пушкинское «Собрание насекомых», и легкомысленную бабочку Фета («Ты прав. Одним воздушным очертаньем я так мила...»), и «таранка от детства» капитана Лебядкина...

Но, несомненно, настоящеенашествие насекомых в искусстве началось в XX веке, на излете «прекрасной эпохи» модерна и благодаря именно ей.

Бабочка Осипа Мандельштама словно бы увидена — в сталинской Москве тридцатых годов — сквозь трепетное стекло Эмиля Галле:

O, бабочка, о, мусульманка,  
В разрезанном саване вся —  
Жизняночка и умиранка,  
Такая большая — сия!  
С большими усами кусава  
Ушла с головою в бурнус.  
О, флагом развернутый саван —  
Сложи свои крылья — боюсь!

Насекомое начинает осмысляться не как некое милос, забавное или, напротив, раздражающее существо. Впервые, под влиянием модернистского художественного открытия *смертоизгизи*, насекомое соизмеряется с человеком, наделяется сознанием и чувствами, подобными человеческим, причисляется едва ли не к тому же, что и *Homo sapiens*, роду обитателей Земли. «Мы — гусеницы ангелов...» — пишет, к примеру, Набоков.

Постоянным предметом изображения у поэтов круга «обэриутов», побивших по частоте упоминания насекомых все рекорды, становятся уже не бабочки и даже не «будущие бабочки», а существа, чей статус в искусстве был до сих пор весьма низок. Многочисленные муhi Даниила Хармса, несчастный таракан Николая Олейникова, прямой потомок лебядкинского страдальца, его же — Олейникова — «блоха Петрова», подумывающая о самоубийстве от несчастной любви, или, скажем, «время кузнецика и пространство жука» Николая Заболоцкого.

Характерно, кстати, принадлежащее Заболоцкому и приведенное в книге Николая Чуковского высказывание о бабочке, а вернее, о посвященном ей стихотворении Фета, уже цитированном мной: «Вы рассматривали когда-нибудь бабочку внимательно, вблизи? Неужели вы не заметили, какая у нее страшная морда и какое отвратительное тело?»

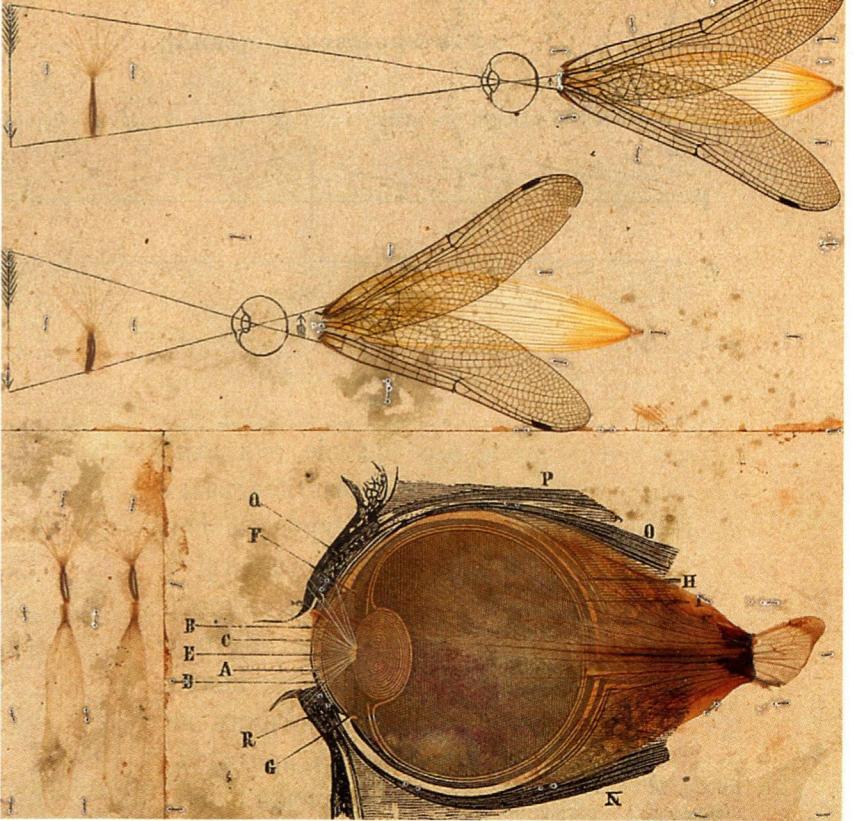
За живописью эпохи модерна вскоре последовал экспрессионизм. «Крик» Мунка, не наследуя никому из художников в отдельности, являет собой следующий, весьма резкий шаг после витиеватой, прелестной, волнообразной поступи «Сецессиона». Испуганный всхлип Заболоцкого на бабочку — просто-таки как на Медузу Горгоны — не менее закономерен после обожающе-изучающего взгляда Эмиля Галле.

Сегодня «наши старые знакомые, небольшие насекомые», как выразился в свое время Олейников, из поэзии постепенно перемещаются туда, откуда они когда-то к поэтам хлынули — а именно в искусство изобразительное. Прежде всего в актуальное. Не случайно несколько запоминающихся петербургских проектов последнего времени были связаны именно с этими существами, востребованность коих в искусстве вдруг обнаружилась. Именно так произошло в мае 1996 года, когда организаторы Хармс-фестиваля устроили грандиозное шествие по Невскому и Фонтанке, именуемое как Похороны Таракана: все того же таракана, пресловутого героя Николая Олейникова. Через некоторое время художники из группы «Новые типы» взводили возле Мариинской больницы Памятник Комару (акция, помнится, была посвящена не любившему комаров Пушкину и проходила под проливным дождем в день лицейской годовщины, 19 октября).

Свой пристальный взор бросает на современную нам насекомую *смертоизгизи* и художник Сергей Денисов, автор коллажей из лепестков и слюдяных крыльышек насекомых. Но если в изображении мастеров модерна насекомое или цветок были символом живого, хотя и ощущающего неминуемую грядущую гибель мира, то современный художник выступает скорее в роли реаниматора.

Основное значение в наши дни падает на первую часть этого посвистывающего, жужжащего слова. Вивисектор торжествует победу. Танатос живет и побеждает. Выпав из времени, вчерашний цветок существует как «засохшее растение», насекомое совершает полет в utrachtenный рай янтаря.

Сквозь этот янтарь просвечивает замершее хрупкое существо, застывшее в небытии, принадлежащее вечности.



Сергей Денисов. Новая биология. N12. Коллаж. 10x10. 1995

Надежда Воинова

«Что мне рисовать, как рисовать. Это «что» гораздо труднее, так как является главным. «Как» — сравнительно легко. Начать с «как» — легкомысленно, но законно. Применять «как», а именно инструментарий — технику, материалы — все равно что в своих намерениях полагаться только на физические возможности. Цель — не изобретать никакой идеи, никакой композиции, никакого предмета, никакой формы и все получать — композицию, предмет, форму, идею, образ».

Герхард Рихтер

## Насилие над предметом

«Я стреляю, потому что это доставляет мне удовольствие, это дает мне потрясающее чувство. Я стреляю, потому что я была очарована, видя, как живопись сочится кровью и умирает. Я стреляю ради этого момента МАГИЧЕСКОГО ЭКСТАЗА — момента скорпионьей истины, БЕЛОЙ ЧИСТОТЫ, ЖЕРТВЫ. ГОТОВЬСЯ, ЦЕЛЬСЯ, ПЛИ! Красный, желтый, синий — живопись плачет, живопись мертвa. Я убила живопись. Она была рождена снова. Война без жертв».

Ники де Сан Фалле



Герхард Рихтер. Семья в снегу. Х., м. 53x70. 1966

С тех пор как классический авангард поставил под сомнение необходимость существования реального предмета в живописи, поиск нового живописного объекта стал горячим первом искусства XX столетия. Колебания от предметности к чистой абстракции были сродни регулярности часовного маятника, вновь и вновь сметающего все быстрее стареющее «старое» в незлобной волне «тихих» революций и ниспровержений.

Времена жесткого антагонизма предметности и абстракции как войны между различными художественными течениями миновали, оставив след в этапах индивидуальной эволюции отдельно взятых современных художников. Одной из завершающих фаз этого колебательного процесса можно считать путь **Герхарда Рихтера**, названного, по опросам влиятельных западных критиков, самым значительным художником современности.

Герхард Рихтер родился в 1932 году в Дрездене, где в 1957-м закончил Академию художеств. Прожив первую часть жизни в Восточной, социалистической части Германии, в 1961-м он переезжает на Запад, в Дюссельдорф, чтобы продолжить образование в одной из лучших художественных школ страны — Дюссельдорфской академии, связанной с именами Йозефа Бойса, А.Р. Пенка, Гюнтера Юкера и других. Учась в ней, он посещает класс Карла Отто Гётца. Вместе с Зигмаром Польке и Конрадом Люгом Рихтер становится вскоре заметной фигурой на художественной сцене Северной Рейн-Вестфалии. Его творчество сочетает в себе две полярные тенденции: реализм в своем крайнем проявлении фото-, супер- или гиперреализма, у истоков которого стоял сам художник (вместе с Польке и Люгом они назвали этот стиль «капиталистическим реализмом» — камень в огород социалистического), и цветовую абстракцию, в которой размыается не только предмет, форма, но и собственно цвет.

Свое увлечение фотографией, выразившееся в собирании огромной несистематической коллекции, большую часть которой представляли любительские снимки, Рихтер превратил в особый художественный метод. Художник изготавливал из фотоотпечатков диапозитивы, затем проецировал их на холст и писал на этой основе картины: эти опыты с черно-белой фотографией кажутся нерезкими снимками с размытыми, «сдвинутыми» очертаниями. Изображение деформировано, растянуто, распято. В работе «Семья в снегу» (1966) фигуры детей расположены под таким углом к поверхности, что по законам физики они должны были бы упасть. Ощущение зыбкости и нереальности усиливается странными вибрирующими тенями, которые отбрасывают стоящая группа. Падая по диагонали вправо, тени вдруг резко изменяют направление и поднимаются вверх, как испарения, сливающиеся с дымом стоящих на втором плане домов. Параллельно этому вектору, слева от группы, проходит вторая, более насыщенная по тону линия дороги, идущая от нижнего левого угла и упирающаяся в центральную часть таким образом, что вся композиция приобретает очертания опрокинутой набок и расплющенной буквы «S».

В картине «Участок леса» (1969) предметы становятся еще призрачнее, еще прозрачней. Белого как цвета не существует — он и цвет основы едины, контуры не ограничивают форм. Форма узнается только по пятнам черного, но и они, захваченные невидимой силой, втяиваются спирально в изнанку холста, словно поток сгустков тяжелой материи в безвоздушном пространстве, засасываемых черной дырой. Изображение, пропущенное через сито, хаотически рассеивается на нули и единицы — пустоту и заполненность.

Работы, выполненные на основе цветных фотографий, чем-то напоминают романтические и в то же время строгие пейзажи Каспара Давида Фридриха. Портрет Дитера Крайтца (1971) — это портрет привидения, растворившегося в пейзажной раме. Таким образом, эти гиперреалистические работы, основанные на подражании фотографии, воспринимающей предмет максимально близко к натуре, парадоксальным образом противоположны заявленному методу — они разрушают предмет, подвергая его насилию, говоря о мнимой ценности его жизни. Предмет в них перестает существовать, замещаясь живописной технологией, самим процессом убивания образа. Если предмет и не мертв, то его точно нет в этом искусстве.

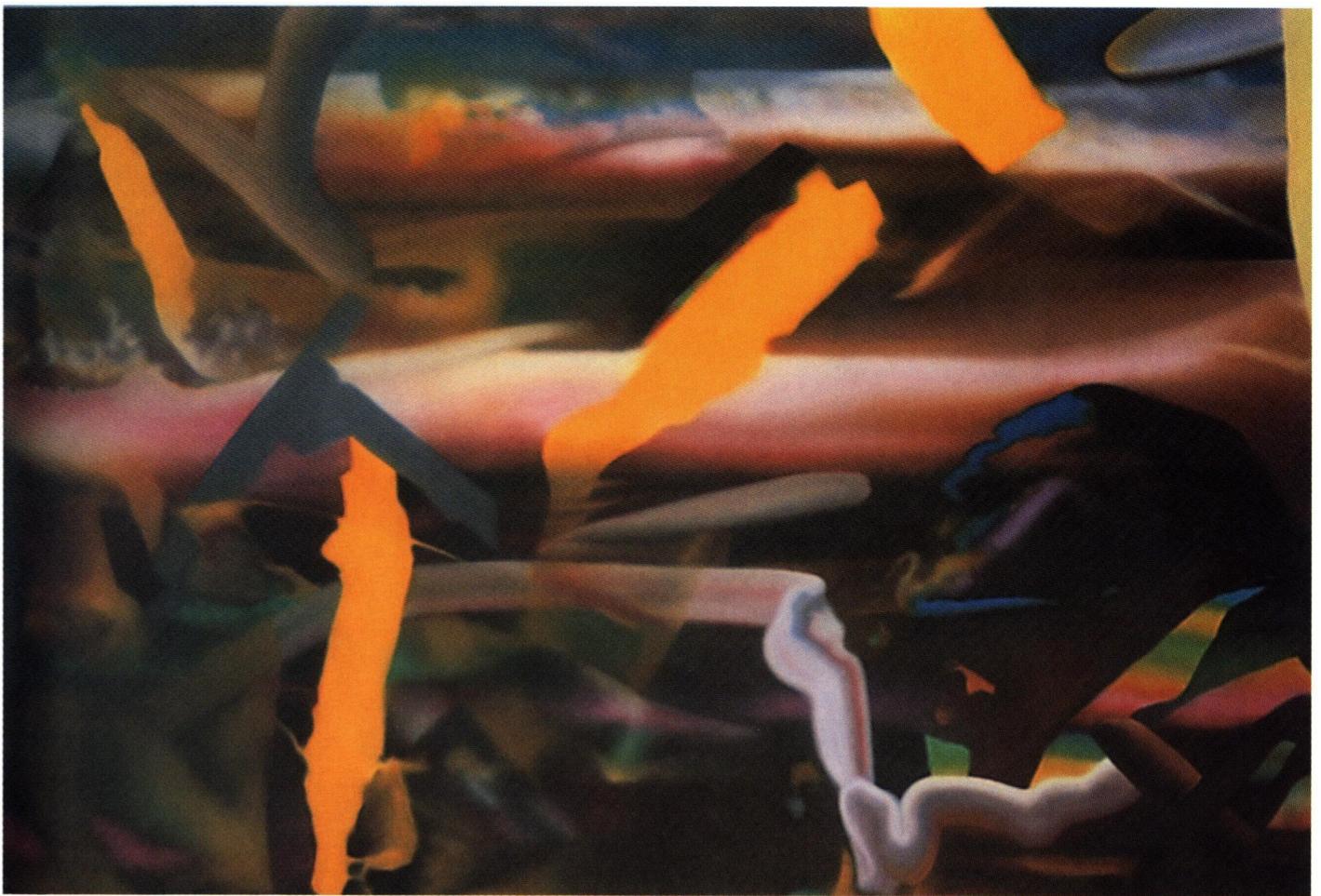
Другая ипостась художника — исключительная по силе воздействия технология деформации цвета. Сама технология становится предметом насилия. Цвет иногда даже обретает характеристики предмета, напоминая расплывчатое крыло простреленной птицы или мертвенно-серую траву. Яростный шпатель — скорее скальпель хирурга. Штрих, густой, как телесные ткани, насыщен венами, несущими несмешанные оттенки разноцветной крови. Через зияющие в его эпидерме раны сияют новые цветовые галактики. Живопись многослойна, под вторым пластом вскрываются третий и четвертый, доходя до пульсирующей пламенеющей в глубине розово-красной сердцевины. Мазок жирный, сочный, вязкий — словно положенный ножом на булку толстый слой крестьянского масла («Абстракция 22» (1989), «Абстракция 26» (1994), «Абстракция 30» (1997)). Цвет режется, рвется, взрывается, истекает кровью. В других работах («Абстракция 15» (1977)) это уже не цветовые пятна в их драматических соотношениях, а скорее смешение потоков света, освобожденного от оболочки цветовой формы. Цвет в череде смертей и инкарнаций перестает быть цветом, превращаясь в чистый свет.



Герхард Рихтер. Портрет Дитера Крайтца. Х., м. 100x140. 1969



Герхард Рихтер. Участок леса (Чили). Х., м. 174x124. 1969



Герхард Рихтер. Абстракция. Х., м. 200x300. 1977

Подобное насилие над живописной техникой особенно ярко проявилось в работах начала 60-х годов **Ники де Сан Фалле**, получивших название «Schiesbild» (расстрелянные картины).

Ники де Сан Фалле (также родилась в 1932 году) — дочь парижского банкира, переехавшего в 1933-м в Америку, где Ники выходит замуж за писателя Харри Мэтьюза. В 1951-м она едет в Европу, путешествует по Испании и Италии. После тяжелого психологического стресса начинает рисовать и писать.

В 1960 году, разведясь с Мэтьюзом, художница устроила свой первый «Тир», делая картины своими мишениями: прикрепленные к обратной стороне холста тюбики с красками она расстреливала в вакхическом исступлении ликующего бунта против мужчин, семьи, общества, как героини фильма Шаброля «Церемония убийства». Краски стекали на чистый холст или на предварительно подготовленные ассамбляжи, составленные из предметов ее любви, страха и ненависти: «Цветы и ружье и куклы и череп и монстр и автомобили и пауки и солдаты и змеи и лошади и маски и львы и листья и розы и собаки и ящерицы и и и...». К этому же периоду относится «Святой Себастьян, или Портрет моего возлюбленного», где голову над мужской рубашкой с галстуком замещает круглая мишень, пронзенная стрелами.

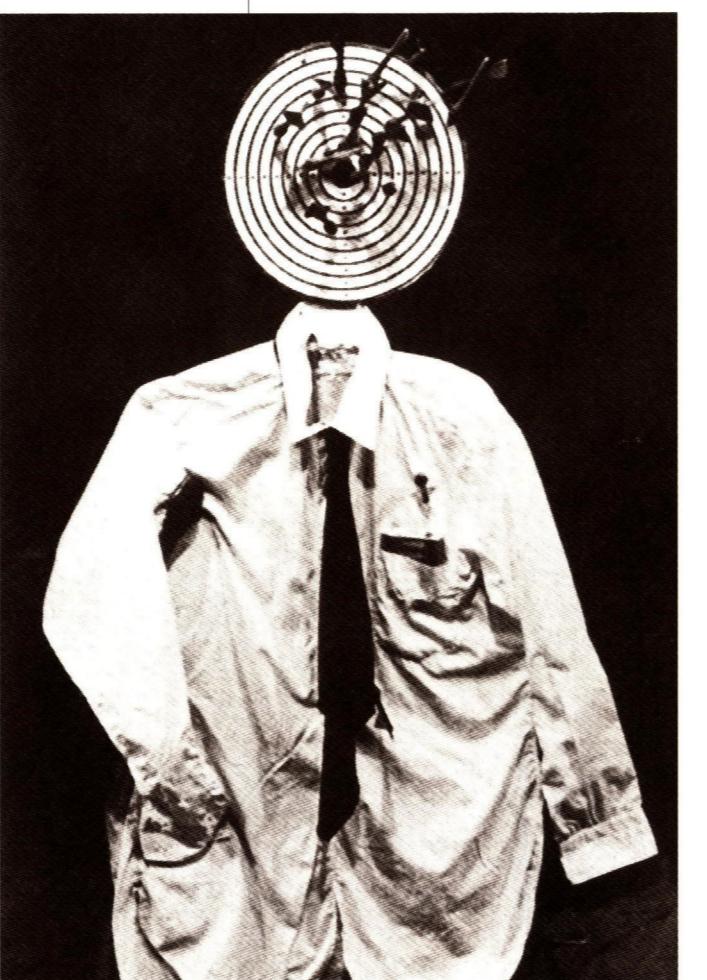
Тема самоидентификации, история женщины — глазами женщины со всеми ее ужасами, страхами, страстями, истериками и животной агрессией, нежностью и любовью продолжает «инфериальный» период («Красная и Белая ведьмы», ассамбляжи «Женщины», «Мериллин Монро»).

Если ранние работы Ники де Сан Фалле — результат насилия над предметом, то «Наны», появившиеся во время занятий рисованием с дочерью в 1965 году, есть переход к новой эстетике и новому мировосприятию. Возникнув в графике, они тотчас становятся скульптурой, не в силах более оставаться на двухмерной плоскости, и обретают новую материальность, находя для себя третье измерение — объем. Яркие, гладкие, круглые блестящие тяжелозадые бабы, вечно беременные праматери, полизстеровые титанихи, толстопяты богини земли с маленькими змеинymi головками и почти без лиц, у которых из одной груди вырастает цветок, а на другой нарисовано сердце, — они есть символ женской неумирающей силы, воплощение самой природы. Для них насилия быть не может — оно смысл их существования. Их оргии и оргазмы творят мировую органику. На них можно смотреть только глазами феллиньевских мальчиков из «Амаркорда», онемевших и пожирающих взглядом танцовщицу на берегу моря проститутку, формы которой завораживающе колышутся, как складки слоновьей кожи при ходьбе.

Одна из этих скульптур была выполнена в 1966 году для Музея современного искусства в Стокгольме. «НОН» («Она, Храм, Фабрика, Кит, Ноев Ковчег, Мама...»). Эта «дымковская игрушка» размером с целый зал, уподобившись Мессалине, принимала в свое всепоглощающее лоно бесконечный людской поток. Внутри тела был устроен аттракцион наподобие того, что метафорически выведен в феллиньевском «Казанове». Время накладывает на индустрию развлечений свой отпечаток — у фигуры Ники де Сан Фалле внутри аквариум, планетариум, бар, кино и горка для детей. Женское тело трансформируется в современный храм, модель буржуазного мира, где молятся богам респектабельности и комфорта. Это путешествие внутри женского тела породило массу вдохновенных последователей в современном кино (фильмы «Путешествие вагины в космос» Виолетты Лягачев, «Иностранное тело» Моны Хатумс\* и даже «Целитель Адам» в игровом кино).

Предмет искусства выполняет социальные функции, уподобляясь архитектуре: не случайно со временем на работы Ники де Сан Фалле появляется мощный социальный заказ. По миру победоносно шествовали «Наны». Вместе с Жаном Тингели она выполнила скульптурные группы для Ганновера, Парижа, Нью-Йорка, Иерусалима.

Искусство де Сан Фалле — ее религия. Её вера — это смешение темных женских языческих культов с католической



Ники де Сан Фалле. Святой Себастьян, или Портрет моего возлюбленного

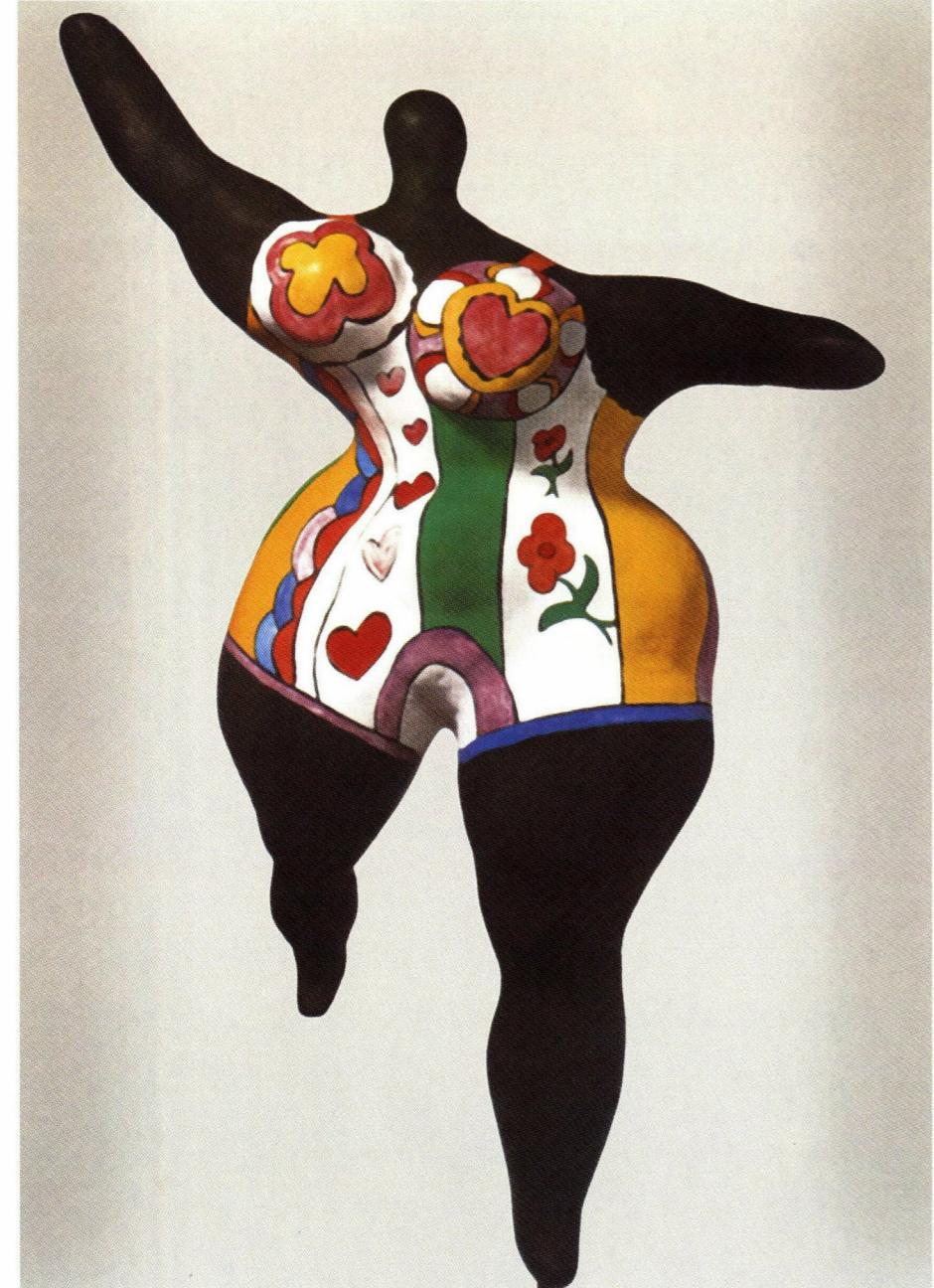


Ники за своим любимым занятием. 1972

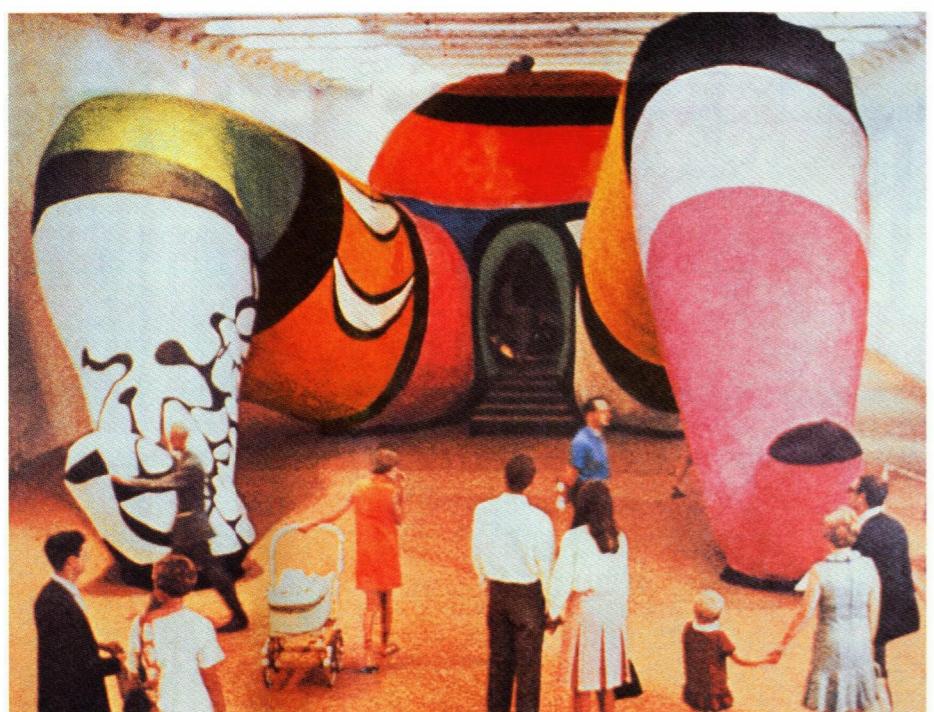
# ТОЧКА

Точка принадлежит к первоначальным, а потому неопределяемым понятиям.

