

Новый Мир Искусства

ISSN 1560-8697

НММ

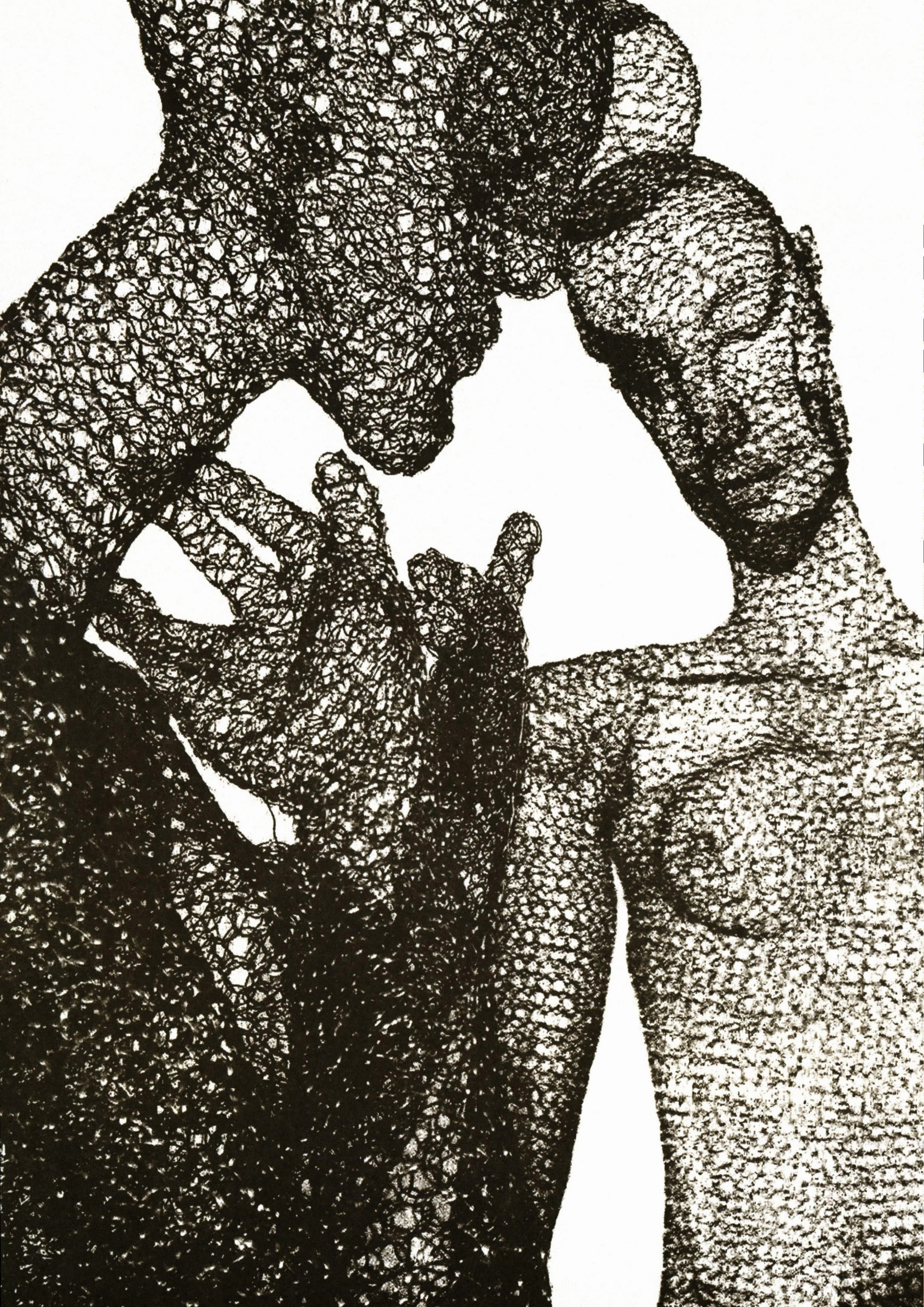
журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

2 (13) 2000





<i>imagine</i>	«Ты и Я — Мы будем жить долго...»	Лиза Вертин	2
<i>папики</i>	Гений современности		6
	Симбирская язва	Михаил Золотоносов	8
<i>истоки</i>	Лазер Лазаря	Николай Кононов	12
<i>параллельная лексика</i>	Валида Делакроа: жизнь, полная цвета	Надежда Воинова	14
	Надя Зубарева: прекрасные прозрачные подруги	Николай Татаренко	20
	Между пейзажем и натюрмортом	Семен Левин	22
<i>арт-торжок</i>	«Параллельный мир» Тиграна Овумяна	Елена Багина	24
	Деньги. Дизайн&пропаганда ненавязчиво	Дмитрий Браткин	26
	Облака над Sotheby's	Юлия Лукшина	30
<i>мир музея</i>	Размышления у подъезда ЦДХ	Аркадий Ипполитов	31
	Толкование сновидений на Большом проспекте	Александр Эткинд	32
	Зигмунд Фрейд как культурный этап	Д.О.	35
<i>галерейное поле</i>	Уроки Домского собора	Маргарита Кражева	36
	Юннаты и юный натурализм	Максим Солнцев	39
	Фотобиеннале-2000		40
<i>проездом</i>	«Композиция 1, композиция 2»	Ю.Д.	41
<i>обзор Марины Колдобской</i>	Швеция: «Стокгольм-2000»		42
<i>художественная хроника</i>	Москва за Питер против географии		44
<i>(...)</i>			46
	Кому все это надо?	Валентин Дьяконов	64

1-я страница обложки:
Фрагмент Государственного казначейского
билета 1938 года достоинством 5 рублей.
Художник И. Дубасов
2-я страница обложки:
Надя Зубарева. Девушка. фрагмент,
40х40х220. 2000
3-я страница обложки:
Сэм Фрэнкис. Композиция. фрагмент, Б.,
акрил. 182х91. 1988
В оформлении номера использованы работы
фотографов: А. Беленького, И. Брякилева,
А. Кашницкого, А. Китаева, Д. Ланского,
К. Юрина.

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

Издается ООО «Редакция журнала „Новый мир искусства“»
Учредитель — ООО «World Chartering Ltd.».
Главный редактор **Вера Бибинова**
Ответственный секретарь **Светлана Шевякова**
Дизайн: **Филипп Донцов, Надя Зубарева**
Допечатная подготовка: **Иван Жуков**
Тел./факс редакции (812) 114-5532.

По вопросам рекламы обращаться в контору журнала.

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

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

Особую благодарность журнал
«Новый мир искусства»
выражает компании
Astra Shipping Agency Ltd.
за финансовую поддержку
в подготовке номера, а также
компании **«Севмонтаж»**,
спонсировавшей подготовку
материала о Домском соборе.

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.

«Ты и Я — Мы будем жить долго...»

Примерно эти слова были написаны Михаилом Ларионовым его характерным «куриным» почерком на хмурой картонке, которую он сохранил для вечности



Энтони Сво. Москва. 1993

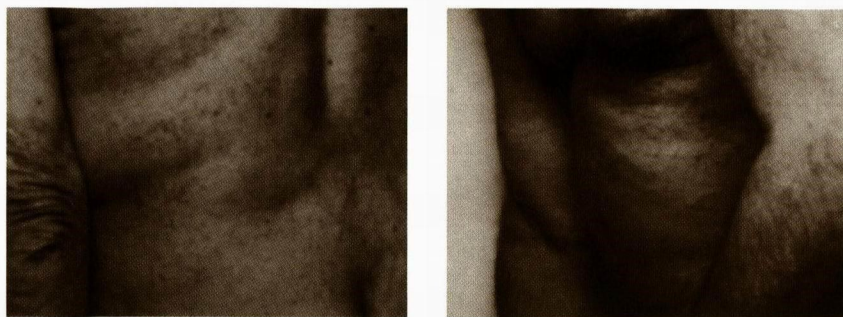
«Красота страшна», — писал Блок. Идеальная красота — еще более страшная сила. Идеальная балерина Галина Уланова своим идеальным исполнением шекспировской Джульетты доводила высокопобую публику в бриллиантах лондонского Ковент Гардена до такого же неприличного экстаза, как идеальные Битлз своих рок-фанов — тинейджеров в рваных кедах. Поп-звезда Майкл Джексон, распевавший песни о дружбе и любви к детям, провоцируя рыдания целых стадионов, вероятно, тоже был идеален в своем жанре. Как великий Леонардо (или Ди Каприо!) — в своем. И в Лувре случались нешуточные истерики перед бесстрастной Моной Лизой. Средний человек не выдерживает встречи с идеальным искусством, что-то в нем ломается. Куда удобнее вступать в контакт со средним продуктом — Голливудом, ЦДХ, Глазуновым, Блестящими...

Московские зимние откровения в виде риджиновского светского стеба или респектабельного модерниста Сво в Манеже щадят нервную систему обывателя: тому или все понятно, или скучно. С интеллектуалами иначе: они склонны додумать, дофантазировать, доинтерпретировать и как бы «доживописать» за автора недостающее, чего тот, возможно, и в мыслях не имел. На то и умный зритель — на многое способен и имеет полное право.

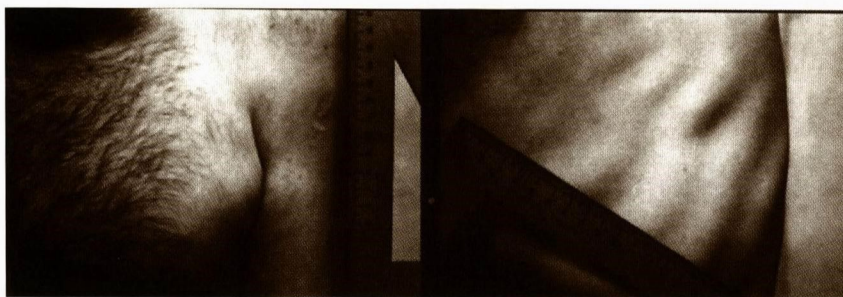
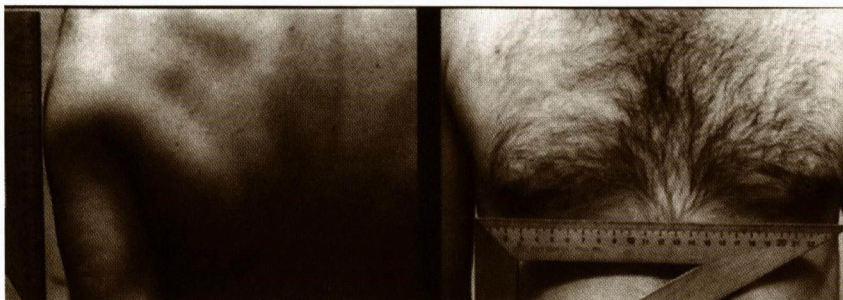
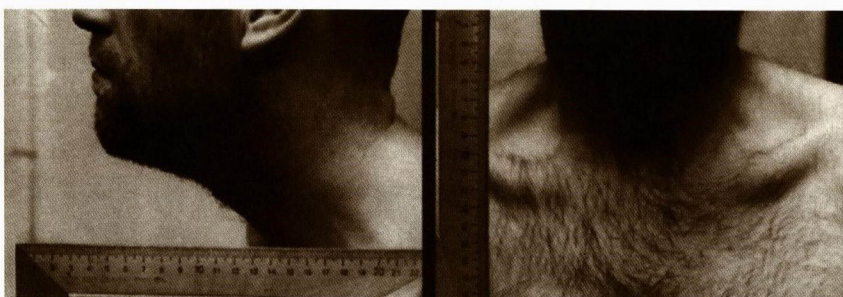
Энтони Сво, например, интересен мне в сравнении с популярным на Западе Борисом Михайловым, дорогие альбомы которого у западного интеллектуала всегда наготове для предъявления русскому другу его же родины во всей красе. Но в отличие от радикального Михайлова, «берущего» кадром нерв ситуации — самое больное, самое грязное, самое живое или самый тлен, Сво работает в ставшей привычной для иностранцев рубрике «Без стены» как феллиниевский оператор, живописуя развалины, укутывая их во взаправдашний туман или укрупняя кадр до живописной композиции.

Козн Ванмехелен. Гуляющие яйца. 50х90х33. 1998





Джон Копланс. Автопортрет



Андрей Чежин. Из цикла «Автопортрет с линейкой»

Что делает с открывшейся ему «иной» реальностью иностранец в России — более чем понятно, но вот как комментирует его выставку авторитетная Татьяна Толстая, предъявив сопроводительные тексты к фотографиям, собранным по географическому принципу в циклы, ей-богу удивляет взглядом «оттуда». Вся эта лирическая лабуда с голодными русскими друзьями образца 1992 года, детям которых пару лет спустя писательница (достаточно сносно, надеюсь, поживающая «и тут, и там») стесняется предъявить свои поношенные туфли, выписана вполне качественно в близкой журналу «НоМИ» манере «параллельной лексики»: не все обязательно правда — но красиво. Или чрезвычайно литературно, что суть одно и то же. Но, забравшись в своих «литературных» ощущениях так далеко, что правда (и фотографическая, «правда Сво», которую она комментирует; и ее собственная, человеческая правда — Татьяны Толстой, так сказать) как-то неуловимо ускользает, фотограф и комментатор проигрывают, за формой растеряв смысл и нерв обыкновенной реальности, которая почему-то в последнее время всегда богаче «художественного великопия» (цитирую пресс-релиз), преподносимого арт-пассионариями.

Вообще конфликт «материал — художник» мне кажется «здесь и сейчас», то есть в России, особенно интересным. Процветающее у нас искусство объекта, обычно обозначаемого так именно в силу его убогости и наполненности смыслами разве что в сознании самого художника, сильно не дотягивает до самой скромной западной инсталляции именно из-за отсутствия контакта художника с материалом. Посмотришь, так у нас все или Глюкли, или Цапpli, в арсенале которых или несвежий кефир, или поношенные одежды. Новенького, чистенького, намытого и сверкающего искусства (как у Филиппа Старка, например, в Хельсинкском музее архитектуры, Мир дизайна–2000) здесь не дождешься — это считается как-то «немэйнстримно», что звучит почти как «нестремно».

Зато вопрос Горького: «С кем вы, мастера культуры?» — нынче не вопрос. Артистический мир, болтающий о свободе, на деле так тяготеет к пунктам раздачи или благ, знаков внимания или гипотетического поглаживания (по голове или по заднице — egal), что сомнений насчет вопроса классика нет никаких. Не будем обижать людей, но

независимых художников в Петербурге остались единицы. У каждого свой «меловой круг», границы которого каждому диктует обыкновенная информированность плюс пункт приписки: Русский музей ли, Пушкинская, Манеж или просто знакомый и вхожий всюду куратор. Иногда то, что со временем вырастет в почерк, узнаваемые куншюки или в местное contemporary, действительно витает в воздухе Нью-Йорка или Франкфурта одновременно, и неизвестно, кто на самом деле оригинален, а кто хорош вторым сольным исполнением. Но уже то, что в разных точках земного шара — практически одновременно — появляются практически одинаковые вещи, иначе как чудом не назовешь. Чудом мэйнстрима, конечно. (Шаг влево, шаг вправо — расстрел!)

Конечно, представленные на этих страницах работы не совсем чтобы родные братья-сестры, зато история бельгийского художника Козна Ванмехелена, который спаривал лягушек всего мира, завершив соитие американской особью, от коей появилась прямо-таки принцесса-лягушка, папахивает опять же голливудским финалом. Ну почему все-таки точку в этом эксперименте поставила именно заокеанская квакуша, а не ее бельгийская спарринг-партнерша? И здесь вопрос «С кем вы, мастера культуры?» вообще-то излишен и неинтересен.

Хотя и сам перформанс (при моей невероятной любви к природе) вызывает уважение, он не был бы так художественно и эстетски полноценен, если бы не прекрасная городская (или пока музейная?) скульптура Козна, предлагаемая галереей Berengo Fine Arts — Marsilio (Италия) на выставке в Стокгольме и переводящая интерактивное действо бельгийского художника в художественно вещный европейский контекст. Эти чудные особи теперь уже имеют право забыть о своем создателе и начать тайное спаривание по любви, исходя из удобств и обстоятельств, которые будут предложены им выставочными пространствами мира.

Ну а что до заголовка данных заметок — то это так, баловство. Просто тот самый затрапезный обрывок картона с ларионовской нежной скорописью в стеклянной витрине Третьяковской галереи на выставке графики Гончаровой — Ларионова в феврале — самое сильное мое художественное впечатление за зиму. «Ты и я — мы будем жить долго»... Идеальное искусство.

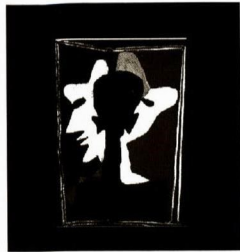


Тимур Новиков. Коллаж



Дана Яворска. Коллаж

гений современности



Но ужель он прав,
И я не гений?
Пушкин. Моцарт и Сальери.

ПРОФЕССОР. Вообразите, однажды иду по Литейному, а навстречу Петя; привет — привет, и вдруг он с ходу: у тебя как с гениальностью? Я говорю: а у тебя? Он улыбается: все в порядке, говорит, вопрос исчерпан, и, знаешь, сразу легче стало. И у меня, говорю, исчерпан. Кто бы другой послушал

— ничего бы не понял. А между тем предмет захватывающий. Кто из нас в детстве не мечтал об этом? Но что можно ляле... **ЛЯЛЕЧКА.** Мне? **ПРОФЕССОР.** Да нет, не тебе, а детям... Так вот, переиначивая поговорку, что можно ляле, того нельзя дяде. Детская игра в гениальность у взрослого становится болезнью. У меня в художественной школе приятель был, так он признался: мне, говорит, все равно кем быть, пусть дворником, но только гениальным. Кстати, потом вообще живопись бросил. Дескать, если я не гений, на кой мне все это сдалось... Клянусь, так рассуждает множество художников. А поскольку гений — явление редкое, начинают торговаться с небесами. Не родился, так стану. Какова отличительная черта гения? Неповторимость. Стало быть, ты должен такое придумать, чего до тебя никто не придумал. Как однажды Толя Шагинян сказал: если у тебя не хватает фантазии х.. на лбу изобразить, какой же ты гений? **МУРА.** Это он иронически? **ПРОФЕССОР.** Естественно... Как вам это нравится? Рукой не шевельну, если не гарантируете мне места на Парнасе. **ОРИГИНАЛ.** В мейнстриме. **ЛЯЛЕЧКА.** А мейнстрим теперь вместо Парнаса, да? **ПРОФЕССОР.** Ну да. Перманентный прогресс вместо иерархии ценностей. С этой точки зрения, гений тот, кто впереди всех бежит. Спортивный идиотизм, не в обиду чемпионам будь сказано. **ОРИГИНАЛ.** В этом надо разобраться. Гения вообще можно рассматривать с трех позиций, по крайней мере. С точки зрения Божественной Сущности, гениально все и вся, поскольку все сотворено ею самой. Понимаете? Все гениально: от бомжа, писанья в парадных, выпивания и закусывания, подкладывания бомб в "мерседесы" до продуктов культуры... **МУРА (задумчиво).** И прокладок, памперсов... **ОРИГИНАЛ.** Да, безусловно, и прокладок, и памперсов — все гениально как проявление Божественной Сущности. Можно взять пониже, то есть рассматривать гения с точки зрения жалких и ничтожных людишек... **ПРОФЕССОР (решительно).** Я не согласен, что люди жалкие и ничтожные. Тростник, конечно, но мыслящий. **ОРИГИНАЛ (смеется).** А мне нравится, как это у Паниковского... Ну вот, можно рассмотреть кого-то как гения с позиции внешней оценки и успеха. Известность, слава и все такое. И, наконец, с точки зрения самооценки. **МУРА.** А ты в своей самооценке гений? **ОРИГИНАЛ.** А как же! Как же иначе?! Стала бы Лялечка со мною жить, если бы хоть на секунду усомнилась в моей гениальности. Конечно, гений! *(Все вопросительно смотрят на Лялечку)* И еще. Есть гении в сложившейся системе выразительных средств; грубо говоря, кто лучше всех владеет уже известным и доводит это до канонического совершенства, — как Рафаэль, например. А есть нарушители правил — как тот, кто первым, играя в футбол, мячик руками схватит. **ПРОФЕССОР.** Это не футбол, если

руками... Игра без правил к гению отношения не имеет. Иначе у тебя получится, что есть гений убийства. **ОРИГИНАЛ.** Так и есть. **ПРОФЕССОР.** До тех пор, пока он тебя не угробил. Знаешь, у Хейзинги трактат «Homo ludens»? Сейчас прочту... Вот: «Подлинная культура требует всегда и в любом аспекте а fair play (честной игры); а fair play есть не что иное, как выраженный в терминах игры эквивалент порядочности. Нарушитель правил игры разрушает самое культуру. Для того чтобы игровое содержание культуры могло быть созидющим или подвигующим культуру, оно должно быть чистым. Оно не должно состоять в ослеплении или отступничестве от норм, предписанных разумом, человечностью или верой. Оно не должно быть ложным сиянием, которым маскируется намерение осуществить определенные цели с помощью специально взращенных игровых форм». Вот так-то. Стало быть, твой гений-футболист, забивший мяч руками, на самом деле обманщик, шулер или, в лучшем случае, ребячливый дурачок, лишенный способности испытывать подлинный азарт и жить в игре по-настоящему. Гений не нарушает правил, а владеет ими; все же остальные, в отличие от гения, в плену у правил и оттого могут вообразить, что разрушение правил сделает их свободными. Плохому танцору кое-что мешает. Все эти «гении современности», жаждущие мейнстрима, на деле ничего не могут, их деятельность компенсаторна... **ОРИГИНАЛ.** Что это значит? **ПРОФЕССОР.** Это значит, что творческую импотенцию свою они пытаются восполнить фокусами, а всякое дурачье, из числа критиков также, создает вокруг них искусственное оживление. О таких Фаулз давным-давно написал. «The Ebony Tower» — читал? «...Сегодня ты пишешь, чтобы продемонстрировать интеллект, ради воплощения теорий. Не ради людей, и — что хуже всего — не ради себя самого. Разумеется, это давало определенные дивиденды, с точки зрения моды и материальной выгоды; но резкий отказ от изображения человеческого тела, от естественных физических восприятий, на самом деле вызвал к жизни порочную спираль, воронку, уводящую в ничто, в небытие; теперь и художник и критик-искусствовед сходились лишь в одном: только они существуют на самом деле, только они имеют значение». Хорошо, а? **ЛЯЛЕЧКА.** Все правильно. **ОРИГИНАЛ.** Не совсем. Мы — православные чань-буддисты — подходим к этому иначе. Только сознание, что вещь такова, делает ее таковой. А следовательно, твои различающие определения несущественны для того, кто достиг высшей мудрости. **ПРОФЕССОР.** А когда православному чань-буддисту вместо куриных окорочков подсовывают дерьмо, он как к этому относится? **ОРИГИНАЛ.** Это несерьезно. **ПРОФЕССОР (с упорством).** Есть ли разница между смешным и серьезным для того, кто достиг высшей мудрости? **ОРИГИНАЛ.** Вот что я тебе скажу. Проблема в том, на каком уровне мы рассматриваем гения: на инстинктивном, на эмоциональном или на интеллектуальном. И безусловно, человечество знает гениев на всех этих трех уровнях. Вот я сегодня Казанову вспоминал; все приписывают ему гениальность на инстинктивном уровне. На эмоциональном полно гениев — поэтов душевного склада. И так далее. Мысль понятна? Если вещь в себе — все гениально, повторяю, а если мы интеллектуально это оцениваем, то здесь будет примешиваться такое простенькое слово, как успех. **ПРОФЕССОР.** Не поможет. **ОРИГИНАЛ.** И Петя с гениальностью не завязал, а перевел эту проблему на

интимный домашний уровень. А мы, православные чань-буддисты, не думаем об оценке с точки зрения успеха, но оцениваем себя сами... И Божественная Сущность. **ПРОФЕССОР.** И все? **ОРИГИНАЛ.** Божественная Сущность плюс фонд Сороса. *(Все искренне веселятся; затем в разговоре продолжительная пауза)* **МУРА.** Что-то все уж больно абстрактно. Кого мы называем гениями? Пушкина, Моцарта... В живописи — Джотто, Леонардо, Веласкес, Рембрандт... **ЛЯЛЕЧКА.** Так мы же о современности говорим. А сейчас кто? **ПРОФЕССОР.** Джон Леннон. **МУРА.** Да, он хорошо начинал, а потом его Йоко Оно заглотила. Как удавчик. Она всю жизнь к мировой славе стремилась. Авангардистка, хлебом не корми — дай только голую жопу показать... **ЛЯЛЕЧКА (в восторге).** Очень важный поворот темы! Как женщина прилепляется к гению, заглатывает его, как удавчик, а потом со своими сынками... с сынками... *(от смеха не может продолжать)* **ПРОФЕССОР.** Глупости, он ее любил. Этого достаточно. **ОРИГИНАЛ.** А может быть, ему нужен был именно такой удавчик, чтобы жить в замкнутом пространстве. Вот мне это совершенно необходимо — быть заглоченным. Мне там тихо и тепло. Я лежу на диване, пока Лялечка копию за деньги делает, мне тихо и тепло, лежу и жизнь свою пересматриваю, уже какой год пересматриваю... В конце концов все пересмотрю и напишу книгу. Книга будет наимудрейшая! **ЛЯЛЕЧКА.** А еще кто у нас гений сейчас? **ОРИГИНАЛ.** Да бросьте вы, в самом деле! Гений — это всего пять букв, это выдумка, чихня... **ПРОФЕССОР.** Нет уж, позвольте! *(Оригинулу)* Я хочу закончить свою мысль. Гений это реальность, и Пушкин это не шесть букв, а гениальная реальность... или реальная гениальность, если хочешь. И отличается он от прочих не завышенной самооценкой (хотя превосходно знает себе цену), а степенью свободы. Гений сво-бо-ден. А вот понять, что такое свобода, действительно трудно... **ОРИГИНАЛ.** Чего ж тут трудного? С утра выпил стакан портвейна и — свободен! *(Смех)* **ПРОФЕССОР.** Нет уж, я продолжу. Гений свободен настолько, насколько может быть свободен человек. Я понимаю, что в обществе эта степень свободы недостижима... **МУРА.** Зависеть от царя, зависеть от народа — не все ли нам равно? **ПРОФЕССОР.** Вот-вот, не все ли нам равно? Бог с ними. Никому отчета не давать, себе лишь самому служить и угождать... И это ни в коем случае не эгоизм, это значит осуществлять себя свободно. Целесообразность без цели. У гения нет никакой внешней цели — денег заработать, в мейнстрим попасть, мировую славу получить и т. д. То есть ему и деньги нужны, и слава не помешает, но это все побочное, шелуха... Вот Бродский: представляю, какое у него было лицо, когда его спросили, к какому направлению в современной поэзии он принадлежит. Наверное, он был изумлен. А ведь эти, которые на себя то Пикассо, то Дали, то еще кого-нибудь примеряют, им же так мало надо — чтоб про них статейки писали. На все готовы, лишь бы тщеславие свое накормить. Представляете, собираются трое, выпивают и ссорятся, кто из них гениальней... Бред. Кстати, у меня проект для этой публики есть. Захватывающий. Прямо сейчас место в мейнстриме за столбю, и народ можно потешить. Ведь народ страсть как любит на пожары глазеть (я и сам люблю). Так вот, я предлагаю серию пожаров. Сначала поджигаем небольшие постройечки, те, что обречены на снос. Причем все как полагается: делаем каталог, приглашаем зрителей, прессу и т. д. По мере роста популярности направления

можно будет привлечь меценатов, большие гранты срубить... Потом переносим это дело в музейное пространство. Нет, нет, не бойтесь, я не имею в виду Рембрандта с Рубенсом палить. Просто делаем модель античной скульптуры или макет, скажем, Исаакия и на специально подготовленной в музее площадке поджигаем. Можно пожарных вызвать... Представляете, сирены воют, эти ребята в касках бегут сломя голову, в толпе давка, специально подготовленные девушки орут истошными голосами — ну, блеск! Пройдемся огнем по мировым музеям! Лувр, Прадо, Уффици, Рейксмузеум, Метрополитен... У меня и название есть: геростратизм. **ОРИГИНАЛ.** Проект сильный, ничего не скажешь. **ЛЯЛЕЧКА.** Да, это можно еще развивать. Главное, побольше критиков нагнать. Чтобы они потом написали про бытие, про экзистенцию, про очарование утраты всякой референтной системы и прочее. **ПРОФЕССОР.** Гениально! Тут уж от любой референтной системы только пепел останется. Между прочим, этот пепел можно хранить в специальных урнах и продавать за большие деньги. *(В дверь звонят. Появляется Гость)* **ГОСТЬ.** О чем беседуете? **ОРИГИНАЛ.** О гениях. У тебя как с гениальностью? **ГОСТЬ.** Ну, как тебе сказать. Когда я был помоложе, лет двадцать пять или тридцать тому назад, я сильно переживал, что нет во мне этого рембрандтовского... Непонятно, думаю, на что жизнь свою разменял. А раз я не гений — гори оно все огнем! *(Всеобщее возбуждение, смех)* **ПРОФЕССОР (торжественно).** Я же говорил! **ГОСТЬ.** Чего это вы? **ОРИГИНАЛ.** Да мы только что один проект с огнем обсуждали. Ты прямо в точку попал. **ГОСТЬ.** Так вот, а к пятидесяти годам я понял, что он во мне есть. В каждом из нас он есть. Лежишь, телевизор смотришь, а он в тебе шир-шир, шевелится, топчется... Забежит в душу, потопчется и улетит. **ПРОФЕССОР.** В некоторых душах он гнездо себе устраивает. У Пушкина, например... **ОРИГИНАЛ.** Опять то же самое! Все Пушкин да Пушкин. А что ваш Пушкин? Вы ведь почему его образцовым гением считаете — потому что он и о женщинах мог наговорить очень неприличных слов, и перетрахать полдеревни, и тут же написать: о, вещий мой язык вложил, там, огненным перстом и все такое прочее... Но гармонии он не достиг. Он не соединил трех в одном (я опять-таки подразумеваю гениальность на инстинктивном, эмоциональном и интеллектуальном уровне). Змей-Горыныч он о трех головах, и каждая голова про свое, а иногда друг дружку еще и покусывает — вот что такое ваш Пушкин. Ох, уж эти любители Пушкина! Два стиха наизусть знает, весь красный, пыхтит, ногами топчет, Пушкин, кричит, это наше все!.. Весь народ по телевизору Онегина читает. А сам-то Пушкин сказал... как это у него?.. **ЛЯЛЕЧКА.** Что пошло в народ, то пошло. **ОРИГИНАЛ.** Вот именно! А разносчики известно кто — критики, искусствоведы. Они-то и создают и разрушают эти липовые репутации. Ну, ничего, на них тоже управа есть. Я их всех подпишу, и прошлых и нынешних... *(Все в легком недоумении)* **МУРА.** Как это — подпишешь? **ПРОФЕССОР.** Кажется, я догадываюсь. Это что-то наподобие древней магии. Завладеть именем — значит получить власть над человеком или предметом. Так? **ОРИГИНАЛ.** Вот именно. Очень просто. Один чудака — в Париже, кажется, — всю землю подписал. Только эту публику еще никто не додумался подписать. Смотрите. Беру листок и своей рукой всех их подписываю... *(Пишет)* Все они теперь в моей коллекции. Я — их владелец. Вопрос закрыт. **ПРОФЕССОР, ЛЯЛЕЧКА, МУРА (в один голос).** Гениально!

Лист, подписанный Оригиналом

Фромантен Герман Мизиано Бенуа
Даниэль Файбисович Золотоносов
Ипполитов Лео-де-Лягиш Пунин
Волошин Карамик Валери Стасов
Чечот Колдовская Сарабянов Деготь
Вазари Бакштейн Ортега-и-Гассет
и все прочие

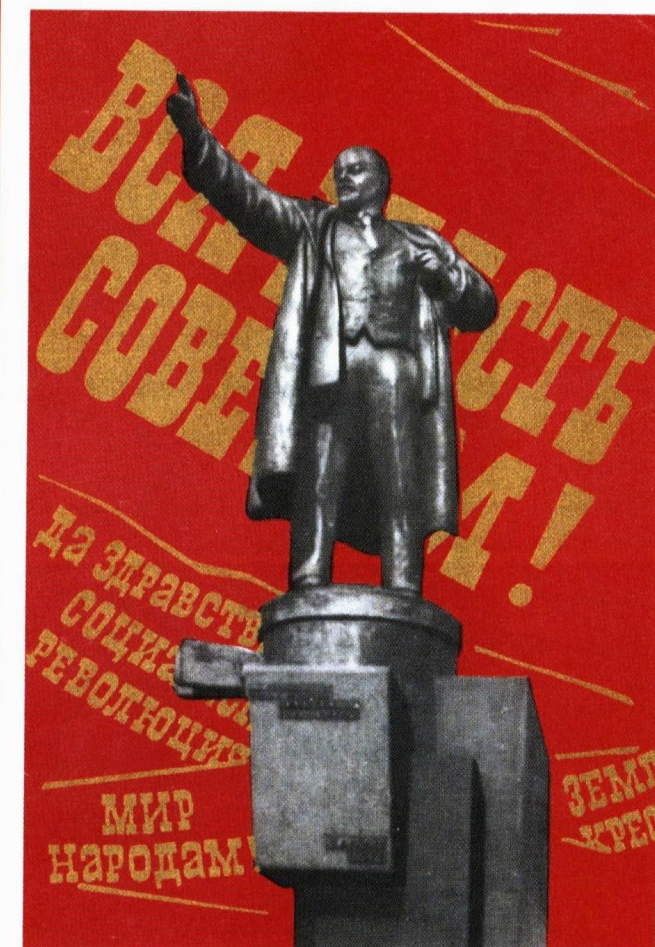
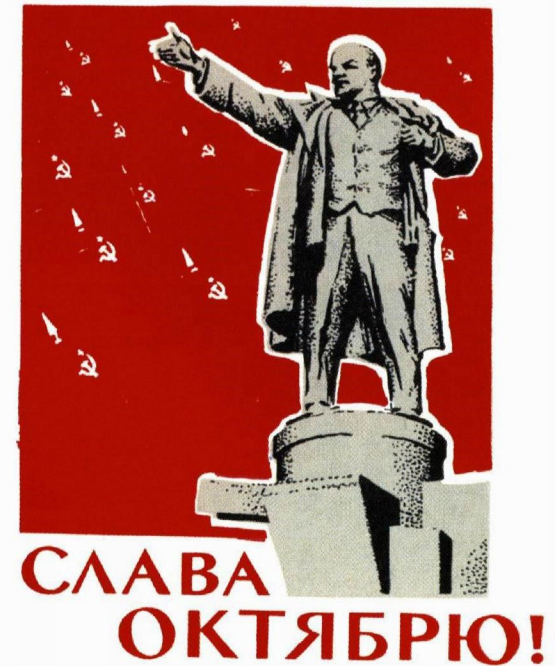


Ульянов: *воля, новь, вонь, нуль, улов, лунь* и бессмысленный спокойный вол. В подвалах слов хранятся потайные значения. Отсюда хореический псевдоним, пустой и звонкий, возникший в жизни Ульянова случайно (см. книгу Михаила Штейна), но понравившийся и оставленный вместо фамилии.

Феномен: политический (террор и основанные на нем партия и тоталитарное государство), психологический (аутсайдер, внезапно получивший в свои руки гигантскую Империю) и пропагандистский (изображения-трихины, проникшие во все поры видимого мира, стали субстратом визуального террора). Все три феномена связаны: именно при тоталитарном режиме стало возможным, чтобы бывший аутсайдер превратился в Главное Изображение, самое массовое, террористическая вездесущность которого визуальнo выражала идею о всепроникающей силе ленинских идей.

В России Ульянову места не нашлось: он был выдавлен в эмиграцию и сам прекрасно понимал, что до старости будет коротать дни в эмигрантских библиотеках и кафе. Здесь он грезил о «партии нового типа», о личной власти, фанатиком которой был. Оформлению безумных идей наверняка помогали брошюры русских народников, в свое время щедро выпускавшиеся печатнями Женевы, Лондона и Парижа и оседавшие в общедоступных читальных залах по всей Европе. В них-то, в этих читальнях, и просиживал штаны нищий русский эмигрант, живший на пенсию тещи, которую аккуратно присылали из царской России. И хотя книжный червь был дьявольски честолобив и жаждал деятельности в масштабах всего мира, ему ничего не оставалось, как только читать, графомански строчить программы и сочинять бесполезные теории (обслуживавшие требования «текущего момента»), а потом спорить, выступать с докладами, готовить резолюции и внутрипартийные расколы. Это была жизнь в мире слов и бесполезных абстракций. Тайной были страшное неутоленное тщеславие и мечты о власти над миром.

Однако на сорок седьмом году жизни аутсайдер внезапно одержал победу, которую никто не мог и предвидеть. Он завладел Россией. И повел себя так, как и должен был себя повести аутсайдер: он начал мстить старому миру за то, что долгие годы был отвергнут, с головой уйдя в подготовку мировой революции. Подкопов под Малой Садовой не было не потому даже, что Владимир Ульянов не был героем, а вследствие нелюбви к террору индивидуальному. Его изобретение — **террор массовый**, основанный на особой транскрипции нищезанятия. ГУЛАГ — памятник на самом деле не Сталину, а Ульянову-Ленину, который решил старый мир целиком уничтожить («*весь мир насилия мы разрушим до основанья...*»), решительно прервав плавное развитие страны. Масштабы и безжалостность того, что было сделано уже при Ленине, таковы, что ужас трансформируется в восторг жертв, захваченных грандиозностью картины собственного уничтожения. Примеры не привожу, они хрестоматийно известны (см., например, «Мою





маленькую лениниану» Венедикта Ерофеева). Любопытна, однако, такая особенность: при жизни изображений Ленина практически не распространяли, его мало кто знал в лицо — *лицом революции* был Лев Троцкий.



Такое положение вещей было следствием не скромности Ленина, а особой аутсайдерской концепции: его, привыкшего сидеть в подполье или за границей и оттуда руководить, никто не видит, но при этом все ему подчиняются, ибо настоящая власть — **власть тайная**; сам он ничего непосредственно не делает, дело делают его идеи и слова, которым придана материальная сила. Схема известна: Иван Карамазов придумал теорию, а лакей Смердяков исполнил, убил отца. Дело жизни Ленина — поднять своими словами и идеями на бунт десятки тысяч смердяковых. Это и есть Великая Октябрьская социалистическая революция.



Мысли и «философия» Ленина представляют собой винегрет из разновременных и разноплановых теорий, смешавшихся в голове фантазера, которому повезло в том смысле, что деградация нравственности и эволюция технических средств сделали возможной реализацию любых слов, идей и утопий. В Ленине гремучую смесь образовали три начала: желание реализовать практически свою безумную теорию (отсюда такое внимание к последнему тезису Маркса о Фейербахе: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но

дело заключается в том, чтобы изменить его»), нищезанство (культ сильной личности, вера в сверхчеловека, отказ от «абсолютов» в морали, объявленной инструментом самозащиты слабых) и культ творчества, характерный для эпохи Серебряного века.



Именно на этой тройной основе началась буквальная реализация поэтических метафор и гипербола, самой главной из которых была строка про *разрушение всего мира насильем*. Но таков был век, уравнивший политический и эстетический радикализм, сделавший культ творчества главной чертой гения. Именно гений, стремясь устроить жизнь «по разуму», автоматически подменяет «разум вообще», «мировой разум» — своим собственным.

В политике, усвоившей общий дух авангарда, оказались возможными озарения, смелое экспериментаторство, не считающееся с частностями и мелкими людскими количествами. Не случайна **мифология гениальности**, окутывающая фигуру Ленина: неуместный для политической жизни XX века всплеск романтизма, фиксирующий внимание на «дерзновенной смелости ума» (Джон Рид), которому позволено все. По традиции такой герой был внеморален, находился вне людского суда. И это не просто абстрактный гений, это **гениальный ученый** (век — то все же двадцатый): впервые именно Ленин догадался прикрыть лицо организатора массового террора (каким его изобразил Карл Каутский в книге «Терроризм и коммунизм») маской гениального ученого.

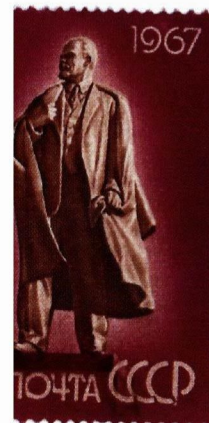
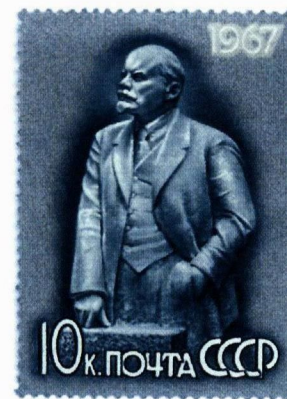
О чем думал наивный губошлеп Пастернак, воспевая Его в романтических стихах: «Он был как выпад на рапире... Но корпуса его изгиб дышал полетом голыи сути...»? Пастернаковский Ленин столь мудр, что уже равновелик Истории и потому имеет право говорить **вместо нее**. Он имеет право «*держаться от первого лица*».