(Кирический Р. И. Математический словарь. Отделения, методы и принципы элементарной математики. Киев, 1914. С. 220)



Ники де Сан Фалле. Танцующая негритянка Нана. 1965—1966



Ники де Сан Фалле. HON. 1966

экстатической фанатичностью и садомазохизмом. В её эстетике многое от фантасмагорий безумного Гауди. Она безумна и сама. Более всего в ней трогает ее открытость — она обнажается перед всем миром. Как героини Достоевского, она театральна. Все трагедии проживаются на людях, при участии хора. Она жертвенна. Превращая себя в палача своего возлюбленного, которого она делает Св. Себастьяном, она тем самым подставляет себя под стрелы жаждного до зрелиц чужого любопытства.

Предмет ее искусства изначально деформирован, травматичен — это женская патология. Она вне сферы изобразительного. И, выражена ли в беспредметных «расстрелянных картинах» или в супертелесных «Нанах», большой роли не играет, так же как для Рихтера не важно, пишет ли он картину по фотографиям или цветовую абстракцию. Предмет Рихтера и в том и в другом случае — то, что Хайдеггер называл «*Dasein*»: он выходит за рамки видимого. Предмет в современном искусстве ускользает, поскольку перестает быть собственно художественным предметом, став объектом философии или психоанализа. Попытки его удержать — то есть изобразить — насилиственны. Как следствие происходит разрушение визуального образа. Живопись балансирует на грани, голая абстракция в конце концов исчерпывается — после пяти «Синих квадратов», написанных на протяжении столетия с промежутком в 20 лет пятью разными авторами, берет тоску. Но и череда реализмов (передвижники, соцреалисты, фотопримитивисты) с их предметностью в своих крайних проявлениях так же уныло однообразна. Идеальный предмет искусства находится на грани видимого и неведомого и потому может быть выражен как абстрактно, так и предметно. Противоположения предметности и абстрактности в современном искусстве нет, но, поскольку эти два метода изначально антагонистичны, деформация изображения неизбежна. Предмет подвергается насилию, чтобы удержаться на плоскости холста.

\* Фильм был показан на выставке «Дух и материя. XX век. Искусство Германии за столетие» в Новой национальной галерее (Берлин. 4.9.1999 — 9.1.2000).

Словарь под названием *Symbolarium* «должен стать неким элементарным справочником при разрешении вопросов о художественной конструкции, настойчиво вставших перед лицом современных искусствоведов», — писал об этом в предисловии священник Павел Флоренский ● Избранные типы (отделы — их было выделено 19: точка, линия, угол, треугольник, круг, сфера и пр.), составлявшие каждый словарную статью, понимались как суммирование имеющихся представлений и накопленных человечеством знаний о данной зрительной реальности и о ее значении-смысле ● «Точка есть пустота, но она же и полнота ● Однако и там и тут она мыслится на границе бытия и небытия, или местом перехода от того, что мы считаем в здешней нашей жизни действительностью, — к ее отрицанию или, напротив, переходом от потусторонней реальности в здешнее ничтожество, но во всяком случае соединяющей два мира» ●

К тем же 20-м годам относятся рассуждения Пауля Кlee ● Точка возникает как символ притяжения-отталкивания, как реальное место устремления всех сил, но при этом она условна ● «Это точка не реальная, а математическая ● Это серая точка, веющая между тем, что становится, и тем, что умирает ● Она серая потому, что она не белая и не черная или, иначе, потому что она так же белая, как и черная ● Она серая потому, что она не сверху и не снизу или, иначе, потому что она так же сверху, как и снизу ● Серая потому, что не горячая и не холодная. Серая потому, что неизмерима, точка между размерами и на их пересечении, на перекрестке дорог» ●

Пространство столь же условно, сколь и точка в нем ● «Геометрия рассматривает пространство как факт восприятия и изучает его свойства» (Кирический) ● Самое важное оказывается условным ● И пространство, и точка в нем — суть лишь данность, принятость ● Отсюда — противоречие: «Пространству из точек противополагаются точки в пространстве; точечному множеству противостоит в мысли сплошное continuum, в отношении которого точки устанавливаются условно ● В первом случае мысль пытается превратить пространство в абстракцию, некоторый примыкает к подлинной реальности точек; а во втором реальным понимается лишь continuum, сплошное пространство, тогда как точки оцениваются в качестве мыслимых фикций» (Флоренский) ● Живопись XX века математична ● Она центростремительна, и в основе ее лежит вопрос, созидающее ее противоречие: что же находится в центре — уловимая материальная точка или пустота? Вокруг этого организуется все двадцатое столетие: от богоискательства вплоть до дигитальных искусств с заполнением ячеек единицами и нулями ● Кlee отвечает на этот вопрос, помещая в центр «роковую серую точку» ● Она организует вокруг себя порядок цветовых соответствий ● Контрастный круг основных и дополнительных цветов, разрабатывавшийся еще Гете и Ф.-О. Рунге и получивший практический смысл в опытах Шеврейля (без труда невозможно представить талант Сера и весь пуантилизм), оказывается микроскопическим порядком в хаосе и какофонии Вселенной ● Но этот порядок (а не словно случайно возникшая, как плиниевская обведенная линией тень человека, живопись) призван теперь определять устройство реальности ● Живопись может не быть фигуристивной, может не быть абстрактной, может не быть вообще, в чем и будет ее сила ● Она может быть схемой себя самой: педагогические эскизы Баухауз и ГИНХУА перечисляют не ее законы, а принципы устройства реальности, организации которой она теперь служит ● И найденные отношения способны воспринять реальность и осмысленно организовать ее ● «При помощи топографического плана предпримем небольшое путешествие в Страну Высшего Знания ● С мертвоткой точки — движение вперед: первый акт изменчивости (линия) ● Чуть позже — остановка, чтобы перевести дыхание (линия изломанная или, в случае повторных остановок, подчеркнутая) ● Взгляд назад на проделанный путь (противо-движение) ● Осознание пройденного расстояния и того, что еще осталось (пучок линий) ● Поток создает препятствие, берем лодку (волнистое движение) ● Вверх по течению обнаруживаем мост (серия арок) ● На другом берегу — встреча с духовным братом, который также желает отправиться туда, где находится Высшее Знание ● От радости сразу объединяемся (схождение линий), но постепенно возникают разногласия (раздельное начертание двух линий) ● ● Мы пересекаем распаханное поле (поверхность, изборожденная линиями), затем густой лес ● ● Подходы к новому потоку скрыты туманом (пространственный элемент) ● Вскоре он рассеивается ● Корзинчики возвращаются к себе на одноколке (колесо) ● С ними мальчик с кудряшками столь забавными, какие только могут быть (спиральное движение) ● Далее наступает ночь, в то время как температура понижается (пространственный элемент) ● Вспышка на горизонте (линия зигзагом) ● Правда, звезды над нашими головами все еще светят (море точек) ● Первый этап наконец завершен, и до того, как уснем, вещи еще многократно появляются в воспоминаниях, так как всякое, даже небольшое путешествие изобилует впечатлениями» (Кlee) ●

Движение происходит между точками — передышек, остановок и поворотов ● Точки — пространственные координаты прогулки. Живописные звезды-точки сияют над головой и

Точка — символ прогрессивных начинаний в живописи XX века. Точка дает всему начало, она же всему и конец. В начале 20-х годов сотрудниками ГАХНа была предпринята попытка создания «международного и внеисторического» словаря символов, цель которого состояла в том, чтобы свести всю множественность отдельных художественных образов и конкретных явлений к нескольким конструктивным типам. В свет вышел лишь один выпуск — «Точка» (М., 1923).

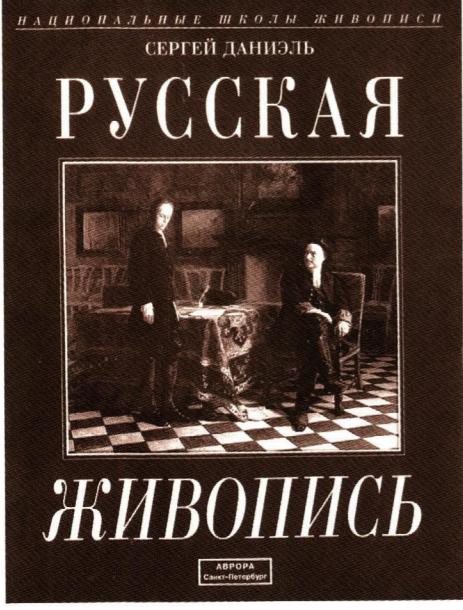
служат ориентирами (Кlee прекрасно разбирался в навигации) ● Но есть в пространстве, где происходит путешествие, и высший центр, точка притяжения и излучения силы и смысла, цель путешествия ● Само это живописное пространство — центрическое, и только достижение центра открывает поистине величественные перспективы ● Belle vue открывается с определенных мест парка, с «пунктов», чтобы попасть на которые, стоит предпринять путешествие ● На эти «точки», имеющиеся во всяком ансамбле, совершаются светские паломничества ● Они и называются «point» ●

Каков характер центральной точки, это неизвестно ● Он может быть каким угодно (в работе «Точка и линия на плоскости» Кандинский приводит множество вариантов точек), его реальность не буквальна, а доказывается математически ● Борьба идет между идеей об индивидуальности центра и о его бесконечной заурядности (подобно газетному раству или картинам минималистов-шестидесятников [Гастоне Биджи]) ● Из точек развивается композиция, в которой они становятся геометрическими формами — многоугольниками, окружностями, плоскостями [Барт ван дер Лек] ● Каждой форме соответствуют свой цвет и своя фактура ● Эта бесконечная тема соответствий была в начале XX века темой бесконечных дискуссий и изысканий ● Кандинский составил специальную анкету-опросник художников ● Ученники Матюшина трудились над цветовыми таблицами ●

Живопись в функции «картинки» — для домашней коллекции, салона, офиса — конечно, она будет существовать всегда ● Но теперь она может быть не как реальность, но быть реальностью ● Это значит не быть, но становиться; не иметь формы, но формировать ● Важно не создание для вечности величайшего опуска, а сам процесс креации: легенда рассказывает о Микеланджело, лепившем прекрасные фигуры из снега ● Цель — не в «попадании в центр», а в знании о его существовании и желании его обретения ●

Именно из-за этого центр сейчас пустой ● Середина безвозвратно утеряна, а вся обильно разросшаяся периферия захвачена разговором, конечно же, о том, где и кто — центр, а также о власти в нем ● Действие (путешествие) заменил разговор о нем. Безрезультатное поминание центра взамен устремленности к нему делает его неуловимым, внушая даже мысль вообще о его отсутствии ● Ведь живопись, говорят, не всегда сознательно математична, очень часто это просто прихотливо рождающийся образ и занятный ход мазков ● И все к этому настолько привыкли, что Сера, Матюшин, Кlee, Балла, Филонов выглядят маргинальными и не более чем заумными живописцами ● По их поводу даже принято недоумевать — зачем все это? — что отнюдь не считается моветоном или глухим невежеством ● Хотя нет: невзврачная личность вечно спешащего на работу историка искусства — вот кому только все это интересно ● Это предмет его гордости и эйфория его изнеженного вкуса ● Но история сложилась так, что великие начинания футуризма завершились окопами Первой мировой, опыты авангарда были поглощены соцреализмом, а Баухауз тихо умер в Чикаго ● Подобна и участь идей: их более склонны помнить, чем понимать ● Главное — все перечислить и включить в список — например, под названием «майнстрем». Каталог, который всегда под рукой, стал Символом Веры: вот оно, истинное торжество Энциклопедии! Художественная воля подавлена воспитываемой с детства Верой в Историю ● Шаг вперед из-за того, что ему исторически не восследовали другие, кажется ошибкой, неверным движением в сторону ● Фиксируется инстинктивно его уверенность, но отследить направление — это уже за пределами игры в актуальность ● Отсюда безвольное стремление следовать майнстрему, культивирование его власти и охота за желанием быть в нем ● На смену культуре центра пришла мода по его обретению, которая поддерживается коллизией между удачливостью находки и стремительностью раскрутки ● Если ты такой умный, почему ты такой бедный? Галерейная сервировка живописи идентична ее псевдонапряженному произвольному конструированию ●

Невежество и убоготь сегодняшней живописной формы контрастируют с ее силой и богатством в начале века ● Двадцатые годы сегодня легенда о Золотом веке формотворчества, определившем все последующее развитие живописи, сила которой все более угасала ● Точка растянулась в беззикое минималистическое многочленное



Михаил Герман

## «СВОЕ СУЖДЕНИЕ...»

отечественного пера второй половины уходящего века). И вот здесь-то и приходится споткнуться — возникает некое «но».

Ибо очевидно: чем талантливее автор, тем более в его тексте личностного начала, свободного отбора, любви и неприязни. И читатель, ищущий в кратком тексте все же картину хотя бы в каких-то пределах объективную и пропорционально информативную, впадает в растерянность перед блистательными пристрастиями одаренного мэтра.

Нормативная («объективная») история искусства не только отвратительна, но и невозможна по определению, хотя пути к объективности исторического исследования несомненно есть — достаточно вспомнить «Школу анналов». Но искусствознание от истории тем и отлично, что само по себе искусством является и, отслеживая и анализируя художественный процесс, в него естественным образом входит. Иные думают по-другому, но, полагаю, ни текст Сергея Михайловича Даниэля, ни мои суждения о нем им неинтересны и к ним не обращены.

Для альбома надобен текст небольшой и дающий разумное, живое, современное и честное представление о двух веках русской живописи. Стендалевский принцип «To the happy few (для немногих счастливцев)» — удел большинства мыслящих авторов. Сергей Михайлович Даниэль, тем не менее, миновал искусство внутрицеховых интересов, равно как (что всегда красит его тексты) и модной терминологии и занимательной упрощенности. Написал текст умный, точный, весьма конкретный, пристрастия свои лишь предложил, пользуясь не одилическими приемами, но аргументацией, столь же эмоциональной, сколь и, безусловно, доказательной.

Автор удалось главное: сохранив «свое суждение», не стать его покорным данником. Ему далеко не все мило из того, что по привычке или лени принято массовым сознанием как эталон национального величия. Но пишет он, скажем, о репинских «Бурлаках» с той уважительной и отстраненной корректностью, которая свойственна профессиональному, учитывающему и несомненные (пусть локальные)

достижения признанного мастера, и его способность выразить социальные и этические мифы, и место картины в истории национального искусства. Но сдержанно-пышные эмоциональные акценты в анализе работ Бруни, Федотова, Серова, Коровина или Врубеля, четкая, хотя и не декларируемая безапелляционно иерархия художественного качества — все это вносит в очерк неповторимо авторскую, личную интонацию. Историк искусства становится действующим лицом описываемого процесса, разглядывая его сквозь бинокулярную оптику ученого конца XX века: и знатока — современника исследуемых художников, и просвещенного сегодняшнего исследователя, созидающего на наших глазах реальную картину истории отечественной живописи.

Нет, это не история двух столетий русской живописи в традиционном смысле слова, но аналитический этюд, позволяющий видеть весь массив ее стереоскопически, во времени и пространстве одновременно. Текст написан в форме очерков, построенных вокруг проблемы, вынесенной в подзаголовок «Между Востоком и Западом», более всего исследователя занимающей. Тем заявляется особливость русского искусства, его сила и его уязвимость: мощь разных давлений и влияний и роль вечного интерпретатора, буфера, толмача и имитатора. В книге не так уж много прямых сравнений, но тугая связь русской живописи с иностранным ощущается постоянно. Спасительная сила знания европейского искусства удерживает автора от неумеренных восхвалений.

Приоритет русской словесности имеется в виду постоянно, однако сдержанная гордость отечественными вершинами прорывается в выразительных логических пассажах, вне которых утверждающий пафос не мыслится вовсе. Превосходно понимая узость и ограниченность литературоцентризма, Даниэль, тем не менее, часто обращается (говоря о живописи) к суду именно писательскому. Голоса Гоголя, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, которые (кроме Гоголя, разумеется) искусство понимали наивно и плохо, постоянно звучат на страницах очерка.

Поначалу это вызывает недоумение: «Да тот ли это суд, помилуйте!» Но автор разумен и лукав: он приглашает читателя увидеть нашу живопись именно с помощью тех, кто веками формировал общественный вкус, мнение просвещенных либералов. И мы становимся участниками той среды интеллектуального и вкусового обитания, о которой нынче стали и забывать. Иного зрителя это сбьет с толку, иного укрепит в утешительной банальности его пристрастий, а иного заставит вновь задуматься не просто об искусстве, но и об общественном вкусе, который так часто этим искусством управляет и в процессе и даже в истории. Да и о вкусе собственном.

Добавлю: издания «Авроры» адресованы в большой мере западному читателю, и у последнего спокойный, доказательный и личностный стиль автора несомненно вызовет понимание и приятие.

Говоря о сути эпохи Просвещения, Кант назвал главным ее приоритетом «отвагу пользоваться собственным умом». Пример подобного интеллектуального мужества — текст Сергея Михайловича Даниэля, сумевшего ограничить свои пристрастия жесткой аргументацией и отменной эрудицией, вовсе притом не настаивая на бесспорности высказанных суждений. Не со всеми из них я согласен, но они последовательны и мне интересны — вот прерогатива таланта. И, когда подобный текст пишется, не просто обогащается наша наука. Но — продолжаю на том настаивать — меняется (пусть самую малость) и самое искусство. Ведь наше ремесло не только интерпретация истории и сути искусства, но и динамическая их часть.

1 Замечу сразу: издан альбом с лютой безвкусцией, дикими, «обравленными» для вящей «товарности» фрагментами, нелепыми рамочками и всем набором модного полиграфического кича, принимаемого у нас, да порой и не только у нас, за «современный дизайн книги». Качество текста это отмечать не могло. Тем более, почитатели такого рода этюдов и покупатели подобных альбомов — люди, как правило, совершенно разные.

The collage includes several issues of the magazine 'БИЗНЕС МАТЧ' (Business Match) from different years:

- A top row shows two issues: one with a man playing tennis and another with a man sitting by a river.
- A middle row shows two issues: one with a portrait of a man in a suit and another with a portrait of a man wearing a fur hat.
- A bottom row shows two issues: one with a vertical column of Chinese characters and another with a portrait of a man in a suit.

Text elements on the covers include:

- 'БИЗНЕС МАТЧ' (Business Match) A Magazine Club
- #11
- Сергей Даниэль
- Михаил Герман
- Алексей Баталов
- Алексей Герман
- Армен Медведев
- Александр Починок
- Кристина Орбакайте
- Елена Санеева
- Александр Ширвиндт
- Тема номера: ВОДА РОССИИ
- Федеральная программа «Возрождение Волги»
- Проект по управлению окружающей среды
- Кредитор - Всемирный банк
- Водный мониторинг
- ЭКВАТАК - 96
- 1929 1999
- ТЕМА НОМЕРА: РОССИЯ И КИТАЙ — ДЕЛОВЫЕ СВЯЗИ

**Главным перформансом минувшего года стала, бесспорно, отставка Ельцина. Дедушка утер нос всем мастерам художественного слова и художественного жеста. Кто как, а лично я ему благодарна — он в своем фирменном стиле очередной раз спас честь, не побоюсь сказать, страны. Без его отставки российская встреча миллиенниума была бы сплошным позором, потому что ее просто не было. Пока братья по вере подводили итоги, тратя и наживая на Рождество Христовом сотни миллионов долларов, Русь святая вела себя так, будто ее это вовсе не касается. Не строили мы дворцов хрустальных, не устраивали гала-мега-супер-шоу, не гоняли туда-сюда огромные стада туристов, не затевали культурных программ длиною в год и ценой в половину годового бюджета. И плакать бы нам, сиротам, в очередной раз на обочине христианского мира, если бы ЕБН не устроил-таки мировую сенсацию. На рубеже тысячелетий во всех телевидениях мира толковали не о чем-нибудь, а о России. Не об Иисусе, а о Борисе. Знай наших. Дешево и сердито, с помощью кувалды и такой-то матери...**

Марина Колдобская

## Новый год и все-все-все

Из «кадровых» художников в Питере всерьез подводил итоги, кажется, только Владимир Шинкарев. Под Новый год он выставил в Мраморном дворце «Всемирную литературу» — серию картин, исполненных по мотивам базовых произведений мировой словесности. Предыдущая выставка Шинкарева в митковском ВХУТЕМАСе была захватывающей — горькой, тонкой, лиричной и во всех смыслах мастеровой. И искренней, что уже почти никто больше не делает. Понятно, от «Всемирной литературы» ждали совсем уж чудес. Чудес не случилось. То есть замах на «нетленку» был, конечно, откровенный. Амбициозное, хотя и лукавое, название, профессиональный евростандарт (аккуратные, одного формата полотна, аккуратная, единообразно сработанная живопись), внятная концепция. Настолько внятная, что критику любой страны легко будет написать об этом проекте статью любого объема. С точки зрения карьерной стратегии все это очень грамотно и, наверное, перспективно. С точки зрения зрителя, желающего чего-то «для души»...

«Всемирная литература» обыгрывает популярные на Западе дайджесты (и прочие усеченные жанры). Читать лень, а основные сюжеты знать положено, поэтому находчивые люди делают, скажем, из «Войны и мира» извлечение толщиной в школьную тетрадочку и толкают этот словесный поп-корн на рынке. Это, конечно, заслуживает пародии. Пародия же требует от автора известной желчности и агрессивности. По конструкции «Всемирная литература» комикс, а комикс, напротив того, требует от автора туповатой бодрости и при этом простодушной любви к предмету. Ни в бодрости, ни в тупости, ни в простодушии, ни в агрессивности Шинкарева не заподозрить. Его патентованное качество — меланхолия. (Оно и понятно: долгое прощание с изящным искусством перед лицом цивилизации клипов, комиксов и дайджестов располагает к некоторому унынию.)

Возможно ли совместить в одном флаконе меланхолию, комизм и сарказм? Ушедшая советская культура знала такие случаи, но жанр был жесток. Он требовал от философа не карьерных стратегий — пьяной аскезы, публичного отщельничества, бытового карнавала до полной гибели всерьез. Шинкарев был признанным классиком жанра, дай ему Бог здоровья.

В Музее нонконформистского искусства итоги подводили, с шумом и треском выбирая «Стерву века». Акция была задумана группой «Деньги» (Инна Рассохина & Владимир Бойков) как парад амбиций местной тусовки. Устройство такого рода мероприятий — профессия особая, нечто среднее между массовиком-затейником и PR-агентом. С той разницей, что люди вышеизначенных профессий работают всерьез, а «Стерва» была пародией: и на выборы разнообразных «мисс», и на всемирное остервенение в ходе думской избирательной кампании, и на всемирный феминистский проект в целом, и на его русскую версию в частности.

Если хочешь поразлечься и попасть в газеты, подмена собственно искусства рекламоносной акцией — самое верное дело. Поэтому, несмотря на приличный список имен и ряд неплохих работ, означенная в афише выставка происходила под девизом Винни-Пуха: «А хлеба можно совсем не давать». Поигрались, впрочем, довольно весело: преподнесли ванну для омовений супруге экс-мэра Людмиле Нарусовой (стерва-политик), пару розовых подушечек феминистке Ольге Леповской (стерва-профи), ювелирную булавку Кате Андреевой (стерва-куратор), железный перстень Ольге Тобрелут (стерва-художник) и шарф в пульпу вашей покорной слуге (стерва-критик). Но главной стервой, на мой взгляд, оказалась сама Инна Рассохина, цинично стибрившая из модного журнала картинку Давида Лашапеля и Джона Галлиano для украшения своего буклета.

С феминизмом шутки плохи, и лично я его очень уважаю, но не могу избавиться от некоторого недоумения перед проектами, посвященными творчеству женщин (равно как творчеству гомосексуалистов, евреев, больных СПИДом и т.п.). Сразу вспоминается детский анекдот про рояль, равный трем одноногим неграм. Когда художников строят по темам, жанрам, школам, хронологии и т.п. — это понятно. Равным образом понятно, когда благодетели помогают старикам, больным, беженцам, умственно отсталым и т.п.