Есть такой жанр — продолжение известных романов; именуется на Западе то ли сиквелом, то ли приквелом. Представляю, что у Родиона Раскольникова, который прошел каторгу, и Сони Мармеладовой родился сын (по времени примерно выходит). Его назвали Владимиром, и он решил отомстить за отцовскую неудачу с убийством и каторгу: убить не старушку, а Россию. И убил, организовав «диктатуру пролетариата», и забрал все «заклады», чтобы осчастливить всех. Так что «Ленин» — это роман, продолжение «Преступления и наказания», роман о человеке, который учел все ошибки Раскольникова.

Изобразительная лениниана стала инструментом визуального террора после смерти Ленина. Помните, в эпилоге «Преступления и наказания» Достоевский описывает большой бред Раскольникова: «Ему грезилось в болезни, будто весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу. Все должны были погибнуть, кроме некоторых, весьма немногих, избранных. Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей».

Вот этими «трихинами», материализовавшими распространение симбирской язвы, и стали вездесущие изображения Ленина.

Скажем, приходит человек в музей железнодорожного транспорта и сразу, уже на лестнице, видит цитату из Ленина накладными буквами желтого металла на мраморе («...Железные дороги — это



гвоздь. Это одно из проявлений...» — дальше никто не читает), а у самого начала экспозиции — картину Рубина «Возвращение В.И.Ленина в Петроград из Финляндии в октябре 1917 г. на паровозе № 293», картину Левитина «Выступление В.И.Ленина на Чрезвычайном съезде железнодорожников. Петроград. Декабрь 1917 — январь 1918» и выполненную в 1967 году модель бронепоезда имени Ленина, построенного рабочими Путиловского завода.

Но «Ленины» должны были попадаться на глаза не только в музеях, но и всюду, в той бытовой мелочи, которую человек видит непрерывно. На открытках, конвертах, почтовых марках и денежных купюрах, на значках, книжных закладках, обложках тетрадок, октябрьской звездочке, пионерском и комсомольском значках, партийном билете... Особым изощрением являлся орден Ленина (1936 год, работа А.Васютинского, В.Голенецкого, С.Дмитриева и И.Крестовского), в центральном кружочке которого торчала все та же лысая голова древнего мудреца, повернутая влево. Голову венчала надпись: Ленин. Это была казенная монета наивысшего достоинства с профилем императора.

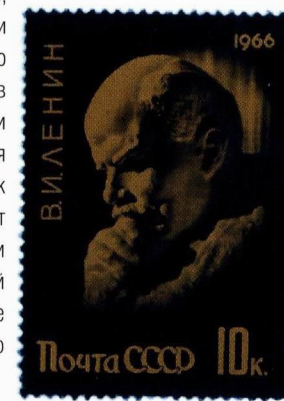
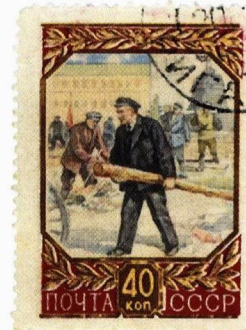
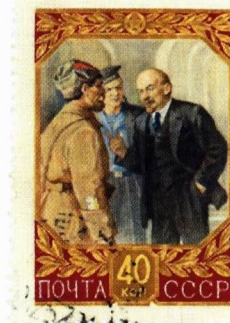
Наряду с изображением и само слово «Ленин» являлось предметом, который пропаганда тиражировала. Орден позволял еще больше размножить и надпись, и лысую голову, поскольку орден мог появляться на газетах, на профбилете и даже на членском билете Союза писателей СССР. Ордена Ленина ленинградский метрополитен имени В.И.Ленина, станция «Площадь Ленина». Выходишь на площадь — прямо к памятнику Ленину. Город, названный подлинной фамилией, города, поселки и колхозы, названные по псевдониму, но апофеоз — это переулочек в Ленинграде, названный его отчеством.

Ранние марки заключали портретик Ленина в овал, воспроизводя британскую марку с королевой. Марки 1960-х и более поздних годов несли на себе все существовавшие живописные, скульптурные и фотоизображения Ленина: Н. Андреева, И. Бродского, Н. Жукова, В. Серова, совсем неизвестных шукарей вроде Н. Белоусова, картина которого «В.И.Ленин на III съезде комсомола», прежде чем попасть на марку, подверглась «чистке»: число персонажей на ней уменьшилось почти в два раза, что позволило переосмыслить композицию. Ленин на этих изображениях читал, писал, общался с людьми, выступал перед массами, держал на руках детей, нес бревно, просто демонстрировал свою *голову философа, который переделывал мир*. Эта «голова философа-делателя» и есть главная советская визуальная идеологема, в которой величина крутого лба подчеркивала количество ума. Поэтому на марках любили изображать памятники Ленину и бюсты, в которых лоб зрительно акцентирован. Визуальная пропаганда настойчиво внушала миф об уме Ленина. На этой основе строились доказательства о *правильной дороге*.

Композиция ордена Ленина, на котором голова показана в профиль и смотрит влево (рисунок Сергея Дмитриева, художника фабрики «Гознак»), определенно повлияла на то, что большая часть изображений также имеет левый профиль (аналогичным образом проект Дворца Советов оказал кодирующее воздействие на все высотные здания Москвы и на физкультурные пирамиды на парадах). Правый профиль, восходящий к рисунку Н. Андреева как к оригиналу, остается в меньшинстве. Почти полная победа левого профиля над правым (не говорим об очевидных политических коннотациях) очевидна при анализе изображений Ленина на значках, которые гораздо ближе к ордену, чем картины и фотографии.

Статистическая асимметрия правого и левого ленинских профилей заставляет вспомнить о функциональной асимметрии мозга. Поскольку левое полушарие, которым Ленин в абсолютном большинстве случаев повернут к зрителю, является доминантным и управляет не только правой рукой, но еще и речью и связанными с ней процессами (**манипуляция словами**), нет ничего удивительного в том, что именно левому полушарию Ленина в изобразительном искусстве придано особое значение. В правом полушарии хранятся значения слов: для правого полушария все его высказывания должны быть истинными — в то время как утверждения левого полушария (в отличие от правого) могут быть ложными, что и подчеркивается той патологически лживой демагогией, жонглированием словами, не значившими для Ленина ничего, но определившими всю его сознательную жизнь.

«Учение Маркса всесильно, потому что оно верно». Ясно, что такая словесная эквилибристика под силу только левому полушарию, безразличному к смыслу слов и предикату истинности. Так что победа левого ленинского профиля над правым глубоко закономерна — это победа лжи над истиной.



Самой красивой и милой приватной частностью среди фундаментальных произведений на этой выставке, конечно, был входной белый билетик. На оборотной стороне художник трогательно благодарит персонально каждого христианина за посещение экспозиции. Четкий след руки мастера воспроизведен факсимильно.

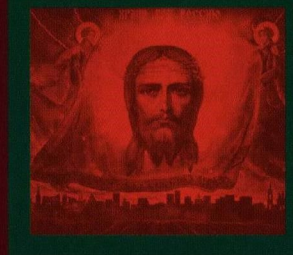
ЛАЗЕРЛАЗАРЯ

В залах Конногвардейского манежа столпотворение скромно одетого русского люда. Мужчины, женщины средних и предпенсионных лет: редкие подростки стучатся в толкучку перед «Разгромом храма в пасхальную ночь» 4,5 на 8,5 метра, «Воскрешением Лазаря» 3,36x2,2, гигантской «Мистерией XX века», крупным «Грехом», большими блудницами в полный рост, женской обнаженной натурой, перед метровыми графическими листами. Ясноглазые дивчины, студентки глазуновской академии, юные, преданные мастеру искусствоведки проводят бесплатные экскурсии, нервно повествуя надтреснутыми голосками о баснословных политических невзгодах, выпавших на нашу многострадальную отчизну. Столь эмоционально, словно все это случилось на их глазах. Эта пропозиция — живая часть экспозиции, так как является по сути неотъемлемой частью всего визуального мегапроекта. Конечно, традиционные школярски эстетические, то есть профессиональные качества представленных большемерных объектов находятся за пределами нашей примитивной прагматической критики. Нам будут интересны суммарные интенции этого большого проекта, помещенного на манер обычной амбициозной художнической экспозиции под двускатную крышу питерского выставочного зала, в связи с чем мы рассмотрим манипуляции особенной суммой, традиционно называемой «художник и толпа». В вычурном «Словаре терминов московской концептуальной школы» приводится простецкое толкование категории «абсолютная картина»: «это те картины, без которых невозможно представить историю искусства». Никто, конечно, с этим не спорит, как никто не усомнится и в наличии специфического, «регионального» свода, не совсем совпадающего с общеевропейским. В русском, российском случае стоит говорить не столько о «региональном» своде (вспомним затейливых экспериментаторов Комара и Меламида с их «абсолютной» русской среднестатистической картиной), а об «электоральном» списке, который учитывает не только имущественный, то есть разнообразно амбициозный, но и этнический ценз групп зрителей. Причем категория «этнический» понимается здесь нами в гумилевской трактовке. Этнос, по мысли историка-пассионария, — это некая группа лиц, сиречь избирателей, объединенных единым императивом поведения: «мы — такие-то, отличные от остальных, которые для «мы», то есть нас, — другие». Правда, «остальные» тоже избиратели и тоже образуют этносы, но — иные, с совершенно иным набором качеств и свойств. Тут могут быть номинированы главные подспудные смыслы глазуновского проекта, так сказать, его мейнстримы: психический тренинг этнического самосознания посетителей как потенциального электората, строгая менторская коррекция индифферентного резерва национальной памяти безответственной молодежи, навязывание культовых значимостей сомневающимся пенсионерам, бескомпромиссная борьба с комфортной амбициозностью отдельно взятой личности и выпячивание *нашего*, особенного, регионально-гимнического до серафически всеохватного масштаба, — но это уже вообще. Глазунов, говоря языком новой

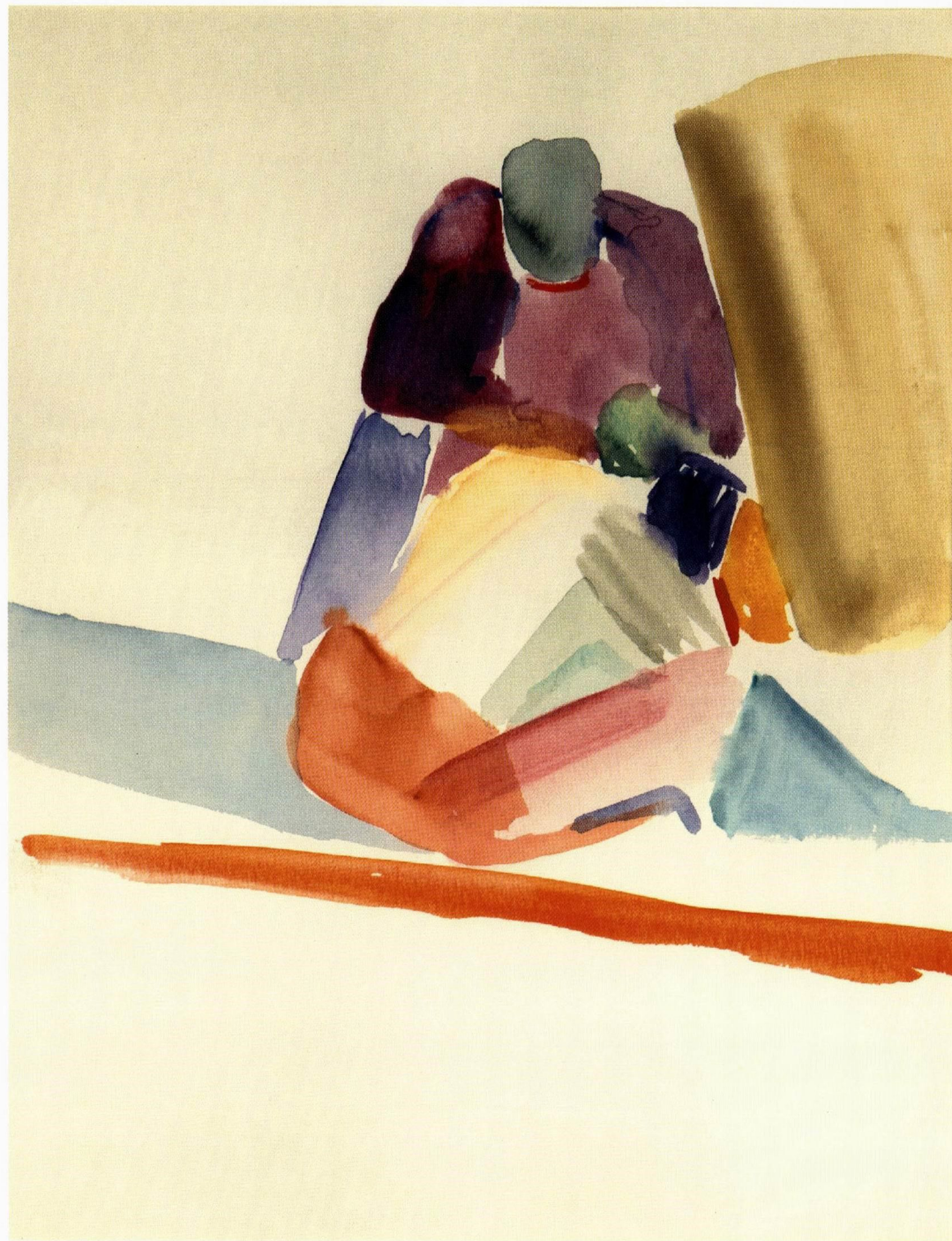
философии, предлагает посетителю особенный договор, по мнению проектанта, равный известному ему, мастеру-манипулятору, историческому обычаю. Договор, совпадающий по смыслу с некой русской утопической условностью — бесконечно прекрасной, высокодуховной и не попираемой западными технологическими кунштюками. Поэтому выставка легко сепарируется на две ипостаси, две выразительные иерархии, подобные метафорическому верху и низу — раю и аду, благодати и греху, чистому и грязному, плотскому и ангельскому. Пейзажные мотивы делятся тоже по этому принципу — кровавые «мясные» закаты, кипучие зори и спокойные, умиротворенные, «постные» дневные задники лесков, служащих фоном крупнотелым дриадам. Если говорить об организации экспозиционной среды крупнейшего выставочного зала Петербурга, то по степени структурированности два нависающих друг над другом зала напоминают два изолированных танцпола одного технопати в стиле гао. Направляющие импульсы, исходящие от многочисленных девушек-искусствоведок и продавцов фишек и постеров в нижнем зале, порождают самоорганизующуюся систему людских потоков, составляющих нервные экстатические завихрения у «тревожных» объектов или спокойные медитативные пары наподобие простых хороводов у «покойных». Таким образом, от двух могучих симметричных объектов, расположенных у самого входа, ударных и по напряженному буро-красному колориту, и по тантрическому смыслу, зритель, получивший немислимый протокультурный импульс, проходит, почувствовав свою тварную несостоятельность, минув образы греха и благодати (как вывернутого греха), к знаковым крупным объектам: таким, как «Лазарь», «Волна», «Сеять», «На рассвете». (Обычно грех у Глазунова — это нечесаная обнаженная или вульгарно разряженная тетка, благодать же — стыдливо раздетая женщина дебело-кустодиевского сложения, с косой, на фоне березы.) Он глубоко задумывается о тщедушном смысле бесполезно прожитых лет, созерцая спокойные философические объекты, тихо фосфоресцирующие ядовитыми пигментами. Зазевавшихся теснят сосредоточенно возбужденные группы, организованные адептами уже в части тантрической просодии. Культурная парадигма светящейся яркой живописной среды наполняется экстатической политизированной речью девушек. Становится по-настоящему страшно. От многого. Резонансная форма людской впечатлительности, в антропогенезе связанная со вспышками молнии, цветом крови, видом пламени, жареного мяса животных, активно используется в проекте Глазунова, воспроизводя первострахи во всем нашем горячем, ранимом и электропроводимом теле. Сумма увиденного уже вполне приближена к тому, что психиатрия зовет психическими аурами, а они обычно предшествуют судорожным состояниям. Экзальтированная живописная атмосфера первого этажа неотвратимо подводит изумленную публику к объекту, названному «Мистерия». В двух мутных серповидных (лунных, бохомерских) зеркальных сегментах, словно в старых псише, зритель может с

трудом признать себя среди галиматьи мистериальных персонажей гигантской холстины — в толпе президентов-обманщиков, диктаторов-кровопийц, редких героев-космонавтов, негодяев, философов, диссидентов и отвратительных всякофилов. Окончательно переведенный в мифогенный слой, замешанный в истерической истории, потерявший «человек» обнаруживает себя в зеркальной мути — одержимого, бесноватого, вступившего в зону греховного транс. Экстаз оказался безблагодатен! Почему? Попробуем ответить на этот непростой вопрос. Как известно современной биологии, умерщвление плоти, проводимое в различных христианских практиках, может как бы вывернуться, по сути стать галлюциногенным. Искусственный голод строгого поста вызывает эмоциональное возбуждение, даже некоторый подъем душевных сил, так как позволяет обычно связанному гормону адреналина, вырабатываемому надпочечниками, откровенно стимулировать жизненно важные органы, оказавшиеся на вынужденной энергетической диете, чреватой невосполнимыми потерями. Отсюда возбужденно горящие глаза у постников, расширенные зрачки умерщвляющих плоть, подвергающих себя ограничению и всяческому бичеванию. Проект замысливался, конечно, как постное покаяние, сосредоточение на ужасных греховных извивах минувшей истории, как осмысление ее и раскаяние. Бессознательное же, артикулированное зловец-красным и по-мясному плотским, оказывает прямо противоположное действие. Оно, напоминающее мясной борщ, порождает тусовочную агрессию, вызывая реактивное поведение, зависть, протесты и проклятья. Терроризм светящихся ядовитых биологических тонов отделяет от всего живого и веселого созерцающее сознание, кодируя его откровенно агрессивной символикой подспудных запретов, постулатов и ревизий. Мною были зафиксированы аффективные вспышки у двух спокойных поначалу членов ЛОСХа, вероятно, испытывающих материальные затруднения. (Нагнувшись, они прочли провоцирующую этикетку с информацией о том, что алый объект находится в собственности Третьяковской галереи, и последовала имитация зависти.) У сонной пенсионерки, разглядевшей пенис небольшого размера у греховной девки с силиконовой фигурой, вмонтированной в светящийся объект «Сеять»: ее мимическая маска преобразилась в гримасу омерзения, и губы словно приготовились к плевок... Наконец, у молодой славянской четы, разглядевшей в профиле главного погромщика храма истинный профиль Свердлова или Троцкого. Собственно, это проявление бессознательного могло быть естественной частью любого проекта, его провокативным атрибутом, аннигилирующим в зрителе сдерживающие мотивы опрятности, корректности и терпимости. Снятие и раскрепощение табу часто в современном искусстве становится запланированной частью зрелища, орфографическим поеданием понятий,

вынесенных на этикетки. На затейливой территории нашего постмодерна (а рассматриваемый проект безусловно является таковым) позволены все формы игры — от ноуменальных до фактуальных. Игра Глазунова относится более к первым, так как в игровую сферу втягиваются все новые небывалые объективированные образы и категории русской истории. Такие, как грех, наказание, благодать, воздаяние и прочие. Сооружение муравейника-термитника всего этого содомитского мировидения начинается рабочими—



таскунами, чьи движения хаотичны и беспорядочны: они будто создают простую бессмысленную кучу. Но вот приходят слепцы-архитекторы и на идеальном, абстрактном уровне, будто уже все создано в их уме, начинают громоздить своды, арки и пропилии, осуществляя тайный внутренний план будущего сооружения, видимый в сполохах ума только им. Словно в свете священных лучей никем не различимых лазеров. С именем Бога и знаком соборности наперевес. Слепые, но великие — априори.



Валида Делакроа. Сидящие фигуры. Б., а. 31х24,5. Конец 1920-х

Валида Делакроа: ЖИЗНЬ, ПОЛНАЯ ЦВЕТА



Пророчество конца XIX века о том, что Россия будет страной, через которую спасется мир и на которую снизойдет благодать божественного откровения, оказалось верным по крайней мере в аспекте художественном. Нигде нищезанятость с его алканьем Сверхчеловека не было воспринято так буквально, как в России.

Кажется, что жизнь Валиды Делакроа проходила под знаком этой утопии. Она жила и работала на грани человеческих сил, на грани возможного, хотя оставила после себя всего около шести десятков работ — не так уж много, если сравнивать с другими художниками Серебряного века, потрудившимися на благо «золотого фонда» русского искусства. Как художник Делакроа

родилась в бурные 20-е годы: именно тогда извечный комплекс — отставание и провинциальность отечественной художественной школы — наконец был преодолен и остался в прошлом. Арт-«звезды» русского авангарда начали свой блистательный реванш за затяжную «осень средневековья», став прологом мирового модернизма.

Среди таких колоссов тех лет, как Малевич, Кандинский, Татлин, Филонов, Матюшин, Петров-Водкин, Гончарова и Ларионов, редкий их более скромный по личностным и творческим данным коллега не потерялся, не растаял в палящей атмосфере начала века. Ученики и последователи этих замечательных гуру — что стало с ними? Валида Эрнестовна Делакроа была ученицей Матюшина. Одной из любимых учениц. А дальше?

Её судьба — судьба идеальной женщины коммунистического будущего, отечественный аналог героини мирового феминистического движения. Почти лишенная женственности, ярко выраженный интраверт, пунктуальная до автоматизма, способная работать в любых условиях, она вызывала у окружающих безграничное уважение. Освоив «мужскую» специальность, ныне отошедшую в прошлое, а тогда прогрессивную и «престижную», Валида стала первой женщиной-радиостанцией на судах дальнего плавания. Жизнь радиста, жизнь художника, жизнь ученого, жизнь преподавателя и, наконец, жизнь жены и матери. Слишком много для одного человека. Проследив за ее режимом, становится понятным, что она почти не спала.

Дед Делакроа, сам родом из Эльзаса, приехал из Европы в Россию в конце XIX века, и в 1899 году в Либаве (Лиепая) родилась Валида. Весь ее род так или иначе связан с новыми техническими коммуникациями. Отец — Эрнест Делакроа служил в Датском

телеграфе, брат занимался научными разработками в области фототелеграфа. Трудно сказать, кем Валида была по национальности: например, в семье часто говорили по-немецки. В одном из писем брату Владимиру она вспоминает любимую поговорку матери: «Was heute ist nicht geschieht ist morgen nicht gemacht». Её письма пестрят вставками на немецком языке, хотя фамилия и имя, которые она носила, — французские. Валида же считала себя русской, ставя ударение в своем имени не на последнем — на французский манер, — а на предпоследнем слоге¹. (Хотя семье в послереволюционной и особенно сталинской России с иностранной фамилией было непросто².) Однако в её облике — как внешнем, так и внутреннем — отчетливо проступали чеканно-рельефные черты немецкого гения.

Несмотря на стесненное финансовое положение матери (отец умер, когда Валида была еще ребенком), девочка получила хорошее образование, в совершенстве владела тремя языками. После переезда семьи в Петербург, как и ее старшая сестра Эрн, Валида поступает в знаменитую гимназию Шаффе на Васильевском острове, которую закончила в год Октябрьской революции с золотой медалью. Там же она познакомилась с Еленой Хмелевской³, своей будущей сокурсницей и коллегой. После окончания гимназии Делакроа едет к брату в Москву, где учится в Первой московской радишколе, затем получает распределение в Казань. По ночам работает на радиостанции, днем параллельно занимается живописью на живописном факультете Казанского художественного училища у Мансурова. Там же знакомится с Татлиным. В прошлом моряк, он протезировал ее своему знакомому, капитану парохода «Карл Маркс», стоявшему в бездействии в петроградском порту из-за отсутствия квалифицированного радиста. В 1921-м Валида уходит в свое первое заграничное плавание.

В Петрограде в 1922 году Делакроа поступает в Академию художеств, где система обязательных вступительных экзаменов того времени была специфична. В расчет брались работы и письменное заявление «Хочу быть художником». «Хотели», правда, слишком многие. В год поступления Валиды было подано около 500 заявлений. После первого общего курса своего руководителя художник мог выбирать сам, и Валида выбрала М.В. Матюшина, руководителя Мастерской пространственного реализма.

Матюшин был создателем практической философской системы в живописи, объединяющей все механизмы восприятия окружающего



Карельский перешеек-2. Б., м. 36х65. Конец 1920-х — начало 1930-х



Пейзаж с кустом и копнами. X., б., м. 49,5х63. 1928

мира для обретения человеком изначальной целостности (зрение, слух, сознание, ощущение), названной им «Теория расширенного видения». Он считал, что многие люди привыкли видеть мир через систему выработанных с детства штампов, от которых необходимо освободиться настоящему художнику посредством созерцания природы. Собственно, его теория может быть рассмотрена как идея создания Нового человека, обладающего иным мировосприятием, — своеобразная рецепция ницшеанства в живописи. Эта теория антиурбанистична, она скорее питалась идеей «назад к природе», предложенной еще в XVIII веке Ж.-Ж. Руссо. На картинах Матюшина никогда не появляется архитектура, городской пейзаж. Он создавал целые живописные циклы с изображениями стогов, деревьев⁴, кристаллов, которым придавал особое, символическое значение.

У Матюшина было два поколения учеников. Первое больше занималось разработкой космологических и философских аспектов матюшинских теорий — это братья и сестры Эндеры и Николай Гринберг. Их живописные работы — всегда космогония, изображение посредством цвета чистых стихий (см., например, работу Бориса Эндера «Краски природы»). Степень обобщения и, следовательно, суггестии образа предельно высока — часто это лишь изображения неба и земли («Пейзаж под Ленинградом» Бориса Эндера (1926), «Озеро в Тарховке» Ксении Эндер (1925) и др.).

Второе поколение — Е. Астафьева, Е. Хмелевская, О. Ваулина, В. Бесперстова, Н. Костров и В. Делакроа — пошло преимущественно по «практическому» пути, пробуя применить матюшинскую теорию в реальной жизни. Иногда это выглядит почти абсурдно: тонкие, абстрактные «органические» идеи «служили» разработке цветового решения такого нерожденного гиганта урбанистики, как Дворец Советов. Или — уже после войны — Валида пыталась провести предложения о применении теории цвета для маскировки секретных объектов на местности.

Для второго поколения матюшинцев Делакроа была, пожалуй, самой характерной. Николай Костров вспоминал, что для них, молодых провинциалов⁵, Валида, которая жила на Васильевском острове и лично была знакома с Мансуровым, близким к Малевичу и Татлину, казалась образцом современности и подлинной петербургской культуры. В одном из писем к брату (16.10.1927) она пишет: «Отдельная мастерская нам совсем не под силу. Я полагала, что одна-две подружки соберемся, а оказалось, все наши сомкнулись снова — центр оказался у меня...».

Кроме того, она по-прежнему оставалась морским радистом: творчество находило естественную подпитку в повседневной жизни — тогда это было актуально. В 1927 году Валида отправляется в Канаду с теплоходом «Декабрист», после чего на свет появилась серия акварелей и карандашных набросков «„Декабрист“». Канадский рейс». Эта серия отчасти не характерна по тематике для учеников Матюшина, писавших обыкновенно «органическую природу». Валида без конца делает беглые зарисовки паровозных труб, портовых кранов, металлических корпусов судов, тросов, портовых доков. Метод исполнения — матюшинский: восприятие формы большими плоскостями дополнительных цветов. Однако здесь же появляется и ее собственная новация — она пишет вид с корабля на город монохромно, только синим, оставляя силуэт корабельных перегородок — белым, незакрашенным, а паровозную трубу и несколько портретных зарисовок — черным.

Остальные же работы — беглые, очень свободные наброски — игра с цветом в пятнашки, где художник не утруждает себя выписыванием отдельных деталей, а схватывает своей кистью волны, пену и ветер, играющий на струнах тросов и корабельных мачт. Её беличья кисть цепка и ловка, как настоящая белка. Она поспекает за движением времени, на полскачка его опережая. Эта свежая морская серия более всего напоминает прекрасного Дюфи с его лазурью, ультрамарином, бирюзой и нежным розоватым перламутром, словно добытым со дна южных морей. Вообще матюшинцы много взяли от французов — как

теоретически (они были хорошо знакомы с цветовыми теориями Шеврера, Сёра и Синьяка), так и практически. Валида и сама много читала на эту тему. Сохранились её конспекты книги Ревалда «Постимпрессионизм», которые она делала во время войны, находясь в эвакуации в далекой Йошкар-Оле. Вот, например, одна из записей: «...Несмотря на свою приверженность к <...> научным концепциям, Писарро, однако, убежденно подчеркивал, что оригинальность зависит только от манеры исполнения и видения, присущих художнику <...>».

Помимо морской серии и студенческих работ, выполненных в матюшинской мастерской⁶, в живописи Валиды — два цикла: южный и северный, почти полярные по цветовому строю. Непосвященному может показаться, что их писали разные люди. Первая была выполнена в 1928 году во время летнего отдыха в кавказском поселке Криница, где Делакроа отдыхала вместе со своими коллегами — Астафьевой и Бесперстовой. Этот цикл, созданный под ярким кавказским солнцем, самый богатый, самый яркий — пожалуй, лучшее, что сделала художница в живописи: водопад красок, низвергаемый с гор и распадающийся под лучами солнца на отдельные составляющие чистого цвета. Этот принцип — «ниспадания» красок — особенно нагляден в картине «Горы и скалы», где округлые сине-зеленые, лежащие, как темные виноградины, горы служат фоном для хрустально-искристой изломанности скал.

Для этого цикла характерны многослойные ореолы дополнительных цветов и оттенков, обволакивающие каждый предмет, словно гало — радужное сияние вокруг солнца, которое можно видеть только в горах. «Пейзаж с кустом и копнами» (1928) — сдержанная по средствам работа (здесь использованы фактически только красный, желтый, зеленый и нейтральный серо-голубой) — тоже эксперимент по разложению цвета в нескольких плоскостях. Каждый предмет окружают разноцветные кольца, число которых иногда достигает шести. Сами удаляющиеся к горизонту планы построены по тому же принципу затухающих и разгорающихся оттенков дополнительных красного и зеленого. Каждый из планов, кроме основного второго, дробится еще и по вертикали. Дальние при этом делятся только по насыщенности тона, а передний включает в себя всю цветовую гамму картины, поэтому в нем закономерно появляется белый — «альфа» цветового круга.

К этому же периоду относится и натюрморт «Кабачок и баклажаны». Все предметы написаны длинными штрихами-лучами, придающими всей композиции не свойственную «мертвой природе» динамичность. Эти овощи кажутся не безобидным plant'ом, нагруженным двойной тяжестью и плотностью (как, скажем, у сезаннистов), а скорее несущими бомбы красок цепеллинами и дирижаблями, рассекающими поднебесье.

Северный цикл (конец 20-х — начало 30-х годов), созданный в основном во время посещения загородного дома учителя, сдержанней, проще. Нейтральный цвет доминирует во многих вещах («Сарай на берегу озера» или «Озеро. Пасмурно»). Здесь спокойнее и формы — все мягко, без узлов и изломов. В этой серии приоритет отдан матюшинской идее расширенного видения пространства, нежели его теории о цвете, ставшей лейтмотивом южного цикла. Очертания озера скруглены, образуя выпуклую линию горизонта. В глубине, наполненной чем-то подвижным и густым, как жидкая ртуть или абсент, — ломтик шоколада, квадратик одинокого домика на берегу. Небеса подобны полупрозрачному византийскому стеклу опалового цвета, матовому и шероховатому.

Шедевром этого цикла можно считать «Карельский перешеек» (существуют две авторские версии). Здесь композиция переворачивается: опрокидывается чаша небес, изливая избыток сдержанных, очень тонко подобранных по тону оттенков, основным контрастом которых становится поединок густого желтого, как зверобой, цвета с контрастным ему цветом фиалок, освеженным

бирюзой, какую красят шерсть, получая пигмент из березовых почек. Здесь цвет не ломается, а клубится, как тяжелые вулканические испарения или наплывы застывшей лавы.

В 30–е годы занятия живописью Валиды Делаacroа утратили былую интенсивность. Возможно, это было связано с болезнью Матюшина и работами над его детищем — справочником по цвету. Валида обладала удивительной работоспособностью и умением практически реализовывать идеи. В этом плане она была антиподом Матюшина, который их генерировал. Задуманный им справочник был осуществлен только благодаря подвижнической деятельности его учеников, среди которых главная роль принадлежит Марии Эндер и Валиде Делаacroа (последняя была «бригадиром»). Отношения Матюшина с учениками не всегда складывались однозначно.

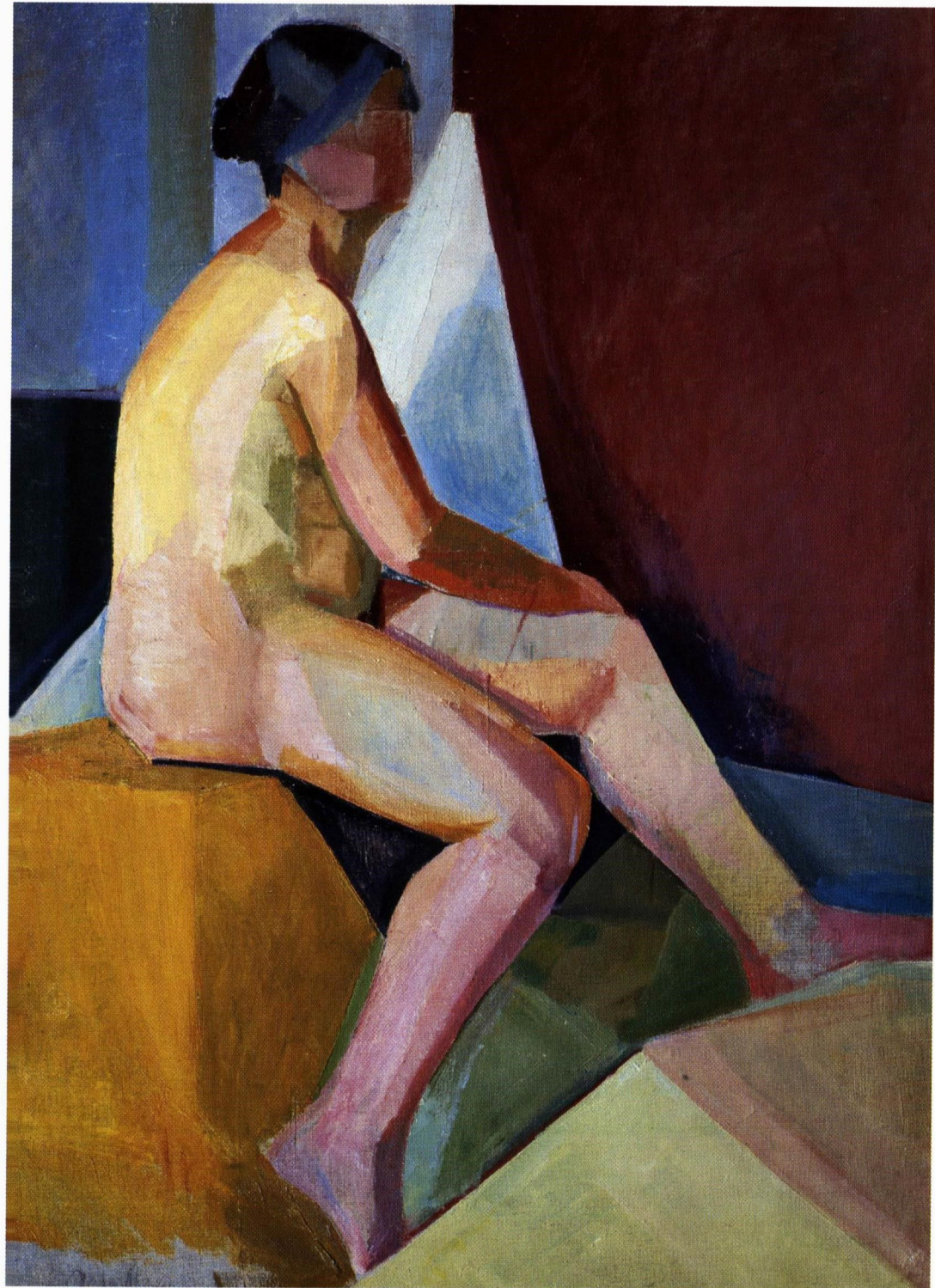
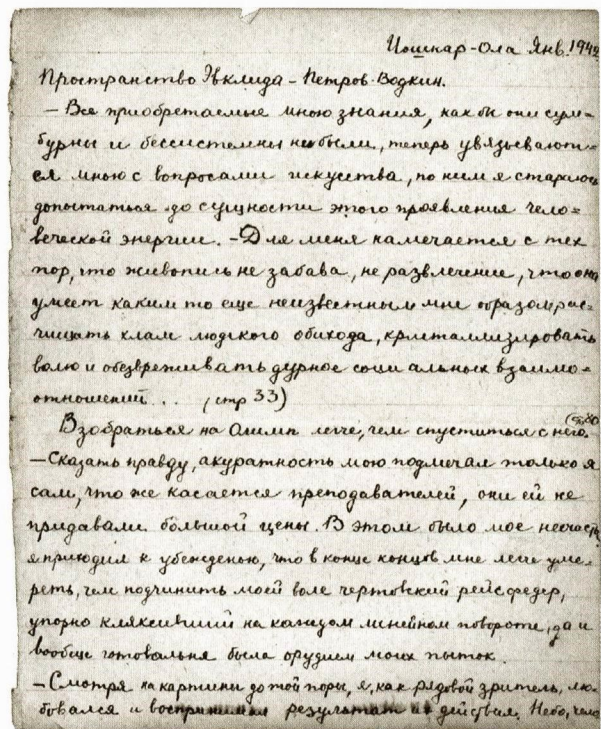
Он обладал несомненным преподавательским талантом, давал своим ученикам больше свободы, чем другие преподаватели, искренне восхищался их работами. В одном из писем Валида замечает: «Дважды бывает Михаил Васильевич, своей неутомимостью, горячностью бодрит и двигает нас <...> Михаил Васильевич недавно разобрался в моих многочисленных набросках и этюдах — остался ими очень доволен, но меня они нисколько не удовлетворяют <...>». Ученики были вхожи в дом к своему профессору, что свидетельствует об очень теплых, интимных отношениях. Валида, когда у нее умирала мать и надо было каждый день ходить к ней в больницу, жила у Матюшиных⁷, дом которых находился неподалеку от клиники. По её собственным воспоминаниям, к ней относились очень тепло, как к дочери, хотя не все и не всегда между Матюшиными и ею было просто.

После смерти учителя в 1934 году Валида перестала заниматься живописью, полностью обратившись к опытам по цветоведению. С 1938-го она работает в Лаборатории зрительного восприятия, которую с момента ее основания в 1934 году возглавлял Б. Компанейский. Лаборатория изучала законы изменения цвета и формы на расстоянии на примере мозаик Равенны, Киевской Софии, новгородских фресок. Результаты были неожиданными — одна и та же форма видится совершенно иначе вблизи и на расстоянии, откуда делались зарисовки. Работа лаборатории была прервана войной, после которой ее пришлось возглавить Делаacroа, поскольку Компанейский пропал без вести⁸. Она занималась цветовыми разработками для промышленности, в частности для производства мулине. Замышлялся и Большой советский атлас по цвету, для которого Делаacroа успела сделать только «Большую серую шкалу» — беспрецедентную в мире разработку сгущения цвета от белого к черному, в которую вошло более 500 оттенков, неотличимых друг от друга на глаз даже через десяток образцов цветовых вытяжек. Однако работу по созданию атласа было не суждено завершить — ученой

стали предъявлять традиционное обвинение в формализме и требовали закрытия лаборатории. Валида пыталась спасти своё дело, писала письма Грабарю и — жест отчаяния — Ворошилову. И все же лаборатория была закрыта уже в 50-м: материалы сданы в архив Академии художеств, где и по сей день лежат неразобранными.

Закрытие лаборатории означало конец науки цветоведения в России — до сих пор нет научного объединения, способного продолжить эти опыты. Цветовая теория Матюшина—Компанейского не воспринята и не оценена и по сей день, если вообще осознана. Наверное, потому так убоги разработки по цвету, делавшиеся впоследствии. Появилось даже такое понятие, как «советский цвет». Именно этим, «советским» цветом грешит наше сегодня. Грязный хаки и мутный голубой, в который до сих пор окрашивают парадные; дешевый и инфантильный розовый — «любимец» общественных интерьеров; дикие сочетания бирюзового с серым или коричневым в цветах обивок кресел в вагонах метро или в одежде вполне респектабельных женщин. Потому так серы наши будни и грязны города, наполненные черно-серо-коричневой толпой. Люди боятся цвета, они просто о нем не знают.

При подготовке материала использованы данные частного петербургского архива.



Обнаженная натурщица. Х., м. 84x62. 1925

¹ «Валида» означает «полная жизни, здоровья». Антоним — «инвалид».

² У Валиды помимо брата Владимира была еще старшая сестра, Эрнэ Эрнестовна, которая работала гувернанткой в доме одного из Шеншиных, потомка Фета. Влюбившись в хозяина дома, она после его эмиграции в Финляндию отправилась за ним. В конце 30-х годов ее имя упоминали с осторожностью, поскольку в те годы иметь родственников за границей считалось крамолой.

³ Е.С. Хмелевская, выдающийся ученый-цветовед. Вместе с Делаacroа работала в Лаборатории цвета у Компанейского. Лаборатория должна была разработать цветовое решение для Дворца Советов (здание предполагалось построить в Москве, напротив современной станции метро «Кропоткинская», на том месте, где находился и ныне находится храм Христа-Спасителя). После войны преподавала цветоведение в Академии художеств. Была автором создания цветовой гаммы городских фасадов — в частности разрабатывала палитру Невского проспекта, Международного (ныне Московского) проспекта, Московского вокзала. Ее цветовые решения были достаточно радикальны, если не революционны. Они создавались в соответствии с результатами экспериментов, проводившихся еще во времена матюшинской Мастерской пространственного реализма, были насыщенными по цвету, причем конструктивные архитектурные элементы подчеркивались дополнительными цветами.

⁴ Символика корней была особенно важна для Матюшина как воплощение идеи движения и как возможность существования одного предмета (дерева) в разных «слоях» пространства.

⁵ Костров был родом из Вятки, так же как и будущий муж Валиды Эрнестовны Сергей Несмелов, с которым Костров её познакомил.

⁶ Из «штудий» сохранились работы середины 20-х, такие, как великолепный портрет натурщицы на фоне разных цветовых плоскостей, 1925 — типично матюшинская постановка: «Натурщица со спины» (1925), «Женщина у стола с яблоками» — дипломная работа 1926 года и «Портрет футболиста Кускова» (1928).

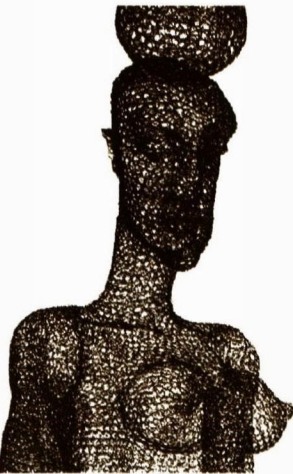
⁷ Матюшин жил в знаменитом доме на Песочной (ныне улица Профессора Попова), где бывали Маяковский, Хлебников, Крученых, Бурлюки и др. Он был женат третьим браком (первая жена — француженка, вторая — рано погибшая от лейкемии талантливая художница и поэт Елена Гуро, память которой неизменно чтится ежегодными собраниями) на Ольге Константиновне Громозовой, писательнице правого толка, личности неоднозначной, которая играла скорее отрицательную роль в отношениях Матюшина с учениками.

⁸ Последнее письмо он написал из Астрахани в Йошкар-Олу, спрашивая, нельзя ли приехать к ним погостить. После этого его следы затерялись.

Николай Татаренко

Надя Зубарева: прекрасные прозрачные подруги

Перед современной актуальной скульптурой стоят те же проблемы, что и перед живописью: во-первых, честная рефлексия собственной травматичности, поиски новой убедительности и достоверности, и лишь во-вторых — предъявление обновленных «материальных» способов художнического вытеснения. Вообще-то первое за собой влечет и второе. Замкнутый объем, из которого состоит тривиальная скульптура, уже давно подвергается всевозможным ревизиям. В широчайшем спектре он предстал перед зрителем — от динамического до статического, от темного до прозрачного. Но объективирован всегда одним — простым, как мычание, голым человеческим телом. Его субстратами и атрибутами — весом, плотностью, непрозрачностью. Из этих характеристик проистекают все мыслимые антиномии, все помышления и провокации.



Необходимо остановиться на главном качестве изучаемого проекта Надежды Зубаревой — прозрачности и подвижности «вытканых» из жесткой проволоки женственных тел. Ведь инфантильная мечта скульпторов всех эклектических эпох — пробалансировать между несусветной тяжестью и блистательной прозрачной призрачностью создаваемых телес. Почему же тогда не стекло? Почему скульптуры из него всегда неудачны, напоминают замерзшие сопли или бездарную дорогую люстру, хрустального гуся? Ответ на удивление прост: жесткая поверхность ограничивает текучую слизь, застывшую субстанцию, бесконечно далекую от слезы. И самое лучшее, что бывает в стеклянном

ваянии, — имитация оптической машинерии, стерильно аптечного царства, обращенного в детство, когда играют во врача, в «молодого Менделеева», во взрывника, так сказать — в «анти-Мурано». Пастернак в поэме «1905 год» в главке «Отцы» подглядывает через мутное дворовое стекло окна за матерью: «Средь мерцанья *реторт* Мы нашли бы, Что те лаборантши — Наши матери Или Приятельницы матерей». А матери Пастернака или их радикальные приятельницы нам приходится прабабками, теми мерзкими старухами, в чьей личине Афина предстала юной неиспорченной Арахне. Я пишу об этом, чтобы выявить нагруженность проблематики «ваяния», «обработки», «выдувания» телоподобной формы, которая может быть предъявлена нам как скульптура. Ничего не попишешь, любой замкнутый сам на себя ноумен феноменально чреват взрывом. Так, впрочем, диагностировано строфою дальше и самим Пастернаком — «И Степану Халтурину Спать не дает динамит». Поэтому сложная задача «опрозрачивания» скульптурного объекта всегда должна учитывать эти краевые условия, тот метафизический лабораторный стол, где «матери», как завзятые наркоманки-подпольщицы, вытравливают суть веществ в стеклянном развале и хаосе, чтобы добыть динамит, который устроит им часовой теракт внутри собственной башки.

Народничество переродилось, оно стало автотеррористическим, оставив стеклу порнографическую силу демонстрации застывшего потока человеческого субстрата — слез, слизи, крови и т. д. Какие есть еще способы удержания среды? Рубка, резка, шлифовка, отсечение лишнего, уложение в тесную форму. То есть *ограничивание*, сооружение границы. Надежда Зубарева эту границу не создает, а как бы растит. Как акционер метафизического проекта, наделяя плоть «бездущного» объекта временной составляющей. Ведь в сетчатой призрачной поверхности остается вектор усердия, кружевного драгоценного рукоделия. Если говорить о собственном времени обычной «материальной» скульптуры, то, как правило, если оно не принадлежит эзотерическому миру, то бывает по-мирскому плотным, наделенным зримой тяжестью, невзирая на всевозможные остроумные фишки и фенечки в качестве способов перебороть силу тяжести. Глядишь на изваяние и думаешь, что с каждой минутой, с каждым ударом сердца только и приближаешься к собственному небытию. Станешь камнем или металлом. Ничего хорошего.

Миф об Арахне, с которого было бы проще всего начать речь, в данном случае неприменим, так как творчество Нади Зубаревой лишено богоборческого начала. Она пока только проживает первую половину мифа, когда дочь красильщика тканей из Колофона (провинциалка, как и наша героиня) восхищала своим мастерством не только простую местную публику, но и нимф, обитающих в нешироком Пактоле. В этой части мифа мстительная Афина в виде отвратительной старушечки еще не появилась, она еще не предупреждает юную Арахну о последствиях ее самонадеянного поведения. Но запомним, что барышня еще будет ткать любовные похождения Дионисия, Зевса и Посейдона, а представшая перед ней во всем своем нестерпимом блеске Афина придет в ярость, порвет труды талантливой Арахны и поучительно треснет зарвавшуюся ткачиху по темечку вострым челноком.

Способ и стиль тканой «паутины» говорит о другом: о дорогой эпидерме, которая реет и непонятно как держит в себе теплоту, внутренние органы, покрывается мурашками и пропускает через себя судорогу наслаждения или омерзения (а они суть тождественны). В этом и состоит главная удача проекта, попирающего и одновременно утверждающего закон тождества. Всякому существующему тут присуще тождество, единство с самим собою. Это и указывает на существование. Другое дело — как это понимает художник: внимает ли он сему или недоуменно смущен. Я думаю, мы имеем дело со вниманием.

Прозрачный для взора объект, выраженный как знак труда и усилия человека, как некая сущность, открытая бытию, — есть избыток. И в этом состоит главная привлекательность проекта. Плетение выступает как выраженная метафора взаимопринадлежности человека и бытия. Надежда Зубарева словно показывает нам, что только при ней, во время ее жизни, может бытовать и ее бытие. Поэтому непрочность и изменчивость создаваемых ею объектов столь концептуальны и важны. Это иллюзия любовного чувства, когда мы, возжелав оболочку, думаем о том, что она равна тому, что сокрыто под нею. Прозрачная паутина эпидермиса не обманывает насчет внутреннего лада возлюбленного объекта, так легко колеблемого и попираемого.

Важным стилеобразующим элементом проекта является игра. В смысле сооружения игрушки-голема, но прекрасного, наделенного качествами живого, хотя бы готового для облачения в одежды. Прозрачные куклы, замершие в неустойчивом равновесии шествия, словно топ-модели. Мы ведь все знаем нутро женщины, так как хотя бы однажды там побывали мельком — как табачный дым, стусок тумана, пребывающий в опрокинутом равновесии. Как невесомый шарик на вершине сферы.

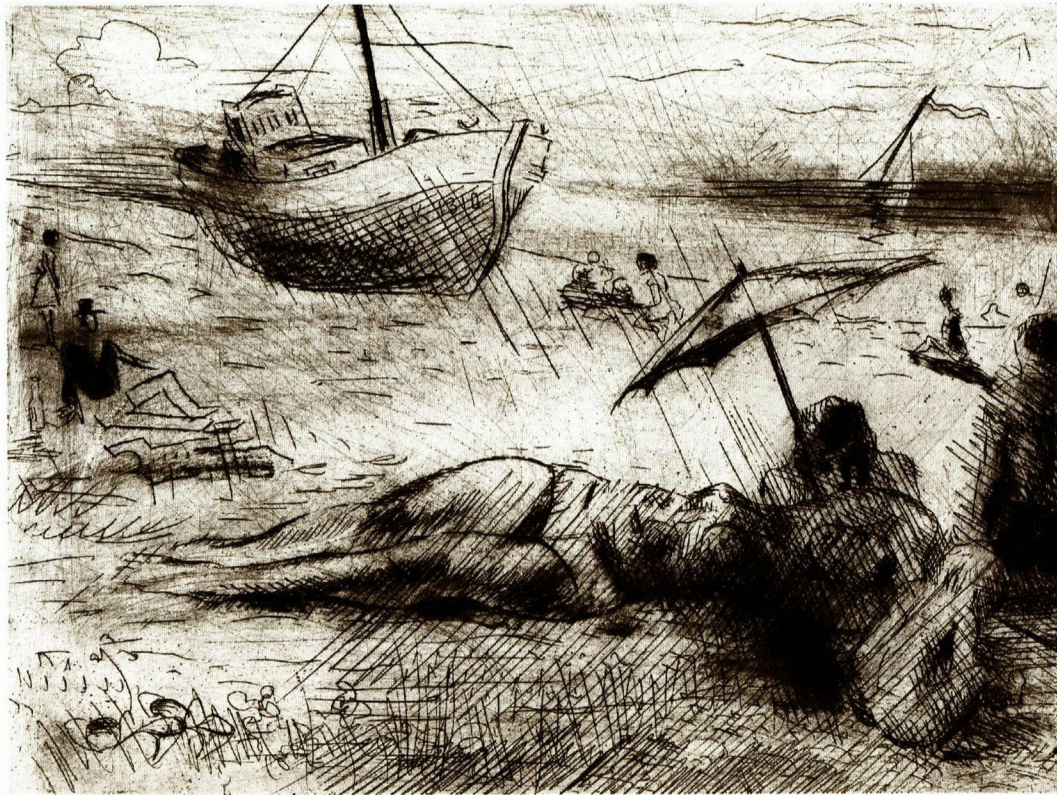
Не знаю, согласится ли со мной художник, но еще в череде этих прозрачных женщин я вижу явную и безупречную победу подиума. По нему в будущее прошествуют только безупречные фигурантки бытия, лишённые греховного эротизма, волос на теле, запаха и выделений. Они всегда чисты, не пачкают белье и не говорят глупостей, так как уста их сомкнуты. Инфантильный импульс скульптура разрешился в создании прекрасной куклы, лучшей прозрачной подруги, которой в сущности нет, но которая отбрасывает греховную сетчатую тень в отличие от бесплотного ангела, лишённого чина.

Каков же он, женский нарциссизм? Амуры (шурь-муры) между женщинами перестали видаться в глазах русского общества (а главный русский глаз — телевизор) тем, что философы именуют противным словом «девиация». Отчего так получилось — всего лишь в силу завершенности и аккуратности женского тела? И вот вам обнимающиеся свежие силиконовые леди на рекламах всего на свете — от пельменей до мотоциклеток — или являющиеся в дневных телефильмах попарно в сливочном бардаке постелей. Вопросов они больше не вызывают.

Подруга Нади Зубаревой — Ева, лишённая первородного греха, не могущая дать Адаму яблоко, так как оно произрастает из ее головы, и сама она древо в саду парадиза. Особенная архаическая Дриада, вылезшая на секунду из материнского чрева. Мелия, удравшая на миг из ясеневового дупла: сама себе и Адам, и Бог, и даже Богиня. Сраму не имущая.



МЕЖДУ ПЕЙЗАЖЕМ И НАТЮРМОРТОМ



Валентин Громов. Пляж. Офорт. 16,5x22. 1997



Валентин Громов. Деревенский пейзаж. Офорт. 16,5x22,5. 1996

Это чувствовалось даже в его грубоватом ответе на вопрос: «Важно, что черепа изображены без нижней челюсти, а никакого философского содержания они не несут...» Михаил Иванов пояснил: «Художник освобождает зрителя, чересчур нацеленного на идеологию, от постоянного выискивания ее в каждой мелочи». Впрочем, на уровне сознательно обозначенных влияний Громов выделяет французскую школу: импрессионизм и фовизм. «Французы служили знаменем, а работали мы, конечно, исходя из собственных жизненных впечатлений». Это совершенно точно: живопись абсолютно впечатленческая, и никаких внешних, автономных по отношению к изобразительности идей в ней нет (кроме, быть может, идеи смерти или пустоты). Однако помимо отчетливо прослеживаемого влияния Дерена, Руссо, Мане или Сера ощущается, конечно, и присутствие Малевича, со всем мировидением, стоящим за ним (русский космизм и т. п.). Особенно это видно в картине 69-го года «Ржевка». Но и это и другое влияние чересчур опосредованно, чтобы можно было всерьез говорить о какой-либо преемственности, и связано не только и не столько даже с влиянием французских, сколько с общей атмосферой и настроенностью на жизнь большого города, современного мегаполиса — со всеми его особенностями: танцзалами, пляжами, а главное, с его рассыпающимся на отдельные кадры многообразием, которое просто невозможно в плотно спаянной супрематистской вселенной, где каждый предмет имеет геометрически (спинозистски) доказанное место в общем плане.

Ближе и характернее для общего настроения художника влияние примитивизма, русского и французского: того же Анри Руссо («Первый снег» 92-го года, «Огороды» 94-го года), где, что и у Руссо, необъяснимая логически безысходная тоска, а одинокая женская фигура в белой кофточке на фоне толстых бревенчатых заборов излучает абсолютную обреченность (этакая Катерина из «Грозы» Островского).

Громов из тех художников, кто ничего не «выдумывает», а если выдумывает, то только угол зрения и «поворот»: он не платоник, а аристотелик. Его картины — отдельные, статичные кадры: их не склеить в некий квазианимационный ряд, в «фильму», для этого им не хватает внутренней имманентной связывающей их логики. Это не видения, а именно впечатления. Абсолютная неидеологичность творчества Громова вроде бы должна была сделать его коммерчески преуспевающим. Однако выставка в Музее Ахматовой — его первая персоналка. И это в семьдесят лет! В том-то и парадокс, что до сих пор у нас отсутствовали механизмы поддержки естественного интереса к искусству, не наделенному — явно или в подтексте — некоей идеологией.

Взять, к примеру, картину «Пляж». Такого ярко-зеленого моря и радующих глаз цветов тентов и купальников я и не вспомню больше. Но — по контрасту — полное отсутствие лиц, вместо лиц — какие-то блины. Этот контраст, быть может, выражает оправдание и даже апологию чистой, не омраченной сознанием «невинной жизни телесности», общего потока городской массы, движущейся в пространстве, обжитом глазом художника, независимо от какой-либо семиотической нагрузки, отягощающей и лишь уродующей эту телесную тотальность. Апология безличности, тяга к незаметности, к «свободе от лица» — позиция невероятно современная, постмодернистская, коммерческая. Однако...

У меня сложилось мнение, что такой позиции не хватает органики, так сказать, внутренностей. Это неорганическое искусство. У Громова нет, в сущности, отчетливых характеров, фигур; только масса штрихов, поз, живых, но неустойчивых впечатлений. Его герои часто явлены лишь со спины («Белая ночь»,

69-й год; «Обнаженная», 80-й). Картины объединены в серии, но это серии, продиктованные не внутренней логикой развития, а чисто тематически. Мы не находим здесь умозрения — лишь верность пейзажу, верность картографии местности, хотя это и была бы местность души. Это верность стихии воздуха, но не хватает, так сказать, земли, твердой кости. Отсюда и навязчивый мотив смерти («Френологические композиции»), а также мотивы зеркала, театральности (серия «Театр»). Многочисленные «Френологические композиции» — натюрморты с черепами — это натюрморты, удвоенные как бы до понятия натюрморта, так как изображена не просто «мертвая» натура, но натура, сама являющаяся признанным символом мертвости (впрочем, вполне традиционный для европейской живописи мотив). Череп, зеркало и театральная сцена — три мотива, обнажающие пустоту, таящуюся под покровом красок, выражающие недоумение перед неотвратимостью абсурда. Бесконечный пейзаж, обступающий микроскопическую человеческую фигурку, величествен. В повторяемости навязчивых зеркал и черепов проступает идея смерти, смыслового предела. В эстетическом плане это отчасти констатация ситуации барокко, гамлетизма, а в русской традиции отсылает к мирискусникам (Сомову, Борисову-Мусатову) с их игривыми куртуазными сценками, с парково-маскарадной атрибутикой, в сущности наполненными жутью, как блоковская «Снежная маска» или театральная пьеса, задаваемая Гамлетом Гертруде.

Между этими полюсами — пейзажем и натюрмортом — находится зона приватности: зона лица, портрета. И она является наибольшей концентрацией внутреннего трагизма.

«Автопортрет» 58-го года являет лицо, темно-красное от тяжелой, невыносимой для живого существа мысли. Это как бы эллинистическая маска, окаменевшая от напряженного, отупляющего недоумения в отношении противоречивых, пробующих все на разрыв неотвратимых фактов. Удивителен портрет сына 80-го года. Своего собственного ребенка так рисовать, кажется, не принято. В портрете есть безжалостность. Это лицо мальчика, вынужденно застывшего, насильственно превращенного в модель, лицо мучающегося человека. И за этим, думается, стоит более глобальная интуиция: мучительность быть моделью, мука статики натюрморта, в которой живому человеку — не жить, а лишь «позировать» на время, привлекая к себе взгляд и талант художника как постороннего беспощадного свидетеля. Впрочем, возможно, поэтому у женских моделей Громова лица и вовсе отсутствуют.

Первая персональная выставка¹ Валентина Владимировича Громова несомненно принадлежит к событиям большой культуры, к феноменам «осевого времени», как выразился бы Карл Ясперс. Представитель арефьевской группы, ученик Соломона Давыдовича Левина, Громов репрезентативен в своем качестве андеграундной личности, сформированной давлением систематического абсурда. Даже и на вид (вглядимся, скажем, в его «Автопортрет» 62-го года) в нем есть нечто рыцарственное (поверим, что он себе не польстил), нечто от героев экзистенциалистских романов послевоенной эпохи: Носсака, Кальвино, Камю.

¹ Речь идет о персональной выставке Валентина Громова, проходившей в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме с 9 по 21 марта.

«Параллельный мир» Тиграна Овумяна, или Несколько слов об армянской живописи «эпохи перемен»

На склоне откоса ангелы машут своим шерстяным одеянием среди изумрудных и металлических пастбищ.
Артюр Рембо

Если сегодня в Армении и ощущается тяга к России, то в России официальная пропаганда, пугающая обывателей Кавказом, день за днём разрушает последние связи, которым уже нескольких веков: библейская земля, колючей проволокой отгороженная от горы Арарат и экономическим кризисом от ближайших соседей, переживает не лучшие времена. Здешний событийный ряд «эпохи перемен» насыщен трагедиями, и если их опыт ломает слабых, то сильных он способен поднять до осмысления главного на фоне всего второстепенного.

Напряжённость последнего десятилетия — тот духовный нерв искусства, по которому впоследствии будут опознавать произведения 90–х годов XX века. Этот дух чувствовался уже в семидесятых годах в пейзажах Минаса Аветисяна и портретах Геворга Григоряна, прозванного Джотто. Он жил и в творчестве Валентина Подпомогова.

В искусстве Армении сегодня восстанавливается прерванная почти на семьдесят лет традиция осмысления жизненных коллизий через символические сюжеты христианства, смысл которых каждое поколение постигает на собственном горьком опыте. В библейских и евангельских образах, созданных средствами живописи и скульптуры в конце 90–х, в мистических видениях «горного мира», в реалистических портретах и картинах природы появляются не свойственные предшествующим десятилетиям масштабные обобщения. Из Святого писания художники выбирают сюжеты, имеющие ассоциативные связи с сегодняшней жизнью. В частности, с проблемой новой диаспоры. Появляются различные интерпретации скитаний Святого семейства и Исхода. Обретение новой государственности делает актуальными героические и трагические сюжеты национальной истории — деяния Андраника и Тиграна Великого, геноцид 1915 года и др.

С другой стороны, острое ощущение нестабильности жизни в художественном творчестве Армении инициирует появление «параллельных миров», лишенных, казалось бы, примет современности. Время в них течет иначе, власть стабильна, а природа чиста и нетронута. Часто они, эти миры — мозаичные, нарядные и призрачные, как параджановские коллажи, — рождены аллюзиями и цитатами из произведений искусства прошлого, акцентируя внимание на идиллических натурных сюжетах или мотивах архаической архитектуры. В них образы языческих богов и небожителей, властителей и магов древних цивилизаций в компании с мифическими животными создают фантастическую феерию. В искусстве сегодняшней Армении доминирует направление, сконцентрировавшее в себе человеческий интерес к миру духа, магии и мистики, которое условно можно было бы определить как «визионерское».

Тиграну Овумяну¹ недавно исполнилось тридцать. Его живопись необычна и по выбору тем, и по своим формальным качествам. Тигран изображает торжественные мерные шествия властителей, воле которых подчиняются гигантские фантастические животные, похожие на носорогов или ящеров; жрецов, владеющих тайнами магических обрядов, с помощью которых можно путешествовать в астральном мире, ангелов и архангелов, размышляющих о проблемах добра и зла. В этом «параллельном мире» отсутствует современная техника: в нем герои, одетые в богатые причудливые одежды, не торопясь, путешествуют на лошадях, ослах и каких-то неведомых фантастических существах, наделенные умением обращаться с магическими мечами и жезлами. Этот мир, в котором иерархия власти определена раз и навсегда, прячет художника от повседневной суеты, новостей, изобилующих сводками боевых действий и хроникой катастроф, от бесконечного передела реальности и власти, шаткости и неуверенности. Мир Тиграна Овумяна стремится к устойчивости, но и он хрупок, как севанская ракушка, лишённая соли, и условен, как пейзаж на византийской иконе.

Спиральные оболочки мёртвых моллюсков, выброшенные на берег Севана, хрупки и прозрачны: в пресной воде высокогорного озера мало солей. Армения сегодня стремительно теряет соль своей земли — интеллигенцию. Учёные, художники, музыканты уезжают на заработки за границу. Уходят последние из поколения Сарьяна, Кочара и Тер-Терьяна: своё мастерство они успели передать молодым, но их мудрость осталась не востребованной. Империя распалась. Разорвано пёстрое лоскутное одеяло Союза, теперь наспех схваченное грубыми швами таможен.

В его живописи много театрального. Дальние перспективы с плоскими равнинными пейзажами, тщательно выписанные шёлковые и бархатные занавеси на переднем плане, идеально разграфлённые плоскости, на которых разворачивается действо. Вот кардинал возвращается из дальнего путешествия. Он в пограничной зоне, разделяющей два мира: мир видимого и мир невидимого. Его голова уже возникла как земная трёхмерная реальность, но волшебная золотая шапка ещё принадлежит другому, двумерному пространству, удерживая кардинала–визионера в ином воздухе, дарующем ему тайные знания. Путешественник в пограничье, и стоит ему выпустить из слабых, изнеженных рук жезл — произойдёт непоправимое: он останется в пограничье навсегда.

«Стараюсь создать настроение чуда. Идея создания чудесного — наверняка память о рае, которую каждый человек носит в себе, — говорит Тигран. — Люблю изображать королей, жрецов, богов и богинь, архангелов, которые посещают людей, свободных ангелов, которые стоят выше добра и зла и никому не служат; реальных, вымышленных или мифических

животных, помогающих мне раскрыть образы героев. В некоторых моих картинах присутствует нота бедствия, и я пытаюсь превратить бедствие в чудо».

Чудищ Тигран Овумян выписывает с особой тщательностью и любовью: они объёмны, их анатомия реальна и логична. Иногда композиции художника напоминают скульптурные группы²: главные герои и второстепенные персонажи размещены на плоскости таким образом, что их мысленно можно обойти кругом. История некоторых героев развивается, и нужно смотреть последовательно несколько картин, чтобы понять, какое продолжение приобретает тот или иной сюжет. Чего нет в его живописи, так это размытости контуров и неопределённости формы: линия упруга, создаёт устойчивый композиционный каркас, определяя ритм и энергетику изображения.

Религиозные сюжеты в интерпретации Тиграна Овумяна иногда поданы им в неожиданном изобразительном ракурсе, присущем, например, его работе «Бегство в Египет». Фигуры женщины и ребёнка повернуты назад, а фигура мужчины устремлена вперёд. В условном пейзаже с небесами–занавесом, на котором начертаны иероглифы, и разграфлённой квадратами плоскостью земли пирамиды на заднем плане как бы повторяют композиционный приём изображения Святого семейства. Символичность сюжета и его актуальность подчеркнуты несоответствием характера одежды героев и выражения их лиц. Лица современны. Одежда подчеркнута архаична. С любовью выписаны шёлковые складки, вышитые на рукавах орнаменты. Колорит картины строится на контрасте приглушённого синего, оранжево–жёлтого и красного.

Еще один сюжет — художник–властитель, художник–маг, наделенный светлой силой первопрородца в мир прекрасного: композиция «Измышление старых символов» — одна из самых интересных в этой серии, и именно в ней Тиграном используются аллюзии ренессансной венецианской живописи.

Темы, с которыми работает армянский художник, масштабны и актуальны: власть («Триумф», Шествие короля»), сосуществование материального и духовного миров («Путешествие кардинала»), тайное знание и свобода выбора («Всевидящая богиня», «Танец жреца»). Не случайно в литературе Тиграну Овумяну близки Борхес, Камю, Умберто Эко, а в живописи — итальянские художники эпохи Возрождения.



Тигран Овумян. Тайна художника. Х., м. 70х90. 1998



Тигран Овумян. Танец жреца. Х., м. 90х120. 1998

¹ Тигран Овумян закончил художественную школу имени Коджояна, позже учился в художественном колледже им. П.Терлемезяна, ереванском Театрально–художественном институте. В 1995 году состоялась его первая персональная выставка в Ереване. В 1996—1998 годах работы художника экспонировались в Торонто, Лас–Вегасе, Лос–Анджелесе, Москве. Он член Союза художников Армении и Международной федерации художников при ЮНЕСКО.
² Тигран учился в Театрально–художественном институте на факультете скульптуры, и это ощущается в его живописных работах.

Д Е Н Ь Г И

ДИЗАЙН & ПРОПАГАНДА

НЕ НАВЯЗЧИВО

О значимости изучения бумажных денег для экономической и политической истории написаны горы книг и статей — бонистика, наука о бумажных деньгах, занимает вполне уважаемое место среди вспомогательных исторических дисциплин. Эти сочинения строятся, как правило, согласно раз и навсегда утвердившемуся шаблону. Их авторы, начиная с велеречивых и по сути верных рассуждений о банкноте как «окне в ушедший мир» и «визитной карточке эпохи», сводят всю общечеловеческую значимость одного предмета к экономическим, финансовым, историческим, бытовым и еще бог знает каким аспектам.

Искусствоведческий анализ дизайна банкнот встречается в литературе крайне редко.



Неизвестно почему среди широких масс исследователей оказался чрезвычайно популярным лозунг, выдвинутый одним полузабытым романистом уходящего века: «Деньги никогда не будут вешать на стену и любоваться ими». Любоваться банкнотами, конечно, не стоит, чтобы не уподобиться известному зачашшему над дензнаками имморталисту, однако отнесемся к ним как к произведениям особого искусства. Зададим себе вопрос — какую смысловую нагрузку может нести внешнее оформление денежных знаков?

Без сомнения, банкноты несут на себе отпечаток конкретной исторической эпохи: например, австро-венгерский билет 1882 года [1] подчеркнут ампиризм, а банкнот, выпущенный в 1902 году [2], напоминает книжные иллюстрации начала века, выполненные в стиле модерн. Предполагается, что рисунок банковского билета, если говорить о его смысле, должен выражать «национальную идею» — например, как гривны Нарбута [3] или тяжеловесный тевтонский идеал образца 1910 года [4], и визуально подкреплять достоинство денежного знака. С другой стороны, дизайн не должен ориентироваться на узкий круг ценителей: от внешнего оформления дензнаков требуется быть понятным «широким кругам населения». Дизайнер в этой ситуации вынужден отвечать требованию «сделайте мне красиво» и ориентироваться на стереотип восприятия «среднего» человека, который, впрочем, вполне чуток и незамедлительно готов окрестить яркие банкноты с крупным аляповатым рисунком «фантиками».



Стереотипность денежных знаков обуславливается не только тем, что их художественное оформление ориентировано на среднего зрителя, — некоторые законы оформления банкнот продиктованы объективными причинами. Банкнот должен быть легко узнаваемым и визуально запоминающимся. Дизайн мелких купюр, отвечая в первую очередь этому требованию, во вторую — должен быть менее «грандиозным» и «солидным», чем дизайн крупных дензнаков. Кроме того, изображения имеют лишь вспомогательное значение по сравнению с текстом и цифрами: легко можно представить себе банкнот безо всяких рисунков (собственно, это и был изначальный вариант), но без текста он не существует по определению.

Стереотипным, как правило, является сам по себе набор номиналов в эмиссии. Десятичная система счисления заставляет выпускать купюры в 5 и 10, 50 и 100 денежных единиц. Другие номиналы диктует национальная традиция. Например, для России, вплоть до начала реформ, были характерны банкноты в 3 рубля (впервые такой номинал появился в 1843 году) и 25 рублей (он существовал с 1769 года, с первого выпуска первых ассигнаций). Для Запада, наоборот, характерна «двоичность» — мы встречаем 2 марки (доллара, кроны, злотых) и 20 марок (фунтов, франков, песо, etc.). Милым исключением на этом фоне кажется Голландия с ее 2 и 2,5 гульденами.

Что является доминантой в художественном оформлении банкнота? Конечно, его цвет. Здесь нам есть чем гордиться — Россия оказывается родиной не только слонов, но и самой долгой традиции цветового оформления купюр. Пятирублевые и десятирублевые ассигнации, появившиеся впервые в 1786 году, были напечатаны (для лучшего узнавания «подлыми сословиями») на синей и красной бумаге соответственно. В 1843 году появились кредитные билеты в один рубль и три рубля, соответственно желтого и зеленого цвета. Несмотря на добрый десяток денежных реформ, этот стереотип сохранялся вплоть до 1991 года: рубли были желтыми, трехрублевки — зелеными, пятерки — синими, а десятирублевки — красными (хотя и с солидным перерывом) [5,6,7].

Существует и другой стереотип — подражательный. Собственно, уже в древности некоторые особо продвинутые варвары, используя монету эллинистических царей или Римской империи, чеканили собственную, тем же весом и пробой, с рисунком, который по возможности напоминал цивилизованный образец. Этот путь используется в местных выпусках, стремящихся вытеснить центральные или хотя бы получить равное с ними доверие населения: так поступало Сибирское временное правительство, копировавшее в уменьшенном виде традиционные банкноты [8,9]. Такие выпуски были практикой и оккупационных эмиссий — оккупировав Польшу, нацисты сохранили дизайн прежней польской валюты [10,11], — и признаком вновь обретенного суверенитета — молодое государство зачастую, освободившись от гнета империи, еще не в силах создать свой собственный дизайн. Пример — первая эмиссия независимого Латвийского государства 1922 года.





12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



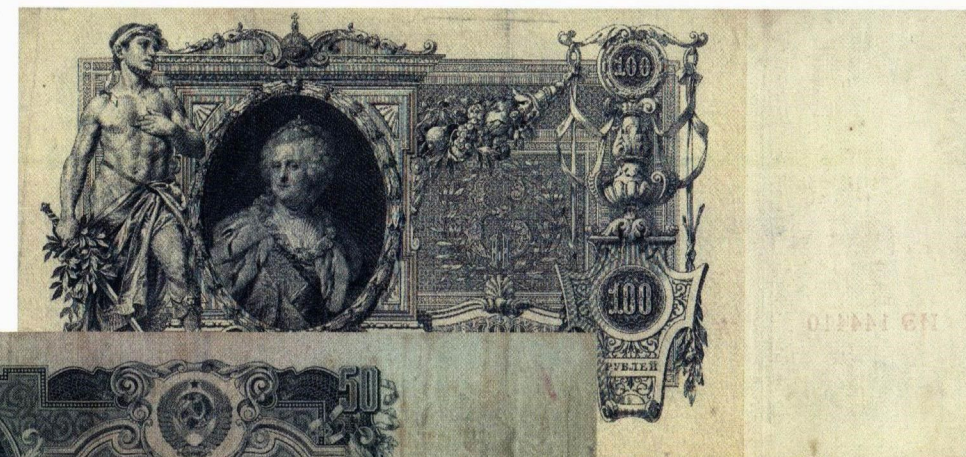
24



25

Завершая обзор, хочется сказать еще об одном курьезном случае использования стереотипа. Послевоенный сталинский режим возродил многие черты Российской империи — погоны, офицерские звания, министерства. Не стала исключением и рассматриваемая нами область. Возродилась двадцатипятирублевая купюра, заняв место «тридцатки». Видоизмененный, но все же легко узнаваемый имперский стереотип доминировал практически на всех денежных знаках — почти скопирована была двадцатипятирублевка [22,23] и пятирублевка [24,25], а полусотенный с портретом Ильича удивительно напоминал царскую «катеньку» [26,27]. Так стереотип на правах культурного кода сохраняется и передается, переходя на уровень политической мифологии...

Банкноты даны в масштабе М: 1/2



26



27

Облака над Sotheby's

Избранные эпизоды 1999–2000



Облака над аукционным домом Sotheby's начали сгущаться в 1997 году. Одним из первых тревожных сигналов стала книга британского журналиста Питера Ватсона «Sotheby's — история изнутри» («Sotheby's — the inside story»). В ней уважаемая компания предстает в виде шайки плотоядных охотников за деньгами и сверхприбылями, цинично манипулирующих культурными ценностями всех времен и народов во имя наживы. Все может быть, но Ватсон при этом особого чувства симпатии тоже не вызывал — слишком явным был журналистский расчет на первоклассный скандал и ту же самую наживу, только с «другой стороны баррикад». Дальше — больше. В том же году было начато расследование по подозрению в сговоре крупнейших аукционных домов (Sotheby's и их главного конкурента Christie's) на установление процентов, взимаемых ими при аукционных продажах. Сие есть нарушение антимонопольного законодательства, что по американским законам карается жестко. Чем все это закончится — пока не ясно, но надо думать, что до полного краха компании, как это обещают некоторые западные публикации, дело все-таки не дойдет. Пока же — кадровые перестановки: президент Sotheby's Альфред Таубман и исполнительный директор Диана Брукс 21 февраля 2000-го подали в отставку, и их места заняли Михаэль Соверн и Вильям Рупрехт соответственно. Кроме того, наличествуют падение стоимости акций и невнятные комментарии по всем проблемам руководства. Симптоматично, однако, что в конце февраля текущего года Sotheby's оповестил общественность о новой структуре своих комиссионных сборов. В частности, со всех интернет-продаж аукционный дом установил для себя комиссионный сбор в 10%, вне зависимости от объема сделки.

На фоне этих волнений продолжалась и продолжается обычная деловая активность — аукционный конвейер Sotheby's действует исправно.

В 1999 году (антимонопольное расследование было в тот период прекращено, как оказалось — ненадолго) компания произвела ряд активных пространственных завоеваний. В Европе открылись новые представительства в Цюрихе и Амстердаме, в США заканчивается оформление десятиэтажной громадины на Йорк-авеню в Нью-Йорке — штаб-квартиры компании, где будет, помимо прочего, развернуто уникально оснащенное выставочное пространство, в Сети — крестовый поход в Интернет (два сайта онлайн-аукционов), уже приносящий дивиденды.

Оглядываясь на прошедший год, который вопреки всему стал для Sotheby's самым удачным за последние 9 лет, хочется, отдав предпочтение личному вкусу, вспомнить два осенних аукциона. Первый — октябрьский (27 октября 1999 года), фотографический аукцион: с молотка шла богатая частная коллекция с акцентом на раннюю французскую фотографию XIX века и европейскую фотографию первой половины XX-го столетия. Он интересен тем, что установил сразу несколько мировых рекордов, подняв ценовую планку и впрямь до небывалых высот. Главной сенсацией стали две работы Густава Ле Грея. Морской пейзаж ушел к анонимному покупателю за 517.000 фунтов стерлингов, к нему же отправилась фотография под названием «Hetre, Fontenbleau» — за 419.500 ф. ст. Чуть

дешевле были проданы с молотка «Носильщик» Августа Зандера — 265.000 ф. ст. и «In Memoriam...» Эдварда Штейхена: 243.500 против предполагаемых 40.000—60.000 ф. ст. Это пример того, что происходит: мэтры фотографии «подтянулись» до уровня старых мастеров.

Второй аукцион, ноябрьский, также удивил и порадовал. Распродажа частной коллекции из 148 лотов, предварительно оцененной в 250.000 ф. ст., стала частью очередного Бердсли-бума, вспыхнувшего на фоне столетия со дня смерти художника. Она включала фотографии, письма, автографы, каталоги и произведения Обри Бердсли. В частности, его детские рисунки для журнала Брайтонской средней школы. Для многочисленных поклонников художника этот аукцион стал роскошным подарком. Однако ценового фурора, подобного фотографическому, не произошло. На этот раз чертик из табакерки не выпрыгнул...

Из событий этого года самым крупным стал аукцион под названием *Старые Мастера 2000* (144 лота). Он состоялся в Нью-Йорке 28 февраля.

Его открытиями стали:

1. «Портрет мужчины в виде бога Марса» П.-П. Рубенса. Продана за 8,2 млн. долларов. Рекорд аукциона.

2. Два венецианских вида Франческо Гварди. «Вид на острова Гидекка и Сан Джорджо Маджоре со стороны залива Сан Марко», «Вид моста Делла Догана и церкви Санта Мария Делла Салюте», 1770–е. Проданы за 5.612.500 долларов. Цены на Гварди активно и устойчиво ползут вверх.

3. «Осуждение Адама и Евы» Доменикино. Продана за 3.302.500 долларов.

4. «Мадонна с ребенком» Андреа дель Сарто, XVI столетие. Продана за 1,1 млн. долларов. Работа случайно была обнаружена в одной из церквей штата Массачусетс и изначально принята за копия XVIII века. После специальной рефлектографической экспертизы работа была признана оригиналом кисти дель Сарто.

К летнему аукциону старых мастеров 6 июля в Лондоне Sotheby's уже сейчас подготовил сенсацию. Первый раз на продажу с молотка будет предложена работа раннеитальянского мастера **Чимабуз. «Мадонна с ребенком»** второй половины XIII столетия (25,7х20,5 см) была обнаружена специалистами Sotheby's в одном из частных английских владений во время составления предпродажной описи имущества. Сравнительная экспертиза этого и других произведений мастера из Национальной галереи в Лондоне и коллекции Фрик в Нью-Йорке подтвердила подлинность работы. Предполагаемая цена — от 2 млн. фунтов стерлингов.

В придачу — недавно обнаруженное произведение: **«Святое Семейство с младенцем Иоанном Крестителем»** барочного мастера Орацио Джентилески. Его предварительная оценка — 1,5—2 млн. фунтов стерлингов.