как-то устроиться в жизни. Женские проекты ни то ни другое. Можно с большой натяжкой допустить, что существует еврейская или гомосексуалистская художественная субкультура, но женской художественной субкультуры не существует. Остается предположить, что женщины попадают в ранг сирых и убогих. С чем лично мне согласиться нелегко.

Впрочем, так делают на Западе, а у нас a priori считается правильным делать все «как у больших». В зале Международной федерации художников на Невском Ольга Томсон с приличной слащею помпой провела презентацию сайта РУССКИЙ АЛЬБОМ

[www.russkialbum.com](http://www.russkialbum.com), посвященного творчеству исключительно женщин и исключительно петербургских. (Может, оно и правильно: представляю себе, что сделала бы тусовка с новичком, замахнувшимся на «все петербургское», а пуще того на «все русское».) Пока что эта политкорректная, профессионально организованная затея, с нормальным финансированием, нормальным дизайном, нормальными текстами нормальных искусствоведов... Затея призвана рекламировать и в конечном счете продавать местное искусство; посмотрим, как будет (и будет ли) работать норма в наших глубоководных условиях.

В Манеже итоги подводят всегда одинаково — «Петербургом-№». О «Петербургом-99» трудно сказать что-либо иное, чем о том же проекте «-98», «-97» etc. Каждый тварь по паре, козлищи и агнцы в одном строю, вернисажная толпа из художников и их близких, губернатор, благосклонно внимающий музеям,

всеноядное чаепитие, естественно перетекающее в пьянку, братские объятия, естественно перетекающие в мордобой (на этот раз Пиликин vs. Виленский).

В принципе, если стоит задача сделать проект, покрывающий всю городскую сцену (а перед Манежем она, кажется, стоит), то ничего нереального в этом нет: надо только выделить каждой тусовке свой загончик, тщательно отгородить его от других и дать возможность каждому показать себя во всей красе. С разъяснениями, пресс-релизами, комментариями по каждому сектору «поляны». Артикуляция «кто есть кто» — единственное, что может спасти проект под девизом «все-все-все». Конечно, при таком подходе кое-кто будет выглядеть весьма убого и сильно обидится (на устроителей, понятно). Но это естественный риск профессии куратора. Сегодня обиженных нет, зато есть ЦПКиО под предлогом изящных искусств.

Впрочем, зерна здравого смысла потихоньку появляются: ряд институтций («Новая академия», «Митки», издательство «На дне» и др.) не стали делать выставок как таковых, а отнеслись к затеи как к возможности бесплатно прорекламировать свои проекты. Если дальше пойдет такими темпами, то глядишь, лет через 15–20 «Петербург» превратится в нормальную арт-ярмарку (и дай Бог, чтоб не бесплатную).

Пока что ярмарку щеславия осенял лозунг Валерия Савчука: «Все это прошлый век». Констатация строго календарного факта смотрелась эпиграфом местной арт-сцены: впрочем, автор избрал именно этот жанр своим оприщем. С исключительным энтузиазмом он на пару с Николаем Кононихиным раскручивает проект «Виртуальное кладбище». От участников требуется мужественный поступок — сочинить эпитафию самому себе. После чего его фотопортрет помещается на экран компьютера, компьютер венчает могильную плиту, и любознательный посетитель сайта

[www.artmedia.pl.ru/klad](http://www.artmedia.pl.ru/klad) может любоваться странными рядами электронных захоронений местных умников. На братских могилах не ставят крестов.

С точки зрения концепции все чисто и строго. Культура — кладбищенский цветок, как заметил еще Бердев. Любое явление, чтобы стать фактом культуры, должно быть зафиксировано, то есть умереть. To conquer Death you only have to die... Это понимали еще люди, придумавшие слово «натюрморт».

Но есть что-то в этом проекте, оскорбляющее вкус. Настойчивость. Шутка черного юмора хороша один раз, и то под наркозом. Когда тебя каждый день хватают за рукав с криком: «Пойдем на кладбище, ляжем рядом!» — как-то тяжко на душу становится.

Чем больше таких проектов, тем больше хочется картин — настоящих, красивых, блестящих. Этую жажду можно было с избытком утолить на помпезной выставке корейского арт-босса Ли Сан-Вона в Русском музее. Его искусство, с одной стороны, очень прогрессивное, с другой, очень коммерческое. Я бы назвала выставку «Старики и море». Парадные, каллиграфически прописанные морщины трудового народа на фоне плакатных философических «гор и вод» в сумме дают, вероятно, южнокорейскую национальную идею. Куратор проекта Александр Боровский атtestовал художника как поп-артиста, и это правда: прикинув, кто мог бы быть ему аналогом на русском поле, я не нашла никого ближе Глазунова. С поправкой на местный колорит, конечно: тот соединял с «политбюроком» благолепием благолепие «византийское», этот — гиперреалистическую «содержательность» с «содержательностью» традиционной. Клиентам, несомненно, нравится.

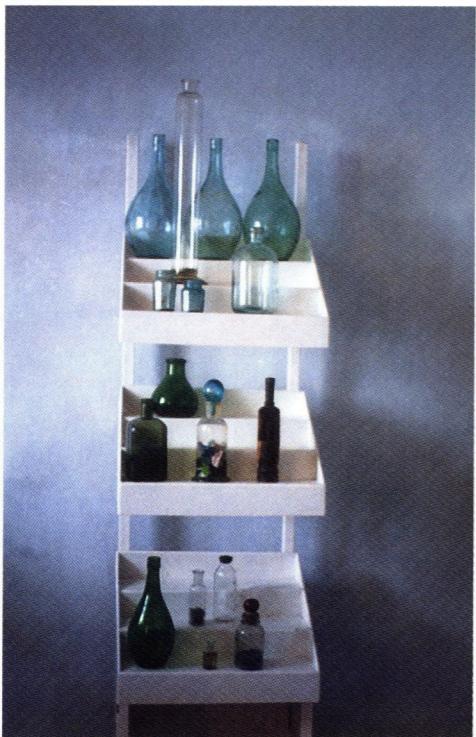
Картины, впрочем, картинам рознь: есть профессия, а есть религия. На Пушкинской, 10 год завершился большой ретроспективной выставкой Владимира Шагина (она стала частью юбилейного проекта «25 лет выставки в ДК им. Газа»). Можно сколько угодно говорить о провинциальности, герметизме, вторичности и прочих врожденных уродствах нонконформистского искусства — у него были свои константы и свои вершины. Шагин одна из них. Для двух поколений местных поклонников именно творчество «арефьевской группы» сохраняло в живых миф «современного искусства». И хотя просвещенные кураторы не причисляют «лирический экспрессионизм» к лицу contemporaray art, видя в нем либо явление «советики», либо добротный коммерческий материал, зрители решат иначе. И будут правы: своя рубашка гораздо ближе к телу, чем чужой смокинг.

В. Шинкарев. Ночь нежна. Х., м. 110x76. 1998



Материалы рубрики подготовлены Милой Цвinkau и Любовью Неволайнен

Цель вернисажа — привлечение нужных людей. Так или нет? Или это просто праздник водки и бутерброда, на котором не до выставки и даже не до самого автора? Там поболтал, там улыбнулся, там обменялся визитками. И все? В рубрике «Молодо-зелено» молодые, не искушенные успехом и разуhabистыми вернисажами художники размышляют об искусстве «первой ночи» — открытии выставки. Молодые и зеленые, как ни странно, иногда бывают остры и оригинальны, а иногда, как «дедушки» отечественной тусовки, изрекают банальности с умным видом, тогда как нам хотелось бы услышать из этих юных уст нечто шокирующее или просто свеженькое. Ну подождем... А пока несколько замечаний на тему вернисажа с разумной долей репрезентации и здорового скепсиса — о роли пресловутого концепта в организации вернисажа, о месте рекламы на нем, особенностях дизайна и приманок для зрителя на празднике художника.



#### Константин Никulin

Родился в 1976 году в Ленинграде. Учится в Театральной академии (театральный художник) с 1998 года. Мечтает работать в театре, кино. Создает мебель, предметы интерьера, рисует костюмы, декорации, оформляет подарки и поздравительные открытки.

Концепт для вернисажа? Он может быть, а может и не быть. Мне последнее время нравится спонтанное действие. Сейчас уже просто неприличны серьезность и напыщенность. Единственное условие спонтанного прикола — это чтобы люди были хорошие. Если дурить начинают бестолочи, ничего не выйдет. Не добьешься от бестолочи и концепции. Но когда они берутся за нее — еще хуже. Концепция — это тяжеловесная идея, клетка, жесткая формула, по которой все следует объединять и выстраивать. Это плохо: все недостатки жесткой тоталитарной подачи очевидны. Высокохудожественные амбиции, претензии особенно свойственны концептуалистам — они все такие ревностные, трудолюбивые... Но это черные люди, с ними тяжело работать, и никакого кайфа не получашь. Важна импровизация, свобода. Когда мы будем делать что в голову придёт, мы не соскучимся.

Если схема придумана заранее, остальное на нее натягивается. А все надо делать из воздуха, как женщины плетут кружева. Бессистемно, живо, как образ мышления, который не строит себе распорядка дня. Это дионисийский кураж.

Понравился мне вернисаж Флоренских. Душевно. С остроумной шуткой, нескучно: люди не парятся, и их талант говорит сам за себя. Хорошая была выставка гравюр в Эрмитаже. Там ведь тоже можно было что-нибудь устроить — костюмы, музыку. Вернисажи устраивают, чтобы туда приходили типы, которые появляются на людях нечасто, и другие посетители могли бы их увидеть. Фрики. Это необычные персонажи, на которых пляются. Вернисаж — сборище фриков. А случайные люди видят реальную публику — это есть особая атмосфера, нравится же экзотика.

Отлично, когда на открытии выставки дают водку. Можно, конечно, и шампанское, но им не напьешься. А от водки — настроение.

К сожалению, хорошего отечественного дизайна вернисажа я не видел. Русские галереи очень традиционны и неинтересны. Европейцы кое-что умеют. Да, и стены должны быть белыми — это требование подачи, как паспорту.



#### Галина Исаченко

Родилась в 1973 году в Ленинграде. По знаку Скорпион. Закончила художественную школу, затем училась 1,5 года в Мухинском училище, после которого «не осталось ничего, кроме мелкой дрожжи». Участница выставок в галерее «Дупло» и акции «Живое искусство». Член арт-группы «Новые основания». Занимается шелкографией, коллажем, живописью и медитацией.

Вернисаж — деловое мероприятие, но посвящено оно все-таки творческому событию. Душевность не противоречит концепции: тема должна быть обязательно, потому что смотреть на картинки, развешенные по стенам, всем надоело. Накормить икрой легко, но каждый может это сделать сам. Главное — людей надо увлечь, а концепция — это по крайней мере любопытно. Вернисаж — самый главный день, день рождения выставки, а концепция и дизайн — это ее содержание и форма.

С одной стороны, хочется идейного антуража, с другой, понимаю, что работы лучше смотрятся на простых белых стенах. И обязательно должна быть музыка: я бы пригласила пару сумасшедших музыкантов — они бы устроили шоу.

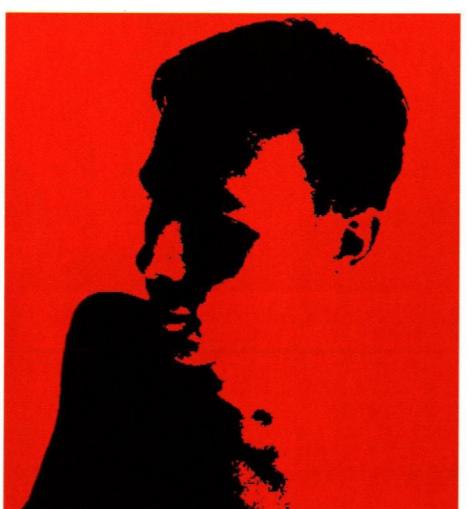
Еще, например, запахи. Запах марихуаны должен витать в помещении. На входе кормят грибами или угощают кислотой — это замечательные приманки, по-моему.

Идеально, чтобы все было, как в хорошем клубе: каждый приходит и просто тусуется. Так было в «Дупле»: просто чердак, красивые кирпичные стены. Одна из выставок оформлялась настоящим ржавым железом. Вещи разной величины, непонятного назначения, железо очень красивое — мятное, гнутое, старое, с отпечатком времени. А с подсветкой все живет, шевелится. Для моих будущих проектов вполне подошли бы подобные чердаки и амбары с урбанистической обстановкой, там и делать ничего не нужно — все есть. Когда, например, мы красили заборы этим летом, хотя знали масштаб и место, ничего не возникало, пока два часа не посидели и не помедитировали на эту стену.



22

# Вернисаж — — — Искусство компромисса?



#### Гера Шилов

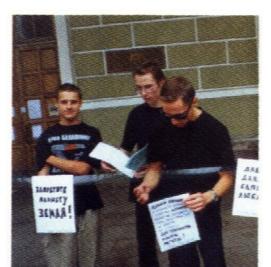
Путь анархиста прямой  
Мысли хрустят как бумага  
Как бумага мысли хрустят  
Как мысли бумага хрустят  
Небывало как

«Да ты не умничай Гераш  
не умничай»  
«Не надо так не надо  
Ну ладно не буду, не буду»  
В голодные дни я люблю побродить по  
Старо-Невскому кладбищу. Отвлекает.  
Родился в 1975 году.

У нас каждый перформанс — своего рода вернисаж, ведь мы выступаем на открытиях выставок. Были акции, когда мы не просто читали стихи, но и еще что-то делали. Но это зависит от нашего желания на данный момент. Все заранее не продумывается, решается спонтанно — в любом случае нельзя сказать, чем все закончится.

Специальный дизайн вернисажа не нужен, но всегда приятно, когда атмосфера, минимальное оформление приема соответствуют внутреннему содержанию программы, стихов. Приходишь в какой-нибудь клуб или подвал — там да, обстановка на тебя действует. А на улице сам подбираешь детали антуража, заранее продумываешь место. Идеальная пустота — например пустыня: из земли торчат куски арматуры, оптимальный дизайн по минимуму. Поззия ведь мало от чего зависит...

Для меня самый интересный вернисаж — это тот, которого еще не было. Каждое наше новое выступление интереснее, чем все остальное. (Чужие работы меня вообще не удивляют, и я редкохожу на выставки.) В принципе не стремлюсь, чтобы меня принимали хорошо. Знаю, что большинство пришедших — обыватели, люди, которые вызывают у меня отвращение. И мне не хочется им нравиться. Для меня цель — их шокировать, поэтому идет откровенная агрессия, выпад в их сторону. Чем негативнее реакция, тем лучше. Может все закончиться дракой — это будет прекрасно, все средства хороши. Если им не понравятся наши стихи, я буду счастлив. Когда нам исполнился один год, пришло много людей, только молодежь — очень модная. Я был удивлен, что кто-то интересуется поэзией. Но это люди нашего возраста, их нельзя ничем шокировать, они знают, на что идут. Люди нашего уровня знают наши стихи чуть ли не лучше нас самих, они заранее хорошо настроены. А когда приходят хорошо провести время, мне просто приятно плевать в лицо.



#### Ярослав Абрамов

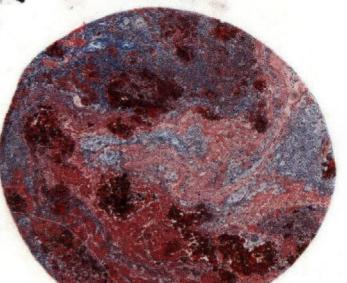
Родился в 1975 году. В 1993–1998 годах занимался в Студии изобразительного искусства им. Суворова. С 1997-го учится в Театральной академии (театральный художник). Работает как дизайнер в полиграфии и как постановщик модных показов.

Шоу иногда выставке не вредит. Здорово вообще встречаться с друзьями на открытии выставки — не важно чьё — и напиться водки. Это другой стиль общения, чем сидеть с ними же на кухне. Хорошее было шоу у Хвостова — «Чай с блинами». Не хочется громкой музыки, чувствуешь себя подопытным кроликом, на котором ставят эксперименты. Хорошо, когда посреди галереи стоит круглый стол с самоваром, а не какой-нибудь шведский стол, к которому боишься подойти.

Открытие — производный продукт от выставки. Помню, шел мимо выставки нового плаката в Гостином дворе, спонсированной блоком № 14 (то есть «Медведь»). Подозреваю, что было много политики, агитации, но концепция смешная, мне понравилось. А вот открытие выставки немецких фотографов в Смольном отличалось от нее самой. Иногда нужна шоковая терапия. Можно, например, предложить на вернисаже очень плохую водку, чтобы никто не мог пить. Или дырявые стаканчики поставить. Можно показывать порно и называть это высоким искусством — сбивать людей с толку.

Я хотел бы побывать на вернисаже, где сохранен уют человеческих отношений. И человек бы почувствовал, что это его место. Мне не хочется смотреть на перформансы, валяние в куриных перьях, обмазывание яйцами. А вернисаж сейчас подразумевает, чтобы такая гадость происходила. Надеюсь, это остаточные явления. Все должно вернуться к нормальному, естественному положению вещей.

1-6 6-76.  
7.8592  
2891134  
65229



**1 января** в выставочном зале кинотеатра "Аврора" (Невский пр., 60) открылась выставка Владимира Куликова и Юлии Найвальт. Живопись.



**С 4 по 31 января** в Музее Анны Ахматовой (наб. р. Фонтанки, 34) работала выставка "Свет Рождества". Куратор — Марина Азизян.



**6 января** в галерее "СПАС" (наб. р. Мойки, 93) состоялась фотосъемка Олега Янушевского "100 петербургцев".

**6 января** в Выставочном зале Московского района (пл. Чернышевского, д. 6) закрылась выставка Н. Петровой "Лоскутный пластики узоры...".

**7 января** в ЦВЗ "Манеж" (Исаакиевская пл., 1) открылась ежегодная выставка петербургских художников "Петербург-99".

**С 7 по 27 января** в Русско-немецком центре (Невский пр., 22/24) работала выставка Александра Мукушева. Эмали.

**7 января** в гуманитарном ателье "Амплитуда" Галерея 103 (Пушкинская ул., 10) состоялась беседа с американским поэтом Томасом Эпстайном "В пространстве воображаемого: встреча русской и американской литературы".

**С 8 по 22 января** в галерее "Борей" (Литейный пр., 58) проходила выставка Татьяны Моргенштерн. Графика.

**С 8 по 29 января** в Музее Новой академии изящных искусств (Пушкинская ул., 10) работала выставка, посвященная Рождеству Христову, "Подвижников веры по-мимо". Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

**8 января** в галерее "СПАС" (выставочный зал "Каретный") (Елагин остров, 4) работала выставка Олега Янушевского "Матрицы".

**10 января** в галерее "Арт-коллекция" (Лиговский пр., 64) закрылась выставка Александра Китаева. Графика.

**10 января** в галерее "Дельта" (Невский пр., 51) закрылась выставка "Прогулка с фантазией" из цикла "Семейный альбом". Были представлены работы Николая Романова, Юлии Вальцефер, Иллариона Романова.



**С 15 января по 5 февраля** в Государственном Эрмитаже (Дворцовая наб., 34) открылась выставка "Красота Японии в фотографиях".



**11 января** в Государственном Эрмитаже (Дворцовая наб., 34) открылась выставка "Блокада Ленинграда". Фотографии, газеты, открытки, книги и работы художников блокадного Ленинграда.

**С 20 января по 5 февраля** в Музее декоративно-прикладного искусства СПбХПА проходила российско-финская выставка керамики "Соседи".

**20 января** в Библиотеке Академии художеств открылась выставка "Рисунки старых мастеров. Одетая фигура" и "Античная скульптура" (репродукции).

**20 января** в библиотеке Союза художников обществом музыки и искусства "Аполлон" была открыта выставка памяти Б. Калашнико.

**20 января** в Alt-галерее 103 закрылась выставка Юфита "Фотографии и кино".

**21 января** в Галерее фонда свободного русского современного искусства (Литейный пр., 53) закрылась выставка Александра Задорина. Живопись, графика.

**21 января** в галерее "Палитра" открылась выставка Александра Плотникова.

**21 января** в Выставочном центре Союза художников (Большая Морская ул., 38) закрылась выставка Евгения Мальцева (к 70-летию со дня рождения).

**21 января** в Музее городской скульптуры (Невский пр., 179/2, литер "А") закрылась выставка Олега Черноуса (Москва). Фотография, слайды, аудиоинсталляция.

**21 января** в Выставочном зале Союза художников на Охте (Свердловская наб., 64) проходила выставка Олега Черноуса (Москва). Фотография.

**25 января** в Alt-галерее 103 в рамках семинара "Маргинальная/академическая мысль и современное искусство: стратегия узнавания" прошел доклад Ларисы Скобкиной "Нетипичный куратор. Опыт саморефлексии".

**25 января** в Государственном центре современного искусства "А — Я" (Невский пр., 60) открылась выставка Сергея Яковова "Игрушка для новейшей педагогики и другие арт-мобили".

**25 января по 1 февраля** в галерее "Маэстро" (Морская наб., 15) работала выставка петербургских художников "Современник-2000".

**17 января** в Доме дружбы (наб. р. Фонтанки, 21) открылась выставка Андрея Ефимова. Графика.

**18 января** в галерее "Борей" открылась выставка "Художники Течатра на Литейном".

**19 января** в Научно-исследовательском музее Академии художеств (Университетская наб., 17) открылась выставка Владимира Старова (к 75-летию со дня рождения). Графика.

**26 января** в Государственном Русском музее (Михайловский дворец) (Инженерная ул., 4) открылась выставка "Отель "Европа" — к 125-летию".

**26 января** в Государственном Эрмитаже закрылась выставка детских рисунков "Мы рисуем в Эрмитаже".

**26 января** в Государственном Русском музее (Михайловский дворец) (Инженерная ул., 4) открылась выставка "Мы рисуем в Эрмитаже".

**26 января** в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) (Садовая ул., 23) проходила выставка работ кружка имени П.П. Чистякова.

**26 января** в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) (Садовая ул., 23) проходила выставка "Белый свет. Образы зимы в творчестве Е.Е. Моисеенко".

**26 января** в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) (Садовая ул., 23) проходила выставка "Семейный альбом" (П.П. Чистякова).

**26 января** в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) (Садовая ул., 23) проходила выставка "Белый свет. Образы зимы в творчестве Е.Е. Моисеенко".

**26 января** в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) (Садовая ул., 23) проходила выставка "Белый свет. Образы зимы в творчестве Е.Е. Моисеенко".

**26 января** в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) (Садовая ул., 23) проходила выставка "Белый свет. Образы зимы в творчестве Е.Е. Моисеенко".

**26 января** в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) (Садовая ул., 23) проходила выставка "Белый свет. Образы зимы в творчестве Е.Е. Моисеенко".

**26 января** в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) (Садовая ул., 23) проходила выставка "Белый свет. Образы зимы в творчестве Е.Е. Моисеенко".

**26 января** в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) (Садовая ул., 23) проходила выставка "Белый свет. Образы зимы в творчестве Е.Е. Моисеенко".

**26 января** в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) (Садовая ул., 23) проходила выставка "Белый свет. Образы зимы в творчестве Е.Е. Моисеенко".

**С 20 января по 20 февраля** в Музее истории революционно-демократического движения (Б.Казачий пер., 7) работала выставка "Блокада Ленинграда". Фотографии, газеты, открытки, книги и работы художников блокадного Ленинграда.

**23 января** в Музее городской скульптуры открылась Вторая выставка произведений общества художников-пастелистов Санкт-Петербурга.

**26 января** в галерее "Федор" (Сестрорецк, пл. Свободы, 1) закрылась выставка Марии Троубенко и Мариной Кузнецовой, организованная совместно с сотрудниками "Новая Аврора". Живопись, пластика, костюмы.

**28 января** в Музее Арктики и Антарктики (ул. Марата, 24-а) к 180-летию открытия Антарктиды открылась выставка В. Гаврилова "Антарктида глазами художника".

**28 января** в Галерее Арктики и Антарктики (ул. Марата, 24-а) работала выставка "Дети рисуют полярные страны".

**28 января** в Российской национальной библиотеке (Московский пр., 167) работала выставка китайской каллиграфии Евгении Щегловой. Акварели.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова и В. Есенина. Живопись.

" работала выставка Виктора Петрова-Гринева "Поэзия линии".

**23 января** в Музее городской скульптуры открылась выставка произведений общества художников-пастелистов Санкт-Петербурга.

**26 января** в галерее "Федор" (Сестрорецк, пл. Свободы, 1) закрылась выставка Марии Троубенко и Мариной Кузнецовой, организованная совместно с сотрудниками "Новая Аврора". Живопись, пластика, костюмы.

**28 января** в Музее Арктики и Антарктики (ул. Марата, 24-а) к 180-летию открытия Антарктиды открылась выставка В. Гаврилова "Антарктида глазами художника".

**28 января** в Музее Арктики и Антарктики (ул. Марата, 24-а) работала выставка "Дети рисуют полярные страны".

**28 января** в Российской национальной библиотеке (Московский пр., 167) работала выставка китайской каллиграфии Евгении Щегловой. Акварели.

**28 января** в Галерее Арктики и Антарктики (ул. Марата, 24-а) работала выставка "Дети рисуют полярные страны".

**29 января** в галерее "Митки-ВХУТЕМАС" открылась выставка С. Некрасова

# Музей Эрмитаж

Всегда хочется  
хорошего — и  
побольше!



28 декабря в Эрмитаже открылась выставка литографий Анри де Тулуз-Лотрека из собрания Эрмитажа.

Это еще одна выставка из серии тех, что знакомят любителей искусства с необычными запасниками Эрмитажа. Собрание литографий Лотрека складывалось без системы, благодаря нечестным дарам и случайным покупкам, поэтому полнотой оно не отличается, да и первоклассным его называть нельзя. Однако некоторые знаменитые серии ("Кафе-концерты", "Elles") и отдельные листы ("Аристид Бюон в своем кабинете", "Японский диван") в Эрмитаже есть, и составить представление о печатной графике художника, о круге тем и образах, стилистическом своеобразии и технической изощренности по этим вещам можно.

Совсеменно техническая сторона литографии Тулуз-Лотрека как раз и является предметом особого внимания организаторов выставки: в аннотации и в каталоге подробнейшим образом описан процесс создания гравюр, в этикетках с педантической точностью приводятся сведения об их технике, материалах и состоянии. Невольно складывается впечатление, что экспозиция рассчитана на узкий круг специалистов и коллекционеров.

Конечно, публикацию полного каталога литографий Лотрека из собрания Эрмитажа с большой вступительной статьей можно только приветствовать, и выставка, безусловно, важна и интересна: любую возможность увидеть гравюру в отечественных музеях, не оборудованных для постоянного экспонирования графики, надо ценить. Но не слишком ли мало простой демонстрации фонда для выставки такого художника, как Тулуз-Лотрек, в таком музее, как Эрмитаж?

А.Т.

## Эстетика прозрачности

"Красота Японии в фотографиях". Ватанабэ Йосио, Домон Кэн, Исимото Ясухиро. Государственный Эрмитаж.

Выставка — еще один политический шаг Эрмитажа в сторону реабилитации фотографии как искусства, шаг продуманный и эстетически выверенный — судя по выбору представленных мастеров.

Три профессиональных японских фотографа; все они родились в первую четверть XX века, пережили войну, добились определенного социального статуса и теперь представляют реалистическую традицию национальной школы. У каждого по три цикла фотографий, связанных со знаковой японской архитектурой — важнейшими храмами и императорской виллой в Кацура.

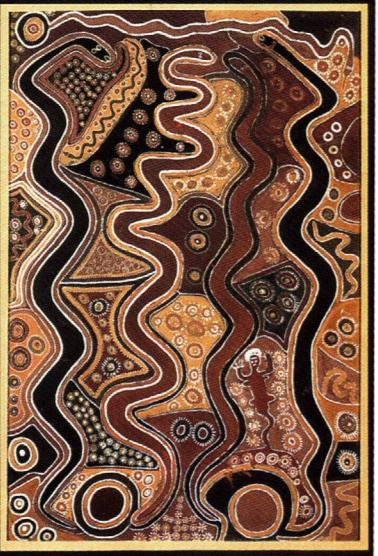
Съемка синтоистского святилища Иса, которая велась Ватанабэ Йосио с промежутками в 20 лет, началась в 1953 году. Работать можно было только в периоды ритуальной реставрации — время, когда божество еще не живет в архитектуре. Такое бывает раз в 20 лет по традиции, уходящей к VII веку. Камера фиксирует детали архитектуры — коньки крыши, карнизы, балки — так, что они превращаются в геометрический орнамент с безупречной композицией.

Домон Кэн стал известен благодаря сериям, выполненным во время паломничества по старым буддийским храмам Кодзи Дзюнрай в 1940-х по 1975 год. Этот автор не только доносит до нас внешние виды японской архитектуры, среди которых особенно хороши святилища в горах и ступени, ведущие к главному храму с цветущей сакурой над ним, но показывает святая святых — сакральную скульптуру, явив европейцам лица японских богов. Тысячелетия Каннон, боги ветра и плодородия сняты очень близко, как портреты, поэтому, особо освещенные, кажутся одушевленными персонажами.

Ясимото Ясухиро после своего возвращения в Страну восходящего солнца из США, где он родился в 1929 году и проходил обучение в "Новом Баухаусе" в Чикаго, сразу получил заказ на съемку императорской виллы на берегах реки Кацура поблизости от Киото. В его фотографиях интерьеры и экстерьеры предстают как аллюзии на тему дизайна Баухауса или эстетики Пита Мондриана с той лишь особенностью, что геометрические символы оказываются здесь идеально вписанными в ландшафт с такими традиционно японскими радостями, как сады камней и поросшие мхом дорожки к Скамье ожидания.

Японская фотография культивирует эстетику прозрачности и чистоты линий, тем самым утверждая тотальную эстетизацию предмета. Она внимательна не только к структуре изображения, но и к его поверхности, фактуре, организованной не рационально, но органически. В ней много "воздуха", легкости, в которую погружены вещи, и, становясь предметом для созерцания в "обнимающей" их пустоте, они приобретают особую ценность материальности, запечатленной в своей вещной отдельности.

Н.В.



## Мир видений Традиционное и современное искусство Австралии

Государственный Эрмитаж. Николаевский зал. 2 февраля — 2 апреля 2000-го.

**Вы думаете, "зачем аборигены съели Кука"?** После того, что тому довелось увидеть в Австралии, можно было и умереть, если ему там было так же хорошо, как нам теперь здесь. Этот проект несомненно войдет в историю ХХ века (если вести отсчет по викторианской хронологии) или века ХХI (если ориентироваться на христианскую традицию). Чего стоят одни имена и названия! Сказка, нет, поэма...

Кора эвкалиптового дерева, снятая со ствола, когда по его жилам течет весенняя кровь земли, — прекрасный материал, способный увековечить то, что должно жить бесконечно: мифологию и религию народов, населяющих континент, где неолит существовал дольше, чем где-либо на Земле. Искусство Австралии — в сущности уменьшено испещрять кору эвкалипта, или песок пустыни, или поверхность скал линиями и точками с помощью "экологических" красителей — охры, глины и угля. Но какие вариации! Пафос исследователей сакральной территории движет людьми, художественно осваивающими все попавшиеся под руку поверхности вплоть до собственного тела. Одновременно это искусство — посредник в общении

с богами и духами.

Сам Бог велел быть здесь современным художником. Актуальное искусство не сильно отличается от традиционного, так что даже члены племени, такие, как, например, Эмили Кам Кингварри, еще не успев цивилизоваться, становятся живописцами с мировым именем. Эмили — феномен. Она начала "карьеру" абстракциониста в семидесят лет, да так споро, что писала чуть ли не по картине в день — сейчас их у нее уже несколько тысяч.

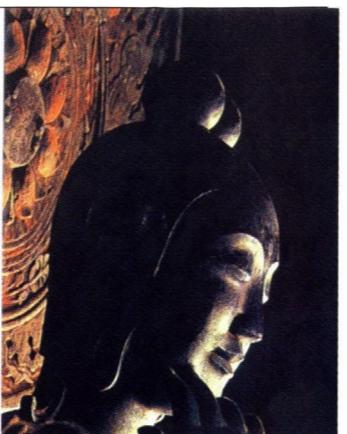
Мифологический Радужный Змей, прародитель всего живого, прарыбы и пракенгуру — прозрачные и графически условные, поскольку здесь важным является не само тело, но его идея, — все это появляется на росписях Джона Мавурнджула и Нима Бандака.

Актуальными выглядят инсталляции Фиона Фоли, работающей с идеей "чужого-своего" путем противопоставления экологических материалов техногенным: в ход идут синтетические пигменты, органика костей, волос, мухи или меда и металлические коробочки, в которых они находятся.

Эпицентром экспозиции стала инсталляция мемориальных столов-саркофагов, выдолбленных изнутри. Их можно было принять за австралийские музыкальные инструменты диджерида, поставленные вертикально, но характер росписей (черепа и кости) указывает на их подлинное предназначение. Мемориал, выполненный художниками из северного района Австралии — Рамингининг, посвящен жертвам, павшим в борьбе с насилием привнесшимой цивилизацией.

Остается лишь жалеть, что мы не обладаем достаточным знанием сакрального контекста, чтобы по достоинству оценить вершины австралийского духа.

Н.В.



## Лотарингские орхидеи: искусство Эмиля Галле и братьев Дом

В Эрмитаже в декабре открылась выставка произведений декоративно-прикладного искусства крупнейших стеклоделов Лотарингии — Эмиля Галле и братьев Дом из фондов музея.

Главным ее героем по праву стал Эмиль Галле, один из законодателей моды в Art Nouveau, художник-экспериментатор, с одинаковой виртуозностью воплощавший свои замыслы в стекле и дереве, основатель знаменитой Школы Нанси. Братьям Дом, шедшим по стопам своего великого соотечественника и удачно использовавшим его идеи, в экспозиции вполне заслуженно уделяется меньше внимания.

Искусство Эмиля Галле представлено не только изделиями из стекла и керамики, но и гораздо более редкой в музейных собраниях мебелью, в том числе сделанной по особым заказам. Среди таких вещей — наборный стол "Флора Лотарингии", который вместе с роскошным изданием "Золотая книга Лотарингии" был преподнесен Александр III в качестве дипломатического дара в 1893 году. Изделия мануфактуры Галле были в некотором роде эталоном нового стиля и пользовались

чрезвычайной популярностью, благо художник создавал как уникальные произведения, так и образцы для серийного производства, и собрание Эрмитажа хранит его работы различного художественного уровня.

На этой выставке Эмиль Галле предстает и как ученьи-натуралист, составивший из своих произведений нечто вроде ботанического атласа Лотарингии (доклад Галле о лотарингских орхидеях на Интернациональном ботаническом конгрессе 1900 года дал название выставке), и как художник-эстет, страстный поклонник японского искусства и знаток поэзии, украшавший свои вазы-цветы цитатами из Бодлера и Метерлинка. Но все же на первый план вышел удачливый промышленник, наладивший прибыльное производство и получавший лестные заказы от самых высокопоставленных особ. Так уж поданы предметы в экспозиции: им слишком тесно, они сгрудились в витринах, и даже деликатное "музейное" освещение не избавляет от назойливого впечатления перегруженности, как в антикварной лавке. Здесь не нашлось места Галле-философу, видевшему в растительной форме прообраз всеобщего эволюционного движения: художнику, для которого цветок был не просто предметом научного изучения, но поводом для раздумья о потаенных символических смыслах, скрытых в его причудливой форме.

А.Т.



## Имперский ампир

9 декабря в здании Главного штаба Государственного Эрмитажа открылась выставка "Под знаком орла. Искусство ампира".

Гигантская выставка не столько, как ни странно, постулирует значимую в истории искусства тему, сколько "освящает" своим открытием активно обживаемые Эрмитажем обширные российские интерьеры.

Название "Под знаком орла" в этом смысле симптоматично. Это, конечно же, крупный имперский орел, венчающий скульптурную группу на знаменитой арке. Аллюзии прозрачны: имперский Рим, национальная Франция, победившая ее российская монархия, распространявшаяся на штаб "империи" (в добром ироническом смысле) Эрмитажа... Ведь конечное стремление всякой империи — охватить своими границами море. Здесь это "море" — Дворцовая площадь.

Тема к случаю найдена удачно: интерьеры поистине великолепны. Созданные знаменитой российской командой архитекторов и мастеровых, они вновь отреставрированы и стоят того, чтобы прийти сюда только из-за них. И, конечно же, именно здесь место ампирным вазам, серебру, сервизам, мелкой пластике и прочему, — всё это является с интерьером единой целей: объединение наконец-то произошло. Картины маслом, гравюры, оружие, полковые штандарты и кости должны быть также упомянуты в этой связи для полноты впечатления. Увесистые "верёвочки" и спорные стеклянные ширмы (новшества в Эрмитаже) не дают, впрочем, музеиному пространству стать по-настоящему блестящим.

Интересно, кстати, что здесь будет дальше: ведь в таком интерьере невероятно трудно что-то выставлять (вспомним парадный этаж Елагина дворца).

Повод оправдывает название и тему. Поэтому какой-либо модной ныне в иных землях "идеи" ждать не приходится. Наклевывающаяся, казалось бы, проблематика стиля ампир несколько размыта именами, ничего общего, кроме одновременности жизни, с традиционными (Персии, Фонтеном, Давидом, Жераром, Томиром, etc.) не имеющими. Традиционные, конечно же, тоже есть, и в изобилии. Нормальная историческая выставка привлекает разнообразием и, что стало стабильно для Эрмитажа, "берет материалом".

Сама идея экспозиции могла бы быть более убедительной, и несколько досадно, что в ущерб ей ставка сделана на обилие богатого материала.

Д.О.



Восток и в X–XIII веках до нашей эры, и в XVIII–XIX веках нашего времени владел и безупречным чутьем, и мастерством в их искусном изготовлении. Чередование изысканно-изящных серег и тяжелых, перегруженных деталями ожерелий словно воспроизводит непривычный нашему глазу и хурум восточного танца, а разглядывание их захватывает, провоцируя на фантазирование сюжетов, связанных с тем или иным украшением за долгие–длопе годы его жизни. Чьи занятия и щелкотки охватывали эти браслеты? Какие пальцы прикасались к этим филигранным звеням? В каждом украшении — загадка, знак далекой истории, приближенной к нам совершенными предметами. На эрмитажных витринах не символ торжества Мамоны, явленный в великолепии и золотом блеске, а чистое проявление красоты.

К выставке Эрмитаж подготовил каталог с вступительной статьей профессора-востоковеда Михаила Пиотровского, так что научный интерес прагматичных исследователей, которые отнюдь не чужды дара восхищения ювелирными раритетами, будет утолен и квалифицированно, как всегда в Эрмитаже, подготовленным экспонатом, и этим великолепным изданием.

Д.О.

## Бесценные драгоценности

25 января в Государственном Эрмитаже открылась выставка "Украшения Востока".

В этот морозный Татьянин день в Эрмитаже поздравления принимали не только Татьяны, но и госпожа Патти Кадби Берч, коллекционер, знаток искусства и дизайнер, член попечительских советов многих музеев США, перезвавшая ленточку перед входом в Арапский зал Зимнего дворца в день своего рождения. Так — традиционно — была открыта выставка ювелирного искусства из собрания самой Патти Кадби, складывавшегося в течение 35 лет из находок археологических экспедиций, в которых она принимала участие, а также в результате ее бесконечных рейдов по восточным антикварным лавкам.

Всего в коллекции 228 предметов, в Эрмитаже представлено 137. Коллекция замечательно систематизирована, изучена, проверена на подлинность в Германии перед первой выставкой, прошедшей еще при жизни шаха, однако с тех пор не экспонировалась и лишь в 1999 году была показана в Институте арабского мира в Париже, затем — в Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве, и, наконец, уже в 2000-м — в Петербурге. Показ коллекции Патти Кадби Берч предваряет два важных для Эрмитажа события — открытие первой особой кладовой, прославляющей историю развития ювелирного искусства, и большой выставки мусульманского искусства, намеченной на июнь.

Украшения прятательны всегда, а пряный

## 125-летие "Европы" в Русском музее

26 января в Государственном Русском музее открылась выставка к 125-летию отеля "Европа". Небольшая экспозиция в Садовом вестибюле Михайловского дворца рассказывает об основных этапах истории старейшей петербургской гостиницы; о реконструкции 1989–1991 годов, превратившей ее в первый в нашей стране пятизвездочный отель; о ее знаменитых гостях и постояльцах. Привередливый маркиз А. де Кюстин плохо отыгрывался с расположенной на том же месте гостинице "La Russie", принадлежавшей сначала Ж. Кулону, а затем Г. Клее. Возможно, она и в самом деле не отвечала зарубежным стандартам. Учрежденное в феврале 1872 года акционерное общество поставило своей целью создать именно европейский отель. В "Европейской" останавливались все знаменитые гости Петербурга: король Швеции Густав V, русский император Николай II, Г. Распутин, Н. Крупская, С. Киров, Т. Готье, Б. Шоу, И. Штраус, Г. Эллес, М. Петипа, В. Стасов, И. Стравинский, М. Горький, Б. Маяковский, В. Мейерхольд... Даже философ С. Соловьев, предпочитавший "Асторию", не устоял перед соблазном поселиться в "Европейской", имевшей великолепную репутацию. Если вспоминать всех, кто когда-либо бывал в гостинице, то юбилейная выставка должна была бы включить в себя ли не большинство портретов из основной экспозиции музея. Устроители ограничились лишь фигурами, знаковыми для русской культуры: постоянно останавливающимися в гостинице И. Тургенев, П. Чайковский, поселившийся здесь после своей женитьбы на А. Милюковой; А. Брюллов, отмечавший в ресторане отеля Кулон-Клее свою женитьбу на Э. Тимм; А. Бенуа, со всей своей многочисленной родней праздновавший здесь 100-летие со дня приезда в Россию их общего предка Л. Ж. Бенуа... Элегантная гостиничная мебель начала века, затейливая лампа и часы призваны провоцировать любопытство посетителей, которым во время юбилейных торжеств была представлена возможность посетить с экскурсией Гранд Отель "Европа" и своими глазами увидеть знаменитые интерьеры Ф. Лидваля.

Ю.Д.

## Музей Анны Ахматовой



## Традиционная Рождественская

С 4 по 31 января в Музее Анны Ахматовой проходила "Рождественская выставка" Марии Азизян. Чудо Рождества в этом году совпало с празднованием юбилейного, 2000 года. От художников по идеи можно было ожидать сверхактивности по части воплощения в жизнь проектов в жанре "итоги и перспективы", но атмосфера миллениума в городе провоцировала более к расслаблению, нежели к трудовым подвигам. Так бы и протекало все вяло и пресно, если бы... Если бы в Музее Анны Ахматовой не открылась третья, ставшая традиционной Рождественская выставка, подготовленная Мариной Азизян. Этот проект собрал наиболее значительные силы художественного Петербурга: З. Аршакуни, Андрей Белле, Г. Богомолов, В. Голубев, Е. Губанова, И. Говорков, С. Даниэль, В. Загоров, А. Заславский, А. Кострома, М. Спивак, О. и А. Флоренские, Д. Шагин, В. Шинкарев и др. Кроме того, полноправными участниками выставки стали дети — ученики школ № 507, 642, детского дизайн-центра при городском Дворце творчества юных, ДОУ № 8 Василеостровского района, ДОУ № 27 Невского района, воскресной школы церкви Иоанна Предтечи (Чесменской).

## Музей Пушкина

## Зримое время

В январе и феврале во Всероссийском музее А. С. Пушкина проходила выставка "Петербургское время". На Мойке, 12, старинные часы — старомодные приборы для измерения того, чего нет. Современная физика считает, что объективного времени не существует, а то, что полагается таковым, представляет собой всегда лишь координату в четырехмерном континууме наряду с высотой, шириной, глубиной. Согласно этой теории между событиями не может быть никакой одновременности, потому что материальному миру не пристала никакая временностъ. В материальном мире, быть может, времени и нет, зато его сколько угодно — в духовном. Говоря сухим научным языком, существует субъективное время. Есть сознание времени, зависящее от свойств каждого человека, от способа его переживать, его измерять. Иными словами — каковы часы, таково и время. Выставка дает возможность взглянуть на проблему глазами наших предков, посмотреть на их время, соотнести его с нашим. Сравнений невозможно избежать, тем более что рядом со старинными хронометрами выставлены художественно оформленные часовые механизмы нашего взрывоопасного века. Особая часть экспозиции — приборы для измерения другого времени. Наши предки отмеряли то, что для сегодняшней физики не существует, щедрыми кусками — на некоторых часах только часовая стрелка. Времени было вдосталь, и его иногда игнорировали: тогда оно напоминало о себе мелодичным звоном. Измерение времени было актом эстетическим, актом созерцания. Его невозможно увидеть, но можно поверить в то, что движение стрелок и есть перемещение во времени.

Ж. Ж.

## "Я всегда искал то, чего не знаю..."

20 января в Мраморном дворце открылась ретроспективная выставка американского художника Вэнса Киркланда.

Обилие постеров, вывешенных при входе на выставку, заставляет найти почти неуловимое сходство манеры Киркланда с эстетикойочных техноклубов — те же пульсирующие вибрации четких точек разной величины, расположенных по всем законам оптики и создающих некий "космический" эффект. Психоделичность, свойственная работам этой серии, еще более усиливается благодаря "цветовому давлению": активному противопоставлению зеленого, синего и красного ("Вибрации красного на зеленом и голубом", 1967, или "Алье и синие формы", 1972). Колористическая свобода — творческое кредо художника, адепта американского абстрактного экспрессионизма. Именно этот стилистический период Киркланда, а также эксперименты в области оп-арта являются самыми значимыми в творчестве художника, нередко сопоставляемого с Дж. Поллаком или У. де Кунингом, мастерами "живописи действий". Середина 60-х — время обращения Киркланда к экспрессионизму. Смешивая масло и акварель и набрызгивая их на холст, художник добивался впечатления абсолютной свободы и случайного творческого акта. Диктат красного цвета в частом соединении с зеленым и золотым создает невиданные по напору и движению панорамы ("О Бирме", 1964, "Мистерия над Индией", 1962). Фрагментарно картина подчас выглядит как серия хаотичных мазков — без четкого ритма, движения. Образ выявляется только на расстоянии, но во главе угла — культ случайности, пренебрежение к традиционным правилам компоновки и приемам рисования, и ранние работы, представленные в двух залах музея, в основном интересны с точки зрения становления стиля мастера, но не более.

В работах середины 30-х годов — два направления: интерес к живописи конца XIX века с элементами романтизма ("Руины в горах", 1932) и опыты в духе примитива ("Вид в Перудже", 1935). Сюрреалистическая волна 40-х не имела самостоятельного значения в творчестве Киркланда и выглядит сегодня скорее как подготовка к абстракции (пейзажи с зооморфными элементами а ля Даля "Доисторический цветок", "Зимняя ночь").

Любовь Неволайнен

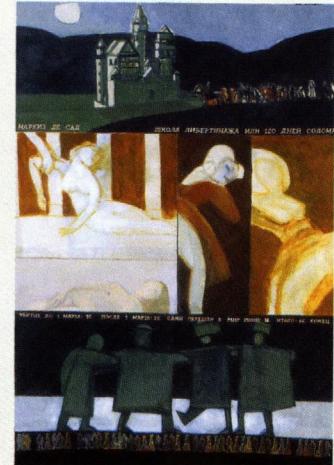
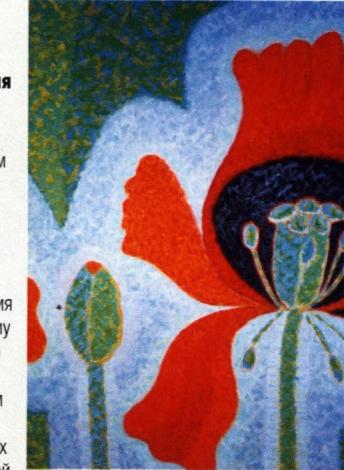
## Сеанс одновременной игры

Геннадий Зубков и Владимир Шинкарев. Мраморный дворец.

Отдел новейших течений на этот раз разыграл партию одновременно с двумя художниками — Зубковым и Шинкаревым ("...и жили они долго и счастливо, и выставки их открылись в один день"). У стерлиговца Геннадия Зубкова помимо модной любви к естественным наукам (вспомним митковские экспедиции Баринова к народу йыбе, денисовских стрекоз или белкинскую энтомологию) очевидно пропагандируется идея сна. Его символы, маки, — единственная тема этой монокомпозиции. На самом деле главный посыл — эстетский. Мак — один из самых выразительных цветов, хотя изображали его (особенно в таком увеличении и приближении к зрителю) сравнительно нечасто. Мак как персонаж здесь явно героизирован — он больше, чем просто объект флоры. Это скорее нечто вроде сокращения от слова "максимум" или ирландской приставки "Мак", добавляющейся ко всему большому и хорошему. Они написаны легкой "перьевой" (как облака) живописью — нежные штрихи разложены в соответствии с традицией, оставленной нам 20-ми годами прошлого века. Изысканные сочетания бордового и синего, нежно-голубого и зелено-желтого с пьянящим красным и ностальгическим розовым и цветом какао-с-молоком. Цветы вписаны в цветоформы — некие ниши вроде сценических декораций, напоминающих о кузнецовых юртах в степях Калмыкии, которые задают место цветов в общей композиции, составленной по принципу киноленты: картины идут одна за другой, создавая определенный видеоряд.

Владимир Шинкарев стал на нашей почве исследовать природу живописного комикса, который в России еще не развит. У нас нет такой серьезной традиции, как, скажем, в Западной Германии или во Франции. Этот опыт был отчасти восполнен наследием "митков" в графике. В живописи пока такие опыты не слишком часты. У Шинкарева персонажи — это супрематы Малевича по пластике, но иронически сниженные, загнанные в "комиксные" ряды, стоящие в картине как полки в шкафу. Получилось весело.

Н. В.



## Музей истории города

### А что бы об этом сказали Вы?



Два мнения о выставке английского фотографа Мартина Парра, проходившей в Невской куртине Петропавловской крепости.

**Выставка представляет серию репортажных фотографий Мартина Парра, активно выставляющегося профессионального британского фотографа, номинированного в 1993 году в члены ассоциации "Магнум Фото". Ему принесли известность такие серии, как "Последний курорт: фотографии Нью-Брайтона" (1986), "Стоимость жизни" (1989) и "Дома и за рубежом" (1993). Последняя составила основной материал экспозиции в Невской куртине.**

Специфика западного репортажа в том, что грань, отделяющая его от художественной фотографии, очень тонка. У нас другой подход: авторская фотография, она же художественная, как журналистской, к которой фотографы-художники относятся популарезильно, как к ремеслу. Снимки Мартина Парра — пример другого подхода к хронике: это золотая середина между репортажем и художественностью. Мартин интересует обыденность, собственно то, что связывается в российском романтическом сознании с пошлостью. Та неприязнь и презрительность к обыденной жизни, которые у нас обычно вызывают застывшие врасплох остатки чужого неубранного быта, становятся здесь основной темой с той лишь разницей, что этот разрастается до уровня социально-коммуникативного, прозрачного. Его темы — частные апартаменты, пляжи, супермаркеты, макдональды, санатории — места скопления мурлыек-людишек, серости, не расписанной особым местным колоритом, хотя география его снимков охватывает расстояние от Испании до Москвы — Макдональдс он и в Африке Макдональдс. Метод Мартина — в работе с фрагментами. На пляжах он выбирает кучки мусора, обезумевших от жары кобелей на поводках и печальные тюлени туши скучающих загорающих. В Петербурге он находит среди прочего искусственные кладбищенские цветочки и фотографа у кладовых коней.

Его герой — крепко стоящий на ногах средний класс, собственно, так не любимый у нас еще недавно мещанин: жующий, чавкающий, смачно рыгающий и все же вполне причесанный, культивированный и живущий в собственном "образцовом" доме. Позиция автора — позиция философа-эпикурейца, наслаждающегося тем человеческим, что выпало на его век, и не ищащего большего.