Аркадий Ипполитов

С 3 по 8 марта в Москве в Центральном доме художника проходил VIII антикварный салон.

Действительно, если припомнить историю антикварного рынка, то окажется, что нашей родине особенно гордиться нечем. Возник он в России поздно и всегда был дорогим и не очень богатым. Иначе и быть не могло — понятие антиквариата было завезено из Европы, и желание коллекционировать старинные вещи достаточно трудно прививалось в русском сознании. Первые шаги отечественный антикварный рынок сделал при Алексее Тишайшем. Нам что-то смутно известно о коллекционировании картин, гравюр и всевозможных редкостей, что имело место при русском дворе в то время. Впрочем, это был скорее пробуждающийся интерес к приметам европейского быта, чем страсть к собирательству. Редкости приобретали у голландских купцов, и различия между новой и старой вещью никто не делал.

Великие реформы Петра, всколыхнувшие Русь, привели к тому, что в Петербурге появились галереи и даже первый русский музей — Кунсткамера. Однако покупка предметов искусства оставалась чисто бытовым явлением. Для того чтобы отделать дом в новом, удобном царю вкусе, из-за границы вывозились люстры и сундуки, а вместе с ними и другие предметы. Картина на стене была знаком европейскости и лояльности к новой политике и знаком же оставалась: качество ее никого особенно не интересовало. Из документов того времени становится понятным, что особой разницы между живописью и гравюрой в нашем отечестве не делали и что само изображение было гораздо важнее. Можно представить, какие возможности открывались перед амстердамскими арт-дилерами, когда им удавалось заполучить в качестве клиента русского вельможу.

И для веселой Елизаветы вещи вокруг нее имели ценность лишь как обрамление жизни. Ее картинные залы, в которых картины исполняли роль обоев, стали приметой моды — ведь императрица была отчаянной модницей. С Екатерины II начинается осознанное коллекционирование в России, а приобретение художественных сокровищ делается частью продуманной культурной политики государства, проводимой и внутри страны, и за рубежом. Екатерининская эпоха стала тем самым временем, когда сформировалась база для русского антикварного рынка. Русские вельможи, ездившие за границу, скупали галереи и коллекции, чтобы потом сибаритствовать среди Корреджиов и Канов. В Европе изысканные знатоки плакали, что русские вздувают цены, и воспринимали соотечественников так, как ловкие итальянцы в начале века воспринимали американских миллионеров, стараясь им всучить полусмутьные деревяшки со следами позолоты по ценам Симоне Мартини, или как сейчас Сотби и Кристи воспринимают японцев, главных покупателей Ван Гогов и Ренуаров. Именно во второй половине XVIII века в Россию ввозится основная масса европейской живописи, оседавшей в особняках и усадьбах старой и новой аристократии. По большей части эти произведения покупались для престижа и для создания определенного имиджа вельможи, немыслимого без картинной галереи.

Антикварного рынка в России тогда, конечно, не было и не могло быть: несколько предприимчивых иностранцев открыли лавки в Петербурге, но отечественные ценители предпочитали иметь дела непосредственно с Западом. В этом соединились и типично русское предпочтение «заграницы», и определенная сермяжная хитрость: русская душа всегда жаждет обойти посредника, не признавая его труда.

Сын Екатерины определенно был коллекционером с ярко выраженным вкусом. Однако материнская культурная политика с ее размахом была ему чужда, и павловские ограничения на въезд и выезд из России положили начало отчуждению России от Европы. Николаевская Россия только ужесточила начинания Павла, и именно в его правление началась осознанная политическая иммиграция, своего рода диссидентство. Заграничные покупки стали уже не такими впечатляющими, как при Екатерине, а многие богатые, образованные и, следовательно, восприимчивые к коллекционированию русские предпочитали жить за границей — как, например, Демидов.

Закрывание границ естественно вело к вздорожанию импортных вещей, но именно в николаевское время Россия худо-бедно обзаводится собственными производителями художественных ценностей. Золотая осень крепостного права дала нам лучшую в мире мебель, живопись Сороки и фарфор императорского

В начале двадцатого века русские знатоки антиквариата жаловались на бедность отечественного рынка и на то, что ценителю старого искусства в России делать нечего. Хорошие вещи найти трудно, магазинов, специализирующихся в какой-либо определенной области, нет, и, для того чтобы составить стоящую коллекцию, надо ехать в Европу. Это происходило в благословенное время около 1913 года, сейчас считающееся утраченным идеалом русского благополучия.

Золотое время для антикваров в России наступило при отмене крепостного права и разорении огромных поместий XVIII века, пошедших с молотка. Тогда, в 60-е годы прошлого века, Петербург наводнился самыми разными роскошными вещами, уходящими за бесценку. Увы, в это время вкус галантного столетия был не востребован, и множество чудных люстр дымчатого стекла и наборной мебели погибло от простого небрежения. Коллекционировать их стали лишь после рекламы «Мира искусства», но уже и к тому времени они превратились в редкость. Короткое изобилие 60-х годов было вызвано социальными катаклизмами и быстро себя исчерпало. Начало века снова сетовало на бедность антиквариата.

Вторым благословенным периодом для предприимчивых антиквариетов стали 20-е годы, когда в России появилось много дешевых старых вещей, хотя это изобилие и не свидетельствовало ни о чем другом, как только о разлуке, развале и всеобщем обнищании. В те годы новое революционное государство сыграло роль пахана: оно постаралось монополизировать торговлю антиквариатом, распродавая за границей бесценные сокровища старых русских коллекций. Небрежение, широкомасштабный вывоз и общая одичалость общества к 70-м годам окончательно истощили антикварный рынок, ставший в СССР черным рынком.

Общий взгляд на историю русского антиквариата ясно показывает его специфичность. Он всегда был связан с Западом — причем не с вывозом, а в основном с ввозом вещей из-за границы: иначе ему и неоткуда было появиться. Его дешевизна определялась обнищанием общества, а рост цен, значительно превосходивших западные, свидетельствовал о русском благополучии. Русский антиквар теснейшим образом связан с российской политикой, и открытость Европы влияла на него благоприятно, в то время как закрытость резко вела к его сужению. Соображения престижа в российском антикварном деле всегда преобладали над любовью к искусству, а бытовые собрания над коллекционированием. Со времен царя Алексея до наших дней главным желанием в покупке антикварных ценностей было стремление обставить. Если же возникало желание собрать коллекцию итальянских гравюр, то приходилось ехать за границу.

VIII антикварный салон, проходивший в Москве 3—8 марта, оказался наглядной демонстрацией специфики русского антиквариата. Общее впечатление задано золоченой мебелью в стиле ридженси производства прошлого века, большими фарфоровыми вазами и пышными рамами. Все вещи — обстановочные, и чем более доходчива их престижность, выраженная в обилии золоченых накладок, переизбытке резьбы и инкрустации и множестве деталей, тем лучше. Цены высоки, что подразумевает наличие покупателя, способного с ними примириться. Общий вид салона свидетельствует о русском процветании и относительном спокойствии.

Необычайно важно, что в России антиквариат окончательно отмылся от «черноты», свойственной ему в советское время. Тогда малейшая принадлежность к антикварному миру была тождественна причастности к незаконной деятельности. Сейчас же стало очевидным, что музеям нечего бояться антикварного рынка, а антикварам нечего вывозить из России. Сегодня старые вещи здесь дороже, чем там.

РАЗМЫШЛЕНИЯ
У ПОДЪЕЗДА ЦДХ

завода, то есть наиболее желанные предметы отечественного производства для последующего коллекционирования. В это время формируется некий рынок русской живописи, так как жесткая централизация художественного образования не давала возможности что-либо покупать у русских художников. Все они работали в первую очередь на императора и на государство, а частные лица интересовались одними портретистами. Первым относительно независимым русским художником стал Карл Брюллов.

Золотое время для антикваров в России наступило при отмене крепостного права и разорении огромных поместий XVIII века, пошедших с молотка. Тогда, в 60-е годы прошлого века, Петербург наводнился самыми разными роскошными вещами, уходящими за бесценку. Увы, в это время вкус галантного столетия был не востребован, и множество чудных люстр дымчатого стекла и наборной мебели погибло от простого небрежения. Коллекционировать их стали лишь после рекламы «Мира искусства», но уже и к тому времени они превратились в редкость. Короткое изобилие 60-х годов было вызвано социальными катаклизмами и быстро себя исчерпало. Начало века снова сетовало на бедность антиквариата.

Вторым благословенным периодом для предприимчивых антиквариетов стали 20-е годы, когда в России появилось много дешевых старых вещей, хотя это изобилие и не свидетельствовало ни о чем другом, как только о разлуке, развале и всеобщем обнищании. В те годы новое революционное государство сыграло роль пахана: оно постаралось монополизировать торговлю антиквариатом, распродавая за границей бесценные сокровища старых русских коллекций. Небрежение, широкомасштабный вывоз и общая одичалость общества к 70-м годам окончательно истощили антикварный рынок, ставший в СССР черным рынком.

Общий взгляд на историю русского антиквариата ясно показывает его специфичность. Он всегда был связан с Западом — причем не с вывозом, а в основном с ввозом вещей из-за границы: иначе ему и неоткуда было появиться. Его дешевизна определялась обнищанием общества, а рост цен, значительно превосходивших западные, свидетельствовал о русском благополучии. Русский антиквар теснейшим образом связан с российской политикой, и открытость Европы влияла на него благоприятно, в то время как закрытость резко вела к его сужению. Соображения престижа в российском антикварном деле всегда преобладали над любовью к искусству, а бытовые собрания над коллекционированием. Со времен царя Алексея до наших дней главным желанием в покупке антикварных ценностей было стремление обставить. Если же возникало желание собрать коллекцию итальянских гравюр, то приходилось ехать за границу.

VIII антикварный салон, проходивший в Москве 3—8 марта, оказался наглядной демонстрацией специфики русского антиквариата. Общее впечатление задано золоченой мебелью в стиле ридженси производства прошлого века, большими фарфоровыми вазами и пышными рамами. Все вещи — обстановочные, и чем более доходчива их престижность, выраженная в обилии золоченых накладок, переизбытке резьбы и инкрустации и множестве деталей, тем лучше. Цены высоки, что подразумевает наличие покупателя, способного с ними примириться. Общий вид салона свидетельствует о русском процветании и относительном спокойствии.

Необычайно важно, что в России антиквариат окончательно отмылся от «черноты», свойственной ему в советское время. Тогда малейшая принадлежность к антикварному миру была тождественна причастности к незаконной деятельности. Сейчас же стало очевидным, что музеям нечего бояться антикварного рынка, а антикварам нечего вывозить из России. Сегодня старые вещи здесь дороже, чем там.

ТОЛКОВАНИЕ СНОВИДЕНИЙ на Большом проспекте

Сны, утверждал Зигмунд Фрейд, есть большой проспект, ведущий от центральной площади в неведомую страну — Бессознательное. В снах осуществляются подлинные желания, и потому мы узнаем себя, видя сны. Вот, например, в *Толковании сновидений* Фрейд описывает, как пациентка увидела сон: она собирается принять гостей, но в доме нет ничего, кроме копченой лососины. К тому же в воскресенье венские магазины закрыты. Поколебавшись, женщина отказывается от желания устроить ужин и просыпается. Придя к своему доктору, она смеется над его глупой теорией о том, что сны есть осуществление желаний. Ведь в своем сне ей хотелось принять гостей, но вместо того, чтобы осуществить свои желания, пришлось честно отказаться от них. Фрейд отвечал, что все гораздо сложнее. Дама хотела принять гостей, но только не худощавую свою подругу, которая заигрывает с ее мужем. Между тем мужу, поставщику мяса, нравятся только полные дамы. Вот поэтому гостям и отказали в копченой лососине — а не то подруга, отведав и пополнив, соблазнит мужа. Каждая деталь во сне имеет значение. Почему, например, лососина копченая? Потому что это любимое блюдо кокетливой подруги, с которой «случайно» знаком и сам Фрейд. Под конец анализа доктор соглашается с пациенткой, что их общая подруга любит копченую лососину, а пациентка соглашается с доктором, что сон есть осуществление желаний.

Среди прочих юбиларов прошедшего года, от Христа до Набокова, *Толкование сновидений* не пользовалось особым успехом. Между тем книге ровно сто лет, и в определенных кругах ее читают не меньше, чем *Лолиту*. И правда, интерес людей к собственным снам лишь немного уступает их интересу друг к другу. К тому же два этих интереса взаимосвязаны. Как вы наверняка помните у другого юбилара, Татьяна узнает свою любовь из сна. Девушку хватает медведь и куда-то несет (нам остается догадаться куда), и она видит своего любимого с длинным ножом. Сон говорит все, но язык его понятен, только пока спишь. Сон надо толковать, а значит, сразу, пока не забыла, глядеть в сонник. И вот не совсем одетая девушка

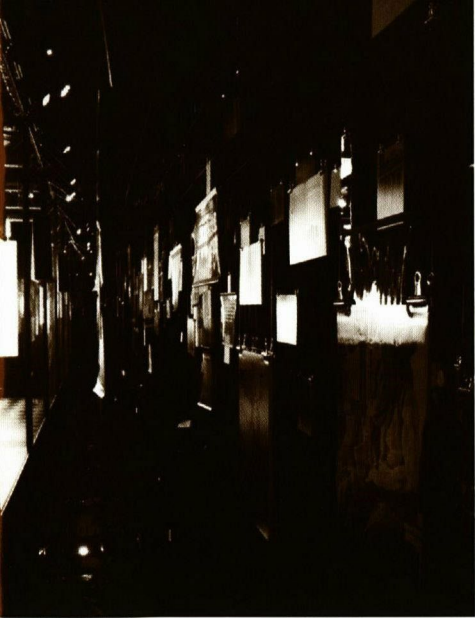
В постеле с книгой лежит,
За листом лист перебирая,
И ничего не говорит.
Хоть не являла книга эта
Ни сладких вымыслов поэта, [...]
Но [...] даже Дамских Мод Журнал
Так никого не занимал.
То был друзья, [...]
Глава халдейских мудрецов
Гадатель, толкователь снов.

Везет же толкователям сновидений, девушки читают их прямо в постели! В других жанрах такой успех может только сниться. В общем, каждый знает, сколь странны сны; многие догадываются, сколь странны мы сами; но только самые верные из читателей знают, какая странная книга — *Толкование сновидений*. Делает ли она нас понятнее? Что изменилось в судьбе новых Татьян, которые читают в постели не Мартына Задеку, а Зигмунда Фрейда? Вот уж сто лет мы удивляемся книге молодого венского доктора. Наше восхищение не зависит ни от общих теорий, ни от частной практики. *Толкование сновидений* очаровательно игрой молодого ума, который наслаждается своим интересом к людям, рассчитывает на такой же интерес к самому себе и не боится рассказывать много и нескромно. Каждый анализ здесь на грани фола, но вместе они создают чувство открытия.

Итак, в снах осуществляются желания. Не желаете ли копченой лососины? Я на Большом проспекте Петроградской стороны, который знаю куда дольше и лучше, чем *Толкование сновидений*. Я знал его затюканным школьником мрачнейших семидесятых; знал нагловатым студентом, которого ничему не учили и который искал удовольствий без рубля в кармане; знал и после, когда зарабатывал за границей, а по возвращении находил все те же унылые места. Снаружи здания подражают Вене, но зайдешь внутрь и чувствуешь родимый, школьный запах кошачьей мочи. Нынче я на Большом потому, что иду в Музей Сновидений. А может, это сон?

Вокруг меня места, осуществляющие мои прежние желания. Налево кафе Кураж (лососина, эротическое шоу). Направо магазин Нега («все для спальни и ванны»). Вот неведомый гастроном Граус (опечатка? — не важно, работает не как в Вене, а круглые сутки, без выходных, и интерпретировать нужды нет). Вот добрая знакомая, живая еще Старая Книга, специально для меня оставленная Провидением как символ преемственности времен. Налево — оружейный универмаг Солдат Удачи, направо с подозрительной симметрией — Институт Психоанализа. Сходите проверьте: может, это не сон? И вспомните, если вам за двадцать: такими были в незапамятную эпоху и ваши желания? Тогда и вы, пройдясь по Большому проспекту в хорошую погоду, придете к веселой нефрейдовской мысли: бывает, что желания осуществляются в жизни.

Я в музее того, чего не видел никто и никогда: сновидений, которые снились другому человеку. Музей занимает две подвальные комнаты Института психоанализа. Наверху студентов учат толковать сновидения по Фрейду, внизу пересматривают сновидения самого классика. Несмотря на соседство с психоанализом, которое часто бывало недоброжелательно к искусству, «тотальная инсталляция» выполнена элегантно, технично и без тени дилетантизма. Музей является авторским проектом психоаналитика и искусствоведа Виктора Мазина, которому помогал художник Владимир Кустов. Я стою перед картинками Павла Пепперштейна, он нарисовал иллюстрации к знакомым снам¹. Вот история о препарировании фрейдовской «нижней части»: некая дама очищает от мышц зад Фрейда, а он смотрит на это жуткое дело со стороны, «как в анатомическом театре». Проснувшись, он толкует этот сон как желание выпустить в свет «сочинение о сновидениях, в которых я должен опубликовать столько подробностей своей личной жизни». Пепперштейн рисует неточно: мы видим доктора, который сам режет собственную ногу и нимало не стыдится своей задранной штанины. Вот другой сон: Фрейд мочится в отхожем месте и струей смывает чужое дерьмо. Он трактовал увиденное как аналогию с конюшнями, расчищенными Геркулесом: так Фрейд расчистил человеческие заблуждения, а в геркулесовой струе пророчески диагностировал манию величия. Пепперштейн так все и изобразил: бородастый доктор стоит спиной к зрителю и удовлетворенно наблюдает за «борьбой говна и мочи» (из пояснений к картинке). Художник безбожно упрощает, но только так и можно изображать. Одинокий, нелепый, любознательный герой этих картинок действительно похож на авторский голос *Толкования сновидений*. Много кто рассказывал о низких своих желаниях — вспомним кающегося Августина, мастурбирующего Руссо, падшего Толстого; но только Фрейд придумал способ публичного выражения желаний столь недопустимых, что он не позволял себе осознать их даже самым приватным способом. Откровенность Фрейда доходила до того, что другу пришлось настоять на том, чтобы один полностью расписанный сон все-таки был выкинут, и мы до сих пор не знаем, что это было. Позже Фрейд, брошенный отец множества блудных эдипов, не позволял себе и доли подобной открытости. Повернувшись к

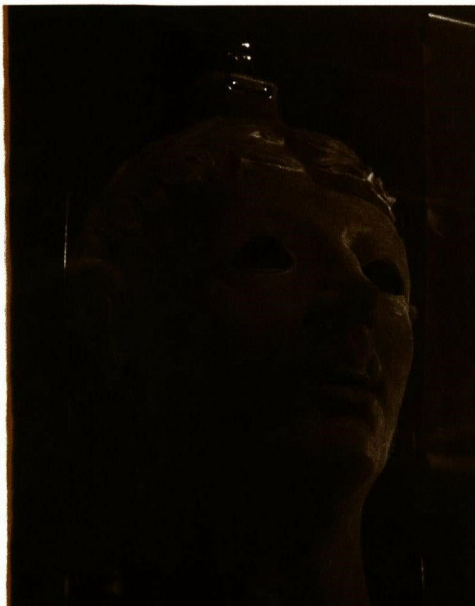


нам самыми мягкими своими местами Фрейд из *Толкования сновидений* совсем не похож на сурового, закрытого на зиппер автора поздних работ. Кто окружен врагами, не может раскрывать собственные сны,

ему остается интерпретировать сны человечества. Ранний Фрейд рассказывает о собственных ошибках, шутках и снах; поздний Фрейд в поисках контакта с читателем перевоплощается в Леонардо, Моисея или самого Создателя. Наследник Розанова или митьков, Пепперштейн заострил жизненную приземленность, телесное тепло раннего Фрейда. Всей этой милой, смешной грязи в *Толковании сновидений* и правда много; но чтение Пепперштейна шокирует потому, что куда охотнее мы ассоциируем Фрейда с другими, поздними работами.

Это лишь первая и меньшая часть экспозиции. Второй зал ведет сквозь зримые метафоры большой, даже слишком большой теории. Наш гид, бородатый сновидец, знал толк в мире вещей. Его рабочий стол, за которым написано почти все его невероятное собрание сочинений (больше, кажется, написал только Лютер), был заставлен коллекцией античных статуэток, которая оставляла свободным лишь прямоугольник размером с лист бумаги. В конце сеанса доктор показывал пациенту интересную статуэтку, что служило знаком одобрения и продолжало дело интерпретации: то мог быть Сфинкс, или Эрот, или, к примеру, Горгона Медуза. Почему бы новым аналитикам (говорят, они нынче преуспевают с новыми бизнесменами) не последовать примеру отца-основателя — это повысило бы спрос на произведения малого жанра.

Нас обступает сновидная тьма. В трех измерениях мерцают пятна, фигуры, изречения. Усилия восприятия по распознаванию этих ступков темноты сходны с усилиями памяти по воспоминанию образов сна. Мы оказываемся в холодном, классическом мире древних мифов. Есть тут и отдельные предметы, которые заимствованы из сновидений авторов музея, но не его героя — например, объемистая фигура Сторожа сновидений или изрядный кусок черного латекса, который так приятен на ощупь, что, согласно пояснениям, употребляется в садомазохистских салонах. Наверно, в нее заворачивают жертву, чтоб не покалечить; при чем здесь Фрейд — осталось неясным.



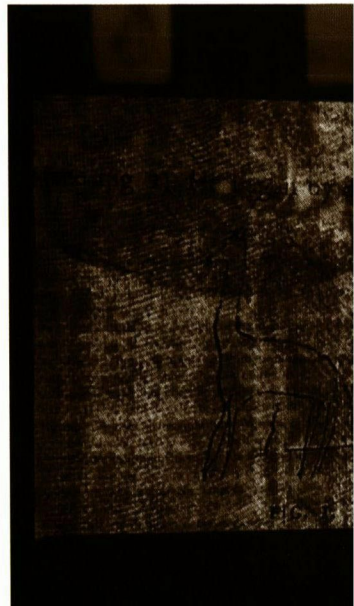
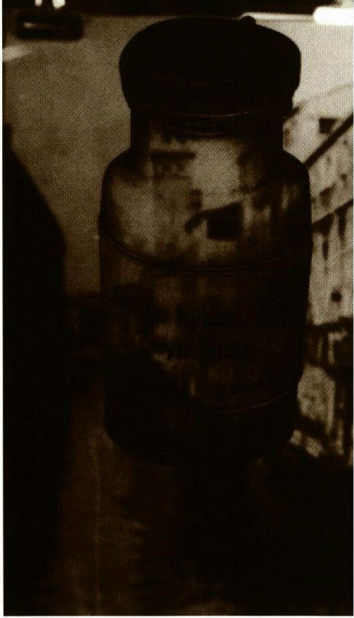
Мои забытые сны, приблизившиеся в начале осмотра, бледнеют и уходят обратно. Любимый автор Мазина — поздний, премудрый автор *Моисея* или *Тотема и табу*; и действительно, фотографии Фрейда в этом музее

принадлежат периоду, когда *Толкованию сновидений* уже исполнилось пара первых десятилетий. Совсем как в книгах Фрейда, мы видим невероятное соединение объектов, выданных из исторической среды и перенесенных в иное, личное пространство героя. Моисей похож на Троцкого, Эхнатон на Фрейда, Орвьетто на Вену. Теперь все вместе снится Петроградской стороне, и Эдип слушает музыку XXI века. Композиции Мазина совсем не свойствен иронический примитивизм Пепперштейна. Объекты висят на трех уровнях, символизируя позднюю фрейдовскую топологию. Загадочные комбинации в глубоком, уходящем в черноту пространстве призваны символизировать подсознательное как есть, всерьез, навсегда.

Пожалуй, этой восхитительной инсталляции не хватает чувства истории. В большой теории фрейдовское бессознательное не знает времени, но сны великого человека переживали сиюминутный исторический контент. В одном сне Фрейд с завистью наблюдал своего дядю–фальшивомонетчика, который подделывал золотые рубли для идейной борьбы против российской монархии; в другом сновидец соперничал с графом Туна, австрийским реформатором вроде Столыпина. В анализе этого сна Фрейд вспоминает культурный материал разной свежести — от Шекспира до Теннисона. Ему приходится рассказать, что белая гвоздика в Вене была знаком антисемитов, а красная гвоздика — знаком социал–демократов. Сновидение про графа Туна, пишет Фрейд, «производит впечатление фантазии, переносящей спящего в революционный 1848 год, воспоминание о котором было пробуждено юбилеем 1898 года». Фрейдовское бессознательное интересовалось политикой и следило за юбилеями. В этом духе русский психоаналитик и белоэмигрант Николай Осипов писал в 1930–х, что революции подобны сновидениям, потому что осуществляют желания в формах свернутых, искаженных, не признающих реальности. Ничего этого нет в нашем музее, где сновидения Фрейда мало–помалу отождествляются с его античной коллекцией. Условная древность, это вымышленное подсознание человечества, напрямую противопоставлена текущим реальностям Петроградской стороны.

Все же сновидения Фрейда богаче нынешнего их музея. Тут совсем нет гвоздик, но слишком много сфинксов. Мифотворчество позднего Фрейда заслонило его ранний, острохарактерный автопортрет. Чтобы встретиться с сонным воображением истории — осуществлением желаний здесь, сейчас, наяву — лучше вернуться на Большой проспект.

¹ Музею сновидений посвящен отдельный том альманаха *Кабинет* (Санкт–Петербург: ИНАпресс, 1999). Здесь опубликованы, в частности, рисунки Пепперштейна и подробная статья Мазина «Сто лет *Толкования сновидений*».



Зигмунд Фрейд как культурный этап

Сезанн и Фрейд — начало искусства XX века и начало аналитической психологии: поляризация вкусов налицо. Сегодня Сезанн — для респектабельных ценителей прекрасной живописи, Фрейд — для рефлекслирующих искателей истин и сокрытых смыслов (в основном — студенты–иностранцы). Или настоящее искусство, или подлинная наука: хочется быть поклонником только одного из этих направлений. Увлеченность Фрейдом (имею в виду тексты) заставляет забыть о живописи: «Рационалистическая или, быть может, аналитическая склонность во мне, — писал Фрейд, — противится тому, чтобы я был захвачен художественным произведением и не сознавал, почему я захвачен и что меня захватило» («Моисей Микельанджело»). Напротив, за свободу непритворного восхищения Сезанном приходится расплачиваться Фрейдом.

Последнее справедливо и в прямом смысле, поскольку венский профессор запечатлен на ходовой банкноте в 50 австрийских шиллингов. (Нельзя, впрочем, следуя уж избранному методу до конца, не указать на сезанновские яблоки на 100 французских франках. Но в том–то и дело, что яблоки — в Париже, а здесь, в Вене — добродушно гипнотизирующий взгляд доктора.)

«*Фрейд: Конфликт и культура*» собрана из американских, английских (музей Фрейда в Лондоне) и венских (знаменитая мемориальная квартира на Берггассе, 19) коллекций. Предлагаются два жанра — документы, происходящие главным образом из архива ученого, переданного в свое время из Лондона в Библиотеку Конгресса, и попури из американских фильмов, так или иначе использующих фрейдовские проблематику и жаргон, — то есть неологизмы, словосочетания, словесные формулы, речевые штампы, введенные в жизнь доктором Фрейдом или активно использовавшиеся им. Архивная часть демонстрируется в стеклянных витринах, расставленных «ёлочкой» в просторном выставочном зале. Это бесчисленные фотографии, письма, рукописи статей, формуляры и метрики. Рядом с рукописями текстовые выдержки, расшифровки скорописи; все документы снабжены комментариями биографического и архивоведческого характера. Приходится много читать. В качестве экспонатов и аксессуаров сеансов психоаналитика, мифологизированные в культуре современности: подлинные дневники, перо, очки доктора с футляром, письменный стол, знаменитая кушетка, антикварные статуэтки из личной коллекции. Демонстрируется и творчество пациентов. Среди прочего — белые волки, сидящие на дереве, знаменитый рисунок детского кошмара Wolf Man'a (одессита Сергея Панкеева), неоднократно описанного Фрейдом: «...волки сидели спокойно без всякого движения на ветках дерева, справа и слева от ствола и глядели на меня...» Последовательность движения от витрины к витрине задана их порядковыми номерами. Материал сгруппирован по трем биографическим темам: 1) годы становления; 2) индивидуум: терапия и теория; 3) от индивидуума — к обществу. Жизнь доктора Фрейда является стержнем. Подчеркнуто ее показательное развитие от переезда никому не известной еврейской семьи из маленького городка Фрайберга в Вену до эмиграции престарелого известного профессора из присоединенной к Третьему Рейху Вены в Лондон. Повседневная жизнь Фрейда, его сестры и коллеги, публичные лекции и симпозиумы — его собственная индивидуальность, конфликтующая с коллегами и противниками его взглядов, — стали материалом документального повествования. Параллельно демонстрируется развитие научного метода и исследуется (на фоне развития психологии вообще) возникновение знаменитых трудов — все большее обобщение частных случаев в рамках постижения глубинной психологии.

Такое построение — от безвестности к успеху и от индивидуального к общественному — выгодно следует чрезвычайно популярной проблематике демократически открытого общества со свободой самостоятельной личности (стоит упомянуть, что сделана выставка для Америки при участии Института Гетти). Учение Фрейда неожиданно оказывается поставленным на службу несложной современной политической идее, с которой можно спорить, доказав и ее темные стороны.

ПРОПИЛЕИ (АРТ-КРИТИК)

Выставку можно назвать культурологической. Ее идея состоит в демонстрации влияния идей и научных методов Фрейда на культуру XX века вплоть до современности, и в первую очередь — на культуру американскую. В 1909 году Фрейд прочел ряд лекций в Америке, которые, как считается, положили начало развитию психоанализа в США. Здесь как нигде психоанализ широко применялся во врачебной практике, если не сказать в повседневной жизни. Воздействие Фрейда должно было сказаться и на американском образе жизни: американские дружелюбие и простоватость, веротерпимость и свобода вероисповедания, уверенность в собственной непохожести на других и неприятие слов «ненормальность» и «отклонение» в отношении полов. Сексуальная

революция, наконец, тоже может быть выведена из Фрейда. Шесть видеofilьмов, группирующих драматические и забавные фрагменты кино– и мультфильмов по темам (От гипноза — к свободным ассоциациям; Толкование; Перенесение; Сны; Вытеснение; Эдипов комплекс), демонстрируют популярность идей и выражений венского доктора в американском обществе.

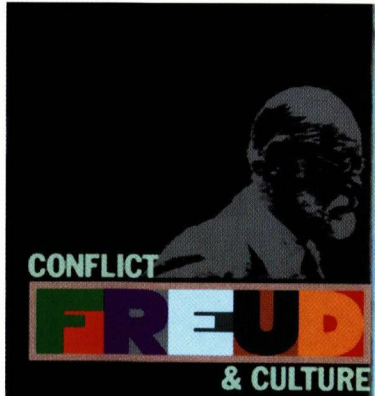
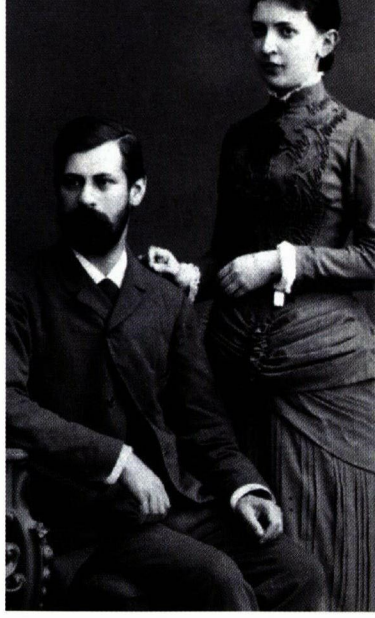
Венская выставка располагает к размышлениям биографического и культурологического свойства. Личность, как пытаются показать организаторы, не просто отражает культуру своего времени или формирует ее. Мощный личный заряд способен «программировать» (зачастую невольно) развитие общества на несколько десятков лет вперед. Общество отвечает на это культурным взлетом и мифотворчеством. Но наиболее ценна при этом возможность личного участия или неучастия в культурном феномене. Не всегда интересный материал (просто подлинники всем и так известных трудов и первые издания нашумевших книг) организован с претензией на культурное событие, на возможность размышления о нем. «Немногим довелось оказать столь решающее и основополагающее влияние на ход современной истории

культуры, как Зигмунду Фрейду» — так по–советски, но с неимоверным достоинством начинается остающийся на память о выставке буклет.

Пусть и упрощенный в теории, но порядочный и благородно трудящийся на благо культуры, «американский» Фрейд входит в контраст с расхожей вариацией метущегося в собственных идеях несчастного «русского» Фрейда–маньяка. Несложно представить себе русскую выставку на ту же тему. Конечно, будут доминировать смерть и сексуальные изыски. «Достоевский и отцеубийство», скорее всего — «Остроумие и его отношение к бессознательному» и, конечно же, «Толкование снов» со всем набором столь милых русскому духу сумасшедших сопоставлений, внезапных возвратов и как бы уместных по жанру мило–грязноватых всевозможного рода эротических описаний.

Россия не воспринимает Фрейда как идею, которую можно приспособить к практике (как Америка), не относится к нему как к культурному событию и этапу в истории науки (как это происходит в Австрии). Россия играет во Фрейда, навечно запутавшись в детских фазах своего сексуального развития. «И росли на дрожжах, но взростлеть не взростели, // до сих пор повзростлеть не смогли...» В Сезанна играть скучно — это скучная игра, мы ее знаем, а вот во Фрейда — всегда с удовольствием.

Д.О.



УРОКИ ДОМСКОГО СОБОРА

Я фанат средневековья, еще недавно лишенный возможности посещать города Фландрии, Франции и Германии, но запомнивший навсегда первые паломничества в такую родную и близкую в прошлом Прибалтику. Эти мощные мостовые, шпицы готических соборов, разноцветные фасады и сами улочки — узкие-узкие, с бдительными петушками-флюгерами на черепичных крышах: моя память не раз возвращалась к Риге, романтичному, столичному и волнующему городу, сердцем которого всегда был Домский собор.

Богатая историческая судьба Домского собора, изначально церкви Св. Марии, главной резиденции епископа, а затем архиепископа Риги, меняла черты в его внешнем и внутреннем облике. До XVII века собор служил экспериментом и примером средневекового зодчества, став результатом коллективного творчества и снискав себе сакраментальное название в строительстве — «школа Домского собора». Беглого взгляда достаточно, чтобы оценить, насколько дерзким стал этот эксперимент: пример нарушения всех привычных канонов архитектуры. Форма соседства нескольких архитектурных стилей благодаря уравновешенности масс, гармоничности основных членений осталась и сложной и выразительной, но в основе — костяк собора, являющий собой смелое соединение романтики и готики с изящными и выразительными репликами барокко, ренессанса, псевдоготики и даже модерна в интерьере.

В экстерьере, помимо особенности разностилья, есть еще один характерный штрих: у собора нет ни одного главного фасада, или, что правильнее, все три фасада — главные. Три, потому что только они открыты обозрению: здание невозможно обойти вокруг. Главный вход размещен неожиданно сбоку. Архитектурные объемы собора выразительны и ясны, к тому же он лишен скульптурного убранства, свойственного готике. Его параметры: длина — 87, ширина — 43, высота башни — 90 метров.

Древние зодчие, построившие церковь Св. Марии в 1211 году как оплот католицизма в Ливонии, до сих пор неизвестны: предположительно это были славные мастера с острова Готланд. Домская церковь была создана к 70-м годам XIII века в романском стиле и представляла собой здание зального типа, состоящее из трех продольных нефов, восточного поперечного и полукруглой алтарной апсиды. Кое-где сохранились узкие парные окна с полуциркулярной аркой. В плане церковного строения лежит латинский крест.

В XV веке здание собора вновь перестраивается — теперь в виде готической базилики: приподнимаются стены среднего нефа, что прибавило строению освещенности, пристраивается западный поперечный неф с тремя готическими капеллами. В первой четверти XVI века Домский собор отходит лютеранскому приходу, и эти новые перемены в судьбе постройки радикально влияют на интерьерное убранство становящейся классической постройки: на смену роскоши приходит строгий аскетизм. Чуть позже, в конце столетия, здесь возводится ажурная галерея, изящная примета эпохи Возрождения, венчаемая строгим шпилем с бронзовым петухом на острие. Высота башни в то время была 132 метра. Восточный шпиль собора появился в 1727 году и заменил собой прежний, разрушенный во время осады города в 1710-м. Но уже в конце 18-го столетия шпиль был признан неустойчивым: ему на смену пришел нынешний бароккальный кивер, в результате чего башня стала ниже — «всего» 90 метров.

В не столь уж давнем XIX веке Домский ансамбль приходит в запустение. Помимо городской застройки, вплотную подошедшей к залу капитула и монастырским помещениям с южной стороны, собор застраивается складскими помещениями с востока, некоторые вплотную лепятся даже к северному portalу. Заканчивается 19-е столетие, и Прибалтика благодаря новым реформам ограничивает

привилегии балтийского дворянства и немецкой буржуазии, считавших Домский собор символом своей власти на этой территории. В попытке удержать ускользавшее могущество и влияние вчерашняя элита концентрирует внимание на реставрации важного для их политического статуса архитектурного ансамбля.

С тех пор и по время нынешнее собор достаточно часто подвергался крупным и мелким перестройкам, реставрации и благоустройству. В западном фасаде был устроен новый вход с псевдоготическим порталом, вместо сгоревшего средневекового пристроен северный портик. По прошествии времени уже другим архитектором (на смену Фельско пришел Нейман) прежние «новации» рассматриваются как несоответствующие, и «перестроечные» дела катятся дальше — архитекторы ведь не боги: у каждого своя логика.

Реставрация под руководством В. Неймана длилась 10 лет. Были очищены капеллы, средняя из них — Св. Георгия — перестроена под вестибюль, главный вход организован с западной стороны, отстроен балкон для органа, из алтаря убрана ризница. И сейчас ведутся реставрационные работы в крестовой галерее, помещениях монастыря и во внутреннем дворе, где раньше устраивались захоронения.

Интерьерное убранство собора — особая мелодия, которая звучит и в уникальной резьбе по дереву и камню, и в звонкой ковке по металлу, и в невесомых витражах. Попав внутрь храма, внезапно оказываешься на 12 ступенек... ниже — дает о себе знать нажитый трудными веками культурный слой. Неймановский современный вестибюль украшает огромная кованая люстра, выполненная в излюбленном архитектором югендшtile и украшенная растительным (с традиционными для домского декора лилиями) орнаментом. В сочетании с сочными и при этом абсолютно бесплотными витражами и филигранной резьбой органного проспекта¹ она внушает раболопное восхищение, взлетающее вместе с моим учащенным дыханием высоко к ее основанию — под звездчатые своды.

...За современным Домским собором сохраняется историческое право всех его прежних предназначений. Музей, архитектурный памятник, концертный зал, лютеранский храм, а иногда и политическая арена — все это в целом есть символ, гордость и достояние нации. Но все же главный смысл этого величественного пространства, ограниченного столь много раз перестраиваемыми стенами, — в его мирском, сакральном и акустическом наполнении, в центре которого орган.

Строители церковных зданий придавали большое значение их акустике, добиваясь идеального эффека в звучании музыки различными способами. Помимо сводчатых потолков они оставляли полости в определенных местах каменной кладки, вмуровывая в стены глиняные сосуды разных объемов, чтобы любой звук рождал долгий отзвук, напоминая о прекрасном единстве здешнего и нездешнего миров. Собор — как резонирующий футляр для органа, как место обитания божественной музыки, для которой оно так же существенно, как резонирующий корпус скрипки для вибрации струн под смычком...

В Риге органы появились в XVI веке — сведения о Домском органе, погибшем во время пожара 1547 года, дают описание соборного инструмента. После реформации, в 1601 году в рижском храме зазвучало творение органного мастера Якоба Рааба. Органный проспект, украшенный резьбой в стиле Ренессанса, на то время во многих странах являлся новшеством, если не сказать атрибутом моды. Тогдашние живописцы, позолотчики, резчики по дереву, кузнецы соревновались между собой в умении за право оформлять столь изысканный предмет. Органные же мастера того времени слыли настоящими универсалами, совмещая в себе способности столяра, резчика по дереву, математика, физика, музыканта. Одним из таких мастеров и был, без сомнения, Яков Рааб.



...После 280-летней службы старый орган уступил место новому — фирмы Валькер из Вюртенбурга, а старый проспект был сохранен вместе с вмонтированными в него трубами как чисто декоративный элемент. Что касается инструмента фирмы Валькер, то его репутация и музыкальный авторитет не померкли и в наши дни.