Надежда Воинова

\* \* \*

На выставку английского фотографа Мартина Парра в Невской куртине публика ходила активно, но после первых восторженных вздохов переходила в состояние раздумья: а что же, собственно, ценного в этих профессионально сделанных работах? Мастерски выстроенные композиции, практически без технических погрешностей, с идеальным светом, они выглядели не столько безжизненно, сколько неактуально. Тематика работ одна — социальная. Всюду — на вечеринке консервативной ассоциации, на ялтинском пляже, в израильском супермаркете — мы наблюдаем одно: недалеко мы, люди, ушли от первобытной дикости. Даже работы начала 90-х, сделанные в первом московском Макдональдсе, выглядят как седая старина, несмотря на некоторые точно подмеченные типажи свиноподобных сограждан. Критически реалист набил оскомуни уже и самой непрятательной и добродушной публике. Высококачественная репортажная съемка, наверное, более уместна в хорошем журнале.

Морально и исторически устаревшая тема довольно нелепо выглядит на пороге третьего тысячелетия. Видимо, кто-то все считает Петербург культурной провинцией, которая будет благодарна за любой кусочек мирового пирога искусства! Любовь Неволайнен

## Музей Владимира Набокова

### Серые розы декаданса

3 февраля в Музее Владимира Набокова открылась выставка двух авторских книг графика Нины Казимовой: "Сады моей души" — сборника из двенадцати стихотворений поэтов Серебряного века и цикла "Париж" Максимилиана Волошина.

**Обе книги составлены, проиллюстрированы и отпечатаны художницей собственноручно, включая также и страницы текста, написанные чуть модернизованный антикой.**

Сборник поэтов Серебряного века представляет Анну Ахматову, Иннокентия Анненского, Николая Гумилева, Георгия Иванова, Михаила Кузмина, Всеялода Рождественского и незаслуженно забытого потомками Василия Комаровского. Книга вышла в свет в 1994 году в мастерской издательства "Редкая книга из Санкт-Петербурга" тиражом 30 нумерованных экземпляров. Вторая экспонируемая книга — парижский цикл Волошина — результат трехлетнего труда. Издана она была в 1997 году и является собой цельногравированный фолиант, в котором и текст, и иллюстрации выполнены в технике офорта и акватинты. Тираж составляет 25 нумерованных экземпляров. Две из двадцати шести медных досок, с которых производилась ручная печать, представлены на выставке.

Один из излюбленных мотивов художницы — роза (она, кстати, украшает личный экслибрис Казимовой). Восприятие художницей Парижа совпало с образом, воспетым в начале века Волошином: "В дождь Париж расцветает, словно серая роза". Действительно, все оттенки серого можно найти на крышах, домах и тротуарах столицы Франции. Иллюстрации в обеих книгах выполнены в различных стилях — от классицизма в видовых архитектурных мотивах до рококо в изображениях убранства Версальского дворца. Осенние пейзажи садов и парков изобилуют печальными нимфами. Одни из них очерчены томно-капризными изгибами модерна, силуэты других ускользают в причудливых линиях декоративно-прикладной росписи.

Листы с текстом украшены завитками, выполненными перышком от руки. В некоторых иллюстрациях художница обращается к наивно-лубочным изображениям, в которых она является признанным мастером. Соответственно традициям народного примитива страшные химеры, украшающие нефы Собора Парижской Богоматери, представлены нам похожими на миных новогодних дракончиков, заполнявших прилавки магазинов еще недавно. Техника офорта позволяет поместить в один графический лист огромное количество разнообразной информации, дает возможность инкорпорировать мелкие надписи в плаутные сплетения тонких линий. В целом обе книги представляют собой образцы долгого и кропотливого труда, что ценно уже само по себе.

Борис Парамонов, современный мыслитель и публицист, написал по схожему поводу: "Сведение художественного творчества к искусству мастерству и ремеслу не унижает художника, а, наоборот, возвышает, подчеркивает его самостояние".

Сима Волчок

# выставочные залы

М а н е ж

## Все это — прошлый век

С 7 по 26 января в Манеже прошла традиционная, седьмая по счету ежегодная выставка новых произведений петербургских художников "Петербург-1999", ставшая неожиданно массовым январским зрелищем.

**Публика хлынула на вернисаж вкушать не только рекламный "Липтон", но и все эстетические ароматы авангардно-кичевого, сюрреалистично-постмодернистского "блюда", приправленного пикантными инсталляциями и перформансом, аппетитно украшенного декоративно-прикладными и дизайнерскими кусочками и в меру сдобренного фотоконцептами добавками.**

Чтобы верно оценить сию духовную кулинарию, не требуя дегустации эксперта, достаточно обратиться к субъективному вкусу каждого зрячего участника и зрителя. И окажется, что одна группа в этом находит прирешто ботов, другая — книги о диетической и здоровой пище, третья — скромный завтрак космополита, а четвертая, простите, обед бомжа на свалке. Представленные ниже отзывы тому доказательство.

Парадоксально, но факт, что за манежным портиком, фланкируемым античными копиями Диоскуров, в интерьере, не менявшем свою конфигурацию почти три десятка лет, развернулась плотная экспозиция работ (более четырехсот участников), представившая то художественный пласт, который, подбивая итоги ушедшего года, во все судеб завершил уходящий век. Этой выставке досталась всего лишь скучная календарная миссия; она не отразила кардинально новых тенденций, не возмутила умы доселе невиданными открытиями, ничего не бросила в лицо общественному вкусу, не блеснула восхищающей виртуозностью, соблазняющей всякого подражателя, не учредила шокирующего модного течения.

Здесь по-прежнему спокойно пронес на своем челе полуистертую печать нонконформизма безвозвратно утративший основу перезревший авангард выпуск 80—90-х. Современный постмодернизм смотрелся консервативно дряхляющим в сравнении с его растиражированными предтечами. Впрочем, нет-нет да попадались среди новых имен приятные глазу, но опять же узнаваемые работы.

Объединенные темой саторничества, представительными казались участники газа-невской выставки, юбиляры, новые академики, группа "Митты..."

**"Если выставки открываются — значит, это кому-нибудь нужно"**

**П.И. Парфенова (петербурженка).** Нужно прежде всего нам, простым петербуржцам, которые воспитывались на культуре. Петербург — не только город царей и революций, но и художников. "Манеж" пока остается островком культуры, а не коммерции.

**Ю.И. Растворкин (эзотерик).** Очень мало эзотерики, лишь местами проглядывает астрал. Все это не абсолютное

искусство, для которого надо учиться ремеслу плюс включение в канал. Основное качество выставки — ее усредненность. Впечатление такое, что искусство отчело. Скульптура — от ума. Запомнились те, кого знал раньше.

**В. Кузнецов (аналитик).** Структурированный хаос. Героическая попытка симультанно (одновременно, синхронно) — **Прим. ред.** — отразить существующий хаос художественной ситуации Петера.

**Е. Антипов (художник).** При всей ярости ощущение свалки. Основной недостаток выставки — отсутствие общего эстетического знаменателя. Нынешний авангард стал просто технологией. Довольно бледно выступили Новые академики: хотели строго, а получилось застенчиво.

**Н.И. Благодатов (коллекционер).** Воплощение от идеи отличается тем, что оно в той или иной мере несовершено. Преска часто ругает эту выставку. Я не согласен с критикой. В какой-то мере выставка уникальна, она позволяет следить за работой устоявшихся художников и за появлением новых имен. Экспозиция во многом отражает петербургское искусство — это ощущение, а фактически надо анализировать подробно. Ведь художники двигаются, как растения растут. Приятно, что откликнулись на юбилей газ-невской выставки. Выставка призвана утвердить традиционные формы. На мой взгляд, она могла бы быть более представительной.

**А. Архипов (скульптор).** Свобода от заказа, от интереса, от внимания — это забвение. Профессиональный уровень выставки понизился в сравнении с предыдущими годами. Движение есть, но общеподступательное, как работа Ленина — "Один шаг вперед...". Свобода пришла, но оказалась мачехой. Старые академисты от недостатка внимания вымирают. Пришли "левые" люди, не умеющие рисовать и писать, но с концепцией.

### "Не прорыв и не провал"

**Дмитрий Каминкер (скульптор).** Мне трудно говорить, так как я нахожусь внутри выставки. Идет корабль, а я кочегар, который бросает в топку уголь. Его курс меня не интересует, на это есть другие люди. Общее впечатление: кардинально нового ничего нет, но индивидуально по работам кто-то что-то новое находит. 95 процентов работ слабых, 4 процента — хороших, 1 процент — очень хороших.

**Владимир Видерман (художник).** Традиция законсервировалась. Ничего нового за восемь лет не обнаружил. Много слабых работ — совершенно беспомощны портреты, натюрморты. Устроители пытались как-то раздвинуть, размежевать живыми уголками пространство выставки.

**Софья Азархи (художник, арт-критик).** Кто справился с Манежем, тот справится с Венецианским фестивалем. Несмотря на недостатки и критику, выставка дает объективный срез художественной среды в Петербурге на сегодняшний день. Она дает понять наши проблемы, основная — проблема школы. Молодежь консервативна, старики уже ясны. Манеж — сложный зал, задача художника

— его победить. Эта экспозиция показалась мне более профессиональной, но при этом консервативной и профессионально успокоенной.

**Игорь Баскин (художник).** Идею выставки поддерживаю: задача ее — представить не уровень, а явление. Это проекция общей художественной среды. Здесь собираются художники, которые никогда и нигде не пересекаются. Экспозиция составлена таким образом, чтобы уравновесить общий фон. Выставка представлена контекстом Петербурга процентов на восемьдесят — отпадают коммерчески ориентированные художники и те, кто "щеки надувает".

**Олег Янушевский (художник).** Выставка глобальная, но энергетика говорит о деградации. В выставке единственный оазис — демократия и независимость. Представлены несколько медитативных групп по принципу подражания: группа постимпрессионистов (живопись), группа сюрреалистов (начала XX века), группа патриархальных НОУХАУ (самое радикальное образование). Отставание минимум на пятьдесят лет.

**Анатолий Заславский (художник).** Ситуация провоцировала к внимательности. Экспозиция получилась. Такая пластическая идея намечалась и раньше, но сейчас получилось четче. Это выражалось в том, как были поставлены щиты, выделены целые группы, зал скульптуры хорошо организовал пространство.

**Ольга Флоренская (художник).** Видимо, такие выставки все-таки нужны. Петербургские художники сегодня достаточно разобщены, а здесь сразу видно, кто еще жив и работает, а кто сис. Так родственники раз в году встречаются на дне рождения у старого дедушки. Печально, что от выставки осталось ощущение всеобщей усталости: кто был хорош крепким профессионализмом, стал заметно хуже рисовать, те, кто был интересен задором и наглостью, разленились и стали повторяться. Многие, по-детски жульничая, приносят старые работы, поэтому картина получается необъективной. Мягкая кураторская политика вовсе не идет на пользу художникам — даже в ЛОСХе был некий "нижний порог" качества, который здесь, похоже, принципиально не отслеживается. Художники теряют "страх Божий" и уважение к самому факту выставки.

**Первый аноним.** После выхода с выставки работать не хочется. Престиж выставки упал, нужно менять организационный подход. Объективный срез дать сложно. Мало открытый и профессиональных, хорошо сделанных работ. Для пользы дела лучше было бы запретить выставки, устроить профилактику, а то пишут и пишут, не задумываясь.

**Второй аноним.** Выставка — хорошее отражение нашей отсталой жизни. Нищета материальная превратилась в нищету духовную. Ни сил, ни энтузиазма, ни времени для эксперимента и поиска нет. Три-четыре интересные работы — в общем, все это прошлый век.

Материал подготовила Маргарита Кряжева

## Центр современного искусства Университета

### Это сладкое слово — АБСТРАКЦИЯ

В декабре в Центре современного искусства СПбГУ проходила выставка абстрактного искусства "Кrona".

**Старые университетские стены Двенадцати коллегий предлагают рассматривание серьезное и неторопливое. Для выставки "Кrona" ее куратор Наталья Воробьева выбрала место безошибочно. Не важно, что под сенью абстрактного искусства, конечно же, ничего и никого не спрячешь: абстрактный зонтик не спасет от ливня. Зато покровительство храма образования, в отличие от шумных галерей, предполагает забвение прописной истины, что это искусство было у всех на устах почти сто лет назад, сейчас став предметом музеиного сокровища и почтительных публикаций. И даже знаменитые споры об искусстве Эрнста Неизвестного и Никиты Хрущева в московском Манеже — преданы старины глубокой.**

Семерка отважных художников — Елена Губанова, Владимир Духовников, Владимир Загоров, Борис Шаповалов, Владимир Игумнов, Александр Кожин и Иван Говорков на рубеже XX века продолжают заниматься «беспредметным». Именно на таком определении настаивает Е. Губанова, полагая, что классический термин наводит на мысли о кастрации и подобных малоприятных для художника вещах. Не соглашусь с ней хотя бы потому, что в их творчестве предметов как раз очень много. Например, не однажды показанные объекты из раскрашенного и тщательно отполированного дерева, которые были и на выставке в Университете. Да и лучшая, на мой взгляд, работа дуэта Губанова — Говорков во всем проекте "Кrona" вовсе не беспредметна. Она называется «Пристань». На доске прибиты три разноцветных куска капронового трося, которым обычно швартуются к причалам небольшие яхты и прогулочные катера. Здесь стерта граница между внешним видом предмета и тем, что он на самом деле изображает. Чем не абстрактное произведение, хотя его с равным успехом можно назвать инсталляцией?

Труды остальных авторов "Кronы" ближе к классическому пониманию абстрактного и менее интересны для рассматривания случайного и внеоконтекстуального. Они скорее иллюстрации к истории искусства XX века, что в стенах Университета более чем уместно. Не случайно на вернисаже "Кronы" тот же Иван Говорков с известной долей иронии произнес назидательный спич. Он высказался в том смысле, что мы находимся на уровне понимания искусства импрессионистов. И сейчас надо освоить идеи абстракционистов, экспрессионистов, дадаистов, поп-артистов. Потом уже переходить к инсталляциям, видеоинсталляциям и перформансам. А мы, не успев отойти от полотен Ренуара, хотим упаковывать Рейхстаг!

Дмитрий Новик

## Галерея "Дельта"

### Проект "Семейный альбом"

Шумный поток Невского проспекта вливается в тихую "Дельту", где в уютной обстановке можно отдохнуть от суеты главной городской магистрали. Успех этой тихой гавани для отважного пешехода, привычно разрезающего волны слякоти, во многом обусловлен "Семейным проектом", затеянным еще в прошлом году прекрасными хозяйками галереи — Ириной Болотовой и Ириной Ваниной.



### Из архива Ольги Корсуновой: "Мой дед"

С 23 по 31 октября "Семейный альбом" пополнился фотографиями из знаменитого архива Ольги Корсуновой, ученицы недавно погибшего Бориса Смелова — легендарного гуру петербургской фотографии. Сама фотограф, она напечатала стеклянные негативы своего деда А. Петрова, обнаружив их в старой квартире на Английском проспекте (бывшем Маклина).



### "Прогулка с фантазией"



С 25 декабря по 10 января здесь "прогуливались с фантазией" целое художественное семейство: Юлия Вальцефер, Николай и Илларион Романовы (соответственно — отец и сын). Мама с папой, как крепкие романтики-традиционалисты, выставляли живопись вечно юного шестидесятического характера, а представитель "Generation Herší" "вывел на прогулку" объект — некое подобие чудо-дерева со всячими завлекательными прибаутками, ставшего экспозиционной кульминацией. Юный герой оказался также литературно одарен, что было тут же замечено чуками галеристами: одно из его "ранних" произведений было опубликовано в семейном буклете.

"Моя любимая игрушка — это моя фантазия. С ее помощью я создаю все что угодно, а потом играю в свое создание. Я играю в свое воображение, а оно играет со мной. Я могу нарисовать мою игру, и она будет плоской, как лист бумаги. Могу построить игрушку из конструктора, и она будет объемной. А лучше всего для фантазии проволока, бумага, ткань, ломаная ложка, вилка, пустой тюбик от краски или зубной пасты, палочка от мороженого, фольга, крошки, пробки, гвозди и гайки, в общем, все то, что обычно выбрасывают.

Присоединю мотор, и движение сделает игру почти живой.



Фантазия приглашает меня в путешествие. Из проволоки рождается рыцарь, а внутри него целый дом с садом и жильцом. Проволока закончилась. Стол. А вот и нет. Я беру картон, лоскутки тканей, черенок от кисти, шерстяные нитки, пеструю тесьму... И новый рыцарь верхом на коне, в латах, с копьем противостоят проволочному. А может быть, они верные друзья. Выбирает любезная фантазия. А я путешествую дальше. В рыбах целая вселенная: свет и тьма, солнце и луна, хороводом звезд, пушистые облака. Птицы, звери, растения... Ветры гуляют — надувают паруса кораблю-страницу.

Я всегда любил смотреть, как рисуют мои папа и мама. Как на белом полотне рождается загадочный мир живой природы — деревьев и цветов, зверей и птиц. Как из красок строятся дома, города, мосты, возводятся стены замка. Узнаю места, ощущаю прошлое. Я здесь бывал.

А от меня зависело существование целых составов. За каждую съеденную ложку супа или каши на листе появлялся паровоз, а затем вагоны и платформы, на которых ехали фрукты, овощи, чашки с кучеряво дымящимися чаеп, булки, рыбы, всякая снедь. И я захотел стать художником.

Когда мама садилась шить, я с удовольствием разглядывал загадочный аппарат и наблюдал за прыгающей, колдующей иглой, соединяющей ниткой кусочки материи. Я додавал, почему игла скакет и что заставляет ее двигаться — это шестеренки, рычажки, гайки, болтики. Наверняка. Здесь властвует королева-штулька. Механическая страна. И я захотел стать конструктором. Проволочки-проводочки, лампочки, батарейки, винтики, колесики. Я искал их повсюду — на прогулке, в любой поездке, в гостях и в каждую минуту. И вот... Очень хочется, чтобы выстроенный образ ожидал. Какое наслаждение, когда получается все задуманное от мгновения мысли до прелестной, мною сотворенной вещи".

Илларион Романов

**"Лица кумиров". Три товарища. Выставка Андрея Билько (Москва), Андрея Басанца (Москва) и Сергея Горшкова (Воронеж)**

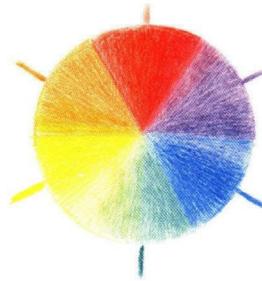
На этот раз "семья" воспринималась скорее в итальянском аспекте — как некий клан, охватывающий своими щупальцами все слои общества. Членами ее нынче стали наши кумиры, лица которых мы ежедневно видим по телевизору, благодаря чему они стали почти членами нашей семьи — чем-то родным и близким. Лицо, как известно, надо беречь смолоду, что не у всех получается, а потому организаторы соорудили специальный гарнитур с приборами для ухода за лицом (все с ностальгическим оттенком 60-70-х) — от одеколона "Красная Москва" до "Огуречного" лосьона и зубной щетки. "Иконы" России XX века выглядят мило и по-домашнему — украшают посуду, являются элементом дизайна книг и коробков из-под спичек.

Андрей Басанец демонстрирует практические вещи — разноцветные деревянные телефоны с зеркальными



гардеробными номерками сзади и надписями вроде: "Я люблю тебя, Оли", а также пособие для тех гостей нашей обновленной Родины, которые еще не успели присмотреться к нынешней обстановке:

"Информационный справочник для иностранцев (туристов), посещающих новую буржуазную Россию (на немецком языке). 1995–1996. Ценасаб" (анаграмма фамилии художника). — **Прим. авт.** Это портреты (говорят, что они имеют сходство с автором) в эстетике, близкой к листовкам "Их разыскивает милиция", где один и тот же персонаж сопровождает подписи на немецком языке с русским переводом



## Традиция — в том мире, в котором мы живем

15 января, в субботу, в галерее "Арт-Полигон" на Пушкинской открылась выставка "АртЛикБез" с подзаголовком "От традиций до современных изобразительных средств".

**Это отчетная выставка художественной группы "Окно", ориентирующейся на достижения русского авангарда 10–20-х годов. "Окновцы" являются последователями живописной школы Владимира Стерлигова, ученика Малевича. На выставке в числе прочих представлены и несколько собственных работ Мастера из коллекции Геннадия Зубкова. Это поздние работы 60-х — начала 70-х годов: "Автопортрет" 69-го года, "Кубический портрет" того же года, "Объяснение движения тона в кубизме на примере работы Пикассо "Фабрика в Хорто да Эбрю" 71-го года. Также представлены работы жены Стерлигова Татьяны Глебовой.**

И как же понимают традицию члены группы? Ее лидер Геннадий Зубков сказал на открытии выставки, что живопись всегда существовала не в рамках академических застывших форм, а как живая традиция, передающаяся из поколения в поколение. На вопросы об академизме Зубков ответил, что таковой не занимается наиболее важным для живописи делом: развитием цвета и формы. Про Сальвадора Дали, по его мнению, неживописен в строгом смысле слова. Его художественная система есть игра с литературным материалом, а живопись для него лишь повод. "Несколько поколений художников в той или иной степени решали проблемы формы и цвета, — говорит Зубков. — В изучение цвета особенно много внесли такие живописцы, как Делакруа, Сера, Синявский, Матюшин. Главной же проблемой является открытие в живописи так называемого "прибавочного элемента" (термин, принадлежащий Малевичу). "Прибавочный элемент", будь то новый цвет или новая форма, начиная с Сезанна, является принципом формообразования, на котором строится современное искусство. Именно соединение формообразования кубизма и импрессионистической цветности является главным художественным достижением школы Стерлигова".

Куратор музея нонконформистского искусства Марина Колдобская отметила, что для "Арт-Полигона" эта выставка необычна именно своей традиционностью. Художественной политике "Арт-Полигона" свойственна в целом ставка на "актуальные", если не сказать радикальные проекты (в основном перформансы и инсталляции), а группа "Окно" хотя и представляет авангард, тем не менее является носителем почтенной, пускай уже и альтернативной традиции. "Возможно, мы имеем дело с новой волной актуальности", — предполагает Марина.

Искусствовед Николай Благодатов отметил интересный принцип развески, в котором элиминируется акцентирование авторской персоналии. С его точки зрения, в этом есть что-то, что шло сквозь и поверх авторской воли: дух мастерской, идея, общая манера.

Вообще о духовности на открытии было сказано немало. И несмотря на "французские штучки" — импрессионизм, кубизм, тематически художники- "окновцы" часто ориентируются на древнюю иконопись. "Таблицы на иконописную гамму" — тому подтверждение.

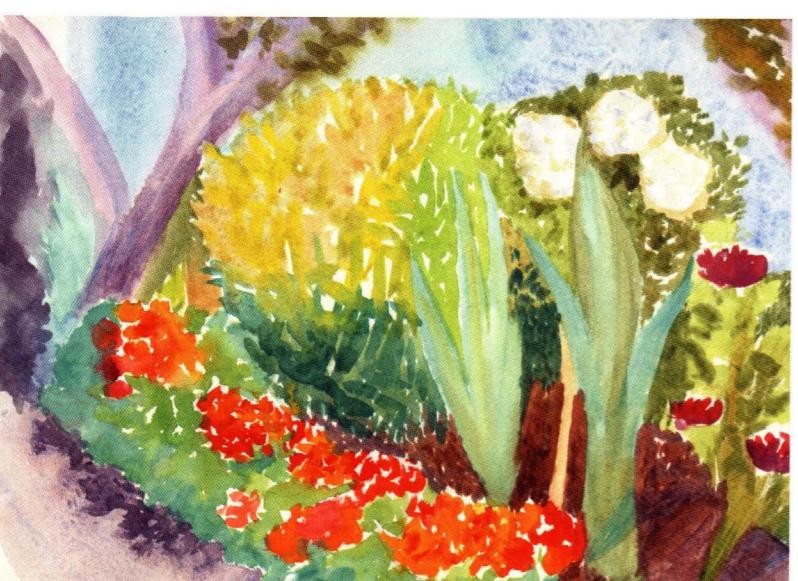
Известная художница Елизавета Александрова, член группы, поблагодарила Пушкинскую-10 и куратора Евгения Орлова за помощь в открытии выставки.

Молодые художники из группы "Окно" подчеркивали разницу между изобразительным искусством и выразительным. Авантюристы делают упор именно на выразительность. По отношению к кубизму Пикассо 1907–1908 годов главное отличие школы Стерлигова в закругленности, плавности линий, в большем использовании кривых (в отличие от "угловатого" Пабло), в отсутствии жестости формообразования. "Окновцы" работают с принципом "золотого сечения". Деление цвета, как принцип формообразования, включает в себя закон контраста, строящийся на этом принципе.

Живопись стерлиговцев близка к математизму, к пифагорейскому возвеличиванию числа, поэтому для них важны парадоксальные геометрические фигуры — лента Мебиуса например. Недаром у Стерлигова так много "геометризаций". Математичен и сам "чащно-купольный" метод формообразования. Кстати, школа Стерлигова и ее пластические открытия являются одной из основ современного дизайна. К примеру, этикетка водки "Ливиз", как мне объяснили, создана по рисунку Стерлигова. Что ж, мастера высокой живописи бывают не чужды и обыденной экономической рутине.

Уже в кулуарах слышу разговор одного из кураторов с молодой художницей: "Ириша, реактивация того, что было актуальным в 30-х годах, конечно, имеет право на существование, но надо же понимать, в каком мире мы живем. Я ничего не имею против писания стихов по законам силлаботоники, но не нужно при этом считать себя величайшим поэтом современности!" Что ж, верность традиции навязать нельзя. Эта верность — нелегкий крест, и внешние критерии здесь, к сожалению, отсутствуют.

Семен Левин



## Стерлиговцы выходят из подполья

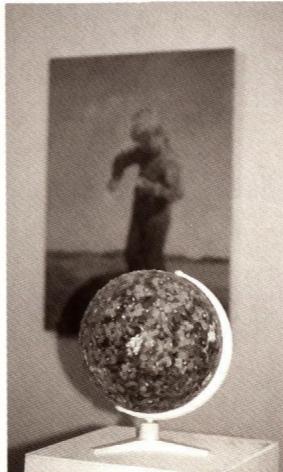
Выставкой художественной студии Владимира Стерлигова стерлиговцы продолжают славную традицию проведения отчетных выставок Института художественной культуры (ГИНХУКа), существовавшего в Петрограде после революции очага русского авангарда. После практического изучения той или иной живописной проблемы принято было устраивать публичные показы его результатов. Теперь все пошло по кругу — ученики школы не ставят проблемы самостоятельно, а проходят снова и снова по тернистому пути, проложенному импрессионистами, кубистами, Малевичем, Татлинским, Матюшиным, Мансуровым и Стерлиговым, объединившими в единую систему разнородный и раздробленный авангардистский опыт. На выставке в "Полигоне" (который впервые экспонирует в своих стенах подобное нормализованное, без отклонений, статусное искусство) были представлены разнообразные штудии, выполненные последователями этой системы, находящимися на разных этапах ее постижения.

Здесь были и ставшие иконографическими для школы работы самого Стерлигова, и его жены Татьяны Глебовой, художественно-экспериментальной группы "Форма + Цвет" (куда входит и нынешний руководитель студии Геннадий Зубков), а также художников группы "Окно", занимающихся живописью не слишком долго, от одного до полутора лет, и находящихся на стадии освоения импрессионизма и основ геометризации. Кстати, именно "молодой" стерлиговской горосль внушает основные надежды, а некоторые ученики смело внедряют в стерлиговскую систему различные новшества. Так, колажи Светланы Циркуновой, в которых она использует нетрадиционные материалы:

упаковочный картон, полиэтиленовую пленку и т.д. выглядят весьма современно и остро в отличие от педантических повторов большинства студийцев.

Это первая выставка стерлиговцев, проведенная вне галереи С.П.А.С., где они регулярно выставлялись до нынешнего момента. Таким образом, стерлиговцы хотят разорвать кольцо сектантской замкнутости, которая им несомненно присуща, и расширить сферу своей активности. Выставка под названием "АртЛикБез" призвана заполнить лакуну в филистерском знании русского авангарда, намекая также, что постижение премудростей взвешенной гаммы и прибавочного элемента в принципе доступно каждому. Школа, кстати, бесплатна.

Мила Цвинкау



Музей нонконформистского искусства

## Я ем здоровую пищу - я ем русское мясо

"Родина или смерть". Музей нонконформистского искусства  
Дуб — дерево. Роза — цветок. Олень — животное. Воробей — птица. Россия — наше отчество.  
Смерть неизбежна. (Из учебника русской грамматики В. Смирновского)

Эпиграф к роману В. Набокова "Дар"

В Москве интерес к выставке был подогрет созвучностью событий в Югославии, напоминавшим тогда всему миру о цене, которую можно заплатить за слова, сложенные в лозунги типа *Heimat oder Tod*, демонстрировавшей монструозные значения, стоящие за ними.

В общественном сознании противостояние Америке активизировало солнечные идеологические уровни. Все испытывали справедливый гнев и возмущение по поводу действий американцев, легкий стыд и ностальгию по временам, когда мы и сами могли пригрозить кулаком распоясавшемуся империализму. Отживший, казалось, свой век соц-арт и дряхлеющий московский концептуализм, маргинальный некрореализм на этом фоне обрели новое дыхание. Не свежесть, так зрелой ironией! Самоедство, или мазохизм а-ля рюс — новая патриотическая программа!

В Петербурге выставка открылась спустя год. Пафос, обусловленный международной обстановкой, рассеялся. Вообще в нашем городе искусство социальных комментариев и политической рефлексии, не разбавленное изрядной долей юмора, воспринимается с трудом. Выставка выглядит исторической, по-хорошему смешной. Работа А. Сигутина: над дверным проемом церковнославянским шрифтом выведено: "Спасайся, кто может!"

Красный кентавр на картине Д. Цветкова "За свободу", размахивая гранатой, заставляет мирных аркадских пастухов кинуться врасплох, оставив танцы и любовные игры. После напрашивавшихся иконографических ассоциаций мне по душе матрос Железняк.

Стилизованная под советский рекламный плакат 20-х работы К. Латышева "Русская рулетка" представляет человека с пристальным взглядом к виску пистолетом на фоне надписи: "Играй и выигрывай!"

"Музык Сцевола" Юрия Альберта: подведенное к днищу этюдника и затерявшееся среди тюбиков с масляной краской сопло паяльной лампы. Ироническое переосмысление традиционного жанра исторического произведения (вспомнить "Русского Сцеволу" Демут-Малиновского, к примеру) и мифа "творческого горения" переводит акцент на проблему изобразительных средств и ценностей современного искусства: социальный жест, публичная жертва вместо созидания. Смерть изобразительности.

Что отличает выставку от других подобных тематических, — цельность. Тема, тотальная и всеобъемлющая, как родина и как смерть, обволакивает все произведения, лишь иногда превращаясь в буквальную иллюстрацию (в инсталляции Д. Пригова две консервные банки выкрашены соответственно в белый и черный цвета). Хотя есть работы совсем непонятного происхождения и значения.

Удивительно, что на выставке нет работ Е. Юфита и В. Голубева, их творчество как нельзя лучше отвечает московскому занию. Вообще список можно было бы продолжить, причем с начала, потеснив немного москвичей.

Иван Химин

## Музей Новой академии изящных искусств

### Православие и народность

8 января в Музее Новой академии изящных искусств открылась выставка "Подвижников веры помним".

Искушенного посетителя, привыкшего везде искать цитаты, название очередной выставки в Музее Новой академии увлекло в круг не вполне определенных ассоциаций.

Традиционный комментарий к подобным оборотам речи, как правило, представляет собой убийственную формулу: "Источник цитаты установить не удалось". Однако, как выяснилось, "эпиграфия", послужившая названием выставки, сочинена самими устроителями и всего лишь "замаскирована" под цитату. Очевидный расчет на коннотативное восприятие оправдывается содержанием самой выставки, представляющей собой результат более или менее удачного манипулирования элементами различных культурных кодов (православная литургия, поп-арт, классицизм и др.). Не секрет, что на этом осознанном расчете построена и собственно художественная практика неоакадемизма.

Как и в любом художественном течении, сплошь и рядом мощной идеологией, в неоакадемизме выделяется ядро лидеров, которые интересны сами по себе — как сложившиеся художники. За ними тянется длинный шлейф учеников, последователей, подражателей и просто "примкнувших" (добавим, что архаичная формула "ученик / наставник" зашифрована в самой доктрине неоакадемизма).

Из числа лидеров в выставке участвовали Тимур Петрович Новиков со своей "Преподобномученицей великой княгиней Елизаветой Федоровной" — огромным панно белой литургической ткани с вклейкой в центре маленькой фотографией княгини-мученицы в обрамлении из речного жемчуга; Денис Егельский, использовавший фрагмент той же фотографии Елизаветы Федоровны для своего гуммиарабика (в этой сложной технике акварельной фотографии раньше успешно работал и Тимур Петрович).

Егельский выставил также графический портрет этой же мученицы, по композиции следующий традиционному

иконографическому канону: любопытно, что мученица держит фотографию иконы Спаса, сама будучи, что называется, "от руки нарисованной". Кроме работ Новикова и Егельского, выделяется цикл миниатюрных икон Андрея Попова, представляющий собой фотографии подвижников церкви в серебряных окладах с полудрагоценными камнями. Портреты выполнены в традиционной для этого художника технике фотографии на металлических пластинах.

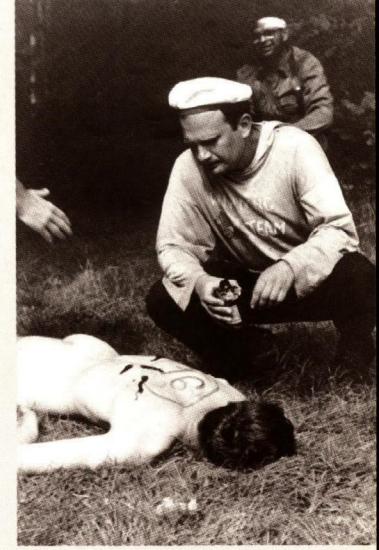
Источником вдохновения и "матрицей" для большинства представленных произведений искусства послужили фотографии "подвижников благочестия" XIX–XX веков, набор коих бесплатно раздавался на выставке всем желающим.

"Знаковый" характер выставки, приуроченной к двухтысячелетию рождения Христа, как бы поддерживаемый горящей среди икон лампадой, оправдывал (если не сказать — искупал) ту пестроту художественных форм, которую в очередной раз продемонстрировали нам неоакадемисты — "от мала до велика".

Из прочих работ упомянем салонные, сугубо академические (на данной выставке ставшие неоакадемическими) портреты заслуженного художника Российской Федерации почетного профессора Новой академии Ивана Дмитриева ("Священномученик Вениамин") и студента четвертого курса Академии художеств и второго курса Новой академии Александра Морозова ("Святой праведный Иоанн Кронштадтский"). Представлены также живописные работы Дмитрия Юдова, Александра Медведева, Ян-Сен-Гира и скульптурный портрет Ксении Блаженной работы О.Зиновьева.

Актуальная художественная идеология может оказаться спасительной для любого художника, тем более для художника, волею судьбы оказавшегося в фарватере неоакадемизма — течения, которому грех жаловаться на холода мэнстриума, ценящего в искусстве прежде всего актуальность.

Алексей Дмитренко



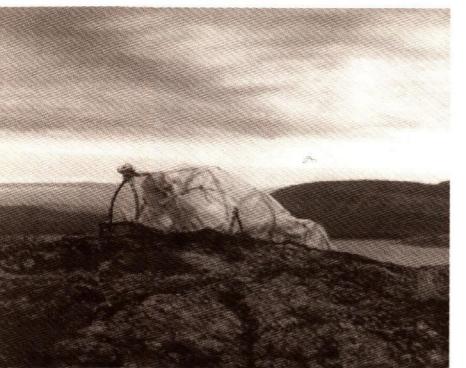
## Живое неживое

In a death car we're all live.

Иgli Пол, слова из песни "Машине смерти"

До 22 января в "Галерее 103" на Пушкинской, 10, проходила выставка одного из столпов некрореализма Евгения Юфита. На выставке были представлены как знаменитые кадры из фильмов "Весна", "Папа, умер Дед Мороз", "Коса возмужания", неоднократно публиковавшиеся ранее (например, в таких массовых изданиях, как московский "Ом" № 4 за 1998 год) и ставшие своего рода маркой этого движения, так и абсолютно свежие опыты Юфита — именно фотографы.

К абсолютно свежим относятся смутно-неясные фотографии пустынных ландшафтов и даже лунных ночей а-ля Куинджи. Вот так-то. Однако не нужно думать, что Юфит постепенно отходит от эстетики некро. (Замечу, что вообще-то нам, душевным искусствоведам, весьма просто подпасть под обаяние того или иного образа мыслей и, выйдя на улицу, начать видеть мир в его красках. Но не будь отрицать, что эстетика некрореализма пышным цветом могла расцвести именно у нас.) В день просмотра выставки в гостях мне довелось просмотреть еще раз известный фильм режиссера Зонненфельда "Семейка Адамс". Это есть, на мой взгляд, массовый вариант некрореализма. Лучшие сцены разительно напоминают постановки Юфита, да и весь фильм — такой же парадоксальный аттракцион смерти, как и все некрореалистическое творчество, правда, трагикомический, что обусловлено жанром. Юфит тоже смеется над человеком, заставляя его скрещиваться с деревьями и разбегаться на роликовых коньках с обвязанной вокруг шеи петлей. Более того, он его уничтожает как вид, недаром называя латинским научным названием Homo sapiens, как какое-то наследство или водоросль. "Все время хочется снимать фильмы с лоснями, медведями, опоссумами, но коммуникации с ними, к сожалению, утеряны еще в доисторические времена. Вот и остается работать с одним лишь Homo sapiens", — говорил два года назад Юфит. Вдоволь позавидавшись с человеком и заставляя его скрещиваться с деревьями и разбегаться на роликовых коньках с обвязанной вокруг шеи петлей. Более того, он его уничтожает как вид, недаром называя латинским научным названием Homo sapiens, как какое-то наследство или водоросль. "Все время хочется снимать фильмы с лоснями, медведями, опоссумами, но коммуникации с ними, к сожалению, утеряны еще в доисторические времена. Вот и остается работать с одним лишь Homo sapiens", — говорил два года назад Юфит. Вдоволь позавидавшись с человеком и заставляя его скрещиваться с деревьями и разбегаться на роликовых коньках с обвязанной вокруг шеи петлей. Более того, он его уничтожает как вид, недаром



«Арт-Полигон»

## Чувство полистилен

На Пушкинской, 10, на выставочной площадке «Арт-Полигон» с 1 по 10 февраля проходила выставка «Прозрачный полистилен».

**Объявлены были инсталляции, фотографии, скульптура, перформансы. Участники проекта — Евгений Шкаруба, Михаил Молчанов, Мария Жемчугова, Арина Веревкина. Именно так, сперва мужской пол, а затем уж слабый, были объявлены участники в программе мероприятий Пушкинской. Из чего можно заключить при желании и о некотором «мачизме» проекта.**

Три перформанса: «По-единок», «Со-общение» и «Пре-творение» уже своими названиями свидетельствуют о христианско-метафизической подоснове замысла Евгения Шкарубы. Тем более что последний перформанс был переименован в «Непорочное зачатье». Что уж совсем прозрачно, почти как полистилен, развещанный в помещении «площадки», указывает на идеологические ориентации молодых художников.

Евгений Шкаруба утверждает, что впервые мысль о работе с полистиленом пришла ему в голову в одном из северных путешествий, когда он увидел домик своего приятеля, в котором вместо стекла в окне была фанера, да еще и дырявая, а дыры были заделаны полистиленом. Здесь Шкаруба явно вторит экзистенциалистской тематике «дыры в бытии» и ее задельяния «мертвым», «искусственным» материалом. Где-то перекликается с Дюшаном и вообще с установкой поп-арта на поэтизацию мира индустриальных отходов. Шкаруба, однако, не просто экспибиционистски выставляет напоказ мертвое, но актуализирует момент поэтизации этого мертвого, «оживляет» его. Участники проекта предлагают «путь красоты». Это означает для них «использование материала в целях создания художественного образа, выражение идей через выявление декоративных и пластических свойств».

Такие формулировки могут для кого-то отдавать школьной дидактикой. Однако при благожелательной установке их можно вписать в движение «новой искренности». Тем более что в смысле зрелищности и эффективности работы группы действительно вполне конкурентоспособны и могут украсить как частные апартаменты, так и офис состоятельных любителей, обладающих, так сказать, экологически ориентированным мышлением. Именно зрелищность и эффективность считает Евгений основными критериями аутентичности художественного проекта. Таким образом, он, хотя бы на первый взгляд, защищает себя от упреков в «дизайнерстве», в прямой эксплуатации декоративных качеств материала. На все недоуменные вопросы Евгений может ответить (и отвечает): «Мне просто нравится полистилен. И я изначально вижу в нем как раз исключительно его декоративные качества».

Арина Веревкина превращает полистилен в некий наилучший пример незаконнорожденности. Эксплуатируя темы «искусственного происхождения» полистилен и его неуничтожимости, вынужденного «бессмертия», Арина выдвигает некую глобальную метафору «заполистиленования» мира. Полистилен «не горят полностью», он при горении «выделяет ядовитые газы», он «не растворяется без остатка, не гниет, не исчезает со временем». Все это создает фактически бесконечный ряд культурно-контекстуальных аналогий, от гниения трупа старца Зосими у Достоевского до постмодернистских инвектив Жижека об особом неуничтожимом материале, из которого состоят тело или сердце большевика.

Мрачная констатация неостановимого роста производства полистиlena, производства искусственности, оказывается у Веревкиной впечатляющей, убедительной, а вот предлагаемый ею «путь выхода» можно упрекнуть в эстетической неотчетливости. Скорее здесь явлен не выход, а некая критическая точка процесса «замусоривания мира». Поэтому столь очевидны переклички с эстетикой поп-арта с его культом бесконечной свалки.

На вопрос «Что там, за полистиленом?» Евгений Шкаруба отвечает: «Не знаю...». Но тут же оговаривается, что для него важна работа с пространством и смысл может быть явлен исключительно в своей пространственной диспозиции. Примечательно, что до сих пор Женя предпочитал работать в открытом, непавильонном пространстве: в лесу, в поле — короче, под открытым небом. Об этом ярко свидетельствуют и фотографии Евгения, где в многочисленных вариациях используются сам полистилен, и его соотношение с небом и природным ландшафтом.

С. М.

## Галерея «Борей»

### Юбилейное

«Театральные художники — Театру на Литейном» — так называлась серия выставок, прошедших во второй половине января — начале февраля в Мраморном зале галереи «Борей».

Арт-центр «Борей», как известно, «и швец, и жнец, и на дуде игрец». Трудно назвать область творческой деятельности, к которой он не имел бы отношения. Но театр — это особая любовь. Здесь постоянно проходят выставки театральных художников, а спектакль «Мрамор» по пьесе Бродского, поставленный специально для «Борея» режиссером Григорием Димитровским, стал настоящим событием в культурной жизни не только Петербурга, но и всей страны. С того времени, кстати, малый выставочный зал галереи, где играли спектакль, получил поистине дворцовое название — «Мраморный».

Поводов для нынешних выставок было предостаточно. В этом году у Театра на Литейном, ближайшего соседа арт-центра, целых два юбилея. Во-первых, самому Театру исполняется 55 лет. Но еще раньше, со времен Серебряного века, в его здании происходила бурная творческая деятельность. 90 лет назад здесь начал свою работу театр с восхитительным наименованием «Театр ужасов и веселья». «Ужасы и веселье» в виде водевилей осуществляли легендарные Мейерхольд, Фокин, Судейкин. Здесь играла Ольга Глебова-Судейкина, ближайшая подруга Ахматовой, и поэтесса, конечно, часто бывала на спектаклях. (Тени их персонажей, и главным образом спектакля «Козлоногие», появились впоследствии в «Позме без героя».) В 60-70-е годы главным художником Театра на Литейном был Эдуард Кочергин.

Работы же, показанные на выставках в «Борее», принадлежат сегодняшним художникам театра, блестяще продолжающим традицию «старых мастеров». Это Эмиль Капелош, Александр Орлов и Владимир Фирер, нынешний главный художник. Каждая из экспозиций этих трех мастеров была совершенно самостоятельной, независимой от других.

Традиционно-театральной оказалась выставка Владимира Фирера «Рисунки для театра». Радостная, яркая, праздничная, сама как маленький спектакль. Художник выставил множество эскизов костюмов — эскизов, сделанных в старых традициях щательного акварельного и темперного письма, проработки каждой детали, вплоть до воспроизведения фактуры ткани. Экспозиция Эмиля Капелоша, «своего человека» в «Борее», художника-постановщика «Мрамора», называлась «Фигуративное искусство». В самом названии выставки заключен как бы двойной смысл. Капелош показал виртуозные наброски с разнообразных фигур — и в костюмах, и без.

Александр Орлов выступил в самой современной роли. Он представил зрителю эскизы декораций к своим спектаклям, в том числе и к спектаклю «Лес», за которые художник в прошлом году был удостоен высшей петербургской театральной премии «Золотой софит». Выполнены эти сложнейшие эскизы в технике компьютерной графики: отсюда, наверное, и название выставки — «Не прикладая рук».

Вадим Масленников

### «Гул-Арт»

С 11 января в галерее «Борей» работала выставка Павла Кодинцева.

Одним из главных преимуществ в интерпретации искусства прошлого — например средневекового, является вовсе не темная завеса времени, скрывающая от нас историю появления или семантику

тех или иных артефактов, но факт отсутствия самого понятия искусства в сознании людей, а главное, художников того времени, хоть сколько-нибудь соответствующего нашему. Нам сейчас кажется, что нельзя производить искусство, «не размышляя о его языке». И рядом с этим существуют музеи, доверху наполненные шедеврами искусства «без понятия».

Произведения Павла Кодинцева озадачивают своей генетической неопределенностью. Кто перед нами: заключенный, коротающий свой досуг поделками из хлеба, крови и тертого стекла; умный артист, тонко и безошибочно чувствующий возможности

оригинальной «фактуры»? Все ли работы были выполнены в заключении? Предлагаемая схема: галерея «Борей» представляет художника, а художник — торемное искусство, тоже не убеждает. Слишком оригинальны работы Кодинцева, чтобы можно было поверить в существование целого пласта художников такого уровня.

Ограниченностю в выборе материала, в пространстве (как это не похоже на главные посылы современного искусства) оборачивается поразительным жанровым разнообразием. Помимо графики и картин Кодинцев представил инсталляции, деревянные резные фигуры. Причудливая фантазия автора настойчиво вертится вокруг тем, предопределенных торемным бытием, проявляя и здесь чудеса вариативности: разнообразная художественная практика кажется очень уверенной, и все это настолько органично связано с бытием, насколько сам выбор средств — с общим.

Лязг ключей и скрип вагонетки. Холодное эхо казенного коридора. Инсталлируя эти звуки в стенах «Борея», Кодинцев не перестает напоминать о происхождении своего творчества, которое можно представить и как модель тоталитарного или пост тоталитарного искусства, как неискусство вообще и как искусство в высшей степени продвинутое, экспрессионистское — предположи мы у художника соответствующее самосознание. Но пока для этого придумано лишь одно слово — искусство.

Иван Химин



«А-Я»

### «Игра с острым овалом»

21 января — 3 февраля. Санкт-Петербургское общество «А-Я».

Сергей Яков. «Игрушки для новейшей педагогики и другие арт-мобили».

**В наше время в игрушечных магазинах можно находиться часами. Глаза разбегаются, если, конечно, не глядываться в цениники, от изобилия и разнообразия всяких диковинных вещиц. Причем все современное, выполненное по последним техническим разработкам. О том, какой быть современной игрушке, думают не только родители в магазинах, педагоги и психологи в кабинетах, но и художники в своих художественных мастерских.**

Рукотворная игрушка из дерева привлекает внимание Сергея Якова с 1989 года, все время видоизменяясь в руках художника. Вот и его сегодняшние «арт-мобили» больше напоминают современные кинематические объекты, хотя при их создании по-прежнему применяются резьба и роспись по дереву, а также плетение из лозы. Но по форме это уже более сложные, многофункциональные конструкции, принцип которых заключается в своем роде «преобразовании» других художественных произведений: картин, памятников архитектуры, сказок или песен. Названия этих «новообразований» говорят сами за себя: «Про «Менины» П. Пикассо», «Про «Запорожцев» И. Репина», «Про «Царевну-Лебедь» М. Врубеля»...

Яков, надо сказать, разработал серьезное теоретическое обоснование воспитательного и обучающего воздействия своих игрушек — арт-мобилей на детей разных возрастных групп. По мнению автора, подобного рода вещи представляют собой в совокупности «увлекательную самообучающую художественную игру» или «игру с острым овалом» и могут быть использованы для обучения ребенка любому из правил естествознания, искусства, философии и даже иностранным языкам. В своей методике художник также видит черты, родственные экологии, понимаемой как «взаимосвязь и взаимозависимость всего сущего». Подходы Якова к обучению посредством кинетических игрушек самые разные и, на первый взгляд, могут показаться неожиданными и сложными, но некоторые специалисты видят в них прок, считая работы художника способными изменить наши подходы к воспитанию и образованию детей.

Марина Маленькая

### Взгляд голыми глазами

«Выставка троих» — так бесхитростно была названа экспозиция в одном из самых уникальных петербургских музеев — Музее хлеба, открывшаяся 17 января.

**Эта бесхитростность вполне созвучна содержанию выставки. На ней зрителю увидел работы трех художников «наивного искусства»: Марии Сотиной, Владимира Тихомирова и Виктора Палагина.**

Фамилия «Тихомиров», конечно же, сразу ассоциируется с митрополитом Виктором Тихомировым, художником и писателем. И правильно ассоциируется. Владимир Иванович — его брат-двойняшка и тоже участник группы «Митки». Его петербургские пейзажи, кажется, увидены широко распахнутыми детскими глазами — «голыми глазами», как было сказано в одном футуристическом манифесте. Этот взгляд, к которому призывали своих сторонников русские авангардисты начала века, родит искусство, создаваемое детьми, и народное творчество. Где-то на грани этих искусств и находится художественная деятельность участников выставки.

Творчество Марии Васильевны Сотиной на Западе причислили бы к весьма распространенному «искусству бабушек». Это здесь подобный термин звучит чуть ли не дискриминационно, а в Америке и Западной Европе является весьма уважаемым и популярным течением. Мария Васильевна действительно всерьез занялась живописью только после ухода на пенсию. На ее холстах — герои народных песен, идилические корабельники, розовые девушки, красавицы женихи и сама героиня, рассказывающая о своей далекой от идиллии жизни.

Работы Виктора Ивановича Палагина трудно причислить к искусству «примитива»: так изысканны и сложны его резные деревянные композиции — домики, церкви. Будучи тяжело больным человеком, он вырезал свои виртуозные деревянные здания, сидя на маленькой табуретке в крошечной кухне. Даже не верится, что сделаны они без предварительных эскизов, «на глазок».

Вадим Масленников



### Дягилевский центр. Все звезды в гости к нам, или Как оставить о себе память

В январе Дягилевским центром искусств была проведена выставка «Порог».

Слово «концепция», кажется, долетело до самых дальних культурных очагов нашего города. И, судя по результатам, воспринято оно было как безусловный и не подлежащий раздумью факт, вроде жесткой директивы партии. Никто почему-то не подумал, что сегодняшнее искусство концептуально не потому, что в художественных кругах развелось слишком много кураторов, готовых прилепить ярлык к любому набору работ, а по своей природе. Поэтому можно легко представить, как готовилась выставка «Порог», организованная центром искусств имени Дягилева: сначала собрали «цвет» петербургского искусства, а затем решили придумать пресловутый концепт. И поскольку трудно сделать что-то правильно, когда ситуация перевернута с ног на голову, приходится прибегать к проверенным приемам. Ну например: так как в воздухе витает популярная тема — тысячелетие, можно все сделать просто и со вкусом: окунуть взглядом прошлое и попорочствовать (за текстом, кажется, слышен погребальный звон и речитатив кампании).