Домский орган состоит из 6768 деревянных и металлических труб различной величины и формы, распределенных на 127 групп–регистров различного тембра. Пульт управления имеет четыре мануальные клавиатуры и одну педаль, а также 47 рычагов для включения и выключения вспомогательных механизмов. Высота звучащей части самой большой трубы — 10 метров, самой маленькой — 13 мм. Подача воздуха в трубы и приведение в действие пневматического устройства органа обеспечивается электромотором с двумя вентиляторами. Ежеминутно через различные каналы органа и резервуары проходит 133000 литров воздуха. Этим сложным инструментом и управляет органист, сидя за пультом, который находится на балконе.

Значение органа возросло с началом эры полифонии, когда он получил титул «короля инструментов» и открыл перед композиторами уникальные перспективы в области «звуковой архитектуры». Орган намного превосходит все прочие звуковые источники однородностью звучания и ясностью передачи наиболее сложных тоновых структур и отношений. Однако те же свойства делают его «стерильным» и безжизненным с точки зрения чувственного опыта.

Значительная реверберация является доминирующей компонентой самой органной музыки, и в акустически мертвой среде она распадается на бессвязные фрагменты. Органный ток — феномен, неблагоприятный для созерцания, он включается и выключается, а его звучание неподвижно и не знает внутренних изменений. Эстетическую привлекательность он приобретает лишь благодаря внешним условиям, с которыми настолько сросся, что вне их не мыслится. Ее источником были и остаются огромные резонирующие пространства соборов (или специальных концертных залов), в акустике которых органный звук находит продолжение и обретает жизнь.

В звучании полифонической музыки нет даже намек на глубинное измерение: все голоса лежат и движутся в одной и той же плоскости, звуковая ткань состоит только из переплетающихся мелодических линий. Лавинообразное полифоническое движение не знает единого для всех партий ритмического пульса, метрической организации. Слушатель оказывается на огромном звуковом плато без ясных ориентиров и границ. Фактически и музыка и слушатель покоятся в вечном Присутствии — в священном космосе, выросшем из звучания, которое постепенно, словно блуждающим ярким лучом, обрисовывает его.

Определять полифонию как исторический стиль, а мессу и мотет как типичные для него формы можно лишь в самом грубом приближении. Но не может не восхищать в старой полифонии ее окаменелый остов — пустые раковины с их поразительно сложными гармоничными формами, узорами и расцветкой. Именно поэтому так органично звучит эта музыка в карамельном оформлении восхитительных соборных витражей, своей яркостью и цветом не дающих отлететь человеческой душе так далеко, как отлетает бесстрастная душа органа.

Витражная живопись — плоскостная, рисунок за счет кусочков стекла и перемычек между ними дробится на многочисленные элементы, которые приобретают самостоятельность лишь в общей композиции, ну а сам процесс изготовления старого паяного витража всегда был сложен и имел свои секреты.

Витражи Домского собора не только имеют индивидуальную историю создания, но и повествуют об исторических событиях своими сюжетными изображениями.

Изготавливались они в конце XIX — начале XX века в мастерских Риги, Дрездена и Мюнхена. Легкоплавкие краски мягко, но точно передают характер и фактуру живого материала — кружев, бархата, шелка, парчи и стальных доспехов, предметов облачения исторических витражных героев.

Самыми многофигурными в Домском соборе являются витражи широких готических окон северного фасада, исполнителем которых была Мюнхенская

мастерская — одна из ведущих в Европе на тот период. Все четыре произведения выполнены по картонам профессора Лейпцигской академии художеств Антона Дитриха.

Первый витраж посвящен памяти рода Тизенгаузенов: в центре Дева Мария, покровительница рода, благословляет графа и крестоносцев на привилегированное положение в Прибалтике; в небесах — Слава Господу, внизу — родовые гербы. На втором из них — сюжет освящения закладки Домской церкви епископом Альбертом, создавшим в 1202 году военно-клирикальный орден Меченосцев, в дальнейшем остатки которого влились в немецкий орден, получивший название Ливонского. Следующий витраж отражает момент вручения магистром Ливонского ордена Вальтером Плеттенбергом акта о свободе вероисповедания бургомистру города Конраду Дюркопу (1525 год). Позади бургомистра стоят реформатские проповедники, на заднем плане — поэт Бурхард Валдис, справа — фасад дома Черноголовых. В розе сверху — портрет основоположника лютеранства Лютера. Снизу представлены два фамильных герба, между ними герб Риги. Четвертая композиция отражает очередной исторический момент. Шведский король Густав II Адольф после взятия Риги (1621 год) у северного портала Домского собора. Его приветствуют члены магистрата и бургомистр города. Внизу — гербы дарителей.

По эскизам того же Дитриха, но уже в Дрезденской мастерской Урбана были изготовлены витражи для северной и южной апсид трансепта². Композиции — «Апостолы Петр и Павел» и «Пророки Моисей и Илья», — обращенные к востоку, отличаются насыщенной и густой гаммой красок в расчете на особый эффект освещенности в лучах восходящего солнца. Витражи в алтарной апсиде и роза над триумфальной аркой выполнены в рижской мастерской А. Калберта и Ф. Вебера по эскизам Вебера в 1895—1896 годах. Представляя собой образец высокохудожественного вкуса и профессионализма, они повествуют о трех библейских сюжетах. В центре — «Спаситель — приидите ко мне все страждущие и обремененные», слева — «Руфь и Анна со свековроью Нозми на распутье», справа — «Явление Христа ученикам, идущим в Египтагус».

В северной части трансепта в проемах высоких и узких романских окон расположен парный витраж рижского мастера Э. Тоде, выполненный в 1902 году. В этих произведениях использован метод гризайли, когда на коричневый или серый фон накладывается сложный цветовой фрагмент. Композиционная дробность и традиционное цветовое решение придают работам оттенок средневековья. В центральных частях витражей и по краям — ритмически разбивающие узкие вертикали окон медальоны и сцены из жития св. Мартина и св. Георгия.

Южные стекла окон во время Великой Отечественной войны полностью утрачены. Под руководством замечательного латышского витражного мастера А. Лилиенталя в 1962 году была осуществлена реставрация всех витражей Домского собора. Заново воссозданы только южные окна: delicатность, с какой подошли реставраторы к этой работе, объясняется современной технологией витража, сильно отличающейся от старинной. Опасность разрушения целостности классического ансамбля различными возможными разночтениями, а также дорогостоящая технология изготовления позволили сделать красочными только верхние части окон, оставив основное поле стекла просто матовым.

Витражная живопись, состоящая из кусочков тонированного стекла, и звуки органа, спаянные в единое плотное полотно, то покрывающее, то приподнимающееся над пространством собора, — вот те доминанты, которые создают сакральную ситуацию предстояния человека перед тайной Божьего гнева и милости, мудрости и милосердия, на которые так надеется беззащитное человеческое сердце. И подобно волшебной карамели витражей, расколотой на мелкие кусочки и вновь сплавленной огромным теплым лучом, чистая витражная сюда выпсренно уносит тебя на ладонях к Свету.

Редакция благодарит за помощь в подготовке материала консульство Латвии в Петербурге, директора музея «Домский собор» в Риге Астриду Пантеле и сотрудницу антикварного салона «Волмар» Карину Кула.

¹ Декоративная часть органа.

² Поперечный апсиде неф или несколько нефов, пересекающих под прямым углом основные (продольные) нефы в крестообразных по плану зданиях.

Петербургский проект — «За детство счастливое наше» — как явствует из названия, носит не столько художественный, сколько историко-культурный характер: из трех залов только в одном посетитель встречает графику (причем весьма неплохую и со вкусом подобранную). Следует отметить серию литографий Пахомова, работы Ермолаева (великолепны *Дети в песочнице!*), жанровые сценки Вахрамеева, книжную иллюстрацию Васнецова, Вольштейна и Рудакова. Живописи немного; организаторы выставки, к счастью, не поддались искушению официозом и ограничились не самыми плохими в своем роде скульптурными и живописными работами на тему «*Тов. Киров и дети*». Некоторые полотна свидетельствуют, что *иные художники творят явно под влиянием разлагающегося Запада* — например, Джагупова (*Физкультурный праздник*) сочетает стерильно-советскую тему с абсолютно импрессионистской живописной манерой.

Основу выставки составляют все же подлинные вещи 1910—1930-х годов, реконструирующие жилые комнаты и учебный класс, пионерский красный уголок и скаутский штаб. Утварь, мебель, плакаты, одежда, игрушки, книги удивительным образом сочетаются, и составленные из них *реконструкции* не производят впечатления декораии. Выставка вполне честно построена: о провалах и преступлениях сказано настолько же открыто, как и о достижениях. Однако целью создателей не было *повествование об истории*: основное их желание — смотреть не на *эпоху*, но на *ребенка в эпохе*, что и рождает удивительный лиризм этой замечательной выставки.

Выставка, прошедшая в галерее «Риджина», также посвящена *детям*. Харьковский фотограф Сергей Братков представил на суд утонченной столичной публики серию своих работ. Тематика их настолько бесхитростна (как скабрезный анекдот), что ее поймет не только взрослый, но даже карапуз. Реквизит прост: пионерский галстук, голая ж... и лужа крови, а лучше несколько. Вот и все, главное — не жалейте заварки, и успех вам обеспечен; вы даже можете считать себя великим деятелем искусства и enfant terrible. Эпатаж и желание оскорбить? Ничуть, просто самовыражение. Вдохновение — и бессмертные, свежие и неизбитые строки «*Дети в подвале играли в гестапо / Зверски замучен сантехник Потапов*» воплотятся в свастике на полстены, двух пионерах–переростках и в пустой кока–кольной бутылке (анахронизм!), гордо торчащей из оголенного ануса бедного пролетария. Разворачивая задницу к объективу, фотограф с упоением всматривается в оную часть тела. Главная же беда в том, что этими предпубертатными эротическими фантазиями набор сюжетов г–на Браткова не исчерпывается. Уважаемый предлагает нам и другую свою идею — *превращение девочки в шлюху*. Постоянно балансируя на грани (недооголено ровно столько, сколько необходимо, чтобы не нажить себе проблем с УК), Братков делает многое, добиваясь одного: его десяти–двенадцатилетние модели и вправду усваивают роль проститутки, вполне правдоподобно имитируя (я надеюсь) *обкуренность* или запредельный цинизм. В детях Сергей Братков имеет свой собственный интерес — интерес *мясника*, поскольку ничто, выходящее за рамки темы Насилие–Секс–Дети, его не интересует.

Итак, две выставки, два подхода, два интереса. Дело, разумеется, не в том, что «раньше было лучше», и не в постмодернизме, снимающем проблему морального ограничителя. Просто в *те бесчеловечные* годы сохранялась еще *человечность* (извините за устаревшие понятия), или, лучше сказать, взгляд художника был еще *по инерции человеческим*. А потом времена поменялись. Постмодернизм стал индульгенцией для странного гибрида ежа и ужа — Чикатило и Гумберта.



Максим Солнцев

ЮННАТЫ И ЮНЫЙ НАТУРАЛИЗМ

Как известно, бывают очень странные совпадения. Не сговариваясь,

Музей истории Петербурга и московская галерея «Риджина»

подготовили выставки, тема которых — *дети*.



ФОТОБИЕННАЛЕ -2000

С конца мая в Москве пройдет Третий международный месяц фотографии.

Проект приобретает интернациональный статус, включаясь в состав Международного фестиваля света, объединяющего фотофестивали крупнейших городов мира. Он также входит в структуру федеральных и муниципальных празднований наступления 2000 года. Экспозиционная структура включает в себя более 100 выставок, которые пройдут на крупнейших выставочных площадках города: ЦВЗ «Манеж», ГЦВЗ «Новый Манеж», ГМИИ им. А.С. Пушкина и др.

Наряду с отечественными экспозициями, представляющими материал архивов краеведческих, исторических и художественных музеев, будут представлены многочисленные выставки произведений известных зарубежных фотографов из коллекций крупнейших музеев мира.

Выставки тематически объединены по трем разделам:

- Россия. XX век в фотографиях
- Молодежь встречает III тысячелетие
- Посвящение (в память II мировой войны)

В рамках первого раздела объединены более 60 экспозиций, представляющих как архивный материал, так и работы современных авторов, в том числе: «История фотографических ателье в России», «История промышленности в России», «Русский флот. Строительство, испытания, войны», «Жизнь дам высшего света России», «Транспорт России», «Русская баня», «Россия в русско-японской войне», «Россия во внутренних конфликтах», «Миф о внешнем враге и Большом брате», «Голодный год в России», «Политический портрет в России» и др.

Второй раздел задан национальными программами Комитетов по празднованию 2000 года в разных странах мира. В рамки этой темы включены 7 специальных проектов, выполненных французскими фотографами по специальному заказу Министерства культуры Франции, Европейского дома фотографии в Париже, Национального комитета по празднованию 2000 года. Также будут представлены выставки из США о молодежи 1960—1970-х годов классиков мировой фотографии Анни Лейбович и Лорен Гринфилд, выставка Ренеке Дикстра из собрания Стеделик-музея, проект Мартины Франк «Дети Тибета» из собрания французского фотоагентства «Магnum» и др.

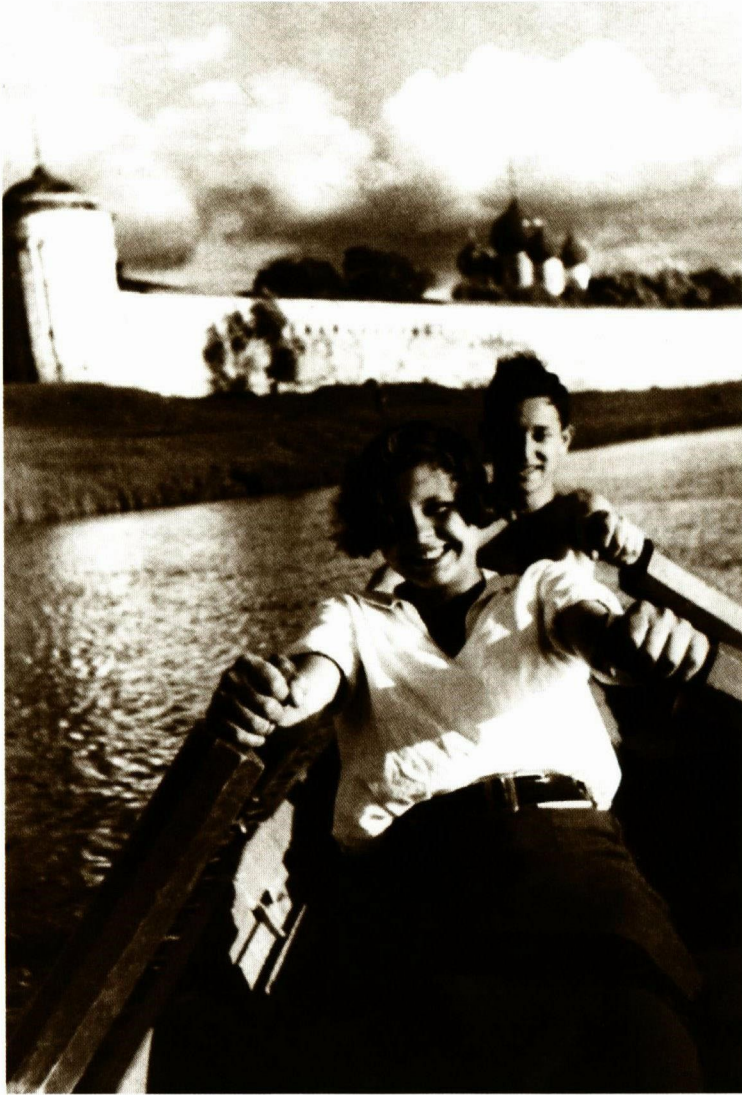
Третий раздел ставит своей задачей показать войну, по возможности честно и полнокровно представив каждую из воюющих сторон. В этом проекте используется материал не только отечественных фотографов и архивов (Д. Бальтерманца, В. Темина, Б. Кудоярова и др.), но и авторов и хранений из Германии, Италии, Японии и США (выставки Маргарет Баркуайт, Робера Капа, Марбура), а также работы современных мастеров на данную тему.

Учредители проекта: правительство Москвы, Комитет по культуре Москвы, музейно-выставочный комплекс «Московский дом фотографии», ассоциация «Искусство конца века».

Соорганизаторы проекта: Министерство культуры России, Министерство культуры Франции, Европейский Союз, Представительство Европейской комиссии в Москве, Национальный комитет по празднованию 2000 года Франции, Национальный комитет по празднованию 2000 года при президенте США, мэрия Парижа, сенат города Берлина, посольство Франции в РФ, посольство Германии в РФ, посольство США в РФ, посольство Великобритании в РФ, посольство Нидерландов в РФ, Британский совет в Москве, Французский культурный центр в Москве, Немецкий культурный центр им. Гёте в Москве, Американский культурный центр.



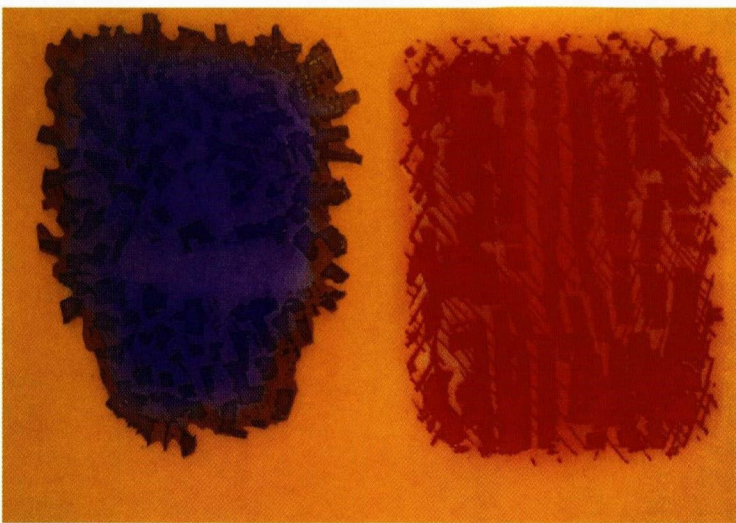
Марк Марков-Гринберг. Повариха.1932



Марк Марков-Гринберг. Молодость. 1932



Монакези Санте. Парижский пейзаж. Цв. литография. 50х70. 1965



Консагра Пьетро. Лакона. Цв. гравюра. 50х65. 1955

Небольшой зал в первом этаже старинного здания Академии художеств при всем желании организаторов не смог бы вместить всего многообразия итальянской графики нашего столетия: исканий знаменитых итальянских футуристов, мастеров метафизического искусства или сюрреализма... Поэтому главной темой выставки стало послевоенное искусство Италии, когда мировой арт-центр переместился за океан, а большинству европейских художников оставалось лишь оперативно реагировать на заокеанские новации. Итальянцы с их тысячелетним чувством стиля делали это, пожалуй, лучше других.

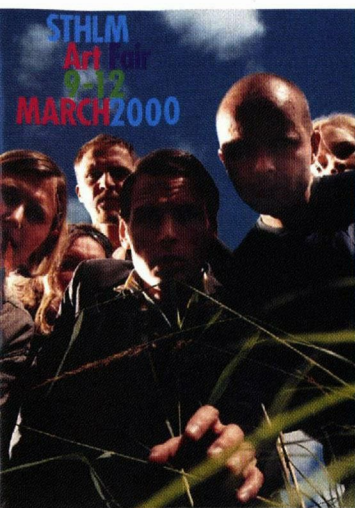
Вся довоенная эпоха лишь обозначена в экспозиции четырьмя гравюрами Джорджо де Кирико 1930-х годов и двумя литографиями Джузеппе Миньекко, датированными 20-ми, символизирующими собой корни, истоки итальянского послевоенного эстампа, представленного крупнейшими именами, из которых широкому зрителю знаком разве что Ренато Гуттузо. Это Карла Аккарди, Пьеро Дорацио и Альберто Бурри, основатели известной группы «Форма Уно»; Лучио Дель Пеццо, Санте Монакези, Антонио Корпора, мастера так называемой «Римской школы с площади Дель Пополо» Франко Анджели, Тано Феста и Марио Скифано — имена, уже ставшие историей, вошедшие в школьную программу. Собственно графиков среди них не так уж и много. Многие известны своими живописными или, как Марино Марини, — скульптурными работами. В эстампах этих авторов нашли отражение все художественные тенденции 40—70-х годов с их постоянным лавированием между абстрактным и фигуративным искусством, заигрыванием с американским поп-артом и ностальгией по метафизике, вплоть до первых опытов концептуального искусства. Как и в России, необычайной популярностью в это время пользовалась цветная литография. Единое художественное пространство послевоенной Европы не оставляло места для неожиданностей или незапланированных открытий...

Дидактический характер экспозиции выдает знакомство ее автора с русским менталитетом: аналогии и переклички между русскими и итальянскими работами напрашиваются сами собой, а лист Марио Скифано «Ленин», несомненно, был включен в экспозицию благодаря своему сюжету. О неплохом знании местных особенностей говорит и сам выбор темы выставки — нет смысла лишний раз напоминать об особом тяготении Петербурга к графическому языку. Организатор показа, синьора Маттиаччи, дочь известного художника Элизео Маттиаччи, чьи работы тоже представлены в экспозиции, — типично итальянская эффектная дама и одновременно владелица постоянно обновляющейся коллекции итальянского искусства, то есть собственно галереи, — хорошо знает, что и где показывать. И если на выставке в Нью-Йорке она демонстрировала радикальное, актуальное итальянское искусство, то петербургская экспозиция явно выстроена по иным, более умеренным рецептам. Она носит характер предварительного знакомства, представления своего рода обязательной программы, тем более уместное, что *genius loci* Академии художеств заботливо охраняет это место от всяческих потрясений.

”КОМПОЗИЦИЯ 1, 2,”

Над Невой «посольства полумира»...
Благодаря этому счастливому
обстоятельству, наследию некогда
блестящей империи, Петербург
время от времени имеет
возможность более тесного
знакомства с современной
зарубежной культурой. В марте мы
увидели репрезентативную
экспозицию под названием
«Итальянская графика XX века»,
открытую по инициативе
Генерального консульства Италии в
Санкт-Петербурге.

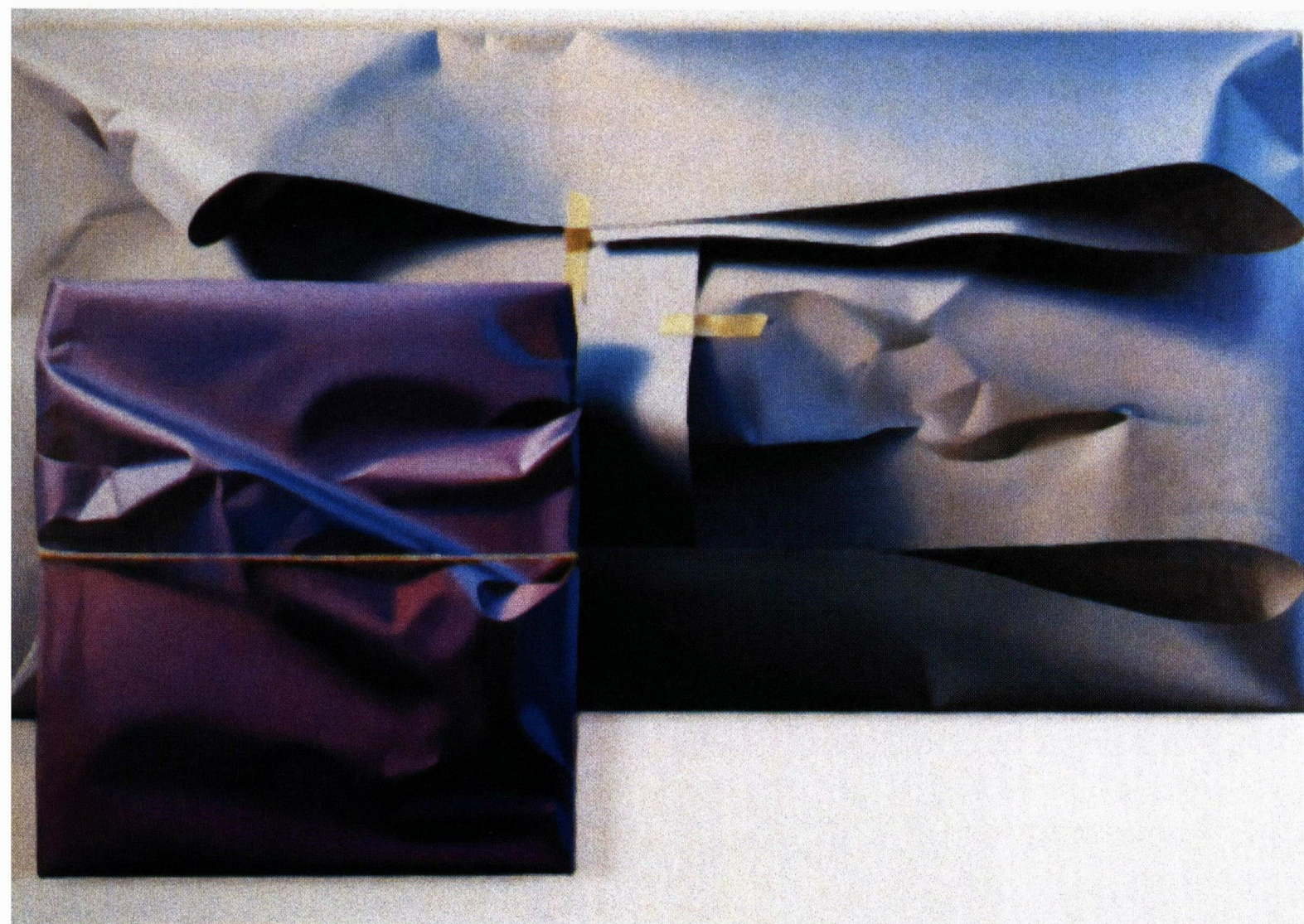
Ю.Д.



Швеция: «Стокгольм-2000»



Ма Лиуминг. Baby I. Б., м. 90x75. 1993



Юрио Эдельманн. Engagement. X., м. 80x100. 1999

КУПИТЕ СЫРУ — ЭТО СОВРЕМЕННО

Пролог будничен. Швеция — не самая передовая по части изобразительного искусства страна, однако такой большой регион, как Скандинавия (Швеция — его географический и во многом политический центр), не может не иметь рынка искусства. Существуют тяготеющие к нравам Единой Европы офисы, банки, богатые частные клиенты, желающие приобретать и заказывать живопись и скульптуру. Динамика и разнообразие рынка выгодно отличаются от вялого умиротворенного течения северной повседневности. И такое событие, как арт-ярмарка «Stockholm-2000», не только необходимо с рыночной точки зрения, но и небезынтересно.

Art-fair проходила 9—12 марта 2000-го в Sollentuna — новом выставочном центре, который находится в пригороде Стокгольма. Событие информативно и

масштабно: 102 галереи, 14 журналов, а также музеи и частные лица представляли свое искусство, демонстрируя его силу или ее отсутствие. Обстановка ярмарки традиционная — экспозиционеры в небольших отгороженных друг от друга секциях. При входе выдается подробный план, занимающий две страницы А4. Общий уровень искусства — весьма средний, что и можно было ожидать от события такого рода; однако выставленное, как ни крути, на порядок выше того же среднего, но российского уровня. Откровенных подделок и сувениров все же нет: художники явно и с пристрастием отобраны. Наряду с молодыми художниками некоторые галереи выставляют и уже раскрученные имена, вплоть до классиков. Можно видеть Энди Уорхолла, Ива Кляйна, Тони Крэга. Большое место в живописи, фото и видео занимает последняя европейская мода — современное китайское искусство.

Скандинавская арт-тенденция в Соллентуне не производит целостного впечатления. Заметны инерция от одного, то иного известного направления, смешения и не всегда уместные сочетания. Северный натурализм (Ульф Лундин), северный реализм (Роланд Йонссон), автоматическое письмо, сильно не дотягивающее до Поллока (Петер Ниборг), Баухауз (Анита Гордх), очень плохой Ван Гог (Некан Стаhre), чуть приземленный Джакометти (Ингер Вайхзельбоймер). Нечто мистико-сюрреалистское (Андреас Эрикссон), концептуально-конструктивистское (Кристоффер Нильссон)... Кроме того, конечно же, ставшие традиционными эстетика мило поданного порно, гендерный полистилен, разного рода прорывы и мазки крови... Все это нужно, очевидно, понимать как образ того, что так или иначе нравится и востребуется.

Впрочем, на ярмарке — не без впечатлений. Претендующее на то, чтобы быть новым и смелым, в глаза не бросается, а сливается в некий общий фон (за исключением, пожалуй, произведения искусства в виде отдела продуктового магазина, где у любезной и одетой по всем правилам продавщицы можно взвесить и купить кусок сыра или что-нибудь в этом роде). Не царапают, но

останавливают внимание спокойные по настрою и ориентированные на мастерство старой эстетики удивительные упаковки Yrjö Edelmann'a, красивый ночной Стокгольм на акварелях Станислава Золадза, керамика Ритвы Карлссон, академизм Томаса Кнарвика.

Шведская художественная воля проявляется в виде милого юмора. При въезде в город Hjälmarsborg стоит надпись «I love Hjälmarsborg». Юмор заключается в том, что Hjälmarsborg по-шведски произносится как английское You. В Стокгольме обнаружилось еще одно странное проявление художественной активности. На станции Södertörns centrum к столбам, афишам и различного рода ящикам крепко приклеены небольшие бумажки с повторяющимся мотивом числа π и штрих-кода. Надписи гласят «God is π », « π is Chaos», «3,141592653589». Одну бумажку удалось сорвать, но ничего за этим не последовало, и осталось загадкой, что это: искусство или пассивная пропаганда некой религиозной секты?

Журнал НоМи был любезно принят на ярмарке арт-агентством «ERA». Его хозяйка — Ольга и Томас Янсен — уже не первый год в контакте с другими галереями и выставочными площадками Стокгольма продают и пропагандируют петербургских художников. Открытие ярмарки было отмечено благородным жестом с русской стороны — подарком Александра Гущина скульптуры Карлссона городской детской больницы, благодаря чему данное событие попало в газеты. Были и еще русские — большой концептуальный проект представил Игорь Макаревич.

Европейская любовь к детям проявилась в создании на выставке отдельного раздела для детей, в рамках которого дети могли заниматься артистическим творчеством в особо устроенных мастерских (Liljevalchs Art Gallery). Была и специальная часть программы — «Социализм». Интернациональная группа художников с мирной европейской идеей объединения автономного личного в рамках единого общего, гостеприимного и всячески предрасположенного к принятию каждого таким, каков он есть. Идея выразилась графически в форме совместного создания на полу большого разноцветного круга из каких-то искусственных сыпучих веществ.

Эпилог оптимистичен и умещается в журналистский слоган: свободной Европе — свободное искусство.



Ольга Янсен — представитель арт-агентства «ERA»

В Мраморном дворце показывает свой давний венецианский проект Юрий Аввакумов. В Музее неконформистского искусства высадился десант Клуба Авангардистов (просто КЛАВА) со страшноватым проектом «Родина или смерть». «Родину...» сменили «существа» Леонида Тишкова. Я уж не говорю о долговременной оккупации Манежа Ильей Глазуновым. В Манеж я шла, исполненная самых добрых намерений: опознать—таки в Глазунове национального поп—артиста и полюбить его за это. На расстоянии казалось, что все данные для этой умственной операции имеются. Человек эксплуатирует популярные мифы, как общественно—политические, так и эстетические. Материал противный, но другой почвы для поп—арта в этой стране нет. Растем, не ведая стыда, из того сора, который родичи набросали. Для решения этой задачи художник пользуется вполне адекватными средствами: техника классическая, форматы большие, композиции многофигурные, портреты похожие. Все это укоренено в массовом сознании как неотъемлемые атрибуты высокого искусства. При этом автор, судя по результату, понимает, что делает. Результатом поп—арта должна быть именно популярность. Раз уж художник возвращает народу то, что взял у него напрокат, — он вправе рассчитывать на некоторую признательность. Пресловутое «плохое качество» глазуновской живописи, о котором так долго говорили критики всех мастей, в этом контексте не казалось недостатком. Зазор между рассуждениями о святой жертвенности классической традиции и откровенной халевностью исполнения собственных полотен (не важно, кто исполнитель — сам маэстро или ассистенты) казался верным доказательством того, что перед нами искусно закамуфлированная под местный пейзаж художественная стратегия. Теоретически. Практически же я сломалась именно на качестве. С первых же шагов по Манежу. С первого же взгляда на картины. Не может человек, который так плохо все делает, делать это нарочно. Это не bad painting и не тематизация политиканства. Это вполне искренние плохие мысли, плохо изложенные плохо воспитанной публике. Это может представлять интерес для специалиста по культуре «третьего мира», для советолога, для социолога и т.п. Модная идея вписать Глазунова в contemporary art соблазнительна, конечно, но слишком опасна для репутации критика. Радикал (а по западным понятиям Глазунов весьма радикален) должен быть безупречен в смысле эстетической актуальности. Или наоборот: национальная экзотика должна быть безупречна с точки зрения политической корректности. Портянки forever не пройдут. Проект «Родина или смерть» был

Петербург в последние месяцы стал модным местом, и я даже знаю почему. В пору ельцинского восхождения к власти был спрос на свердловчан, во времена Немцова и Кириенко сказочно расцвели искусства в Нижнем Новгороде, нынче пришел черед северной столицы отщипнуть пару лавровых листочков от венка победителя. Пока местные кураторы, критики и художники замерли в ожидании предполагаемого дождя благодетелей, москвичи, не теряя времени, осваивают здешние выставочные площадки.

вдохновлен противоположными идеями, но тоже вполне патристическими. Если пафос официального шестидесятника — «держава, потому что это хорошо», то пафос неконформистов—восьмидесятников — «держава, потому что это плохо». Иными словами: жизнь в России — это экзистенциальный опыт, от которого мы не откажемся даже под страхом смерти. Есть упоение в бою и бездны мрачной на краю. И даже еще хуже: по словам куратора проекта Андрея Филиппова, знаменитый лозунг кубинской революции, вынесенный в название (Patria o Muerte! Venceremos!), предполагает выбор — но на самом деле выбора нет: ни Родину, ни Смерть не выбирают. Костяк выставки составила коллекция объектов, разложенных на импровизированных койках, выстроенных в ряд. Зрелище получилось удручающее — не то казарма, не то больница, не то тюрьма, где каждый автор представлен своим произведением как символом—заместителем. Наибольшее впечатление на публику произвела «Москва, спаленная пожаром» Василия Флоренского — макет храма Василия Блаженного с горящей лампочкой внутри. А также ready-made резной деревянный медведь средних размеров, настольный сувенир 50-х годов, в котором зрители справедливо опознали источник вдохновения Зураба Церетели. Одной из удач экспозиции стало решение «Перцев» заклеить все электрические розетки в зале портретами Достоевского. Гений места не подвел: вместо банальных 220 В из глаз классика на зрителя поперла сплошная духовность — после чего «Родину...» можно было смело считать вписанной в петербургский контекст. Напугали на славу: я сама видела, как малые дети рыдали при взгляде на полотно Александра Виноградова и Владимира Дубосарского «Последний этюд», где серенький волчок отгрыз у бедного пейзажиста руку, держащую кисть. Если вам нужен катарсис... Вообще—то проект был принят местным сообществом прохладно — и не только из—за мрачного «послания». В Петербурге издавна наблюдается некоторое недоверие к слову — во всяком случае к слову, произнесенному всерьез. А для большинства московских художников последних поколений именно литературная компонента остается стержнем творчества. Поэтому, выразив ритуальное уважение столичной «сборной», тусовка высказалась в кулуарах в том смысле, что «мы пойдем другим путем». И пошли, между прочим. И стар и млад. Валерий Лукка, Феликс Волосенков и Вячеслав

Михайлов представили на Пушкинской—10 ретроспективу «Трое составляют коллегия» — это старая добрая живопись, столь милая глазу местного зрителя. Нынче все, что сделано краской на холсте, принято ругать «салонно». Особенно если это сделано без задней мысли, а паче того — с мыслью рано или поздно продать изделие. Не стану спорить. Замечу только, что на эти традиционные занятия можно посмотреть и благожелательно. Считается своевременным и даже граждански ответственным говорить о «консерваторах» и «консерватизме». Беда в том, что эстетический эквивалент пресловутого «консерватизма» в наших условиях отыскать нелегко — поиски оборачиваются либо постмодернистской демагогией, либо академическим мракобесием. Рискну сказать: консерватизм сегодня — это именно средней руки модернизм, который от долгого использования стал уютным и респектабельным и даже приобрел патину «классичности». Это именно то, что покупает образованный зажиточный буржуа, стремящийся быть «на уровне». Вообще—то нормальный российский буржуа не пошел в своих симпатиях дальше импрессионистов, однако знает, что это было слишком давно и стоит слишком дорого, — поэтому выберет что—нибудь поновее и подешевле, но тоже обязательно «холст/масло с настроением». Если суждено когда—нибудь сложиться здешнему арт—рынку, то именно такие покупатели и станут его основными фигурантами. И дай им Бог побольше денег. А в «Борее» одна за другой прошли выставки следующего поколения «модернистов». Не берусь сказать, знак ли это места или времени, но «молодые» предпочитают не умничать. Самый искушенный, Вадим Флягин, предъявил вполне убедительную картину отчаяния, состоящую почти из ничего — из убогих каракулей, чернильных пятен, клочков бумаги, ломаной утвари и т.п. Новая честность — новая бедность. У Артура Молева картинки, наоборот, задорные, нарядные, обаятельные, бравирующие инфантилизмом и вполне коммерческие (если, конечно, озаботиться коммерцией). Чувствуется опыт митьков и особенно влияние «дедушки» Яшке — эрмитажная «французистость» в Питере неистребима. Дмитрий Шорин представил ряд новых работ, среди которых несколько сильных. В сюжетах смутно узнаются штампы поп—культуры (киноплакаты, обложки детективных романов, фото топ—моделей etc.), переписанные с любовью и воодушевлением, безо всякой иронии. Все это, может быть, наивные поиски «иного», но никак не язвительный анализ «данного». И это важный симптом. В набор качеств, ценимых в художнике, вновь входят искренность, чувствительность и чувственность. Равным образом ремесленные достоинства (чувство цвета, ритма, умение находить пластические и композиционные решения), которые для заядлых постмодернистов считались инструментальными и вообще необязательными, вновь приобретают самостоятельную ценность. Но самое главное — интеллект мало—помалу становится для художника лишним органом, вроде вшитых жабр человека—амфибии, которые должны были

сделать его счастливым, а сделали, наоборот, несчастным и в итоге заставили водиться в чужой среде... Как нелегко быть простаком и умником разом, доказала прошедшая в Полигоне выставка «10 лет Цэнтра Тижолова Изкуства» (надеюсь, написала название без ошибок). Игорь Межеричкий в свое время обратил на себя внимание зубодробительным проектом «Врачи—убийцы», Дмитрий Алексеев — скульптурами из промышленных отходов, напоминающими Мастера Самоделкина из «Веселых картинок». Всем тогда очень понравилась их дебильная искренность и простодушная агрессивность. Вообще фигура косноязычного идиота, который не столько словом, сколько жестом «ругается суетному миру», прочно вписана в традицию, и отсутствие таких фигур на сцене (симулянты не в счет) ощущалось как утрата чего—то важного. Если бы члены ЦТИ последовательно стояли на позициях «священной дурасти», все было бы прекрасно. Были бы у нас свои «тупой и еще тупее». Нет, им понадобилось теоретизировать. Горе от ума, честное слово. От ума, впрочем, бывает и радость. Леонид Тишков не выставался в Петербурге лет 15, и потому решил привезти на Пушкинскую «столько искусства, сколько сможет взять». Получилось взять «Даблоидов», «Водолазов», «Урал—Гималаи» и «Картины ветра». Ретроспективой это не назовешь, зато «путь сердца» просматривается довольно отчетливо. Тишковские «существа» продолжают литературную традицию, идущую от Свифта, Андерсена, Кэрролла, Гоголя, — в конечном счете фольклорную. Можно догадаться, что создание существ — стремление освободиться от мучительной части своего «я». Тут сказываются навыки терапевта (им Тишков был в прошлой жизни), который почему—то переквалифицировался не в психиатры, а в художники. «Даблоиды», «стомаки», «чурки», «водолазы» — паразиты сознания, материализация навязчивых идей, тревог, вожделений и страхов. Нарисовав (переловив) их всех, художник, как можно понять, очистился и теперь бродит по миру в ангельском виде, с поролоновыми крыльями за спиной. Помимо мудрецов, совершающих Путь, Питер посетили и мудрецы, Путь пролагающие. Вернее, не столько Путь, сколько Сеть — неутомимый Марат Гельман провел в Музее неконформистского искусства премьеру—презентацию ресурса www.gif.ru ИСКУССТВО РОССИИ. Проект идет под девизом «культура против географии» и призван дать возможность кураторам, критикам и художникам со всех уголков нашей необъятной найти поприще для своих затей. Мне очень нравится этот мироустроительный пафос. Убеждение, что усилия одного удачливого продюсера могут децентрализовать великую страну. Что сделанный под выборы фестиваль может породить жизнеспособную инфраструктуру искусства. Что эффективный сайт может заменить собой неэффективное министерство. Что стоит свистнуть, как из—под земли появится племя младое, незнакомое. Ну, может, если свистнуть очень громко...