Не углубляясь в художественные экскурсии автора текста Татьяны Юрьевой, заметим, что по своей стилистике явно напоминает инструкцию: «Попробуй для себя иногда включать красный свет. Прими холодный душ. Посмотри на драматично красивый город, сделавший тебя таким. Подумай. Постой». Пафос и жесткий диктаторский тон, наверное, не самое лучшее оформление выставки, тем более что сама выставка породила ряд работ. Вместо того чтобы просто оставаться организатором, Дягилевский центр сам стал экспонатом, причем не лучшего качества.

В стенах университетского выставочного зала, где проходила выставка, никакая навязанная идея и не ощущалась бы, если бы не обилие бесплатных буклетов, на которые так падка публика, а также помпезные фотографические центры. Например, катание на яхте, разговоры и дружеские обятия, любимая кошка и всякие милые сердцу мелочи, никакого отношения к искусству не имеющие при самом благоприятном раскладе.

Несмотря на это, выставка получилась хорошей антологией современного, не слишком рвущегося в бездны, в глубины, в космос, но в то же время довольно качественного искусства. Был, конечно, полный набор знаменитостей: Елена Фурманова, Владимир Овчинников, Анатолий Белкин, Петр Конников, Левон Лазарев, Лена Губанова+Иван Говорков, Наталья Бирюла, Завен Аршакун — каждый в своем роде, classic elegant, ganz normal, sure. Бирюла с чайничком и крестовыми рамками нестеснанными. Губанова и Говорков с кругленькой деревяшкой в триколлаже. Фурманова — прелестная наивнейшая такая: чтобы показать, как она не изменилась, вывесили две ее работы — 2000 и 1997 годов, совершенно идентичные. Овчинников не изменился, но совсем уже опопсился, никакого накала (а какой накал за границей, там и так все хорошо)...

Да-да, ничего «такого» здесь не было, да и где его нам искать; «идите к черту в ночной клуб к наркоманам, а у нас — просто искусство», как сказал один из тех художников, кто чаще всего у нас выставляется. Впрочем, антология тем и хороша, что дает представление не только о хорошем и лучшем, но и вообще обо всем. Было здесь несколько работ и непревзойденно низкого вкуса, как, например, картина Виктора Кихи «как бы на церковную тему», которую и кичем-то назвать нельзя, потому как сделано уж больно некрасиво и неумело. Нет, ребята, это уж слишком... Хорошо выглядел Николай Сажин: «Я — марионетка». Легко узнаваемый сиреневый цвет, многое пространства, какая-то почти забытая в киберпространствах грусть...

Не знаем уж, чем закончить — и так все

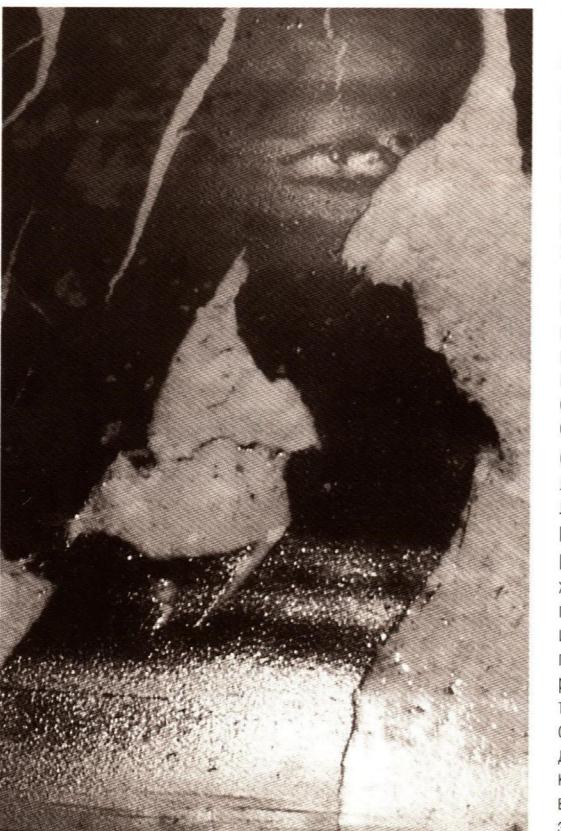
# персоналии

## Галерея K.W.

Что это — салон, светская гостиная, квартирная галерея? Ответить трудно. Но Катя Венцль, имея некоторую свободу в хиплопади и будучи поклонником всего изящного, провела у себя дома уже две выставки — Марине Колдобской ("Красный вечер") и Валентина Левитина ("Живописно звучащая вещь").

Устоявшаяся традиция последних лет сводить выставку к вернисажу как нельзя лучше подходит затеи Кати, к тому же возвращает к опыту квартирных выставок времен героического подполья. Однако коммунальной и старопетербургской богемой здесь и не пахнет. Камерность и приватность выставок у K.W. вполне соответствует нынешнему клубно-кружковскому духу литеерской культуры, поделившему город на некие микросообщества людей, постоянно тасуемые сразу в нескольких колодах. Галерея K.W. в диковинку, она демократична и непретенциозна, в ней нет ничего казенно напыщенного, псевдосалонного. В конце концов она не призывает к непременной оценке качества экспозиции, ранга, места и значения художника. Главное — чтобы люди были хорошие! Они и создадут то необходимое пространство переживания искусства, которое нынче в фокусе.

Это особенно касается последней выставки работ В. Левитина, художника хоть и не обожженного вниманием музеев и галерей, но редкого по природе своего исключительного



## Выставка, спасенная от огня

Катарина Венцль. "Черный глаз Китая". Галерея "Навикула Артис". 21 января 2000 года.

Мерно и медленно щелкают слайды, замогильный полушиаманский женский голос читает тексты.

Органика, поверхность, фактура, факт пребывания вещи во времени и времени в вещи. Граффити, потертости, опрелости, прелест прелости, вещная кость, костная мука, мука времени, немецкая скуча на века поселилась в этих отмокших стенах.

Обмякость и обмоклость, мягкость и ломкость ломтиков льда — Время как лучший дизайнер здесь всем распорядилось.

Из этой фактуры, становящейся почти живой от долгого всматривания, — как пауки, рождаются звуки голоса, текст, не имеющий отношения к видимому, но появляющийся именно из этой странной рухляди в пустоте. Голос не тот и слова не те. Так ребенок всматривается в цветы на обоях и узнает в них иные формы жизни, доселе ему неведомой, но знакомой по каким-то остаточным воспоминаниям, всплывающим из угробной памяти эмбриона. Это похоже на гадание на кофейной гуще, только образы и слова

здесь гуще, спаще, жирнее. Эти угадывания, оракулы и пророчества ничуть не нарушают покоя вещей, их одиночества. Их самодостаточность кажется страшной, недоступной — недосягаемой Эйфелевой башни узором. Взором, задевая фактуру, которая разрезается с хрустальным звоном, хрипящим свистом стрелы глаз прорывается внутрь, попадает в китайское яблочко, круится в китайской рулетке, мчится волчичком, мечется раненым зверем по клетке, натыкаясь на ржавые прутья решеток. Все испеплено — не-вернуть — не-спасти, изъедено солью, потрачено молью, с болью утрачено. Предназначено смерти, но жизнь задержалась здесь по какой-то глупой ошибке.

Эта поверхность — граница небытия.

Н.В.

здесь гуще, спаще, жирнее. Эти угадывания, оракулы и пророчества ничуть не нарушают покоя вещей, их одиночества. Их самодостаточность кажется страшной, недоступной — недосягаемой Эйфелевой башни узором. Взором, задевая фактуру, которая разрезается с хрустальным звоном, хрипящим свистом стрелы глаз прорывается внутрь, попадает в китайское яблочко, круится в китайской рулетке, мчится волчичком, мечется раненым зверем по клетке, натыкаясь на ржавые прутья решеток. Все испеплено — не-вернуть — не-спасти, изъедено солью, потрачено молью, с болью утрачено. Предназначено смерти, но жизнь задержалась здесь по какой-то глупой ошибке.

Эта поверхность — граница небытия.

Н.В.

## Германия — новые инициативы

### Art Frankfurt

Зимние месяцы — краткий период для галерей, необходимый, чтобы взвесить свои возможности, выстроить художественную политику на год, собрать у авторов и напечатать новые каталоги. Начиная с марта художественные ярмарки в Европе следуют одна за другой.

Выставочный сезон 2000 года в Германии открывает ежегодный международный салон Art Frankfurt die Messe zum Thema Kunst (24–27 марта, Франкфурт-на-Майне). Art Frankfurt — сложный художественный организм, выстроенный во времени и в пространстве. Он включает как традиционные материалы на стенах — живопись, графику, фотографию, скульптуру, объект, инсталляции, так и перформансы, арт-кино, лекции, диспуты, конкурсы, параллельные выставки и прочее. Успешно введенная два года назад новая экспозиционная модель — деление салона на две зоны — продолжена и в этом году. Первый зал — искусство с 1960-х; второй — актуальные течения, молодые галереи, под девизом "New Attitudes". Успех прошлогоднего сезона усложнил конкурс для участников Art Frankfurt 2000. В этом году в конкурсе приняли участие более 700 галерей, но допущены 190, треть из них иностранные.

Art Frankfurt — единственная ярмарка в немецкоговорящем пространстве, которая проводит политику показа книги художника как самостоятельной части экспозиции. Она также включает ежегодную некоммерческую выставку, ее готовят одна из галерей-участников. В этом году такой выставкой станет "Художник и книга 1910–1930-х". Книга художника в России 1990-х" (в рамках 9-й международной выставки книги художника и печатной графики). Организаторы — Art Frankfurt, Globus-Galerie + Edition Lebensleiter (Лейпциг) и M.K.Publisher (Санкт-Петербург). Русская книга представлена ретроспективной частью — книга 10–30-х годов — современной 90-х. На выставке будут экспонироваться работы петербургских художников Михаила Карасика, Бориса Констриктора, Виктора Ремишиевского, Марины Сливак, Сергея Швембергера, а также Олега Дергачева (Львов), Виктора Гоппе (Кинешма — Москва), Евгения Стрелкова (Нижний Новгород).

### KunstKÖLN

Весна 2000 года — дата рождения нового художественного салона — KunstKÖLN 2000 Internationale Messe für Editionen, ArtBrut, Kunst nach 1960 (1 — 9 апреля, Кельн). Он обещает стать одним из центральных художественных смотров Германии. Художественная политика салона выстраивается из следующих направлений: Editionen — издательская практика XX столетия, включая оригиналную графику, multiples, книги художника, фотографию, тиражированную пластику и скульптуру; ArtBrut — от оригинального этнографического искусства XX века до современных течений, вовлекавших в себя эзотерические и этнические культуры; Kunst nach 1960 — искусство после 1960-го, которое представляют как уже известные галереи, так и новые, демонстрируя широкий спектр современного и новейшего искусства.

KunstKÖLN состоится в центре города, в выставочных павильонах Rheinhallen, известных по осенней ярмарке Art Cologne. Параллельно с KunstKÖLN пройдет Западно-германская художественная ярмарка (Westdeutsche Kunstmesse, WKM) — антикварное и современное искусство, — ежегодно собирающая более 30000 посетителей.

Оргкомитет KunstKÖLN в предыдущие годы курировал Kunstmarkt Düsseldorf (art multiple) — один из немногочисленных специальных графических салонов. Видимо, этим обусловлено внимание к графике, издательствам, книгам художника в Кельне. В течение года организаторы вели большую подготовительную работу с будущими участниками, так как новое место и новая инициатива, как правило, несут коммерческий риск, увеличивают конкуренцию и ставят перед галереями проблему выбора. Зачастую ярмарки следуют одна за другой, с разницей в несколько дней, иногда просто пересекаются друг с другом. Короткий временной промежуток между этими салонами позволил издательству M.K. принять участие в KunstKÖLN. На стенде M.K. Publishers будут экспонироваться графика и книга художников Петра Белого, Бориса Констриктора, Виктора Ремишиевского, Марины Сливак, Сергея Швембергера, Петра Швецова. Куратор проекта — Михаил Карасик.

Марина Орлова

# поиски формы

## Соседи

20 января в Музее СПбХПА открылась российско-финская выставка керамики.

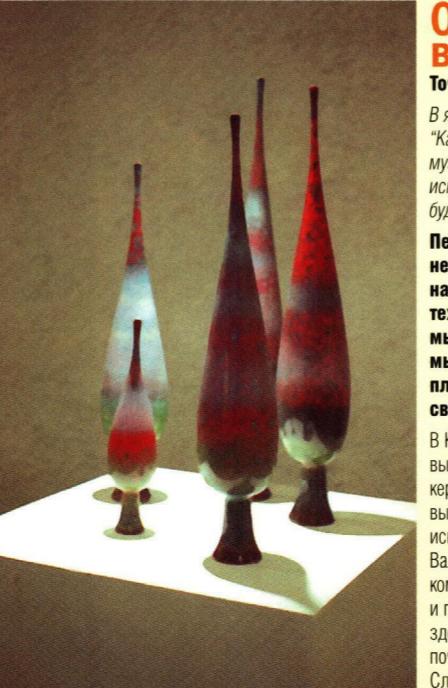
Соседи бывают разные. Бывают воинственные, бывают надоедливые, бывают бесцеремонные. А бывают соседи, без которых твой дом лишается какой-то важной части, которые делают домашний мирок особенно уютным и привычным. В музее Мухинского училища до середины февраля проходила выставка керамики двух стран-соседей — России и Финляндии, организованная оргкомитетом международного керамического симпозиума "Санкт-Петербург — Шувалово". Ее название — "Соседи" — выбрано не по географическому признаку. Гораздо важнее ощущение родственности культур, близкое понимание искусства.

И все же невозможно было спутать финскую керамику с русской, на что играло и удачное размещение экспозиции в пространстве музея, слаживающее контрасты, но не выразительно нескожест. Многие русские работы сильно проигрывали от излишней литературности, назойливого обращения к скювету, часто неоправданного. Например, работы С. Швецова или Ю. Репиной, выделявшиеся на общем фоне уверенкой техникой и ясностью, однако, тяготели к определенному сюжету, теме, без которых прекрасно обошли бысь.

Другой крайностью, в которую впадали керамисты Петербурга, был чрезмерный интерес к скульптуре, в результате чего терялась самоценность глины как материала. Казалось подчас, что художники пытаются доказать кому-то, что глина ничуть не хуже камня. В таком надуманном споре камня с глиной были работы А. Задорина и М. Капустина.

Финские художники, сосредоточившиеся на самом материале, напротив, отрешились от всего внешнего и декоративного, представив на выставке множество утвари с лаконичным декором. Однако сегодня такой прямолинейный подход выглядит уже как иллюстрация к знаменитым японским образцам (сосуды Erkki Stenius, блюдо Helena Sarvela). Многим работам был свойствен и характерный для Скандинавии абстрактный геометризм, как, например, в абстрактных скульптурах Mirja-Riitta Salama и Jahanna Rytikola. Мощностью и насыщенностью звучания формы поразила Katarina Kajander, представив огромную чашу из красной глины с декором в виде цветка, напоминающего лотос.

Любовь Неволайнен



## О керамистах в Каретном

### Точка зрения

В январе и феврале в выставочном зале "Каретный" Елагиноостровского дворца-музея работала выставка гончарного искусства "Гончарный мир-2000. Истоки будущего".

**Петербургские художники независимо от себя разделились на два враждебных лагеря: на тех, кто делает, и на тех, кто мыслит. Делающие не мыслят, мыслящие делают из рук вон плохо. Каждый лагерь дурен на свой лад.**

В Каретном корпuse Елагина острова выставились делающие художники, керамисты-семидесятники. Лейтмотив выставки: как молоды мы были, как искренно нас любили в Фаэнце и Валорисе, как славно жгли комбинатовские печи. Нынче все не так: печи не жгут, и в Фаэнце не любят, и здесь не почитают. А собственно, за что почитать — за быльи заслуги?

Слышищий шум времени да услышит его, оглохший пусть пеняет на себя, а не

на директора комбината ДПИ, просадившего собственность.

Беды петербургских керамистов неисчислимы: прикрыли материальную базу, нет Дзинтари, нет Клайпеды, нет заказа, нет денег, нет былоя пиетета к профессии со стороны общества. Керамика как материал вышла из моды, сдав позиции стеклу, актуальному в эстетике минимализма. Но по-настоящему катастрофично лишь одно — язык петербургской керамики безнадежно устарел.

Прокитирую искусствоведа Андрея Фоменко: "Общий недостаток петербургского искусства — невоспримчивость к концептуально-минималистской эстетике". И добавлю от себя: петербургскому искусству в целом свойственны конформизм, торможение и консерватизм.

На маленькой выставке керамистов ощущимо неприятное самотирахование, но отнюдь не поиск. Регресс тем более очевиден, что у тех, кто не вчера родился, на памяти "Одна композиция", дерзостная по временам застоя. И кое-кто из экспонентов был ее участником. И что теперь? То же самое, только намного хуже.

Декоративно-прикладное искусство 70—80-х годов — теплое, сладкое как молоко, многословное, перегруженное декором, конфронтационное всем новейшим течениям — умерло. И давно остыло. Обрести новый язык, соответствующий времени — интригующе холодный, интеллектуальный, скрыто-экспрессивный, — художнику, сложившемуся в пределах другой эстетики и другой страны, бесконечно трудно. Наверное, и невозможно. Подвижников, способных на критическую самооценку, последующий кризис и ломку, среди бывших деятелей комбината ДПИ, судя по выставке, нет.

Кто виноват и что делать — не знаю.

Софья Азархи



# на родных просторах

## Кудесник книги

На Мойке, 12, в честь пушкинского юбилея, открылась выставка Александра Страйло, псковского графика, чье имя хорошо известно любителям редкой книги, библиофилам.

**Страйло — один из пионеров "книги художника" в России, создает уникальные книжные раритеты, одновременно сотрудничая с издательствами, выпускающими коллекционные малотиражные издания. Несмотря на то, что художник уже бывал со своими работами в нашем городе, это его первая здесь персональная выставка. К ней он подготовил несколько десятков рукоторвых и полиграфически выполненных книг, одна из которых и дала название всей экспозиции — "Молитва поэта".**

Быть может, имени такого рода издания помогают сохранить сегодня традиции русской книжной графики, иллюстрации, связанные с оригинальным авторским пониманием книги как самодостаточного объекта, единичного, нетиражированного произведения искусства.

Конек Страйло — переплет, лицо книги, который оформлен им всегда виртуозно: художник специально изучал технологии переплета древнерусских книг в Псковском художественном музее. Цветные коллажи из кожи, тиснения, прошивка, чередование фактур образуют

богатый рельеф поверхности — к ней хочется прикоснуться, "раскрыть" ее, ощутить и пережить как тактильную природу.

В графике художника, кроме многослойной техники, звучат метафоричность, юмор, ирония... Страйло хорошо удается характерная, подчас карикатурная типичность образа, "корякость" рисунка подчас стилизованная под лубок или примитив; он говорит, играя на понижение, о самых серьезных по пафосу вещах. Многие у Страйло близко поэтике книги русских футуристов 1910–1920-х годов: это особая, тесная связь текста и изображения, рукописный текст, грубоватые и одновременно изысканные рисунки. Было время, когда не было работы — теперь "шеф-художник", как он сам себя именует в буклете, берется осваивать концептуальные проекты, выступая в качестве идеолога — составителя книг.

Таково, например, роскошное издание "Пушкин — деспуту Зиновьевичу". Вроде бы пустяк лег в основу книги — всего лишь короткая запись поэта в альбом хозяина, чье имение он посетил, не застает самого. Но сей факт стал поводом для настоящего графического путешествия — исследования художника. Именно в взаимодействии с текстом, рядом со словом, возникает параллельный мир художника, способного даже полиграфическое издание превратить в авторскую вещь.

Абсурдистское начало в Страйло не случайно: художник творчески и подолгу работал с текстами обerryотов. Жаль только, что музей не смог обыграть должным образом сильные стороны этого художника, по-казенному прямолинейно представив его вещи двумя шеренгами холодных застекленных витрин.

Любовь Неволайнен

# Соби́тие

Принимать подарки или дарить их самому — дело вкуса именинника. СХШ, или, как принято говорить сегодня, Государственный академический художественный лицей имени Б.В. Иогансона Российской академии художеств, отметил 65-летие и сделал городу подарок — ретроспективную выставку, организованную совместно с Центром музейной педагогики в Инженерном замке.

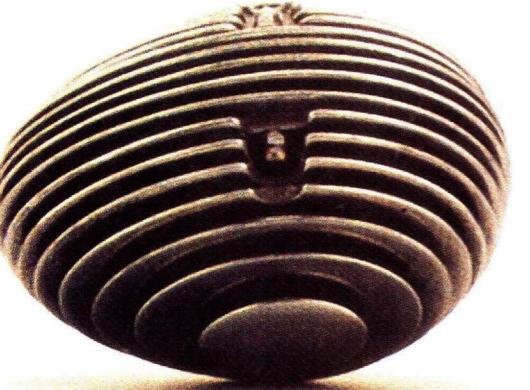
На выставке были показаны не только графика и живопись учащихся разных лет, но и подготовительный материал — эскизы, наброски в том объеме, который необходим для выполнения хорошей учебной работы.

История школы, однако, не ограничена сроком в шестьдесят пять лет, так как обучать одаренных детей со всей России в специальных классах при Академии художеств начали практически с момента основания Академии. Революция на некоторое время прервала традицию, но в 1934 году возникла Школа юных дарований, собравшая победителей всесоюзного конкурса детского рисунка.

Сначала дети учились прямо в здании Академии, рядом с живописным факультетом, могли не только получать подзатыльники от более взрослых, но и впитывать особый дух —уважение к мастерству и таланту. А в начале семидесятых школе было выделено новое здание, не очень, правда, приспособленное к специфическим условиям обучения, на Детской улице.

Однако территориальная удаленность от альма матер не разорвала преемственности в образовании: по-прежнему два раза в год стены школы заполняются работами, подготовленными для обхода комиссии из Академии

## коротко



### Millennium

В январе в Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина была проведена художественная акция Сергея Войченко и Владимира Цеслера с обезоруживающим непрятательным названием "ПРОЕКТ ВЕКА". Двенадцать из двадцатого", более оригинальное название — "Яйца века", выставка приобрела в купурах, причем небезосновательно.

Экспозиция представляет 12 яиц размером со страусиные (210x300 мм), каждое из которых является портретом-образом какого-либо выдающегося художника XX века. Трудно удержаться от перечисления имен, выбранных, по словам авторов, принципиально субъективно: П. Пикассо, М. Дюшан, Э. Уайт, А. Модильяни, Ж. Тингели, В. Маяковский, С. Дали, К. Малевич, Ф. Мазерель, Г. Юкер, В. Вазарели, И. Бродский.

### Из падчерицы — в королеву

Таким видится будущее техники пастели Санкт-Петербургскому пастельному обществу, самому молодому творческому объединению города, чья выставка прошла с 21 января по 2 февраля в Музее городской скульптуры.



Работы, представленные на выставке, со всей очевидностью продемонстрировали достоинства пастели — ее прозрачность, легкость, возможность передавать свежесть кожи и неуловимую подвижность ситуаций цветовым пятном... Работа рождается почти мгновенно, без предварительных прорисовок, импульсивно. Эта техника ничем не ограничивает художника и в выборе жанра: ей подвластны реалистичный портрет, импрессионистический пейзаж, метафизические композиции... Пастель одинаково удачно ложится на рифленый картон, на специальную пастельную бумагу, на обертку и даже на наждачную. В выставке вновь организованного общества приняли участие 10 художников.



Н.М

### Крах обыденности

На одной из работ художницы Маргариты Малиновской, представленной в Выставочном зале на Охте, изображены люди, занятые pragmatичным, бессыленным, а оттого — забавным делом, пребывая каждый лишь в своей клеточке, в своем мире. "Крах романтизма" — не слишком привлекательная, но реальная перспектива для человека.

Конечно, это ни в коей мере не манифест, скорее антитеза. Работы художницы содержат знаки других культур, экзотических стран: Древнего Египта, Скандинавии, Японии. Иногда получается сказка — как, например, небольшая серия о неведомом королевстве Танга, впрочем, действительно существующем на карте.

Маргарита Малиновская — керамист, и ее приемы работы с фарфором и глиной вольно или невольно проецируются и на живопись: отсюда яркая декоративность, особая, как после обжига на керамике, пластичность масла и теплота красочного слоя.

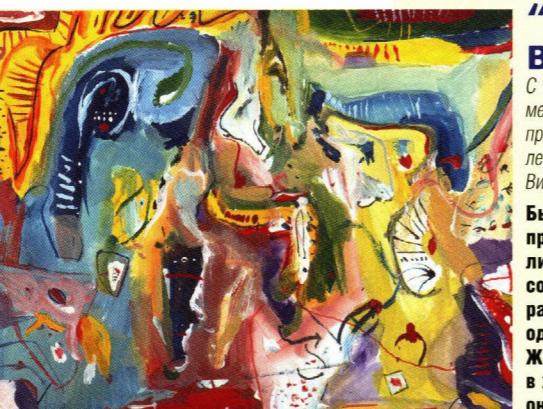


### "Узорная вереница..."

С 15 января по 4 февраля в Литературно-мемориальном музее Ф. Достоевского проходила персональная выставка 25-летней Виктории Зверевой "Территория Виктории. Графика. Лирика".

**Было представлено около 30 произведений разных лет, а также лирические стихотворения, сопровождающие некоторые работы и выступающие одновременно в роли их названий. Живопись и стихи никогда не были в жизни Виктории Зверевой всем: они просто были и воспринимались исключительно**

**как выражение личных чувств и эмоций. На первом месте стоял большой теннис, которым девочка действительно занималась профессионально и в котором видела свое будущее. Однако все в ее судьбе сложилось иначе...**



Вика рисовала быстро, когда рисовать особенно хотелось — и в ход шло все, что попадалось под руку: краски, фломастеры, карандаши или обычна шариковая ручка. Все делалось не на показ, а для себя — ведь тогда о выставке никто не думал. "Узорная вереница / Полу-Явь, полу-Снится" — это двустишие не просто заголовок, оно еще и подсказка, с которой ходишь по "лабиринту Виктории", заполненному рисунками и вереницей образов, без которых девочке было пусто и одиночно.