МАРТ

1 марта в Научно-исследовательском музее Академии художеств (Университетская наб., 17) открылась выставка В. Загонюка и П. Фомина. *Живопись*. К 80-летию со дня рождения.

С 1 по 15 марта в Литературно-мемориальном музее Ф.М. Достоевского (Кузнечный пер., 5/2) проходила выставка одной работы — функционера Вадима Воинова “Достоевский-2000” — по случаю передачи в дар музею.

1 марта на выставочной площадке “Арт-Полигон” (Пушкинская ул., 10) открылась ретроспективная выставка “Памяти Ц.Т.И. (Цэнтр Тижолова Искусства)”.

С 1 по 18 марта в галерее “Борей” (Литейный пр., 58) проходила выставка Артура Молева “Шедевры”.

С 1 по 14 марта в галерее “Невский, 20. Товарищество свободных художников” проходила выставка Ирины Ветроной (Хабаровск). *Акварели*.

С 1 по 25 марта в галерее “Национальный центр” (Невский пр., 166) работала выставка Петра и Дмитрия Бучкиных. *Живопись*.

С 1 по 20 марта в Центре книги и графики (Литейный пр., 55) работала выставка Марины Принцевой. *Декоративно-прикладное искусство*.

2 марта в Государственном Русском музее (корпус Бenuа) (Инженерная ул., д. 4) открылась выставка заслуженных художников России Владимира и Натальи Бидак “Искусство Жгли”.



Со 2 марта по 9 апреля в Государственном музее истории Санкт-Петербурга (особняк Румянцева) (Английская наб., 44) проходила выставка “Петербургский диверсификант”.

Со 2 по 4 марта в Alt-галерее 103 (Пушкинская ул., 10) проходила коллективная выставка “День рождения с друзьями”, посвященная 52-летию Владимира Яшке.

Со 2 по 15 марта в галерее “Невограф” (Невский пр., д. 3) проходила выставка Владимира Яшке. *Живопись, графика*.

Со 2 по 31 марта в Чайном домике Летнего сада проходила выставка клуба “Радлова” и Любови Блиновой. *Квилт*.

2 марта в выставочном зале Академии художеств (Университетская наб., 17) закрылась выставка Надежды Арифовой. *Графика*.

С 3 по 15 марта в Государственном музее городской скульптуры (Невский пр., 179/2, литера “А”) проходила выставка Алексея Пахомова и Александра Заставского. Из цикла “Первая персональная выставка”. *Акварели*.

С 3 марта по 2 апреля в Российском Этнографическом музее (Инженерная ул., 4/1) работала выставка “Янтарная симфония”. Из собраний петербургских музеев.

С 3 по 16 марта в Выставочном зале Союза художников на Охте (Свердлов-

ская наб., 64) работала выставка работ учащихся детских художественных школ Петербурга “Петербург — северная Венеция”.

4 марта в муниципальном музее “Царскоелесьская коллекция” (г. Пушкин, Магазиная ул., 40) открылась выставка Николая Ковалева.

С 4 по 25 марта в Музее Новой академии изящных искусств (Пушкинская ул., 10) проходила выставка Александра Медведева “Охотник за красотой”. *Графика*.

С 5 по 26 марта в Литературно-мемориальном музее Ф.М. Достоевского проходила выставка Лики Волчек “Мозаика состояний”. *Графика*.

6 марта в Музее хлеба (Лиговский пр., 73) открылась выставка “Не хлебом единым...”. *Декоративно-прикладное искусство*.

С 6 по 18 марта в галерее “СПАС” (наб. р. Мойки, д. 93) работала выставка Виктора Кузнецова “Типер Пупер — знак шарма и агрессивности”.

6 марта в Выставочном зале Московского района (пл. Чернышевского, д. 6) закрылась выставка-ярмарка декоративно-прикладного искусства “Для вас, любимые”.

С 7 по 16 марта в Выставочном центре Союза художников (Большая Морская ул., 38) проходила выставка в рамках IX международного фестиваля искусств “От авангарда до наших дней”.

С 8 по 25 марта в «Галерее-103» проходила выставка Артура Молева “Записки в дверь”. *Графика, коллаж*.

8 марта в ЦВЗ “Манеж” (Исаакиевская пл., 1) закрылась выставка “Северный фактор. Новое поколение архитектуры Севера”.

9 марта в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) (Миллионная ул., 5/1) открылась выставка Юрия Авакумова “Русская утопия. Депозитарий”.

С 9 по 21 марта в Литературно-мемориальном музее А.А. Ахматовой (наб. р. Фонтанки, д. 34) проходила выставка Валентина Громова из цикла “Художники арестованного круга — начало ленинградского андеграунда”. *Живопись, графика*.



С 10 по 30 марта в галерее “Наив” (Малый пр. П.С., 76) работала выставка Людмилы Ильиновой “Русская Масленица”.

С 10 по 29 марта в галерее “Палитра” (Большая Морская ул., д. 5) работала выставка Сергея Сергеева. *Живопись*.

10 марта в гуманитарном ателее “Амплитуда” (Галерея-103) состоялся вечер поэзии Сергея Стратановского.

С 10 по 24 марта в галерее “Navisima Artis” проходила выставка “Самиздат навсегда”.

10 марта в Центре современного искусства общества “А — Я” (Невский пр., 60) закрылась выставка Марины Спивак “Восковая империя”. *Скульптура*.

11 марта в галерее “Митьки-ВХУТЕ-МАС” (ул. Правды, д. 16, кв. 20) работала выставка Ивана Сотникова. *Живопись*.

11 и 18 марта в галерее “Митьки-ВХУТЕМАС” работала выставка “Сергей Протасов — русский резчик по дереву XX века”.

11 марта в Галерее фонда свободно-

го русского современного искусства (Литейный пр., 53) закрылась ретроспективная выставка графических работ Н. Салистой и З. Савенковой.

С 12 по 31 марта в Выставочном зале Московского района открылась “Маленькая, но гордая выставка”. Фотографии Валерия Потапова, костюмы Дианы Голубковой. При участии “Коммик-треста” и модельного агентства Cat’s.

12 марта в ГМЗ “Ораниенбаум” (г. Ломоносов, Дворцовый пр., 48) открылась выставка компьютерных копий произведений И. Айвазовского из Фонда Художественного музея Феодосии.

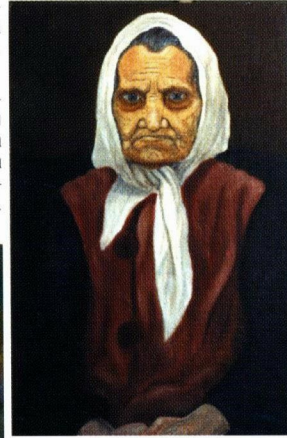
12 марта в Выставочном центре Союза художников закрылась выставка Евгения Фалетова. *Живопись, скульптура*.

12 марта в Музее неонконформистского искусства (Пушкинская ул., 10) закрылась выставка Валерия Лукки, Феликса Волосенкова и Вячеслава Михайлова “Двадцать лет спустя”. *Живопись*.

13 марта в галерее “Гильдия мастеров” (Невский пр., 82) закрылась выставка Ирины Старыгиной. *Графика*.

14 марта в “Галерее 103” на очередном заседании семинара “Академическая/маргинальная мысль и современное искусство: стратегии узнавания” состоялся доклад Марины Колдобской и Анны Матвеевой “Музей современного искусства — почему он возможен” и презентация Интернет-страницы Музея неонконформистского искусства.

С 14 марта по 14 апреля в Библиотеке Российской академии наук (Бирюжевая линия, д. 1) работала выставка Владимира Трубакова “На перепутье”. *Живопись*.



15 марта в Государственном Эрмитаже (Фойе Эрмитажного театра) (Дворцовая наб., 34) открылась выставка “Венок Офелии”. К 100-летию со дня премьеры трагедии У. Шекспира “Гамлет” в переводе Великого князя Константина Константиновича на сцене Эрмитажного театра.

15 марта в выставочном зале Института им. Репина открылась выставка “Итальянская графика XX века”.

С 15 по 25 марта на выставочной площадке “Арт-Полигон” проходила выставка “Седьмая печать”. Участники проекта: Евгения Коновалова, Даниил Топинамбур, Сергей Облепихин, Анна Волкова, Ляля Гриневич, Сергей Шитов, Виталий Серов. *Инсталляция*.

15 марта в Государственном Русском музее закрылась выставка работ Юрия Васнецова (к 100-летию со дня рождения). *Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство*.

15 марта в Елагиноостровском дворце-музее (выставочный зал “Каретный”) (Елагин остров, 4) закрылась выставка “Женский образ”. *Пастель*.

15 марта в Смольном соборе (пл. Растрелли, 3/1) закрылась выставка

новых поступлений.

15 марта в ЦВЗ “Манеж” закрылась выставка произведений Ильи Глазунова. *Коллажи*.

15 марта на Философском факультете Государственного университета (Менделеевская ул., 5) закрылась выставка Натальи Луконниковой.

16 марта в Елагиноостровском дворце-музее открылась выставка “Мартовские коты”. *Живопись, графика, керамика*.

С 16 по 30 марта в галерее “Арт-коллегия” (Лиговский пр., д. 64) проходила выставка Сергея Евсина “Горизонты пейзажа”. *Живопись*.

С 17 по 26 марта в Петербурге проходил второй международный фестиваль “Эволюция интереса” (к 300-летию основания Петербурга).

С 17 по 29 марта в Государственном музее городской скульптуры проходила персональная выставка Светланы Платоновой. *Скульптура и графика*.

17 марта в галерее “Гильдия мастеров” открылась выставка Лоры Малышевой. *Эмали*.

17 марта в Российской национальной библиотеке (Московский пр., 165/167) открылась “Выставка современного искусства. Артополифония. Точка, точка, запятая”.

17 марта в Мемориальном музее-квартире Н.А. Некрасова (Литейный пр., 36) закрылась выставка Константина Иванова “Построить храм в душе своей”. *Живопись, графика, икона*.

18 марта в Голубом зале Научно-исследовательского музея Академии художеств открылась выставка “Интерьер в творчестве К.И. Росси”, организованная в рамках фестиваля “Эволюция интереса”.

С 18 по 31 марта в галерее “Невограф” работала выставка Вячеслава Агалакова “След улики”. *Живопись*.

18 марта в Музее неонконформистского искусства открылась выставка Леонида Тишкова “Дабл0id и другие существа”, а 19 марта состоялась лекция о существах и демонстрация видеofilмoв.

21 марта в Российском этнографическом музее в рамках фестиваля “Эволюция интереса” открылась выставка “Сундук в традициях бытовой культуры Евразии”.

21 марта в Музее печати (наб. р. Мойки, 32/2) в рамках фестиваля “Эволюция интереса” открылась выставка “Музыкальный салон”.

С 21 по 27 марта в галерее “СПАС” работала выставка Олега Янушевского “Матрицы. Уникум-20”.

С 21 марта по 21 апреля в Музее Арктики и Антарктики (ул. Марата, д. 24-а) работала выставка Осипа Дегтяря. *Живопись*.

С 21 марта по 1 апреля в галерее “Борей” работала выставка Дмитрия Шорина “46 см” синего”. *Живопись, графика*.

С 21 марта по 2 апреля в Выставочном центре Союза художников работала выставка Юрия Васильева, приуроченная к 25-летию творческой деятельности и 50-летию юбилею.

22 марта в галерее “Голубая гостинная» в рамках фестиваля “Эволюция интереса” открылась выставка “Животинный интерьер и интерьер в живописи”.

С 22 марта по 12 апреля в Центре книги и графики (Литейный пр., 55) проходила выставка фоторабот А. Строкиной “Времена”.

23 марта в Государственном Русском музее (корпус Бenuа) открылась выставка “Крестчатая строчка”.

19 марта в ГМЗ “Ораниенбаум” в рамках фестиваля “Эволюция интереса” открылась выставка новых поступлений из фондов ГМЗ “Ораниенбаум”.

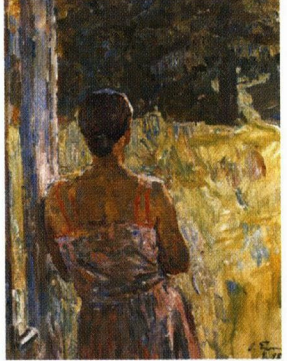
19 марта в Государственном Эрмитаже закрылась выставка “Украшения

Востока”. Из коллекции Патти Кадби Берч (США).

19 марта в Литературно-мемориальном музее А.А. Ахматовой закрылась выставка Дмитрия Громова. *Коллажи*.

19 марта в Генте (Бельгия) закрылась выставка “Современное искусство Санкт-Петербурга”, на которой были представлены 120 работ 39 петербургских художников (А. Бояджан, Г. Богомолов, А. Васильев, В. Воинов, Г. Волосенков, А. Герасимов, В. Духовлинов, О. Еремеев, А. Заславский, Г. Зубков, В. Лукка, Н. Сажин и др.).

С 24 марта по 3 апреля в Концертно-выставочном комплексе “Смольный собор” проходила выставка карикатур Виктора Богорада, Леонида Мельника и Вячеслава Шилова.



20 марта на кафедре керамики и стекла СПбХПА (Соляная пер., 13) в рамках фестиваля “Эволюция интереса” открылась выставка “Художественное стекло и керамика в современном интерьере”.

20 марта в Доме журналиста (Невский пр., 70) открылась выставка ка-рельских акварелистов “Магия акварели”.

20 марта в Музее Востока (Москва, Никитский бульвар, 12-а) открылась выставка фотографий Алена Фрейна (США).

С 27 марта по 27 апреля в Государственном музее истории Санкт-Петербурга (Петропавловская крепость) работала выставка “Санкт-Петербург 1903 года. Грани столетий”. Выставка фотографий конца XIX — начала XX веков.

27 марта в Музее истории Санкт-Петербурга (особняк Румянцева) (Английская наб., 44) открылась выставка “Ленинградские театры в период блокады”. *Театральные костюмы, документы, фотографии*.

28 марта в Государственном Эрмитаже (Дворцовая наб., 34) состоялось представление программ реконструкции Тронного места в Георгиевском зале Зимнего дворца, скульптуры фасадов здания Нового Эрмитажа и мемориальной доски в память императора Александра II.

С 21 марта по 1 апреля в галерее “Борей” работала выставка Дмитрия Шорина “46 см” синего”. *Живопись, графика*.

С 21 марта по 2 апреля в Выставочном центре Союза художников работала выставка Юрия Васильева, приуроченная к 25-летию творческой деятельности и 50-летию юбилею.

22 марта в галерее “Голубая гостинная» в рамках фестиваля “Эволюция интереса” открылась выставка “Животинный интерьер и интерьер в живописи”.

С 22 марта по 12 апреля в Центре книги и графики (Литейный пр., 55) проходила выставка фоторабот А. Строкиной “Времена”.

23 марта в Государственном Русском музее (корпус Бenuа) открылась выставка “Крестчатая строчка”.

19 марта в ГМЗ “Ораниенбаум” в рамках фестиваля “Эволюция интереса” открылась выставка новых поступлений из фондов ГМЗ “Ораниенбаум”.

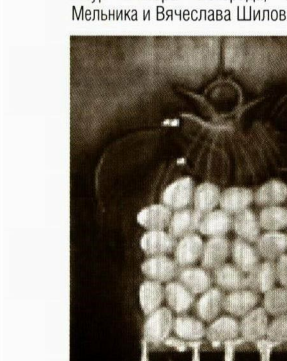
19 марта в Государственном Эрмитаже закрылась выставка “Украшения

Востока”. Из коллекции Патти Кадби Берч (США).

19 марта в Литературно-мемориальном музее А.А. Ахматовой закрылась выставка Дмитрия Громова. *Коллажи*.

19 марта в Генте (Бельгия) закрылась выставка “Современное искусство Санкт-Петербурга”, на которой были представлены 120 работ 39 петербургских художников (А. Бояджан, Г. Богомолов, А. Васильев, В. Воинов, Г. Волосенков, А. Герасимов, В. Духовлинов, О. Еремеев, А. Заславский, Г. Зубков, В. Лукка, Н. Сажин и др.).

С 24 марта по 3 апреля в Концертно-выставочном комплексе “Смольный собор” проходила выставка карикатур Виктора Богорада, Леонида Мельника и Вячеслава Шилова.



20 марта на кафедре керамики и стекла СПбХПА (Соляная пер., 13) в рамках фестиваля “Эволюция интереса” открылась выставка “Художественное стекло и керамика в современном интерьере”.

20 марта в Доме журналиста (Невский пр., 70) открылась выставка ка-рельских акварелистов “Магия акварели”.

20 марта в Музее Востока (Москва, Никитский бульвар, 12-а) открылась выставка фотографий Алена Фрейна (США).

С 27 марта по 27 апреля в Государственном музее истории Санкт-Петербурга (Петропавловская крепость) работала выставка “Санкт-Петербург 1903 года. Грани столетий”. Выставка фотографий конца XIX — начала XX веков.

27 марта в Музее истории Санкт-Петербурга (особняк Румянцева) (Английская наб., 44) открылась выставка “Ленинградские театры в период блокады”. *Театральные костюмы, документы, фотографии*.

28 марта в Государственном Эрмитаже (Дворцовая наб., 34) состоялось представление программ реконструкции Тронного места в Георгиевском зале Зимнего дворца, скульптуры фасадов здания Нового Эрмитажа и мемориальной доски в память императора Александра II.

С 21 марта по 1 апреля в галерее “Борей” работала выставка Дмитрия Шорина “46 см” синего”. *Живопись, графика*.

С 21 марта по 2 апреля в Выставочном центре Союза художников работала выставка Юрия Васильева, приуроченная к 25-летию творческой деятельности и 50-летию юбилею.

22 марта в галерее “Голубая гостинная» в рамках фестиваля “Эволюция интереса” открылась выставка “Животинный интерьер и интерьер в живописи”.

С 22 марта по 12 апреля в Центре книги и графики (Литейный пр., 55) проходила выставка фоторабот А. Строкиной “Времена”.

23 марта в Государственном Русском музее (корпус Бenuа) открылась выставка “Крестчатая строчка”.

19 марта в ГМЗ “Ораниенбаум” в рамках фестиваля “Эволюция интереса” открылась выставка новых поступлений из фондов ГМЗ “Ораниенбаум”.

19 марта в Государственном Эрмитаже закрылась выставка “Украшения



28 марта в обществе музыки и искусства “Аполлон” (Миллионная ул., 13) открылась выставка Александра Агабекова.

С 28 марта по 18 апреля в Литературно-мемориальном музее Ф.М. Достоевского проходила выставка детского рисунка “Православие глазами детей”.

С 29 марта по 14 апреля в галерее “СПАС” работала выставка Елены Губановой и Ивана Говоркова “Метаморфозы”.

С 29 марта по 19 апреля в Музее Анны Ахматовой проходила выставка Алексея Савкина “Отрывки из писем”.

С 31 марта по 27 апреля в Выставочном зале Союза художников работала ретроспективная выставка Бориса Семенова. *Живопись*.

С 31 марта по 30 апреля в Музее истории города (Петропавловская крепость) проходила выставка творческой группы фотожурналистов Санкт-Петербурга “Братья по разуму”.

31 марта в Особняке князя Кочубея (Конногвардейский бульвар, д. 7) состоялась презентация книги Сергея Жиркевича “От Замогилья до Благодарности” и комплексной программы Регионального центра по розыску и сохранению культурных ценностей.

В марте в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) работала выставка Евгения Михнова-Войтенко.

В марте в Государственном Русском музее (Михайловский замок) работала выставка Владимира Васильковского. *Графика, керамика*.

В марте в Мемориальной квартире актив Самойловых (Стремянная ул., 8) работала выставка “Неизвестный Рерих”. *Компьютерные копии работ из коллекций США*.

В марте в Музее декоративно-прикладного искусства СПбХПА работала выставка Виктора Штерна “Диалог”. В рамках проекта “Семейный альбом”.

В марте в Государственном музее истории Санкт-Петербурга (особняк Румянцева) работала выставка Петра Чалухина и Ренцо Маньянини “Образы Италии и России”.

В марте в Русско-немецком культурном центре (Невский пр., 22-4) работала выставка Артешиа Хачатряна.

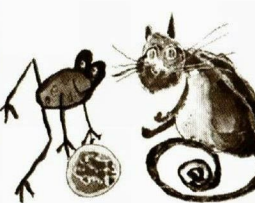
В марте в галерее “Форум” (В.О., 6-я линия, 17) проходила выставка “Выпускники ХШШ — А. Блюк, И. Костюрин, М. Неймухов, А. Петров”.

В марте в Центре современного искусства Санкт-Петербургского университета (Университетская наб., 7/9) проходила выставка работ студентов театральных мастерских Института имени Репина.

В марте в Санкт-Петербургском музее кукол (В.О., Камская ул., 8) работала выставка военных кукол “Доблесть и слава Отечества”.

АПРЕЛЬ

1 и 2 апреля в Научной библиотеке Государственного Эрмитажа прошла благотворительная выставка “Лягушка-квакушка” под девизом “Ква для мая”.



1 апреля в Музее Новой академии изящных искусств открылась выставка Егора и Светозара Островых “Один портрет...”.

1 апреля в галерее “Борей” состоялась однодневная выставка-акция “Солнце на барабанах” с участием Алексея Скосырева, Андрея Черкашина и Владимира Волоса (музыкальные инструменты) и Натальи Куролесовой (узловый батик).

С 1 по 24 апреля в архиве и библиотеке независимого искусства (Пушкинская ул., 10) работала выставка “Мэйл-арт Вадима Овчинникова”.

С 1 апреля по 10 мая в выставочном зале “Федор” работала выставка Владимира Ершова “Реалистический пейзаж”. *Живопись*.

Со 2 по 4 апреля на выставочной площадке “Полигон” работала выставка “Гипноциклическое паутиноцветение биологизированной среды”, а со 2 по 10 там же выставка Олега Хвостова “Хорошего должно быть много”. *Живопись*.

Со 2 по 30 апреля в галерее “Форум” работала выставка Веры Бакастовой и Натальи Лебедевой. *Графика*.

С 3 по 17 апреля в Библиотеке имени Ломоносова (Морская наб., 17) работала выставка “Обратная связь”.

С 4 по 24 апреля в Музее городской скульптуры проходила выставка из фондов музея “Ленинград в блокаде” из цикла “Героическому подвигу посвящается

Музей

Эрмитаж

На злобу дня

...СЕГОДНЯШНЕГО, ВЫРАЗИВШУЮСЯ НЕ ТОЛЬКО В МАРТОВСКИХ ХОЛОДАХ, НО И В МАНЕРЕ ПРОВЕРКИ СОТРУДНИКАМИ СЧЕТНОЙ ПАЛАТЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА, ОПРЕДЕЛЕННОЙ ДИРЕКТОРОМ ГЗ КАК «СТУКАЧЕСКОЙ», РУКОВОДСТВО КРУПНЕЙШЕГО МУЗЕЯ СТРАНЫ ОТРЕАГИРОВАЛО КАК СИЛЬНЫЙ И ДОБРЫЙ ЧЕЛОВЕК: ПОГРЕВАВ И ПОСЕТОВАВ «НА СВИНСТВО», ПЕРЕШЛО К ДЕЛУ.

К СОЖАЛЕНИЮ, «УЧЕТ И КОНТРОЛЬ» В СОЗНАНИИ БЮРОКРАТОВ ВСЕ ЕЩЕ ОТОЖДЕСТВЛЯЮТСЯ С КАРАТЕЛЬНЫМИ ФУНКЦИЯМИ, ПРИПРАВЛЕННЫМИ ПУБЛИЧНЫМИ ВЫВОЛОЧКАМИ. ПОДВЕРГНУТЫЙ ИМ ЭРМИТАЖ (НА САМОМ ДЕЛЕ ВЗЯВШИЙ КУРС НА ПЛАНОМЕРНУЮ ОРГАНИЗАЦИЮ У СЕБЯ ЦИВИЛИЗОВАННОГО МУЗЕЙНОГО ДЕЛА) В ЛИЦЕ МИХАИЛА БОРИСОВИЧА ПИОТРОВСКОГО НА СПЕЦИАЛЬНО СОБРАННОЙ 28 МАРТА ПРЕСС-КОНФЕРЕНЦИИ АВТОРИТЕТНО ЗАЯВИЛ: «220 ТЫСЯЧ МУЗЕЙНЫХ ЭКСПОНАТОВ МГНОВЕННО ПОРУЧИТЬ НА ХРАНЕНИЕ СОТРУДНИКАМ МУЗЕЯ НЕВОЗМОЖНО», ДОБАВИВ ПРИТОМ, ЧТО ШТРАФНЫЕ САНКЦИИ В ОТНОШЕНИИ И ТАК СКОМНЫХ СРЕДСТВ, ВЫДЕЛЯЕМЫХ ИЗ БЮДЖЕТА, МОГУТ ПРИВЕСТИ К ТОМУ, ЧТО ЭРМИТАЖ ЛИШИТСЯ СОЛИДНОЙ СПОНСОРСКОЙ ПОМОЩИ. ОФИЦИАЛЬНЫЙ ОТВЕТ СЧЕТНОЙ ПАЛАТЕ БЫЛ ПЕРЕДАН УЖЕ 27 МАРТА И СОДЕРЖАЛ НА 75 СТРАНИЦАХ НЕ ТОЛЬКО ПУНКТЫ, ПО СУТИ ИМЕЮЩИЕ ТОН РЕЗКОГО НЕСОГЛАСИЯ С ПРЕДЪЯВЛЕННЫМИ ГРУБЫМИ ОБВИНЕНИЯМИ В ПОТЕРЕ ВЕЩЕЙ, НО И ОТЧЕТ «БЫСТРОГО РЕАГИРОВАНИЯ» ПО РЯДУ ФОРМАЛЬНЫХ ПРЕТЕНЗИЙ, РАСЦЕНЕННЫХ МУЗЕЕМ КАК ЗДРАВЫЕ.

ЖУРНАЛ НОМИ, ЯВЛЯЯСЬ НЕЗАВИСИМЫМ И СВОБОДНЫМ ИЗДАНИЕМ, ПОЛНОСТЬЮ СОГЛАСЕН С МНЕНИЕМ ПИОТРОВСКОГО ПО ПОВОДУ ОТОШЕДШЕГО В ПРОШЛОЕ «ИСТЕРИЧЕСКОГО ПЕРИОДА НАШЕЙ ИСТОРИИ» И ПОЛАГАЕТ, ЧТО РАБОТА УЧЕТНОГО ОРГАНА В СТЕНАХ ПРЕДПРИЯТИЯ КУЛЬТУРЫ ЕСЛИ И НЕОБХОДИМА, ТО ТОЛЬКО С СОБЛЮДЕНИЕМ ПРАВА ПОСЛЕДНЕГО ОТВЕЧАТЬ НА ВОПРОСЫ, А НЕ ОПРАВДЫВАТЬСЯ ПЕРЕД КЛЕРКАМИ, СТАНОВЯСЬ В ПОЗУ МАЛЬЧИКА ДЛЯ БИТЬЯ.

НОМИ



КВАкспонаты в библиотеКВЕ

Накануне Дня смеха Эрмитаж созвал друзей и знакомых на тусовку под девизом «Ква для мяу». В смысле «лягушки для кошек». Идея благотворительной акции была проста: лягушек любят все (если не живых, то бриллиантовых, фарфоровых и т.п.), гости мероприятия не откажутся бросить денежку—другую в пасть огромной лягушки—копилки, на эти деньги будет куплен корм для эрмитажных котов, которые тучами пасутся во дворе, хранят подвалы от мышей и по этой причине пользуются особым покровительством дирекции.

Для придания мероприятию солидного академического вида оно проводилось в библиотеке, и легкомысленные плюшевые, надувные, бумажные, поющие и скачущие зеленые уродцы сопровождались учеными комментариями о месте лягушек в мифологии, литературе и искусстве, биологическими атласами, книжками стихов и сказок. Таким образом удалось и солидность соблюсти, и веселость приобрести.

Основу выставки составили частные коллекции (главная из них принадлежит зам. директора музея В.Ю. Матвееву). Тут было все — от стирательных резинок с изображением лягушки и детских игрушек до усыпанных стразами брошей (вроде тех, что носит Мадлен Олбрайт). Глазастые журналисты обнаружили даже царевну—лягушку, украшенную семицветной эмблемой геев-лесбиянок и надписью «Kiss me, I need love!». Экспозиция дополнялась коллекцией детских рисунков, учеными книжками о братьях наших зеленых и кое—какими мелочами из собственно эрмитажных коллекций. Хитом выставки был веджвудский «сервис с лягушкой», кульминацией шоу — объявление шеи М.Б. Пиотровского очередным шарфом, на этот раз болотного цвета, связанным заботливыми руками сотрудниц.

Курьез вообще в традициях Эрмитажа, основанного матушкой Екатериной — большой мастерицей превращать свои домашние забавы в публичные и даже государственные мероприятия. Поэтому вслед за «кошачьей», «фонарной», «сортирной» и нынешней «лягушечьей» акцией нам следует ждать от Эрмитажа новых экзотических затей.

М.К.

О народном искусстве

В марте в Государственном Русском музее последовательно открылись две выставки — «Крестецкая строчка» и «Искусство Гжели».

«Народное искусство» — понятие чисто русское. С точки зрения здравого смысла непонятно, почему палехская шкатулка относится к народному искусству, а японские лаки — к декоративно—прикладному. Такова российская искусствоведческая традиция. Во всем мире «folk art» связывается с художественными ремеслами. Место ему — в музеях народного быта, этнографических собраниях и сувенирных лавках. В России народное искусство представлено в крупных художественных музеях наравне с живописью, скульптурой и декоративно—прикладным искусством. Такова опять же традиция.



Восходит она к первым годам советской власти, когда и насаждалась с настойчивостью идея «народного искусства». Эта идея прекрасно соответствовала идеологическим установкам нового времени и давала неплохую прибыль государству. Твердую валюту обеспечивала организация с причудливым названием «Кустэкспорт», удачно эксплуатировавшая «кустарный бум» 1900—х годов, созданный стараниями светских дамочек и патриотичных художников — от страдальцев—передвижников до эстетов—мирискусников.

Именно кустарный бум начала XX столетия и развитие кооперативного движения в 20—е годы способствовали возникновению множества артелей традиционного народного ремесла, в том числе в Гжели и в селе Крестцы Новгородской области. Современное состояние промыслов «Гжель» и «Крестецкая строчка» демонстрируют весенние выставки в Русском музее.

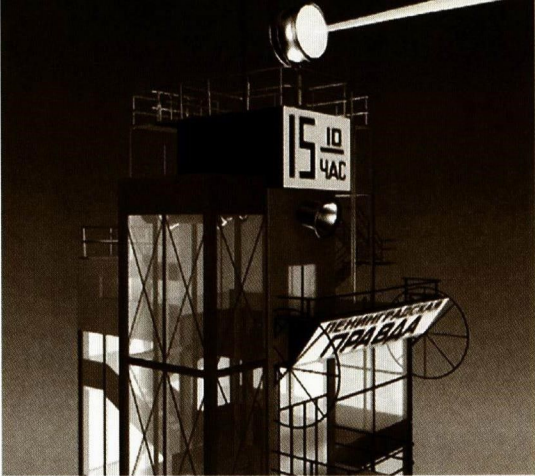
Вместо крупного производственного объединения советских лет гжель теперь выпускают сразу несколько более мелких предприятий, сохраняющих тем не менее единую марку. Выставка «Искусство Гжели» представляет не фабрику или кооператив, а творческий дуэт Наталии и Владимира Бидак, чьи работы заметно отличаются от заполнившей все магазины на Невском поточной гжели усложненностью форм, затейливостью и богатством росписи. Недаром

супругов Бидак считают одними из лучших фарфористов России.

Единое предприятие «Крестецкая строчка» существует и по сей день. Частное предпринимательство в этой области, видимо, успеха не имеет, иначе проезжающим по дороге из Петербурга в Москву в деревне Крестцы предлагали бы вместо горячих пирожков льняные скатерти и салфетки. Хотя под впечатлением от музейных образцов, демонстрирующих необычайное разнообразие вышивальной техники и декоративных мотивов, поддержать промысел собственным рублем готовы, кажется, все посетительницы выставки.

Отдадим должное музейщикам — в аннотациях к выставкам они не злоупотребляют невятным термином «народное искусство». Именно осознание себя промыслом позволило и старинной «Гжели», и «Крестецкой строчке» сохранить некое единство и, следовательно, народную традицию.

С.М.



Гербарий в архитектуре

9 марта в Государственном Русском музее (Мраморный дворец) открылась выставка Юрия Аввакумова «Русская утопия. Депозитарий».

О, если бы все это было... Вместо надоевших однотипных каменных коробок новостроек — похожий на телескоп Коммунальный дом Г. Мапу, 1920... Вместо постного политкорректного новодела Храма Христа Спасителя — величественный Дворец Советов.

Я думаю, правильное оценивать человека не по тому, как он выглядит, а по тому, как он думает. Нацию можно оценивать по тем же критериям. «Бумажная» архитектура дает представление о том, как мыслит нация. В этом смысле нам есть чем гордиться. Недаром архитектура играла такую роль в произведениях отечественных классиков, особенно Гоголя и Чернышевского.

«Бумажная» архитектура — это бриллиантовый генофонд, золотые кладовые, изумрудные недра, алмазные копии, «подводная», наиболее значимая часть хрустального айсберга мировой архитектуры. До сих пор самые безумные, ошеломляющие проекты, вызывающие трепет людей искусства во всем мире, остаются на бумаге. Самые модные архитекторы, безусловно, «бумажные».

«Бумажная» архитектура — это искусство «от кутюр». Если в моде «от кутюр» — это дикий цветы, которые расцветают изредка, лишь на нескольких показах, то в архитектуре, где производство значительно дороже и реализация одного проекта может «съесть» годовой бюджет какой—нибудь небольшой африканской страны, «архитектурные цветы» распускаются только на бумаге.

Выставка Юрия Аввакумова, известного московского «бумажника», есть некий гербарий, где все чудные «растения» архитектуры «засушены» (показаны в компьютерном исполнении на листах бумаги), систематизированы, сложены на отдельные полочки в 16 шкафах и приколоты ко дну ящиков.

Представлены проекты не только отечественные, но и зарубежные. Основное внимание сосредоточено вокруг тоталитарной архитектуры конца 20—30—х годов. Кроме них перед нами проплывают архитектурные утопии XVIII—XIX веков (деревянный мост через Неву И. Кулибина, 1776; архитектурная фантазия в античном стиле П. Гонзаго, нач. XIX века), послевоенные космические утопии заселения Луны или летающих городов, начало которым положили футуристы 20—х и которые особенно «окрылил» полет Гагарина в космос (НЭР — Новый элемент расселения А. Гутнова и И. Лажавы, 1968; Город—спутник И. Леонидова, 1958). Отдельную часть составляют современные проекты (Стекланный Стоунхендж, монумент 2000 году Д. Буша и А. Хомякова, 1986; Дом—Аврора В. Мизина, 1989; Марсельский блок М. Белова, 1985).

Тематические разделы включают в себя индустриальные, транспортные и частные здания, многоквартирные дома, архитектурные фантазии, башни, павильоны, площади, дворцы, центральное место среди которых, конечно, занимает Дворец Советов Б. Иофана, В. Щуко, В. Гельфрейха и А. Баранского. Особый интерес представляет архитектура крематориев и мавзолеев, решение которых сводится к двум типам — фабрика смерти и храм смерти.

В некий самостоятельный архитектурный жанр можно выделить архитектурные шутки, одна из них — проект гигантского вырезвителя, сооруженного в виде бутылки из прозрачного материала, так что все процедуры, производимые над пациентами, видны окружающим, что само по себе служит целям алкогольной антирекламы.

Надежда Воинова

Русский музей

Властитель и архитектура

С таким литературным подтекстом выставка «Михайловский замок. Замысел и воплощение. Архитектурная графика XVIII—XIX веков» представила в залах Михайловского замка собрание, говоря современным языком, проектной документации и демонстрационного материала, то есть чертежи, рисунки, гравюры, макет, а также единичные предметы несохранившихся пышных интерьеров Михайловского.

Все это богатство, интересное больше узким специалистам да немногим фанатам истории, в течение часа полностью разогнало собравшуюся на открытие толпу. Центром внимания тележурналистов, усиленно направлявших алчные взоры камер на одну из витрин, оказались личная готовальня цесаревича Павла и, главное, бледный набросок плана дворца, сделанный нетвердой, заусеничной линией собственноручно будущим императором. Увлечение занятиями архитектурой требовали, чтобы золотые циркуль и рейсфедер, инкрустированные слоновой костью, были всегда под рукой.

Что ж, судьбоносному сему подлиннику сегодня удалось поспорить в значимости и с «подносным альбомом» придворного архитектора Винченцо Бренны, и с уникальным мини—альбомом рисунков Карла Росси, любимого ученика придворного архитектора, и с гравюрами знаменитого Колпакова.

Ну а превосходные графики и рисунки реальных прототипов, будораживших фантазию Павла во время путешествия по Европе в 1781—1782 годах? Упомянем

лишь, что музы, вдохновившие его, как обычно, иностранного происхождения. Особенно приглянулся наследнику замок Фарнезе в Капрароле под Римом. С того момента Павел с поистине маниакальным упорством стремился придать своему детищу «капрарольские черты».

Виолье, швейцарский художник — ему была доверена роль первого помощника, — констатирует, что он «под диктовку Монсеньера» в течение двух лет трудился над планами будущего «дворца Св. Михаила», которые «бесконечно множились». Об этом свидетельствует сохранившаяся сводная таблица планов, показывающая тринадцать различных его вариантов.

Будучи еще далеко от трона, Павел, получив в дар от императрицы земли Гатчины, решает здесь воплотить свой замысел. Разрабатывается очередной проект под руководством мастера Баженова, но средств на строительство нет, и проект ложится под сукно.

Под рукой Баженова родится тот облик фасадов, который, существенно доработанный Бренной, украшает наш город по сегодняшний день.

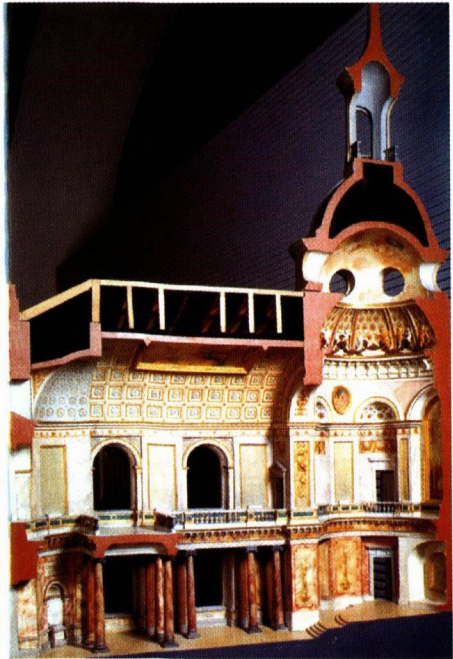
Судьба затянувшегося процесса проектирования решается только со вступлением Павла на престол. Закладка резиденции переносится из Гатчины в Петербург, на место Летнего дворца Елизаветы Петровны, где, между прочим, родился Павел.

Печальна участь романтика, тяготившего к рыцарским временам, пышно украсившего воплощение своей мечты их атрибутами. Как трогателен и чист образ Архангела Гавриила — небольшая личная икона императора, выполненная эмалью по меди, висевшая над изголовьем и не спасшая...

Бесконечно кружась по замковой анфиладе следом за графическим повествованием, снова и снова поэтапно видим весь путь, в конце которого одна жизнь трагически закончилась — другая бесславно началась. Властитель и архитектура — замысел и воплощение.

Только сорок дней послужил Михайловский замок царской резиденцией, семья убиенного покинула его навсегда. С этого момента начались внутренние перепланировки и перестройки замка. Материалов по этому поводу почти не сохранилось — немногие из них с гордостью представлены экспозиторами. Вскоре здание передали в пользование Инженерному училищу: так за замком закрепилось название «Инженерный».

Маргарита Кряжева



Фотографическая грань столетий

С 27 марта по 27 апреля в Петропавловской крепости проходила выставка «Санкт–Петербург 1903 года. Грани столетий».



Лучшие в городе залы для демонстрации фотографии находятся в самом его центре — на Заячьем острове. Много белого чистого пространства: можно выставлять очень большие снимки и реализовывать масштабные проекты, которые не без помощи Сороса стали по плечу и нынешним организаторам выставки — постоянным авторам НоМИ Надежде Воиновой и Глебу Ершову.

Трехчастная структура экспозиции разместилась в трех залах. Два первых раздела — две ипостаси Петербурга: первая из них — город–мечта, имперская мифология которого отразилась в программе празднования двухсотлетнего юбилея, запечатленного Карлом Буллой, другая (второй зал) — Петербург начала XX века, герой своего времени. Ну а третий раздел и третий зал — это лица обитателей столицы.