Марина Маленькая



### Метаморфозы

Петрикирхе. Хельмут Малецке. Графика. Январь — февраль.

На третьем этаже в помещениях Центра встреч при Петрикирхе представлены работы 1975–1998 годов художника из Померании Хельмута Малецке.

Его графика — плод романтического мироощущения, большой фантазии и неравномерного художественного темперамента. Романтизм подчеркивается авторской страстью к изображению всяческой чертовщины — злых духов, летучих мышей и чертей.

Мир Малецке полон метаморфоз. Его специфика — перетекание живых органических форм (например, отпечатки фактуры дерева или кружева, близкие к фrottажу Эрнста) в человеческие лица ("Старая пара", "Старая крестьянка", "Два человека"), камней прибрежных скал — в линии ствола и ветвей дерева ("Каменный берег"), обнаженного женского тела — в уродливое лицо старухи ("Настоящее и минувшее"). Эти морщинистые лица, пожалуй, самое интересное в экспозиции.

Малецке использует такие неожиданные приемы, как выход за границы изображения, — лицо его "Калеки" расположено на полях. В то же время графика имитирует эстетику коллажа и монтажа, например, в "Павшем" или "Масштабах", где видеоряд строится отдельными врезками-окнами. В последнем листе этот прием использован для раскрытия темы промеренности и соотнесенности внутриисторических связей мира от Иоанна на Патмос до толпы, которая превращается в чертей, и от распятия — до евреев с приштыми звездами Давида во времена нацизма.

Н.В.

# гости СПб



### Если бы Уолт Дисней фотографировал...

31 января в Институте Финляндии в Санкт-Петербурге открылась выставка фотографий Юхи Аллан Эхольма из серии "Обыкновенные пригороды, немые лестницы, окно в сад".

Уолт Дисней не занимался фотографией. Тем не менее трудно предположить, что Юхой Алланом двигало чувство любви к тем людям, которых он снимал на фотопленку. Пусть в аннотации к выставке и высказано определение значимости фотографии — "достоверность запечатленной жизни и любовь к ней", но мне показалось, что в этих снимках больше достоверности и любви ко множеству способов уметь запечатлить любую желающую быть запечатленной жизнь, в данном случае жизнь "простых" финнов.

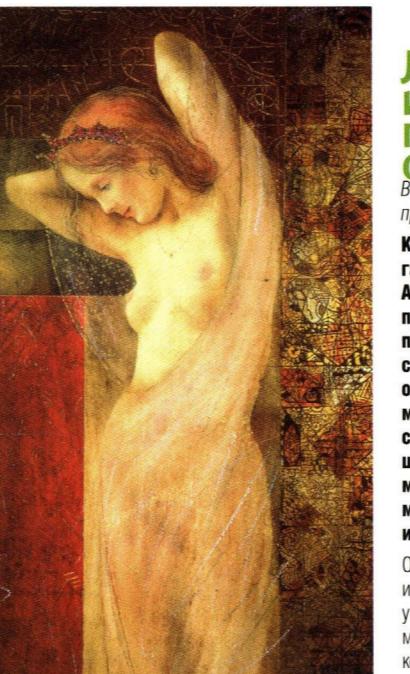
Это очень радостные способы. В них есть потребность сделать нашу жизнь яркой во что бы то ни стало, пусть даже помимо желания самой жизни быть таковой. Вот это отсутствие желания быть мгновенно и навсегда веселым и выражали финские лица на фотографиях Юхи Аллана, но автор прошел мимо этого выражения. Наоборот, скорее всего он решил, что эта "национальная растерянность" наиболее уступчива для имплантации готовности ко всему чему угодно за наиболее короткий срок, отмеренный одним мультипликатором.

Зрительно представлено где-то около десяти фотографий в рамках и под стеклом. Первым впечатлением от них является ощущение излишка: излишка цвета, при общей бледности самой фактуры, излишка даже не людей, а их веса, излишка пустоты в каждой из этих фотографий, преувеличенностя того формата, в котором они изображены. Пустота вызывает же чувство, какое вызвали бы, например, зашевелившиеся могилы, — она должна осыпаться, под ней ничего нет.

Яркий цвет бытовых мелочей, окружающих людей в Финляндии, и бледность самих людей, возникшая, вероятно, оттого, что им никак не удается соответствовать темпераменту этих мелочей, вызывает чувство подавленности. Это чувство может быть знакомо по посещению клиники для душевнобольных. Общее правило для таких клиник — диктующий и глумящийся над людьми характер окружающих их вещей и пугливое следование им. Новаторство и нововведение финского фотографа состоит, может быть, в том, что его "люди" обречены считать окружающую их действительность своей. Они ее обожают. Хорошо в этом, скорее всего, то, что их, вероятно, скоро выпустят.

Все же мы живем в интересное время, когда люди со способностями Уолта Диснея занимаются фотографией, а запечатленные ими люди считаются "потрясающе живыми".

Э.Ш.



### Лондонское издательство популяризирует сериграфию в России

В галерее Академии художеств на Наличной улице в январе прошла выставка молодых английских художников.

К сожалению, из-за активной смены температуры галерею постигла та же участь, что галерея "Navicula Artis": одну из комнат затопило водой. Поэтому прекрасные и весьма дорогие работы стояли просто прислоненные к стенам второго помещения. Это были сериграфии — оригинальные принты, сделанные особым способом. Термин возник незадолго до второй мировой войны, чтобы отделить шелкографию как способ создания произведений искусства от шелкографии как метода, применяемого при печати маек, вывесок, визиток и т.д. Сегодня сериграфия — мощно развивающаяся сфера коммерческого искусства, защищенная законодательством.

Оригинальный принт определяется как произведение искусства по нескольким критериям. Прежде всего, это личное участие автора. Если для офпорта он наносит рисунок на металлическую доску, то при производстве сериграфии — контролирует и исправляет ручное цветоделение и остальные этапы работы по изготовлению матрицы и печати.

Во-вторых, авторские подпись и номер сериграфии. Количество подписанных экземпляров строго контролируется.

В-третьих, тираж строго ограничен и гарантирован уничтожением матрицы. Юридическая защищенность коллекционера обеспечивает сертификат подлинности, сопровождающий каждый оригинал принт. А если подписан сертификат, значит, клиент осведомлен об уничтожении матрицы. Нарушение карается уголовно: до 7 лет тюрьмы, а компания отвечает за это всем своим имуществом.

Сериграфия претендует на то, чтобы стать самым распространенным видом искусства, самым распространенным способом оформления интерьера. Недавно в Москве было открыто представительство большого английского издательского дома, специализирующегося на выпуске авторской печатной графики. Фирма сама отбирает и приглашает к себе художников со всего мира, которых считает для себя интересными. На выставке были представлены работы, выполненные именно для этого издательского дома. Их авторы — британцы Рой Ферчайлд, Жанет Треби, Дэвид Додsworth и венгр Чаба Markus. Во втором зале — испанцы Хуртадо и Гойо Домингес, хорват Бербер, китаянка Гуан, из русских — малоизвестный у нас художник Иванов из Москвы. В соответствии со своими задачами сериграфия исполняется в декоративном стиле, с обильными золотыми вставками, орнаментальным обрамлением, изображением цветов и т.д. Основным мотивом являются обнаженные. На выставке было, пожалуй, только одно исключение — Бербер, предпочитающий писать лошадей.

Мила Цвинкау



61



## День Эве Бесньо в Стеделик-музее

С 4 декабря 1999 по 16 января 2000 года Стеделик представлял небольшую ретроспективу фотографий Эвы Бесньо.

Поводом для выставки послужило появление монографии Бесньо и награждение ее призом доктора Эриха Соломона в Берлине 31 октября 1999 года. Помимо ранних работ из Венгрии и Берлина выставка включает пейзажи, портреты (в том числе особо — детский портрет), архитектурные снимки и серию, связанную с женским движением 70-х годов.

Эва Бесньо (1910 г.р.) принадлежит к когорте великих пионеров голландской фотографии (будучи венгеркой, она работала как фотограф в Нидерландах уже в двадцатилетнем возрасте). После окончания учебы в Будапеште Эва продолжает профессиональную практику в Берлине: здесь она дружит с Джоржи Кепесом, в то время ассистентом Моголи-Нажи, который знакомит ее с "новой фотографией", пикториалистической новой волной, ставшей на тот момент международным трендом. 1932 год и политическая ситуация в Германии заставляют Бесньо покинуть немецкую столицу.

В Голландии Эва Бесньо благодаря своему авангардному подходу и отношениям с Джоном Фернхартом быстро становится заметной. Она фотографирует "новую архитектуру", снимки которой попали на экспозицию "Фото 1937" в Стеделик-музее. В послевоенный период ее темой становятся люди: рождение, юность, материество. Корреспондировали с гуманистическим тенденциям в фотографии 50-х. Эти работы принесли участие в выставке "Семья человека" в 1955 году. В 1970-х Бесньо — активный член феминистского движения, создатель репортажной серии фотографий о движении "Dolle Mina", где внимание автора привлекают скорее содержательный, нежели формальный аспект.

**из-за рубежей**

**"Тонкий лед"**

2 октября 1999 — 2 января 2000-го.

Огромная экспозиция актуального искусства последней четверти XX века из музеиных фондов. Принцип отбора — последовательно выраженная художественная позиция, тенденции "чистого искусства" среди художников, чьи имена определяли художественную жизнь последних 20 лет.

Представлено более ста работ: Франческо Клементе, Джеф Кунс, Нан Голдин, Дамьян Хирст, Дэвид Залле, Джессика Стокхолдер, Томас Штруф, Марлен Дюма и др. Экспозиция включает такие номинации, как живопись, графика, плакат, графический дизайн, фотография, инсталляции и медиа-арт, и носит провокативный, хотя и не вполне завершенный характер образа 80-90-х годов. "Хитом" стала недавно приобретенная в ряду прочих работ британского художника Дамьена Хирста.

В общей сложности музей за последние двадцать лет были приобретены более 10000 работ около 1000 различных художников. В основном закупались произведения итальянского трансавангарда, New Image Painting из Нью-Йорка, граффити-арт, нового реализма и обобщенно понятого постмодернизма (произведения, которые трудно классифицировать как-то иначе).



## Виллем де Кунинг. Живопись с закрытыми глазами

Де Кунинг был склонен рассматривать свои виртуальные способности рисовальщика скорее как проклятие, нежели как благо. Он постоянно заставлял себя преодолевать препятствия, искажая и стирая изображение, увеличивая скорость рисунка, глядя в экран телевизора во время рисования, чтобы добиться непосредственности и витальности образа. Он также рисовал с закрытыми глазами (что было заснято на фотографиях 1963 года). Экспозиция представляет серию рисунков, выполненных таким образом в 1966 году и сопровожденных текстом де Кунинга: "Я со своими рисунками послужил поводом для разговоров... Это правда, что я сделал их с закрытыми глазами. Я всегда использовал горизонтальный формат. Рисунки часто начинались у ног, но чаще где-то в области живота, в центре страницы. Нет ничего особенного в этом, я уверен, что многие художники использовали подобный опыт в своей практике, но я обнаружил, что мне очень помогает закрывание глаз. Из многих рисунков мои были выбраны 24, представленные здесь". В основном эти работы посвящены теме женщины, теме, к которой художник вернулся в 1963 году, когда он переехал на Лонг-Айленд. Эти женщины отличаются от его образов воительниц, характерных для 1950-х. Теперь это речные нимфи, обнаженные и часто демонстрирующие свои гениталии. Одна из них особенно хороша в своем порыве навстречу желанию. Ее конечности растянуты по сторонам столь экстремально, что их окончания выходят за плоскость листа.

Нимфа противопоставлена серия с образами распятого Христа (1966), в котором де Кунинг ассоциировал своего лирического героя, идущего по покрытым терниами пути искусства. Эти образы воспринимаются в контексте аналогичных серий Джакометти и Фрэнсиса Бэконa.



## Венская бомба

**Художественная жизнь австрийской столицы заражена глубоким патериализмом.**  
**Недостаточное количество знаменитых австрийцев явно смущает арт-дилеров, и они умножают его с помощью нехитрых маркетинговых приемов. И если неизвестному иностранцу все-таки удается выставить в выгодной галерее, пресса совершенно точно поскупится на похвалы в его адрес. То, что произошло в Вене с петербургской художницей Екатериной Прокофьевой, на этом фоне выглядит по меньшей мере фантastикой.**  
**В октябре прошлого года ее выставка с успехом прошла сначала в венском представительстве "Аэрофлота", а спустя две недели — в штаб-квартире ООН. Успех — не самое подходящее слово.**

Прозорливее других оказалась куратор выставки, австрийский искусствовед Лидия Буриш: пресытившиеся всяким искусством знатоки были поражены неожиданной мягкостью Катиной работ.

Раскованной способностью обходиться с миром смешных героев как с настоящим, ничего в нем не нарушая. Чистота цвета, контура, свежесть и юмор работ Прокофьевой показались венцем абсолютной новизны. Немного откровенности — не хирургической, а той, какой она была раньше, и Вена пала.

Ключи от спесивого города принес сам Фукс. Его мнение для художественного мира Австрии священно. Всякому известно, что мэр редко бывает дома, еще реже посещает выставки. Не верившие своим глазам свидетели рассступились, когда он медленно, молча переходил от одной картины к другой. Теперь одна из них хранился на вилле, принадлежащей Фуксу, — по слухам, в зале, где художник работает.

Даниил Габе

Н.В.

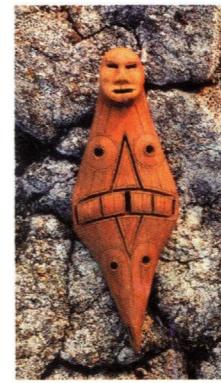
Валентин Дьяконов

## МОСКВА В ПИСЬМАХ

### Письмо второе

#### О чем молчат медузы

Выставкой Юрия Лейдермана и Яноша Шугара в ТВ-галерее продолжается разросшаяся в последнее время культурная политика бывших Медгеменевтов. В то время как Ануфриев с Пепперштейном выпускают интеллектуальный бестселлер "Мифогенная любовь каст", Юрий Лейдерман продолжает во многом заниматься "медициной", причем очень сложной и чем-то напоминающей мичуринские опыты.



Безобидная выставка Ирины Дубровицкой "Субъективная география" прошла в помещении галереи Гельмана, настолько ничтожном, что даже бывший взгляд отметил несовместимость габаритов выставочного пространства с именем великого галериста, альтернативного Минкульта земли русской Марата Гельмана. Не зря, не зря недоумение в сердцах — на выставке-то никого, а вот в подсобке кипят жизнь. Куча народу, кричит Аська в компьютере, люди все время входят и уходят. Ах, прошли те славные времена, когда в ГГ можно было зайти к знакомой, которая на пару с товаркой скромно заведовала экспозицией, и посидеть за тортиком, чаем и сплетнями часок-другой в окружении произведений искусства. Теперь, как сказал поэт, "здесь русский дух, здесь Гельман не пахнет".

А выставка хорошая. Художница использовала форму глобуса для, в сущности, вторичной, но классной живописи и коллажа. И то и другое продолжает традицию Кабакова в нескольких ее ипостасях — тут и текст на картинке, и минималистические однофигурные композиции. Есть глобус — цитата из Пазолини: небо и зелень (помните начало и конец "Царя Эдипа"?). Особенно хорошо глобус с изображенными по всей поверхности почтовыми конвертами, дубовыми листьями на них и смешными дополнениями к обычному почтовому протоколу, типа "куда зачем?".

Зверевский центр современного искусства представил выставку "Христос — хороший человек". Спор средневековых сколастов разрешил в свою пользу Константин Звездочетов, один из кураторов выставки. Зверевский центр — это одно длинное помещение барачного типа и маленькая комната со входом. Такой план послужил оформлению выставки как кометы; по словам второго куратора Татьяны Скитович, кометы со смысловообразующим ядром и хвостом-аппендиксом.

Наиболее распространенным приемом на выставке было закрашивание живыми красками либо репродукций известных памятников иконописи, либо портретов деятелей РПЦ. Но наибольшее восхищение моей спутницы вызвала стена от картонной коробки, на которой было выведено черным маркером: "Mister X". Как сообщила нам хозяйка проекта, происхождение этой работы датируется первым выставкой, кто автор — неизвестно. Загадочность манифестирует сама себя, и себя в квадрате, ибо непонятно, какое отношение эта работа имеет к концепции выставки. Возможно, автором выступил скромный гений из глубинки, не желающий попадать под пристальное внимание критики в период своего становления. В экспозицию просочилась и работа Е. Семенова из дружно ненавидимой москвичами серии библейских сюжетов с переодетыми дебилами.



Как завороженный малыш

Влеком я за руку

Сквозь ярмарку вселенной.

Печальный взор цепляется за вещи...

Но тащат прочь меня,

И всякий раз

Так больно расставаться!

(Juan Ramón Jiménez)

Разговор о живописи требует фактов. Пустая болтовня неприемлема, а богатая аргументация — гарант респектабельности и нешуточности. Нужно не столько обладание художественным глазом, сколько знание имён и «вещей». Фактами пытаются связать живопись с реальностью, не давая ей выйти из-под контроля. Какие только сведения не выискиваются! Родился на Волге в семье рыбака; отец был приходским священником; с детства мальчик чувствовал тягу к искусству; в душе зародилась мечта рисовать, но отец прочил ему карьеру юриста; его учителем стал (следует имя), и эта встреча определила дальнейшую судьбу художника; его двоюродная сестра была замужем за известным золотопромышленником, и т.д. и т.п. Знатчество оборачивается навязчивой бессмыслицей.

Нарочито бытовой стиль речи ("Де Кунинг дружил с Аршилом Горки") или героизация персонажа задают высокий жанр: наследие художника составляет; свойственные его живописи мотивы; особая манера письма; что в картине действительно поражает, так это; больше всего здесь запоминается...

Живопись противна реальности. Она зависит от неё, соразмеряется с нею, противостоит ей или её же конструирует. Реализм, натурализм, новая вещественность, сюр- и гиперреалисты доказывают вроде бы правомочность претензий искусства на монополизацию реальности. И все же последняя никогда не совпадает с живописью: будничность однообразна, а искусство замкнуто в своём вечном требовании выразительности, интриги, магии, игры.

## Борьба с реальностью

Слово. Реальность явлений, про-явлений и пра-явлений, парадоксий: явленность — нескрытость. Всё тайное становится явным, и это понимается двояко. Как «справедливость восторжествует!» или как «иное тайное дело всему миру ведомо». То есть опять же — на героическом или на бытовом уровне. Реализм провозглашает правдоподобие искренней открытости всему и вся, но скромно помалкивает, полный достоинства в том смысле, что, мол, «правда всегда за нами». В скульптуре и живописи реализм надоедливо самоутверждается, пропагандируя право голоса, порожденное носящейся в воздухе идеологией. Реальность сложна, но — закономерна: иначе она и немыслима. Иначе — неизобразима. И исключительно потому, что так проще думать, — другой причины нет.

Случайность отбора, внезапность и тривиальность обнаружения — вот что способно противостоять её закономерности. Вещь изображается, но она уже иная, как ухватить её действительность? С миром приходится считаться, и лучше уж, полагают, его украшать и облагораживать, чем этого не делать. И вот появляются с триумфом свободные искусства. Да здравствуют живопись и скульптура, создатели реальности! Миру — мир; красота его спасёт; любая катастрофа лишь реконструирует; население опишет и отснимет достопримечательности. Мир обречён на прекраснодушное триумфальное бессмертие.

С какой же реальностью имеет дело живопись? С оптической (видимой) или ментальной? Исследования видимой реальности дают лишь виды, формы и просто частные исторические случаи её восприятия — например в виде теорий, концепций, взглядов. Сама реальность остаётся в стороне или замещается «принципом внутренней необходимости» — у Кандинского, поглощается «областью центрального серого» — у Клее. Она ничто, пустота, «неухватимое сейчас», скользкое лакановское *le-mâque-à-être*... А живопись не бывает «ни о чём» — она всегда о вещах и состояниях, всегда и навечно «как» и «где-то». Её ближе реальность субъективная, ментальная, которая не столь неуловима и является собой некое меланхолическое состояние, «философский настрой»... Воскресные тучи над Невой, дремотный шаг неторопливого пешехода, поглощённость моторикой управления автомобилем; поззия, читаемая в метро. Реальность ментальная сводится к символам, а значит — объяснима, пересказываема и... исходит от объекта. В конце концов она и есть «разговор художника о своём творчестве» — история, мифология, традиция. Эксплуатация этой реальности слишком удобна, чтобы ею не воспользоваться: «Культура — контракт между творцами и потребителями», — съязвил бы Ролан Барт.

Субъективная ментальная реальность с лёгкостью экспроприируется культурой: она используется повсеместно, служит подменой настоящей оптической яви. Отсюда — культурный тип автора-гения и доносные поиски второстепенных обстоятельств его жизни. Художник оставляет мир и запирается одиноко в своей мастерской во имя призрачной башни из слоновой кости. Одиночество — блеф двадцативековой культуры, греющейся у тигелька романтизма.

Но искусство проигрывает действительности — оно слишком маломерно для сравнения. Так было, очевидно, не всегда, но так это видится сейчас, когда реальная жизнь ценнее всякого искусства. «В том-то и прелесть жизни, что вот она проходит, и самыми важными становятся чисто человеческие дела и отношения, а не идеологическая или философская сторона дела», — говорил Бродский Волкову.

Но повседневность тоже не способна схватить действительность как конкретику: та просачивается сквозь пальцы собственных определений. В жизни, в реальности доминирует реффренность — постоянное полуосмысленное повторение одних и тех же действий, проигрывание одних и тех же ситуаций, периодическое нахождение себя в одних и тех же состояниях. Течение быта — то сонное, то деловито-возбуждённое:

Жизнь возникла как привычка,  
раньше куры и яичка.

Жизнь возвращает штампы. Они всюду и во всём — в выборе одежды и подарков, в настроении, во взгляде и реакциях, в моде или в отказе от нее, в языке — его формах, ритмике речи, пунктуации... Штампы окружают всюду, дразня и вызывая на оригинальность, и без труда сбрасывают нас в пропасть безысходной банальности. Они в выражениях лиц пассажиров, в цвете домов, в скучном этикете вернисажей. Всё доступно описанию и перечислению: с детства художник почувствовал тягу, в душе зародилась мечта и т.д. (см. начало).

Каковы причины и цели бесконечного порождения штампов — загадка. Что заставляет всё быть неоригинальным, неособенным? Тяга к лёгкости бытия, подспудное желание «приспособиться к жизни», быть конформным обществу; «великая социальная некрофагия»? Родиться — чтоб учиться; учиться — чтоб работать; работать — чтобы хорошо жить; жить — чтобы... умереть? Действительность сама как штамп. И страшно иной раз думать: а ну как и нет ничего под формами речи? Лишь *vulnus vanitatis* да гадящие на голову голуби: *suisius szpaczka*. А *Gladius Dei* обернётся топором глупой Эльзы... Хотется отказаться от искусства вообще, только чтобы перед глазами не маячила гадость.

Что же спасет? «Я» вместо «мы», ответственность за себя и новая свежая речь. Индивидуальность, воспринимающая и созидающая мир в себе и других. Может быть, это единственный путь к действительности вещей, какова она есть и какой бы её хотелось видеть.

(...)

**Его имя хорошо  
знакомо любителям  
изобразительного  
искусства...**

**Художник сохранил  
себя в целостности и  
верности своему  
пути...**

**Его изобразительная  
деятельность  
продолжает  
традиции старого и  
активно  
развивающегося  
сегодня...**

**Три века (года,  
десятилетия)  
творчество имярека  
привлекает  
зрительское  
внимание на  
больших и малых  
выставочных  
площадках...**

**Его работы — это  
философское  
осмысливание особого  
взгляда на мир...**

**Выбирая свою  
житейскую и  
творческую  
позицию, художнику  
удалось сохранить  
себя...**

**О работах художника  
спорят специалисты,  
и каждый его новый  
выход к зрителю  
становится  
праздником  
истинного  
искусства...**

**Перед этими  
картинами хочется  
постоять и  
помолчать...**



## Н о в ы й м и р и с к у с с т в а : С в е ж е с т ь д а н е ж н о с т ь

Закончив дело, пережив зиму, оставив позади болезнь, лень и вечную ипохондрию петербургского ненастья, мы ждем свежести новой весны, как победители, не жалея ни о чем, что стало прошлым. Вперед, только вперед – от снега к теплу, туда, где яблоки и прокаленные солнцем камни, где красок уйма, тьма, вихрь и выше крыши.

“Новый мир искусства” спешит жить – невозможно иначе, обитая в раю. В Эрмитаже австралийская выставка и гравюры Лотрека, весенний “Art-Fair” в Швеции, архитектура Скандинавии в петербургском Манеже и там же любимый художник всех времен и народов Илья Сергеевич Глазунов, а на него уже ух какие очереди в Северной столице... Музей сновидений доктора Фрейда – это тоже, кстати, у нас, и тоже забавно и познавательно... Ну а если для “НоМИ” о последнем напишет Александр Эткинд – главный исследователь истории психоанализа в России – уже удача, и весна началась правильно и вовремя. Добавьте к этому кино, вино, домино в комплексе с другими весенними удовольствиями и будьте полны свежести весеннего Петербурга и нежности, с которой “Новый мир искусства” относится к Вам, наш дорогой читатель, и – все будет хорошо!

### Адреса магазинов, где можно купить журнал:

#### Санкт-Петербург

Дом книги Невский пр., д.28

ООО “Шанс на Садовой” Садовая ул., д.40

Магазин №3 “Искусство” Невский пр., д. 16

Институт свободных искусств и наук Ул. Смольного, д. 1, к. 3, подъезд 7

Галерея Михайлова Литейный пр., д. 53

ОАО “Ленкнига” Кронштадтская ул., д. 11

“Книжный салон” Филологический факультет СПбГУ Университетская наб., д. 11

Государственный Русский музей Инженерная ул., д. 4

#### М о с к в а

ООО “ТД ‘Библио-Глобус’” Мясницкая ул., д. 6

Государственная Третьяковская галерея Лаврушинский пер., д. 10

Галерея “Марс” Малая Филевская ул., д. 32