Город на фотографиях выглядит прогрессивней сегодняшнего Петербурга, лица — одухотворенней… Понятно, что все, что мы здесь видим, — некоторая концентрированная «взвесь» жизни столетней давности. Если и не слышатся, то чудятся возгласы посетителей выставки: «Какая у людей интересная жизнь была! То мост Петра Великого откроют, то новый корабль на воду спускают…» Но успокаивает то, что между событиями — теми, что на фотографиях, и нашей повседневностью, которую мы переживаем–пережевываем день за днем, такая же разница, как между деликатесами и пошлым фастфудом: недостатки одного лишь подчеркивают достоинства другого.

Возможно, было бы интересно (но это уже повод для другой выставки) выяснить, когда город перестал быть полисом и превратился в Святилище Памяти Петра Великого, музей Великого Российского Прошлого, Культурную Столицу и т.д. Город–музей — это как мемориальная квартира: жить запрещено. Город не для жизни. Добро пожаловать умирать на Васильевский остров. Дома — надгробные памятники: жил такой–то, умер тогда–то — настоящие эпитафии. Редкие проявления жизни у милых, в общем–то, людей вызывают приступы раздражения. Выдь на Невский — чей стон раздаётся? «Малую Конюшенную испортили, Малую Садовую искохлили, рекламу развесили, яркие цвета накрасили!» По бесполезности борьба за «сохранение города–музея» напоминает борьбу за «чистоту языка». Жизнь побеждает смерть. Покряхтели, повозмущались и узаконили «кофе» среднего рода.

Когда наш город и его обитатели стали такими? В 1903–м, кажется, было совсем иначе. … Во всяком случае об этом свидетельствуют фотографии прошлого Петербурга — более современного, нежели нынешний.

Ж.Ж.

Музей декоративно-прикладного искусства СПбХПА

В надежде на второе пришествие

В преддверии весны Санкт–Петербургская художественно–промышленная академия (Мухомское училище) представила выставку работ старейшего преподавателя кафедры керамики и стекла Владимира Сергеевича Васильковского.

С удивительной непосредственностью выполнены эти работы — и графика, и керамика, как прикладная, так и станковая, одним из основоположников которой в нашей стране и является заслуженный художник России профессор СПбХПА Владимир Васильковский. Даже не верится, что художнику почти восемьдесят, что именно он является автором множества архитектурных проектов, к которым все петербуржцы привыкли как к неотъемлемой части архитектуры города: Телецентра, Каменноостровского, Ушаковского, Египетского, других мостов, многочисленных

Жизнь как жизнь

С 31 марта по 30 апреля в Невской куртине Петропавловской крепости проходила выставка «Братья по разуму».

…Собственно «братьев» — семь, хорошая сицилийская семья в лучших традициях «Крестного отца»: Игорь Потемкин (он же глава клана), Сергей Компанийченко, Павел Маркин, Александр Крупнов, Валентин Барановский, Андрей Захаров, Евгений Раскопов.

Эти семеро ассоциируют себя не с героями известной сказки «Семеро козлят», нет, это не агнцы, но волки. Их логотип — волчара, у которого от глаза расходятся лопасти диафрагмы. В буклете пишут: «Мы — фоторепортеры, как одинокие волки: сам выследил, сам догнал и …» Дальше вот съел или снял — неразборчиво.

Пищей служит что угодно: то политики, то бомжи, очень любят монахов и артистов, но особенно — хорошеньких женщин. Самый «зубастый», пожалуй, Маркин. Удивил, удивил. Для «Калейдоскопа» убийства и изнасилования снимает. (Бабушки и мамы в ужасе, говорят дочерям: «Из дома ни ногой», а потом узнают собственных чад среди героев снимка — случай из жизни.) На выставке же он оказался романтиком и поэтом: репортаж чеканный — герои олимпиад, нога в ногу, ракурс снизу — ну полная Лени Рифеншталь. А потом — «Крылья белых ночей»… Во–первых, не с берега снято, как обычно, а с баржи, и нос баржи врезается в затасканные всеми мосты так свежо как–то, туго. Остальные тоже хоть куда. У Барановского — лица, позы, герои прекрасные, актеры в гриме и образе… Красота. Потемкин — весь между городом и деревней: то колонны Казанского, то земляки в деревне Бабинской.

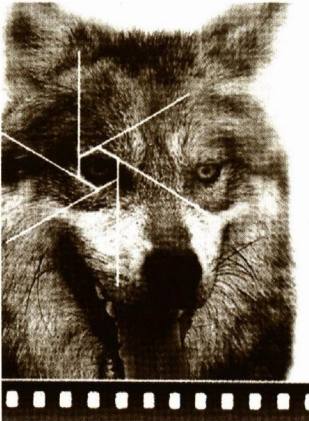
У Раскопова, конечно, сероватенько, качество тогда еще очень плохое было, но зато джаз, новая свобода — атмосфера присутствует. Потом какие у него колоритные друзья–дагестанцы! Компанийченко все больше по монахам специализируется. Это, конечно, скорее бы Москве подошло — у нас–то «православие и народность» не очень, чтобы очень, так что есть в этом какой–то бытовой героизм. Вот у Крупнова — смех, да и только: «Эволюция» — три профиля, как на античных камнях, средняя фигура — анатомический муляж, «Метлафония» — исполнительница партии метлы в телогрейке и платке на сцене Филармонии, аккомпаниатор — у роэля…

У Захарова стареющие дамочки споят о высоких материях, прямо как английские чистенькие старушки, которым больше делать нечего, как обсуждать, откуда летит комета Галлея. Курехин на портрете у него славный, на Гагарина похож.

А пафос такой: волка ноги кормят, жизнь тяжела, но, к счастью, коротка, так что надо есть, пить и веселиться.

Пошел есть.

Доброжелатель



малых форм архитектуры — мемориальных досок, светильников… Кстати, памятник Гоголю на Малой Конюшенной тоже создан Владимиром Васильковским.

Работы этой выставки сугубо фигуративны, почти каждая — со своим сюжетом и своим настроением, в котором проявляется эмоциональность художника, по–юношески восприимчивого к сегодняшней реальности. В пространства и времена, перед которыми принято снимать шляпу, художник смотрит с иронией, доходящей до гротеска. Изображая античных персонажей, героев Боккаччо, Пушкина, а то и самого Александра Сергеевича то голопопым мальчиком, то униженным камер–юнкером, автор, кажется, сознательно избегает какого бы то ни было пietetа, тем самым не стилизуя интересующую его реальность под «то время». Художник внедряет своих героев — будь то изгнанные из Рая Адам и Ева или поселенный туда саркастической фантазией автора товарищ Ленин — в локус сегодняшнего бытового сознания: так, Дева Мария в иллюстрациях к пушкинским «Сценам из рыцарских времен» стилистически рифмуется у Васильковского с угрюмой «Матерью–одиночкой».

Концепция действительности выглядит довольно страшноватой, но уж во всяком случае честной и прямой. Надеяться остается только на Второе Пришествие — тоже, кстати сказать, с завидным бесстрашием изображенное Васильковским среди мрачных питерских новостроек.

Вадим Масленников

De solitudine…

С 3 по 15 марта в Музее городской скульптуры проходила выставка Алексея Пахомова и Александра Заставского.

Первая музейная выставка для художника — как первая публикация для историка: в ней важно не столько проявить «новизну», сколько показать знание и понимание вещей, которые располагаются, по словам Тиллиха, на рубеже безусловного восприятия. В этом отношении выставка Алексея Пахомова и Александра Заставского, молодых выпускников Академии художеств, достигает своей цели.

Один небольшой зал, четыре десятка работ… Некоторые стандартны, другие весьма своеобразны, но при всех различиях в манере и дискурсе на сущностном уровне оба говорят о вещах чрезвычайно близких.

Алексей Пахомов экзистенциален, его предмет — сломанное время, сломанный миф, разорванная связь. «Вне–временное» иногда декларируется открыто («*Ноль часов*»), иногда сквозит намеком (пейзажи); *time is gone* — не «истекло», но «ушло», «отошло», как отходит больной после тяжелого приступа. Материальное бытие, «быт» теряет свою самодостаточность и погружено в *остановившееся*. Остановившееся бытие фиксируется на уровне *основания*. Отношения любви — *этот абсолют изменения (!!!)* — у Пахомова статичны. Он видит не *близость/слияние Двоих*, но *ее отсутствие*, вернее, разрушение взаимности, отсутствие мужского ответа на призыв. «*Художник и модель*», самая ранняя (и самая лучшая) картина из этой серии, написана на одном дыхании; это апофеоз мужской неуверенности, целомудрия *юноши*. Любовь у Пахомова — метафизика *лунного света*, это обожание на расстоянии, это асексуальная *caritas* в духе апостола Павла. Юноша Пахомова статичен, его огонь *не освещает* девушку. Он бежит от нее; и лишь при полной закрытости женского начала возможен между ними *контакт*. Мир Пахомова — это мир «разорванной связи», чужеродный «брошенному» в него человеку.

Художественная манера Александра Заставского весьма своеобразна. В отличие от тонкого колориста Пахомова Заставский *яростно экспрессивен*. В иных пейзажах привлекает странный, рассеянный, серый — едва не написал «*мертвящий*» — свет; под его влиянием строения советского захолустья меняются *сущностью* — бетонные корпуса школы превращаются в подобие романской церкви («*Баскетбольная площадка*»). За лицами людей (и в *самих* лицах) сквозит легкое *инферно*, нечто темное—ночное—потустороннее. Вот, например, «*Саша*» (подлинный гимн *инферно*): стена с плоскими (*внепространственными*) окнами, черная растительность, черное лицо. Та же символика — в диптихе «*Купидон, убегающий от грозы*»— «*Спящий Купидон*». Тьма стусилась; купидон (похоть и вожделение, если следовать строгому смыслу латинского *Cupido!*) сам нуждается в защите… Та же сквозящая асексуальность, но не «*просветленный отказ*» Пахомова, а *вытеснение, изгнание*. Портреты Заставского — это портреты одиночества. Рисунок, исполненный мальчиком–художником в *бессветии* (не в темноте, а именно в *отсутствии света!*) — это умершие стебли в сухой банке, это желто–черный *свет* (вспоминается идея Д.А.Мачинского о «*пыточном начале Бога*»), это *череп*, семантика которого является в триптихе: как сполох, прорывающий положенный на свечу лист бумаги, он говорит о тиллиховской «*глубине существования*».

Оба мастера прекрасно оттеняют друг друга, сходясь в едином (или — Едином?). Предмет обоих художников — одиночество. *De solitudine clamavi ad te, Domine…*

Д.Б.



Между небом и землей



С 26 апреля по 14 мая в выставочном зале Музея городской скульптуры проходила выставка творческого объединения «Вертикаль».

Человек — как дерево: чем выше стремится, тем глубже в землю впадают корни. Так говорил Заратустра. Вертикальная прямая — стремление в вышину или в глубину? И что предпочтительнее для человека, а что — для художника?

Наверняка трем друзьям–художникам, решившим несколько лет назад объединиться в группу «Вертикаль», приходилось размышлять над этими вопросами, выбирая имя для новорожденной. Да и то верно — горизонталей у нас хоть отбавляй: поле, море, горизонт… Европа опять же — от нее до нас тоже линия горизонтальная. Но она и путь к тиражированию: широко и однообразно. Иное дело — вертикаль: взлеты и падения, а может быть, медленное и трудное движение. Слова — удивительная вещь: мгновенье звука способно родить долготу мысли.

Три художника: Виктор Борисов, Андрей Симонов, Сергей Зизиолин (последний — фотохудожник) собрались вместе — просто по дружбе, а не по причастности к какой–нибудь общей художественной идее. Конечно, дружба между художниками — тема для психоаналитика. Но, признавая, что творчество — это путь к одиночеству, признаем, что легче одиночествовать вдвоем.

Виктор Борисов — художник острых линий и застывших на мгновение движений. Стоп–кадр схватывает то излом стремительного полета чайки, то бег длинных пальцев контрабасиста. Девчоночьи косицы и юбочка разлетелись в стороны, как крылья голубей и крылья рук. И только старая лошадь стоит, понурившись, вытянув шею, как будто замерла, позиряя.

Люди со спины и люди в профиль, нигде нет взгляда: ведь глаза — это остановка. В глаза нам глядят только собаки, и что–то в их взгляде читается похожее на укоризну. Еще есть ветер, что тоже движение, и воздух. Город состоит из острых и тупых углов, расчерчен на прямоугольники, смягчен лишь полукружьями мостовых арок. Город — декорации для героя.

Краски кажутся сухими и шершавыми, как северный гранит, нагретый на солнце. И даже вода не вода, а сухие, застывшие среди лета льдинки–иголки.

Лаконизм цвета, графичность понятны нам, северянам. Откуда же тот фейерверк красок, который обрушивается на зрителя с картин Андрея Симонова? Сквозь хаос ярких разломанных линий неожиданно проступает профиль — тише, это «Сон артиста». Он не продлится долго: краски кричат и толкаются, споря о превосходстве. А вот «Душа гуляет» — достоевщина, то ли отчаянное веселье, то ли песня–рыдание… Спонтанные штрихи, как на волшебных картинках, превращаются вдруг в кристаллическую решетку изображения, синтезируются в экспрессивный образ.

Примиряющим и уравнивающим элементом этого тройственного союза по праву можно назвать Сергея Зизиолина — фотографа–художника, видящего родной город в красоте соединения архитектуры и воды, яркого света и неожиданной тени, осени и неба. Может ли быть фотообъектив субъективен? Не владея тем арсеналом искажений в угоду идее, что имеется у работающего с красками и холстом, фотограф вынужден находить образы, что можем, казалось, найти и мы. Работы понятны и просты — и в этом их достоинство.

С.Ш.

выставочные залы

Манеж

Бедная архитектура богатых стран

С 15 февраля по 8 марта в Центральном выставочном зале «Манеж» проходила выставка «Северный фактор. Новое поколение архитектуры Севера».

Динамичные формы природных объектов и предметов быта, взаимодействующих с природой, всегда возбуждали воображение скандинавов, и представленная экспозиция продемонстрировала общее тяготение современной западной архитектуры к минимуму декоративности и максимуму удобства. Все это есть. Но дело не в этом.

Специфический окрас скандинавского менталитета, проявляющийся в некоторой сдержанности, холодности и созерцательности, а также попытке раствориться в природных комплексах, в архитектуре Северных стран привел к несколько абсурдному, если не шокирующему эффекту. Однако это только на первый взгляд. При внимательном рассмотрении предлагаемых объектов налицо ряд преимуществ в архитектурных приемах: лаконизм планов и видов — следовательно, ничего лишнего, тщательнейшая планировка в соответствии с функцией сооружения, откровенный конструктивизм в гармонии с окружающей средой, нюансировка фактур поверхностей, дизайн интерьеров как строгое приложение к архитектуре и, наконец, вышедий пилотаж — неприметная, тончайшая игра одной-двух деталей.

Эти преимущества и есть та неповторимая особенность, свойственная архитектуре Северных стран. Если же глубже проникнуться ими, возникнет желание их усугубить, развить, довести до абсурда. Как это делает финский автор проекта «Дом скульптора» Matti Sanaksenaho.

Сногшибательная идея — три просмоленные шпалы, расположенные произвольно и символически огороженные местными валунами, деревянный дом в виде сегмента, студия со стальным фасадом и стеклянный кабинет, где супруга скульптора будет писать стихи на больших листах ватмана, прикрепленных к стеклам для защиты от солнца. Не правда ли, изящно и оригинально?

Но мне, как архитектору, больше приглянулся уже осуществленный проект здания

Галерея «Борей»

Артур и его команда

В начале марта в галерее «Борей» проходила выставка Артура Молева «Шедевры».



Посетителя, пришедшего на выставку Артура Молева в галерее «Борей», встречает мир яростно яркий, нечеловечески светлый и радостный. Главная его отличительная черта — это яркость до болезненности, это неудержимая жизнь. Его живопись — апофеоз витальности, бунт радости. Легкий мазок, безудержная экспрессия, небрежность и «стилистика безмятежного детского творчества», о которой нас предупреждают текстовка Николая Благодатова, — все оттуда, из желания жизни, которая, конечно же, не является «истерикой»: для нашего серенького дня здоровое мироощущение

Молева только кажется несколько неестественным. Предмет Молева — это время жизни, многоцветное и многообразное, освещенное ярким солнцем и выплескивающееся в пространство по обе стороны холста, время жизни, подчиняющее историческое время.

Излюбленное время художника — ранняя весна, которая преобразжает город, наполняет его теплым светом. Вот поэтому его питерские пейзажи абсолютно не-петербургские. Вполне узнаваемые места, в жизни выглядящие либо уныло, либо как-то по-стариковски, становятся чем-то абсолютно *нереально светлым и детским*. И древние камни Иерусалима (слишком древние, чтобы омолодиться) раскрываются небу как чаша, принимая и впитывая всю быющую по глазам яркость этого мира, который становится настолько нереальным, что обнажает пласт древнейшего мировосприятия. Монастырь Георгия Хазевита стоит на такой алгой земле, «какой не бывает», но не на библейском ли языке *земля* называется *красной*? Солнце, древний водоворот, затягивающий землю, — не исходная ли это посылка солярного культа? Вообще все творчество Молева — это яростный крик «я живу!», это борьба с темой ухода, небытия, смерти, которая, впрочем, настолько бела и пушиста, что ею можно пренебречь. Мир нестроен, смятен и неупорядочен — но он есть.

Живописью выставка Молева не исчерпывается. Графический вернисаж «Карты-глаголы», на первый взгляд, наивен и забавен; фигуры, изображенные на обрывках планов и карт, кажутся трупиками-уродцами, однако, проведя с ними всего лишь несколько минут, в них влюбляешься. Изображения абстрактных действий — «Гуляет», «Танцует», «Жрёт», «Ковыряется» — иногда vstupают в диалог, как женский персонаж «Предлагает» с явно маскулиным «Ловит». Опять происходит соприкосновение с древнейшим пластом мышления; не тем ли путем шел тот, кто придумал первый иероглиф и сочетания значков? Этот эксперимент — возрождение детского взгляда на мир — почти выводит нас на проблему соответствия онтогенеза филогенезу, проявляющемуся при попытках элиминировать ментальную сбрую «взрослого» миропонимания.

Дим Ёжинов

верховного суда в Рейкьявике с видом на Атлантику. Облицованные патированной медью верхние части фасадов придают массивному зданию поистине монументальный вид и естественно гармонируют с зеленой лужайкой, открывающей путь к океану. Гениален планировочно-градостроительный момент в этом сюжете: почти единый прямоугольник плана одной частью плавно сужается к существующей застройке, другой раскрывается простору.

Наряду с деревянной активно используется архитекторами и металлическая фактура. Примером гротескного включения в фасад и интерьер металла служит магазин крепких спиртных напитков в том же Рейкьявике. В нем колонны, потолок, стены, — все выполнено в стиле «плоской фляжки».

Еще одной стороной скандинавской архитектуры, заслуживающей уважения, является ее функциональность. Причем функциональность и оригинальная, и удобная. Скажем, проект яслей-сада для детей персонала в больнице Стенстю (Швеция) предусматривает не только рекреационные зоны и специальную планировку, защищающую от погодных воздействий, но и удаление от некомфортной для детей больничной среды. Или грандиозный

Исследовательский комплекс в Гетеборге, где старое и новое объединено в одну коммуникацию общим поверхностным покрытием из алюминия и стекла. С появлением новых технологий применение больших стеклянных поверхностей в современной архитектуре стало общим местом, хотя это и создает дополнительные трудности — стекло должно быть чистым. Тем не менее скандинавская архитектура не обошла стороной и эту тенденцию.

Так, в зданиях Королевской библиотеки в Доме архитекторов в Копенгагене стеклянные вставки фасадов призваны растворять строгие и тяжеловесные формы. Прозрачные поверхности выражают открытость, образуя диалог гладкого с шероховатым, светлого с темным, хрупкого с brutальным.

«Нордическая» архитектоника Скандинавии может быть изящной и безыскусной, современной и оригинальной, отстраненной и самодостаточной, но почти во всех двадцати проектах мы находим черты неразрывной связи художественного творчества любого рода и глубинного восприятия бесконечного разнообразия окружающего мира.

Маргарита Кряжева

Флаги весны

1 апреля в галерее «Борей» был реализован проект Натальи Куролесовой, Алексея Скосырева, Владимира Волоса и Андрея Черкашина «Солнце на барабанах».

…Не ушло еще поколение «птиц небесных», «цветочков Франциска Ассизского», апологетов свободной любви и мира во всем мире, которые с конца 50-х под счастливой звездой пацифика исколесили автостопом всю планету, добравшись, как некогда Александр Македонский, до Индии и Китая. Сходит снег — и время возвращаться к земле, ее извечным циклам и культам. Время брать от земли ее первородную силу. «Борей» разворачивает флаги весны.

На заре цивилизации человек взывал к магическим силам природы с помощью звуков тамтама, которые своими ритмами пробуждали дремлющих в земле духов. То же происходило и в «Борее», где маленькие полуподвальные помещения, очевидно, буквально кишели витавшими повсюду бесплотными сущностями, что были разбужены барабанными раскатами, подобными первым раскатам майского грома.

Ткани, похожие на флаги с изображением солнца, были окрашены тем же способом узелкового батика, каким красил их несколько тысячелетий назад первый человек: завязывал на ткани узелки и опускал материю в краску. Когда ткань высыхала — получался чудесный узор.

Выставка шаманская, солнцеворотная. Хотя прогресс неизменно толкает человека все дальше и дальше от природы, остаются люди и вещи, которые, вслед за Руссо, тянутся «назад к почве».

Ткани и звук тамтамов. Ткани — как небо, как полог в заветный чертог, за которым открывается неземное сияние. Тамтам — как глубина, как биение пульса: там-там… глубоко в земле — тук-тук, тук-тук, тук-тук.

Н.В.

«Гильдия мастеров»

Перспектива созвучий

13 марта в галерее «Гильдия мастеров» закрылась выставка произведений Ирины Старыгиной.



Экспозиция проходила в сопровождении музыки. Посетители смотрели — и слушали. Через какое-то время они с удивлением отключали свои пейджеры и телефоны, чтобы не отвлекаться. А затем понимали, что уходить с этой выставки им совсем не хочется.

Пастели небольшого размера, примерно с альбомный лист, мягко захватывают внимание зрителя и уводят его в тихий мерцающий мир — тихий, потому что безлюдный. Пейзажи и натюрморты существуют вдали от суеты и суматохи, предлагая совершенно иные, отличные от повседневных способы созерцания и наблюдения.

Тайна очарования заключается в гармоническом строе произведений, в перспективе, или точке зрения, при которой все созвучно всему. Одна из ключевых работ в экспозиции называется именно «Созвучие». Состояние сумерек — не день, не вечер. Пейзаж? Возможно. Часть мира крупным планом. Широкая панорамная перспектива сворачивается в узел, приобретает сферические формы. Изгибается протяженная плоскость, мягко мерцают световые всплески. Рождение, движение, освещение — все происходит в едином аккорде, в созвучии.

Пейзажи художницы часто имеют панорамную перспективу: и в «Ладоге», и в «Березах», и во многих других работах преобладает точка зрения «с высоты», однако устойчивая фрагментарность приближает изображение к зрителю. Эффект «близкого далекого», подчеркнутый и усиленный ритмикой специфических светящихся штрихов, завораживает и заставляет настраивать зрение определенным образом. Изображение видится слегка размытым, как если бы воздух уплотнился вдруг до состояния воды, — именно в этой плотности настойчиво утверждается присутствие передней плоскости, невидимой, но вполне осязаемой. На нюансах ритмов и ощущений строится большинство пейзажей художницы. В композиции запечатлен процесс фокусирования глаза на изображении, попытки перейти от пассивного созерцания к активному. Именно этот, второй способ зрения преобладает в натюрмортах довольно большого формата, которые тоже экспонировались на выставке. Серия натюрмортов строится по одной схеме: четкий центр, в который сходится движение всех форм, трансформация в мгновенной вспышке, всплеске цвета, и — обратное расширяющееся движение. Ирина Старыгина не навязывает свое видение, но создает исключительно убедительную «пластическую новеллу», выражая общее через свое.

O.3.

«Палитра»

Зеленый поцелуй, или Время лишь персонаж

С 24 марта по 14 апреля в талерее «Палитра» проходила выставка Александра Загоскина «Полет шмеля».



Картинам питерского художника Александра Загоскина присуща некоторая особенность — они академичны и абстрактны одновременно. Возникает ощущение, будто смотришь на полотна средневекового фламандского мастера, волею судеб перенесенного в Серебряный век и пишущего свои вещи после веселой пирушки с Матиссом или Филоновым.

По выражению Павла Флоренского, существует два способа творческого движения — восходящий и нисходящий. Художник ищущий, идущий к Богу, стремящийся постичь сокровенный смысл, идею Вселенной — следует путем восходящим, оставляя после

себя по обе стороны дороги обломки и продукты своей деятельности. Он самовыражается. Этот путь резко чужд Александру Загоскину. Тривиальное понятие «самовыражения» неприменимо к его живописи и графике. Он мастер, знающий, что и как нужно делать. Не пытаься проникнуть, постичь, разгадать или объяснить — он просто есть.

Грубейшей ошибкой было бы воспринимать работы художника как форму исповеди или познания — никакого психоанализа в живописи Александра Загоскина и близко нет, но есть откровение — причастность иному пространству, иному времени. Если и присутствуют в работах мастера некие синдром, обостренность, нерв, то функции их сугубо служебные — инструментальные: не определяющие, но подчеркивающие качество чувства меры и доброго сердца — почти мальчишеского.

«Сад любви» — тема, возникшая в 1984 году, — может быть и жить только здесь, в поразительном воздухе мастерской на Загородном. Или — «Друиды». Загоскина можно было бы обвинить в анимизме, одухотворении природы, то есть — в невяном язычестве, если бы не одно необъяснимое обстоятельство идеи «Друидов», почти загадка, неожиданная мысль-перевертыш: не о природе, не про природу и деревья — наоборот! Это деревья и природа — про нас, людей, молчат с холстов: «Вы — люди, вы — прекраснее, тоньше, божественнее нас. Мы служим вам — мы для вас. Мы подчеркиваем вашу неповторимую красоту!»

Вспомнитесь в «Зеленый поцелуй». В глубине — во чреве пространства, растерявшего географические и временные признаки, царит вечный спектакль цвета и тени, пестрый и загадочный праздник, который всегда…

Давно уже находясь в пределах и владениях эстетики Александра Загоскина, я наблюдаю в картинах художника абсолютно естественное, непостижимо обыкновенное явление — мир без времени. Нежная трепетность силуэтов, естественность и неожиданность цвета и форм приковывают к себе взгляд и сердце, заставляют остановиться в недоумении перед статично летящим шмелем или целующимися без поцелуя любовниками.

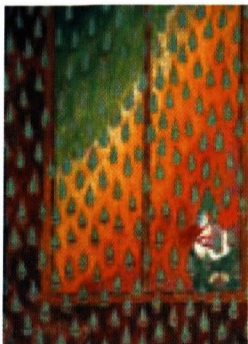
Так, видимо, живут там, где Время бесполезно — не царит, не властвует, не убивает.

Юрий Макусинский

Смольный собор

Нюансов много, а художников только три

24 марта в Смольном соборе открылась выставка художников-карикатуристов.



Выставками карикатуры питерский зритель не избалован. Что-то более или менее регулярное происходит на Невском проспекте в кафе «Бальзен» последние два года. То один художник-карикурист выставит в маленьком зальчике этого кафе 10—15 работ, то другой. Трудно даже сказать, стоит ли все это воспринимать всерьез. Наверное, стоит. Ибо ручеек карикатуры не иссякает.

Можно сослаться и на то, что ведущие газеты города охотно печатают на своих страницах юмористические и сатирические рисунки. Но карикатура в газете (по крайней мере в нынешнее время) чаще всего используется не самостоятельно, а как иллюстрация к какому-либо тексту. Для оживляжа. Даже если художнику и доверят вести самостоятельную рубрику, как, например, Вячеславу Шилову в «Вечернем Петербурге», то все равно просят «поставлять» в основном политические или политизированные рисунки. Все это наводит на грустные мысли, что времена для авторской карикатуры сейчас далеко не идеальные.

И вдруг в разгар весны в Смольном соборе открывается большая выставка «… но есть нюанс» трех ведущих питерских художников-карикуристов — Виктора Богорада, Вячеслава Шилова и Леонида Мельника. Почти две недели (с 24 марта по 3 апреля) в белоснежных интерьерах демонстрировались 90 карикатур. Не крохотные рисуночки на листках из блокнота, а вполне солидные работы выставочного формата в рамках и под стеклом.

Место для карикатур, практически уже ставших картинами, было выбрано идеальное. Смольный собор располагает к размышлениям о несуетном, вечном. Да и многие работы трех художников (все они члены творческой группы «Нюанс») созданы, если так можно сказать, с точки зрения вечности, так как и в карикатуре художники пытаются решать наиболее общие проблемы бытия, культуры и цивилизации.

К выставке «… но есть нюанс» издана книга с тем же названием. Она выполняет роль каталога, но лишь наполовину. Все рисунки в ней черно-белые, тогда как на выставке в Смольном соборе все 90 работ — в цвете.

Вообще-то цвет карикатуре противопоказан. Игра ума и интеллектуальные парадоксы лучше всего фиксируются с помощью черно-белой графики. О чем и свидетельствует опыт ведущих карикатуристов мира (Сола Стейнберга и Томи Унгерера). Тем приятнее сообщить, что пастели Виктора Богорада убеждают нас в том, что карикатура может прорваться в иное измерение. Туда, где она не просто игра ума, а уже разновидность живописи. Самое интересное, что пастели Виктора вполне сопоставимы с работами Рене Магритта. Конечно, сюрреальный элемент у петербургского художника иной, чем у бельгийца: к тому же Магритт не пытался искать «логику в абсурде». Богорад же делает это с превеликим удовольствием и с невероятным мужеством — так, как если бы он был Бертраном Расселом или Людвигом Витгенштейном…

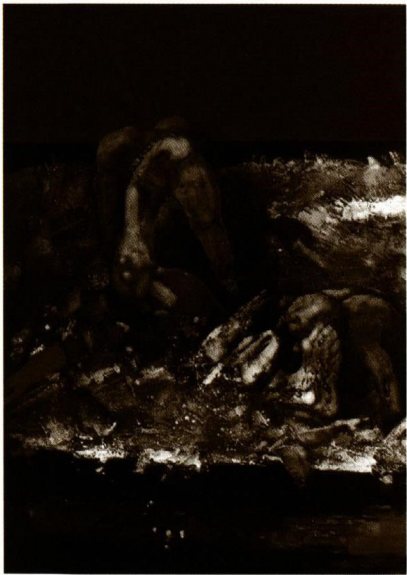
У двух других художников группы «Нюанс», Вячеслава Шилова и Леонида Мельника, также есть отдельные удачные работы в цвете («Радуга», «Кенгуру»), но в целом можно констатировать, что пока только Виктору Богораду удалось органично приспособить цвет для нужд карикатуры.

Михаил Кузьмин

Tres faciunt collegium? (От мифа к анимации)

С 19 февраля по 12 марта в Музее нонконформистского искусства на Пушкинской–10 работала выставка «Двадцать лет спустя».

Различные мысли, посетившие молодого литературного критика на открытии живописной выставки Феликса Волосенкова, Валерия Лукки и Вячеслава Михайлова, знаменуют собой деконструкцию оппозиции «литература — изобразительное искусство», ибо живопись трех вышеназванных авторов сугубо литературна, текстова, культурообразующа, а отнюдь не деконструктивна. Это дает повод думать, что в данном случае живопись инкорпорировала в себя идею литературы, а современная литтусовка, напротив, полностью укоренена в тотальности симуляционного профанного изображения.



полноте своего метафизического блеска. Если у Волосенкова единство экспонируемых работ задано тематически и контекстуально, то работы Михайлова, самостоятельные по существу, объединены в крупные серии. Стратегически организованное мышление художника, настроенное на серийность, устанавливает эстетическое «избирательное родство», сопоставляет и разводит различные срезы своих интуиций. Такая заботливость о «правильном», «точном» составлении серий напоминает монументальную архитектурно-художественного мышления титанов Серебряного века — символистов с их автокомментариями. Напротив — сама детально разработанная сюжетика картин, выполненная в манере абстрактного фигуративизма, почти анимационного, сравнима с открытиями литературы второй половины XX века: от Маркеса до Стругацких. Именно сюжетность выделяет Михайлова из троицы выставлявшихся нонконформистов, и эта сюжетность делает его «умозрение в красках» наиболее человечным и в подлинном смысле традиционным, невзирая на некоторую мрачноватость таких работ, как «Маковое поле». Впрочем, почему традиция — это непременно просветленная легкость? Как раз убитость и подавленность трансцендентной тайной может воплощать традицию.

Наиболее таинственна живопись Валерия Лукки. И литературность его — особого рода. (Впрочем, она близка литературности Михайлова своей сравнимостью с анимацией.) Взять, к примеру, «Три пробоины ниже ватерлинии» (1996). Какая бы война здесь не имелась в виду и чье бы судно не потоплялось, ясно, что мы имеем дело с плотным фантазмом, задействующим тяжелые, неповоротливые пласты коллективного бессознательного. Вообще живопись Лукки есть хроника движения неких фигур, с тяжелойвесной грацией совершающих свой танец — танец погружения (по аналогии с тонущим судном) в костяк пространственно-цветовой массы, танец растворения детали, рисунка в абстракции общего контура, становящегося маской, саркофагом. Что иногда напоминает даже о кубизме. Но остается именно литературность. И литературность, названная абстракцией, преобразованная живописной школой, приобретает квазианимационный эффе́кт.



Впрочем, не совсем понятно, что общего, скажем, между печальными иероглифами Михайлова и экспрессивной живописной пластикой Волосенкова. Если Михайлов создает философской глубины фрески, окуная ценителя своего искусства в непередаваемый мир пророческих прозрений, то Волосенков создает атмосферу ускользающих аллюзий и отсылов, работает с мифологическими и знаковыми содержаниями, провоцируя посетителя галереи на состояние заворуженной двусмысленности. (Впрочем, здесь, вероятно, сказывается влияние известной на Западе художественной группы «Кобра».) Взять, к примеру, навязчивое (в лучшем смысле слова) муссирование мифологемы славянского бога Волоса, наделяемой функцией приватизированного структурообразующего кода («Явление бога Волоса в виде деревьев», «Явление бога Волоса в виде солнца», «Явление бога Волоса по Фрейду» — все вещи 96-го года). Меню, инструментарий, репертуар узнаваемых или претендующих на узнаваемость символов—имен у Волосенкова наводят на мысль как о русской умозрительной ереси имяславия, так и о французском постструктурализме, акцентирующем тему неповторимой тиражируемой личной подписи автора зашифрованного «месседжа». Перед упреками в салонности и демиургизме такая позиция, пытающаяся опереться на неповторимость авторской ауры, оказывается подчас беззащитной.

По контрасту с мифологизирующим «дрейфом» Волосенкова у Михайлова находим твердость умозрительных ориентиров, монументальную эйдетику. Именно в его работах литературность и даже конкретная «сюжетность» художественного мышления явлена во всей



С.Л.

«Арт-Полигон»

О нем

Со 2 по 10 апреля в галерее «Арт–Полигон» проходила выставка О.Хвостова.

Как называется, не важно, потому что названия все равно сами галерейщики придумывают, а нормальные мужчины всякой такой ерундой страдать не будут.

Герой у Олега всегда один — он сам, но не потому, что себя так любит, а просто все его знакомые ему говорили: да пошел ты, еще сидеть тут перед тобой. Вот он себя и пишет. Теперь—то, правда, когда все уже поняли, что он круто пошел, приходят позировать, так что скоро и другие картины у Олега появятся — портреты. Он говорит, что и пейзажи пишет, но я не видел, врать не буду.

Академий он всяких там не кончал: чуть поучился, но хуже всех был, двоечником то есть. А теперь зато вон какой самобытный. Он из наших — простых рабочих парней. Только, правда, не работает. Так решил уж раз и навсегда — если искусство чего–то стоит, то оно и само по себе проживет, и прокормить обязано. И ведь живет и процветает — то Марина Колдобская денег на краски даст, то кто–нибудь еды принесет. Главное, что потребности минимальные, тем более что раздельное питание — это когда много кастрюлечек и изо всех по отдельности есть можно, а смешивать нельзя. Это бодрит. В этом–то и зарыта собака.

В общем, теперь Олег никуда не торопится. Живет себе только для искусства, так экзистенциально, стало быть, как только у нас в Питере и можно.

Автопортреты у него реальные. Все такие очень семидесятнические. Причесочка там и брюки клеш. А тут еще все в домашних тапочках. Некоторые синенькие, некоторые зелененькие, другие красные. Но хоть все и не по пропорциям, а реализм и серьезность есть. Глаза такие глубокие, взгляд прям—таки волчий, затравленный, что ли, или злобный — понять не могу. И еще интересно, что у всех у них (автопортретов, значит) так пальцы растопырку — крутой то есть и всег тебе объясню. А чего объяснять–то — и так все понятно. Хороший ты парень, Олег Хвостов, наш парень.

Друзья (один из многих)

«Арт-Полигон»

Проводы ЦТИ

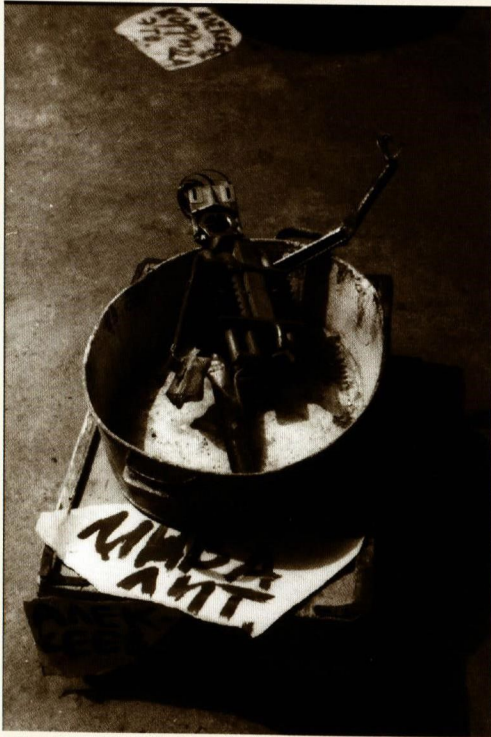
В галерее «Арт–Полигон» на Пушкинской–10 с 1 по 10 марта прошла выставка «Памяти ЦТИ».

Тяжелое искусство, рожденное постперестроечными временами, умерло. Так, во всяком случае, заявили его лидеры. Ретроспективная выставка дала возможность беспристрастно оценить, каково оно было.

Деятельность «Центра тяжелого искусства» (ЦТИ) была радикальным явлением отечественной культуры. Антиэлитарная, некоммерческая группа разработала брутальную эстетику, основанную на шокирующем воздействии лобовой, бескомпромиссной подачи социальных и личностных проблем, не принятых к обсуждению. Половые извращения, физические увечья, порнография — такие сюжеты избирали для своих произведений и акций художники. Вдохновение обычно черпалось из рисунков душевнобольных, заборных порнографити или фотографий из справочников по травматологии. Серия «Лица, разбитые молотком», представленная на последней выставке, — результат работы с медицинскими архивами.

Морально–этическая сторона деятельности (вопрос «Имеет ли художник право продуцировать у зрителя заведомо негативные эмоции?») не вызывает у адептов Тяжелого искусства никаких сомнений. Они считают, что гротесковое изображение изнанки жизни оказывает чуть ли не терапевтическое воздействие. Все свойственные нашему менталитету комплексы в той или иной степени присутствуют у каждого. Объективация их через визуальный ряд должна помогать зрителю находить адекватное решение собственных моральных проблем. Если рассматривать это утверждение с точки зрения психоанализа, можно сказать, что художники применяют технику вытеснения стресса путем создания ситуации, подобной той, что вызвала стресс, — очевидно, что частое обращение экспрессионистов к медицинской тематике не случайно.

Девять лет назад живописец И. Межеричкий и скульптор Д. Алексеев, работавшие в экспрессионистической манере, объединили свои усилия в



создании «дикого» стиля, основоположником которого считают Жана Дебюфоре. В 1994 году была организована группа, объединившая несколько человек. За первые два года своей экстремальной деятельности ЦТИ организовал множество выставок и перформансов: «Пролетарский порнореализм», «Убийцы в белых халатах», «Жесткие пикники в промзоне» и прочее в том же духе. Сейчас центр существует исключительно виртуально на страницах Интернета. На заключительной, итоговой выставке «Проводы ЦТИ» участники группы заявили о самороспуске. Философская и идеологическая концепция экстремального творчества исчерпала себя. Визуальные произведения экстремистов можно теперь считать новейшей историей современного искусства и отнести в разряд антиквариата.

По поводу закрытия ЦТИ был собран диспут. А. Соломатин, входивший в группу несколько лет назад, заявил, что считает себя вправе продолжать традиции тяжелого искусства, используя эстетику, разработанную петербургскими экспрессионистами, для оформления концертов.

Радикальные идея некоммерческого искусства теперь будут служить на потребу шоу–бизнесу.

Нина Захарова

«Alt-галерея 103»

День рождения

(к вопросу о зайчиках)

«Странен и причудлив мой внутренний мир, первозданной дикостью пронизано мое мифотворчество, загадочны и недоступны сознанию его истоки. Но не более, чем у всех людей, сознают они то или нет».

Владимир Яшке

Со второго по четвертое марта в «Галерее 103» на Пушкинской–10 проходила коллективная выставка «День рождения с друзьями».

Ее вдохновителю — Владимиру Яшке — стукнуло 52 года (в отношении мужчин такая откровенность, надеюсь, не бестактна).

Тридцать шесть (за вычетом отколовшихся) художников подали свои работы–экспромты на случай. Юбиляра любят. Каждый участник внес свой запоминающийся, характерный штрих в эту импровизированную вечеринку. На все вопросы о концепции, замысле или целях Яшке отвечает лаконично: «День рождения», полностью соответствуя имиджу добряка дедушки. Впрочем, не без привкуса немодного нынче нарциссизма.



В Яшке сразу чувствуется противник групповщины и убежденный индивидуалист. Начиная с книжной графики. Закончив Московский полиграфический институт, работал с таким материалом, как Хемингуэй, Отар Чиладзе, поэты малых народов бывшего СССР. Но мир книжной графики, по–видимому, не устроил его своим характером массового производства, и художник предпочел статус кустаря–одиночки. Впрочем, Яшке принадлежит к группе митьков («Так сложилось по судьбе»). На вопросы о пристрастиях отвечает уклончиво: «Нравится все хорошее». — «А что нехорошее?» — «Все хорошее. Вот на Невском некоторые портретисты плохо владеют техникой...» Деление искусства на просто вообще плохое и просто вообще хорошее — это уже некое клише в разговорах художников с нехудожниками. «А вот постимпрессионизм Вам близок?» — «Да не очень. Я вообще никаких направлений не придерживаюсь». Вот и все.

Живопись, по мнению Яшке, — ручная работа, которая существовала всегда, род частного бизнеса. Говорить о ее развитии можно только в смысле развития техники, совершенствования изобразительных средств, цветности. Ничего не прибавилось и не убавилось в живописи со времени наскальных рисунков неолита, если доводить до конца его позицию. «Когда я пришел в мир, я там уже встретил самого себя...», «Я продолжаю свое бесполезное, обожаемое дело...». В споре немецких мыслителей по эстетическим вопросам Яшке с той стороны, где Лессинг и, возможно, Жан–Поль, но никак не там, где Гегель и Шеллинг. Он не хочет подчинять живопись целям смыслопроизводства и избегает навязчивой рефлексии по поводу места живописи в иерархии знаков и образов. Видимо, идеал Яшке — оставаться исключительно медиумом. Однако он навязывает свою поведенческую линию в искусстве. В его работах есть характерная теплота, чего, конечно, не дожدهшься от холодных и манерных аборигенов Северной Пальмиры. Даже по сравнению с другими митьками Яшке кажется гораздо теплее.

Позиция кустаря–одиночки, который не имеет даже в строгом смысле учеников, частного предпринимателя глубоко нарциссична. «Если у меня бухгалтер записл, то я его уволить не могу...» Кстати, насчет выпивки. На «дне рождения» выпито было достаточно. И вот рецепт «коктейля от Яшке»: вода «Арапакузи», настойка боярышника, пустырник. Если сравнить это с рецептами Вени Ерофеева, то становится понятной вся мягкость и нежность натуры «дедушки» Яшке.

Работы его автобиографичны. Он рисует своих друзей, собутыльников. Но, с другой стороны, культурный код, используемый им, — это скорее всего некое возрожденческое раблезианство, западноевропейская духовность нового времени, приветствующая самые разнообразные смешения культурного и национального рода. Эклетика. В поведенческом плане ей соответствует абсолютная спонтанность акций, вовсе не приобретающих характер «художественного жеста». Кажущаяся хаотичность есть на самом деле осторожное отношение к... (но тут задумаешься — к чему именно).

Между тем Владимир Яшке — достаточно активно выставляющийся персонаж питерской арт–сцены. В ноябре он выставил в «Борее» свои офорты и гравюры. В Галерее Марата Гельмана в Москве участвовал в арт–проекте «Водка».

Все–таки удалось вытянуть из художника его привязанность к газаневщине, и он назвал Арефьева. Вообще проговорить его — дело трудное: на это потребовалось два часа. Наконец, Яшке признался и в том, что является почетным коллекционером игрушечных зайчиков и практиком «зайчикования» (сложная практика, выработанная супругами Флоренскими), а также основателем так называемого «научного зайчизма». В частности, в учении имеются следующие максимы: «Заяц зайцу заяц» (абсолютно неопровержимо, по словам «дедушки»), «Рожденный зайцем волчать не хочет». А также методика «снабжения ушками» и причисления к «заяцам» по критерию наличия ушек.

Семен Левин



Прыжок в неизвестное

«Трещины и кляксы» — так назвала свою первую выставку, прошедшую с 15 февраля по 15 марта на философском факультете Государственного университета, двадцатилетняя художница и поэтесса Наталья Луковникова.

На первый взгляд, такое наименование выставки может показаться эпатирующим или, наоборот, скромным до самоуничижения. На самом деле оно восходит к весьма обширной поэтической традиции. К «пылинке дальних стран», которую нашел «на ноже карманном» лирический герой Блока, к избитому ахматовскому «когда б вы знали, из какого сора...».

Рисунки Натальи Луковниковой родились из того полусознанного и позабытого большинством взрослых людей младенческого взгляда, который волшебным образом преобразает самый банальный узор на обоях или занавесках, порхание пылинок в луче света, абрис знакомых крыш или ветку в окне. Вспомните, как это было и забавно, и страшно — увидеть вдруг на надоевших, казалось бы, предметах чей-то неожиданный профиль, силуэт танцовщицы, сказочного зверя. И мир действительно, как в блоковских стихах, представал «странным, закутанным в цветной туман». Наташе удалось сохранить это детское свойство зрения. Причем не только сохранить, но и найти точное пластическое выражение — линией перышка или кисти, пятном черной акварели.

Рисует Луковникова не так давно. Она никогда и нигде этому не училась, да и теперь хочет «все сама». Похоже, что во всем ей нравится риск, новые ощущения, кайф прыжка. Даже не «езда в неизвестное», по Маяковскому, а вот именно прыжок. Не случайно день двухсотлетия Пушкина наш художник отметил прыжком с парашютом. Не очень удачным, но, к счастью, без травм.

Рисование у Наташи, что называется, самодеятельное, однако учителя у нее несомненно есть, и генезис творчества молодой художницы обнаружить несложно. Это Бердсли, Надя Рушева, Вадим Сидур. С последним Наташу роднит приверженность не только к стихии рисунка, но и к близкой к рисунку по виртуозности и экспрессии поэтической стихии.

В стихах Натальи Луковниковой — то же стремление к свободе и одновременно к адекватности «остановленного мгновения», что и в графике:

Трещина на стекле —
Это словно шрам
На теле
Небесном
Чей-то меч
Оставил
И исчез
Незамеченный,
Как и не было ничего.

Мила Ястреб

«Наив»



Какая красота!

Галерея «Наив» продолжает работу по выявлению народных талантов.

Вслед за выставкой Цыпленкова здесь открылась выставка Людмилы Ильиновой, в прошлом актрисы, уже лет десять как пишущей картины. На них — Масленица, народные гулянья, ярмарки, катания на тройках, праздник 8 Марта, девочки и парубки на зеленом лужку, первое свидание на морозе у поленицы дров.

Художница сочетает камерные вещи и большие полотна, щедро разбрызгивая радугу цвета, упиваясь зеленым и красным, синим и оранжевым, — словно с удивлением обнаруживая мир, возникающий у нее под рукой. В своих работах Ильинова идет от чувства — живого, конкретного, пережитого, тем самым добиваясь от зрителя простой человеческой отзывчивости.

Наивный — хорошее качество. Если оно, конечно, не наигранное, не деланное. Хотя умное лукавство иногда и восхищает, как и любимая у нас игра в дурачка. Ярko сделанный примитив — занимательная яркая картинка — может скорее найти своего потенциального зрителя,

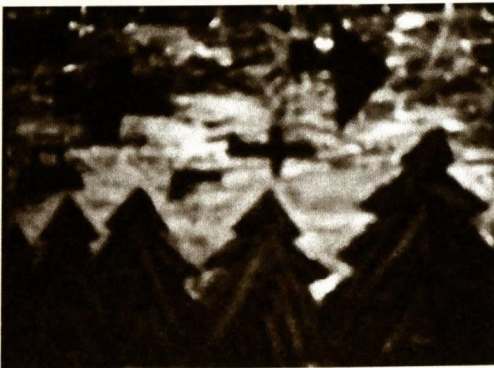
ценителя и даже покупателя, ведь не случайно художник №1 у нас — Глазунов, своего рода отечественный пол-наив. Наивное искусство вообще — некий параллельный мир по отношению к «профессиональному» искусству, не в смысле профессии и успешности — спрос на наивное искусство был и есть (так что иной профессиональный деятель искусств может быть и бедняком, а какой-нибудь автодидакт — преуспевающим художником), — а в смысле чувств и эмоций. Вот почему мы охотно верим, прочитав под картиной Ильиновой название «Какая красота», что вот она, красота, такая и есть.

Глеб Ершов

«Митьки — ВХУТЕМАС»

Из братства — в поповство

Выставка Ивана Сотникова, основоположника митьковства, проходила в марте в галерее «Митьки — ВХУТЕМАС».



Редким счастливым в течение месяца удалось попасть на последнюю выставку художника, работы которого когда-то могли быть настоящим хитом любой экспозиции питерского неофициального искусства.

Выставка не вызвала ажиотажа, не привлекла внимание широкой публики, проходя ровно и спокойно, так, будто и не было такого художника — Ивана Сотникова.

Уже пять лет, как Иван в священниках: отстрил бороду, теперь он поп, и у него приход. А живопись его по-своему уникальна причастностью к бессмертному периоду 80—90-х, когда существовала еще некая магия «бури и натиска» ленинградских художников, «новых» и митьков, а работы делались как бы шутя, с ернической дружеской интонацией, ощущением свободы, что роднит их с первыми хулиганскими работами Ларионова, Крученых, Бурлюка 1910-х годов.

Легкий привкус ностальгии по тем временам ощущался и на выставке, тем более что вещи — холсты, картоны и объекты — явно были извлечены из какого-то чулана и имели слегка археологический вид. Впрочем, они и создавались не на века, с беззаботным подчас небрежением к технике и правилам сохранности, что, надо сказать, очень их красит — это по-прежнему жизненное искусство, а не пыльный архив.

Сотников стоял у истоков митьковского движения, и митьки многим ему обязаны — в его живописи можно увидеть те особенности, что стали хрестоматией ленинградского искусства. Например, знаменитая серия с елками. Наивные, геометрически угловатые, словно вырезанные ножницами елочки с серым зайчишкой — это логотип художника. Хит выставки — картина «Заенька серенький — яички хрупкие».

То, что художником невозможно перестать быть, если ты им все же был когда-то, доказывает последняя работа, сделанная в 1999 году. Как рассказывает Флоренский, она была создана прямо в Манеже, перед открытием выставки «Весь Петербург». Откуда-то из подсобки Сотников притащил обычный конторский стенд, выкрасил его гнусной серой красочкой и выложил медью и серебром монет советского образца — «С.С.С.Р.», утопив аббревиатуру в звездной россыпи матово поблескивающих кругляшков. Значит, Сотников-художник никуда не делся: сам жест да и работа — своего рода мистификация и обман, ведь мало кто верил на выставке, что это сделано не 10, не 15 лет назад, а сейчас.

Художественное сообщество СПб откликнулось на эту по сути благотворительную акцию. И Флоренский, и Новиков, и Тобрелутс, и Хлобыстин купили работы Сотникова, понимая их значение и ценность, но, увы, не Русский музей и не другие институции, здраво, хотя и не без административного цинизма и олимпийского безразличия полагающие, что холсты, как и рукописи, не горят и рано или поздно всему найдется должное место.

Г. Е.



Даблоиды и другие существа

18 марта в Музее неонконформистского искусства открылась выставка Леонида Тишкова «Даблоиды».

Леонид Тишков придумал своих даблоидов очень давно, десять лет назад — уже и юбилей. С тех пор он продолжает их плодить, доводя популяцию до численности небольшого европейского государства, к примеру княжества Монако. Вместе с даблоидами в этом мифическом полуреальном, полувывмышленном государстве на равных с ними правах обитают и другие существа, родственные им, — стомаки, чурки, безголовые водолазы и др.

За время своего существования даблоиды претерпели множество разнообразных превращений и приключений, которые не уставал им придумывать Леонид. Несмотря на то, что существа они независимые и гордые, отношение к даблоидам за эти десять лет реальной нашей с вами истории также менялось (опять же не без провокации создателя). Искренне признавая права за каждым живым существом, Тишков тем не менее довольно своенравно обращается со своими подопечными, задавая им подчас непосильные задачи.

Даблоид — alter ego человека, химера, которая гнездится в его подсознании. По мнению Тишкова, врача-карикатуриста (такое бывает?) и в высшей степени интеллектуального концептуалиста (ну, такое уж и точно встречается редко), игры с даблоидами имеют терапевтическое значение, ибо эти подвижные пластические существа, с виду безобидные и забавные, иногда бывают чрезвычайно опасны для человека. Например, в пункте втором тишковской «Антидогмы 999» говорится: «Вашим сознанием манипулируют с рождения, вкладывая даблоидов внутрь неокрепшего мозга. Когда мы можем осознать это — мы уже получили даблоидов. Но есть время определить паразитов и освободить сознание от них».

Таким образом, даблоид на выставке предстает как индикатор общественного сознания, удобная «фигура речи», способ ухода от прямого публицистического высказывания, карикатурное иносказание, а сам Тишков разоблачает, высмеивая, химеры национализма, новорусского империализма и политического идиотизма, помещая в одном ряду с даблоидами выразительные образы русских и нерусских берез, русского и нерусского языка, ножку Плисецкой, виолончель Ростроповича и автомат Калашникова. Эти образы, размещенные на длинных белых шелковых полотнищах, свисающих от пола до потолка, представляют пространство выставки подобием храма, в центре которого алтарь с главным даблоидом — мягкой игрушкой бордового цвета — и знаменем-хоругвью за ним.

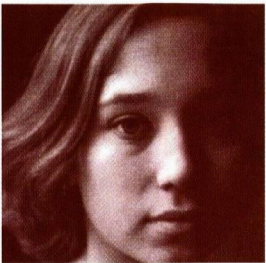
Однако на выставке есть место и другим существам. Даблоиды даблоидами, но и художник на собственном примере отважно, как исследователь, изучает метафизические миры подсознания, придумывая различные акции. Так, Тишков становится «снежным ангелом», пытаясь покорить Гималаи, но для начала, в качестве разминки, совершает ангельское восхождение по пояс в снегу на родные Уральские горы. Стихия воздуха и магия высоты неудержимо влекут Леонида — на крыше одного из американских небоскребов он развесил на тонких веревках кисточки, которые от сильного ветра чертили замысловатые кляксограммы по разложенным под ними листкам бумаги. Эти следы «инвентаризации ветра» (как сказал бы другой современный мифотворец, Алексей Кострома) свисали на нитях и в полутемном зале на Пушкинской, где на большом экране демонстрировалось видео самой акции.

Тишков — разносторонний мастер: он один из тех, кто с конца 80-х в Москве был увлечен искусством авторской книги, выступая куратором выставок, посвященных книге художника. В основном им издательстве «Даблус» вышло уже немало раритетных изданий, связанных с жизнью даблоидов и других существ.

Глеб Ершов

Надежда

Надежда Зубарева, Надежда Воинова, Надежда Анфалова — скульптор, арт-критик, график. Все чаще мне как редактору художественного журнала приходится иметь дело с этим «говорящим» именем — «Надежда». Если учесть, что в случайности я не верю, остановимся на том, что обрушившаяся на НоМИ эпидемия редкого имени — симптом будущего.



Надежда Анфалова этой зимой удостоилась персональной выставки в залах Академии художеств — тех, где сейчас итальянская графика. Она все еще студентка Академии, но — то ли богатенькая, то ли самостоятельная, то ли в жизни карта так легла — уже много поездила, научилась надуть губки, когда ее поругивают, и быть, как и положено в 23 года, упрямой и хорошенькой.

Ее temperные работы — Париж, Бостон, Лондон, Крым — этикие путевые заметки. Ее руки — инструмент художника, кое-что умеющего в своем ремесле человека. Они не девичьи. Надя Анфалова, которая в Америке сделала уже несколько работ, что называется, «под заказ». Хм-м... Многим, кстати — как это ни глупо звучит — завидно.

Немецкий пейзаж — самый из Надиных работ глубокий. Та же постель — не столько влаги в воздухе; та же бумага, но она — как основа — свежепроветрена и воздушна, и ржавчина травы как след огня, и черный уголь контуров деревьев. Чем-то эта работа Анфаловой напоминает живописную ткань и озон в воздухе молодого (да он и остался таким) Федора Васильева — «Перед дождем». Вот тебе и традиция, и преемственность. А «портрет дерева» — другая ее постель — как фотоувеличение с того же пейзажа. Все ближе к объекту, все ближе к тому, что не особенно манит цветом, что скрыто от глаза и лишь настраивает его фокус — как слеза от солнца...

Лиза Вертин



Опять на пороге

Наш город вновь, уже во второй раз, принял у себя международный фестиваль «Эволюция интерьера», в этом году получивший девиз «В поисках гармонии на пороге третьего тысячелетия». Фестивальная неделя оказалась столь насыщенной, что успеть везде и всюду удавалось только самым мобильным. Мы же заранее исключили из поля зрения все рекламно-коммерческие акции, предпочитая свое — художественное, немеркантильное, культурно-просветительское...



18 марта значилось в программе как «Золотые имена Петербурга» — в этот день в Голубом зале музея Академии художеств открылась выставка «Интерьер в творчестве К.И. Росси. К 225-летию со дня рождения». Первые практические уроки будущий великий зодчий получил у Винченцо Бренны на строительстве Павловского дворца и Михайловского замка, работая в качестве рисовальщика. Сохранился предварительный проект Зала войны, созданный в характерной для Бренны манере, однако рисунок дверей выполнен неумелой ученической рукой — очевидно, что этим учеником и был К. Росси.

Академия художеств, обладая самым богатым собранием графических листов, представила 40 проектов интерьеров, часть из которых никогда не выставлялась: отделка Угловой гостиной в Павловском дворце и интерьеров Елагина дворца, проекты отделки парадных залов и комнат на половине императрицы Марии Федоровны в Зимнем дворце, внутренняя отделка Александринского театра. Мастерство исполнителя превратило сугубо утилитарные, в сущности, чертежи в тончайше проработанные, филигранные акварели.

Россиевский день продолжился в Павловске церемонией передачи библиотеке, построенной по проекту Росси в 1822—1824 годах и полностью сгоревшей во время Великой Отечественной войны, книжного шкафа, воссозданного по старым чертежам. Процесс восстановления Библиотеки Росси длится с 60-х годов — медленно, но неуклонно: первый шкаф из волнистой березы был восстановлен в 80-е годы, затем последовали 36 стульев и банкетки-лестницы. Воссозданные предметы интерьера вошли в новую экспозицию ГМЗ «Павловск», рассказывающую об истории Библиотеки Росси.

День 20 марта был посвящен стеклу и оказался на редкость солнечным — блики света, попадавшего в цветные стеклянные ловушки, радовали гостей Художественно-промышленной академии, где открылась выставка «Художественное стекло и керамика в современном интерьере», однако сами работы вызывали легкое уныние. Вещи качественные, но в большинстве своем неинтересные, хотя на студенческой выставке эпатажная новизна была бы более уместна.

Дальнейшая программа фестиваля предполагала «возврат к истокам». Как функциональный предмет интерьера, кроме того, наделенный всеми преимуществами эстетического объекта, — что может быть удобнее и таинственней, чем бабушкин сундук? Этому славному предмету была посвящена выставка

«Сундук в традициях бытовой культуры Евразии», открывшаяся в Этнографическом музее **21 марта**.

Устроители выставки сделали акцент на слове «Евразия», подчеркивая тем самым, что представлена не локальная культура, а целый континент. Поразительно, как по-разному, но в целом похоже декоративно-прикладное искусство разных народов использовало форму сундука-ларца. Русские расписные сундуки и деревянные ларцы-«изголовнички», украшенные металлическим кружевом, соседствуют с якутскими берестяными коробами для хранения меховых и серебряных вещей, румынские «скрины» — сундуки для приданого на колесах — с кадкой «парь» того же назначения, но уже у мордвы. Кочевые народы жестким формам предпочитали мягкие, используя или ковровые баулы-«шаваданы», как киргизы, или баулы войлочные (казахи).

Этнографическая ценность некоторых предметов конкурирует с ценностью художественной: ларцы и шкатулки работы северорусских резчиков по кости конца XVII — XVIII веков поражают совершенством воздушного узора, а иранские ларцы — замысловатой восточной вязью на металле и перламутре.

Второй, меньший зал демонстрировал «идеологически выдержанные» сундуки из расформированного музея подарков И.В. Сталину, полученные в основном из «социалистического лагеря», неотъемлемой частью декора которых является государственная символика.

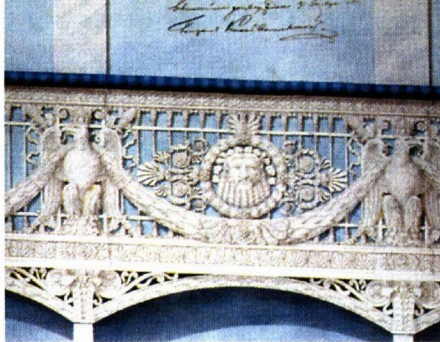
И в тот же день неугомонные организаторы фестиваля открывали еще одну выставку — «Музыкальный салон» в доме 32 по набережной реки Мойки, представляющую интерьер квартиры состоятельного петербуржца, воссозданный по фотографиям 1910-х годов художником Владимиром Коротковым. Все музыкальные шкатулки, патефоны, инструменты, показанные несколько лет назад в Инженерном доме Петропавловской крепости на выставке «Возвращение в Петербург», теперь оказались в естественной для них среде. Открытие выставки сопровождалось концертом (как, к слову, и все прочие открытия фестиваля), однако гостиния гипотетического петербуржца не смогла вместить всех приглашенных, поэтому о достоинствах концерта судить не нам.

22 марта Союз художников продолжил фестивальный марафон, открыв выставку «Живописный интерьер и интерьер в живописи» в галерее «Голубая гостиная». Интерьер как художественный объект давно стал частью истории искусства, но интерьерная живопись зачастую вызывает, мягко говоря, сложные чувства: когда не хочется идти на компромисс с собственным вкусом и воспитанием, иной раз предпочтешь художественной работе обыкновенный вид из окна. Формула картины как вида в окне рождена эпохой Возрождения: этому образу был посвящен один из разделов выставки, объединившей работы А. Хачатряна, З. Харабадзе, В. Епремяна и других.

И, наконец, **23 марта** утомленных любителей прекрасного принял в своих стенах Союз дизайнеров, пригласив на выставку «Современный

интерьер». Предвкушая отдых после тяжелой недели, гости взирали благодушно на развешанные по стенам фотографии с образцами мебели и внутреннего убранства кафе, магазинов и частных квартир. Благодушные вызывалось тем, что разглядывание это не требовало интеллектуального напряжения: все в стиле «евро», чисто, благополучно. Прямые линии заменяются на изогнутые, «бионические формы», прямоугольники площадей заполняются цилиндрическими объемами, и в планах и чертежах появляются округлости, вписанные в квадрат.

В движении людских потоков замечены были два пункта остановки: перед стендами образцов мебели Натальи Грачевой и металлопластики Валерия Галкина: функциональность в сочетании с оригинальностью, иррациональность и прагматизм сочетались у этих мастеров столь неожиданным, парадоксальным образом, что хотелось воскликнуть: ура, не лоск стандарта торжествует, торжествует новаторство.



С.Ш.



На Покровке музыка И... Вкусно

Не желаете ли отведать «Закуски Герасима» или ухи «Иван Сергеевич»? (Кто первым назовет фамилию последнего, тот знаток русской словесности.) А может быть, вам по душе форель «Душевная» или салат «Дворецкий»? Милости просим — Герасим и Муму в добром здравии и встречают гостей, на минутку присев у афишной тумбы, в уютной гостиной дома на Покровке. (Кто знает, где это, тот знаток родного города.)



Кафе «Муму» — вовсе не банальная точка общепита: посетители, тяготеющие к чревоугодию в атмосфере искусства, должны быть удовлетворены. О литературно-исторической части программы уже сказано, пусть и схематично-пунктирно. Есть и музыкальная: с восьми вечера здесь звучит то скрипка, то саксофон, то джазовое фортепиано и вокал. Стены отданы под сменные выставки живописи, фотографии, декоративно-прикладного искусства, а организаторы этих выставок приглашают художников к сотрудничеству. Кстати, художником можно стать, не покидая стен кафе, — в зале установлен мольберт, привлекающий пока только ребятшек. Но взрослые зря тушуются: журналом «Огонек» объявлен конкурс на проект народного памятника Муму (надо понимать, для Москвы), к конкурсу присоединилось и кафе, чтобы иметь свой памятник — перед входом.

Итак, знатоки получили исчерпывающую информацию. Прочим — знания не даются легко — придется приложить усилия и перевернуть журнал вверх ногами, чтобы найти ответы на поставленные вопросы.

Платформа
Тренировка

Как господин Данишевский помог господину Боровскому

Костюмы Татьяны Парфеновой и Кости Гончарова, продемонстрированные несколько лет назад на выставке новых поступлений Отдела новейших течений Русского музея, поставили музей в затруднительное положение. Они никак не вписывались в музейную практику: ГРМ никогда костюм не собирал, а «искусство кройки и шитья» было представлено в его собрании лишь несколькими случайными образцами. Начинать составлять собственную коллекцию в наши дни и дорого, и опасно (трудно избежать ошибок), так что музей предпочел позицию выжидания — время подскажет...

Простой и элегантный выход из этой ситуации предложил музею Сергей Данишевский, известный в качестве одного из организаторов вильнюсского конкурса модельеров «In Vogue». По инициативе созданного им фонда «Дефиле» с 30 марта по 1 апреля в Картинной галерее Строгановского дворца прошли премьерные показы семи отечественных дизайнеров костюма, среди которых были Т.Котегова, Л.Погорельская, Н.Меклер. Почти все показанные коллекции несли на себе несомненную петербургскую печать и почти все модели проигрывали тому, что любители моды видят на страницах «L'Officiel». Однако зрелище было интересным и поучительным. Оно счастливо избавило музей от необходимости вырабатывать собственную политику в отношении современного костюмного дизайна, лишний раз подтвердив, что современная мода — искусство мимолетного...

Ю.Д.

P.S. Предполагается, что мероприятие, не без претензии названное «Дефиле на Неве», станет ежегодным.

kunst-пассаж

Миниатюристы, поддержим крупные формы!

С 12 по 31 марта в Выставочном зале Московского района проходила «Маленькая, но гордая выставка».

Собственно говоря, гордость Валерия Потапова, главного героя выставки и автора фоторабот, в данном случае вполне уместна: редкая художественная акция проходила с таким подъемом и начиналась с демонстрации трудящихся в ватниках и касках. Раскрасневшиеся на ветру воодушевленные лица, транспаранты, речи в мегафон...

Главным лозунгом, вызвавшим всеобщее одобрение, был следующий: «Большим надо помогать, маленькие пробьются сами». Несмотря на всеобъемлющий характер заявления, собравшиеся предпочли рассматривать его в контексте искусства и утверждали далее: «Мы, пиявки-неформалы, должны перестать сосать кровь отечественного бюджета. В тяжкую годину штормов и бурь мы, маленькие кораблики независимого искусства, выживем. Титаники академизма могут пойти ко дну. Отдадим последнюю копейку, рубаху, негатив, мизансцену столпам отечественной культуры! Удобрим собою землю для успешного восхода зерен большого искусства».

Присутствовавший на митинге известный сексолог Лев Щеглов внес в обсуждение свежую струю: «Лучше маленький, но гордый, чем большой, но вялый», после чего слово взять никто не решился, оставалось слово только дать: вся прибыль от выставки будет перечислена в фонд Русского музея.

Демонстранты, наконец пропущенные сквозь строй прелестных коломбин и попавшие в теплое помещение, простились с эпохой соц-арта. Их ждало дефиле «пост-а-порте» — модели Дианы Голубковой в дыму и эксцентричные выходы артистов «Комик-треста» — Натальи Фиссон, Николая Кычева и Игоря Сладкевича. Роль связующего звена выполняли фотографии Валерия Потапова, давнего друга и бессменного фотолетописца «Комик-треста»: невероятно цветные, красочные, темпераментные, театр-праздник, актеры-волшебники... Динамизм красок уравнивался

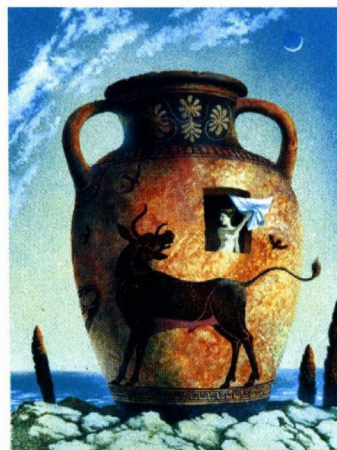


фотоработами, не относящимися к «Тресту», но все же театральными по сути, на которых части тела, предельно укрупненные и проецирующиеся сквозь листву или облака, казались декорациями к некоему трансцендентному спектаклю.

В целом самым сильным и здоровым началом выставки оказалась самоирония.

Подзаголовок выставки — «Постмодернизмный инстинкт».

С.Ш.





Выбор «ГРААЛЯ»

Московская галерея «Грааль» (Б.Коммунистическая, 9), переехав из выставочного зала «На Солянке» в великолепный ампирный особняк в районе Таганки, продолжает выставочную деятельность, включая все больше творческих персоналий в число «своих» художников, так сказать — «круга „Грааля“».

Эстетика старого московского дома, которая, живи там семья, легко соединила бы в себе старое дедушкино увлечение фотографией с мамминой акварелью и компьютерной графикой внука, подсказало галеристке Серафиме Садиковой достаточно толерантную концепцию выставочной деятельности. Нет ничего худого в том, что, чередуя традиционно ориентированных на рынок арт-ремесленников с художниками-экспериментаторами, далекими от оных проблем (может быть, в силу недалековидности), галерея помогает заработать на хлеб и тем и другим.

«Творческую стенку» конца зимы в «Граале» украшали работы профессионально крепкого художника Люси Вороновой. И если в отношении ее портретной серии — «страшной», как правда — слово «красота» было бы явным перебором, то по поводу нежной подборки пастелей с анемонами, ирисами и одуванчиками накануне весны оставалось только ахнуть. Мы ахнули и пригласили Люсины работы еще раз на страницы нашего журнала (НоМИ писал о Вороновой в 1998 году). «Рисую каждый день, — говорит о себе художница. — Рисую как молось. Любуюсь каждым днем, улыбки людей, синим небом. К вечеру небо темнеет, и проступают звезды...»

Воронова — живописец милостью божьей. Вера же Аткарская, тоже сотрудничающая с «Граалем», — точный в выборе средств график. Ее интеллектуальная манера «отпуска» своего наблюдения, осознанного и достаточно сдержанно переведенного на лист бумаги, выразительна и зыбка. Росчерк сухой иглы, «царапаная» бумага, «задевает» и вас, а мягкая, размытая акварель сглаживает порывистость узнаваемого почерка художницы. Аткарская является членом Международной федерации художников ЮНЕСКО, а ее пражская графика (см. илл.) — видение Праги как европейского города и средоточия славянского люда.

Лиза Вертин

Приземлившийся Кабаков

В центре «Дом», он же, по общему мнению, джаз-клуб, состоялась выставка одного альбома Ильи Кабакова в рамках фестиваля «С нами Хармс!». Альбом был выбран весьма логично, если не сказать неоригинально: «Полетевший Комаров».

Что в нем происходит? Развертывается картина полета, неких выходов для жителей Земли: они летают поодиночке, прогулочн или по-мещански, с чайниками, комодами и трюфелями, играя в воздухе в быт. Причем сначала, с балкона, стартует Комаров, до этого находившийся в скучающем состоянии коммунальной нелюбовости. Последним развлечением, так сказать, точкой кипения, для людей является постепенное увеличение в размерах, сопровождающееся нарастающей прозрачностью: чем больше, тем тоньше. И вот, наконец, исчезновение. Следующий лист: «Только птицы летают». Но пшик! И их тоже нет.

Комментарии. Три персонажа на трех листах трактуют представленный феномен. Один — в стиле научно-популярной треш-литературы, распространенной в 60—70-е годы (ссылка: «О чем молчит медуза?», М.:1968). Двое других (фамилии забыл) — романтически, даже символистски, как будто Врубелем восхищаются.

Пустотой у Кабакова кончается многое. Кажется, если бы он был великим детским иллюстратором-новеллистом Сутеевым (именно у него, а не у Коншавича, с которым Кабакова чаще сравнивают, Кабаков позаимствовал, или пара-реализовал, строгий, все-для-дела стиль), то его альбомы кончались бы «А поутру они проснулись...». Но Кабаков не таков. У него нет объяснения, куда все делось и где оказалось. Почему все исчезает?

Чтобы не осталось действующих лиц, или непосредственных участников. «Просыпаются» только комментаторы, причем нарочито безликие и полиприложимые. Нарративность снимается, остается чистота события, невиданность его. Больше ничего не случилось, а комментаторы, наверное, и есть коммунальные жители, видевшие коллективный сон по указке искусства. Все может опять повториться, можно начать сначала, и Комарову опять станет плохо, он выйдет на балкон, с примусом или без, а там уже все летают. Или он превратится в памятник: будут откалываться голова, руки, сабля; потом на постаменте посидит птичка, но — пшик! — и она исчезнет. Зато комментаторы, эти светлые головы, начнут снова трудиться. Кабаков не оставляет для нас никаких промежутков между текстом и картинкой — он показывает, что и то, и то невозможно верифицировать, все — сказка. И что сказано, и о чем сказано.

Текст после, а то и вместо визуальных впечатлений — обычный кабаковский прием. Не он ли предрек нынешний расцвет журналистики, когда пишет все, что движется? Что Кабаков точно и полностью выразил, так это недоверие и к тексту, и к картинке. Впрочем, советские визуальные реалии, полностью воплотившие миф о Третьем Риме, однако не снявшие проблему нахождения России в Третьем Мире, есть замечательные, незабываемые призывы к вечному воспроизведению самокопательного движения: какое место занимаем мы в этой мощи? Наши функции, как обычных индивидов, сводятся этим искусством к восхищению и воспроизведению (героев или таких, как мы). Смешно, не правда ли? Проще самоидентификации не придумаешь. Именно такой ее тип Кабаков выразил в «Полетевшем Комарове» — утопическая идея и грамотные, некритичные комментарии. Ныне все это стало реальностью — современное искусство, повседневная галерейная выставка — это альбом Кабакова в миниатюре. Визуальная идея, слабая ли, нет ли, и комментарии коммунальных жителей тусовки под названием «Арт-(город) N».

Валентин Дьяконов



Одна сатана

Губанова и Говорков (чья выставка прошла в апреле в галерее «СПАС»), или дуэт Г&Г, как их недавно окрестил Максим Райскин, — это художники, которым графика дается куда лучше, чем живопись. Андрогини, точеные по форме, показывающие отличную академическую дрессуру и в то же время страстные, сильные, монументальные, рожденные чувством, сливаются, обретают одно лицо. Персонаж этих графических листов — мужчина-женщина, со странно запрокинутым лицом и вывернутыми наизнанку спиной и грудью, сросшиеся и образующие нечто третье. Все входит одно в другое, как будто для того только и созданное. Этот мираж «третьего», этот новый мир, другая планета — почти всегда являющаяся в конце полета, — мне кажется, лучшее, что они обретают. Это захватывает, этим любуются.

У них получается то, чем они действительно сильны, — хорошей школой и страстной срастающейся двойственностью.

Ивона Арто

Боб-мастер

В галерее «Navicula Artis» (Пушкинская, 10) продолжает работу мастер-класс Бориса Кошелохова. На втором показе мастер представил еще около четырехсот пастельных работ — вариантов-эскизов росписи грандиозной стены площадью 5 тыс. кв. метров. К участию в мастер-классе приглашаются художники, студенты и воспитанники художественных академий, училищ и школ, а также все желающие.

Привет из Африки

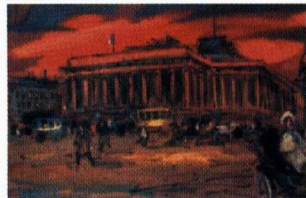


20 марта в московском Музее Востока открылась выставка, на которой представлены необычные экспонаты, отражающие искусство и религиозную жизнь государства Эфиопии и Эритреи, расположенных на Африканском Роге, где христианство, принятое в середине IV века в качестве государственной религии, сохранило свой статус до наших дней. На выставке, называемой «Христианство на Африканском Роге», можно увидеть эфиопские богослужебные книги XVI века, церковную утварь, живописные полотна, предметы декоративно-прикладного искусства.

Memento mori

Выставка, прошедшая в галерее «Navicula Artis», представляет джентльменский набор имен «Фотоимиджа» (А.Чижин, Д. Пиликин, Д. Виленский, И. Лебедев), разбавленный слегка одним молодым, но очень талантливым (А. Черногоринов) и одной дамой иностранного происхождения (Ренья Лейно).

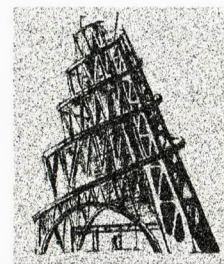
Из столицы — в столицу



В начале мая в московской галерее «Грань» открывается выставка акварелей Игоря Майорова — талантливого петербуржца, пережившего ряд непростых жизненных коллизий и рано умершего, о работах которого Даниил Гранин сказал так: «Изящные, причудливые, они не наши, не питерские, что-то отделяет их от реальности». Поклонниками его творчества были Мстислав Ростропович и Майя Плисецкая, Лев Гумилев и Родион Шедрин.

Фотография рассматривается авторами как маленькая смерть, что ставит ее в традиционный ряд между Эросом и Танатосом. И все же выставка не о смерти. Смерть, проходя через горнило искусства, очищается и сама умирает еще в одной маленькой смерти — катарсисе.

Нота Бене



МУЗЕЙ
В XXI
ВЕКЕ

16-19
МАЯ
2000

ВТОРАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННАЯ ВЫСТАВКА

Международная специализированная выставка «МУЗЕЙ В XXI ВЕКЕ»
Оборудование и технологии для музеев, библиотек, архивов и галерей.
16 — 19 мая 2000 года
Россия, Санкт-Петербург,
Аничков дворец,
зал «Карнавал», Невский, 39

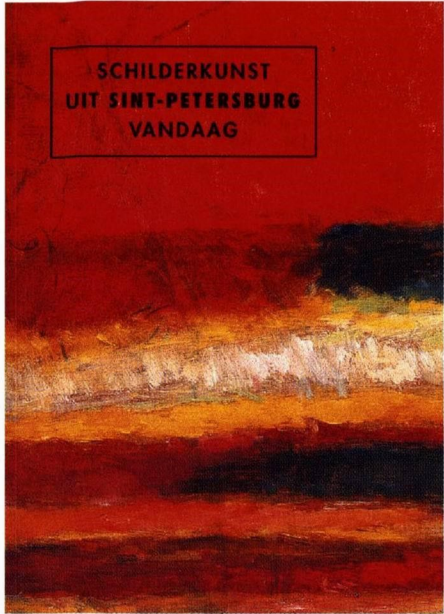
Основные разделы выставки:
системы безопасности,
витрины, стеллажи, архивная мебель,
оптические и осветительные приборы,
системы отопления, вентиляции и кондиционирования,
реставрационные проекты и услуги,
информационные технологии,
архитектура и дизайн

Дирекция выставки: тел./факс (812) 183-25-93, (812) 184-62-67

ОРГАНИЗАТОРЫ:
Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Библиотека Российской академии наук, Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Российский государственный исторический архив. При поддержке Администрации Санкт-Петербурга

из-за рубежей

БЕЛЬГИЯ



Из Петербурга — во Фландрию

С 19 февраля по 19 марта в бельгийском городе Генте проходила выставка «Современное искусство Санкт–Петербурга».

Фландрия, одна из провинций Бельгии, давно сотрудничает с Петербургом: обмен художественными выставками начался с 94–го года. Создан фонд «Фландрия — Санкт–Петербург. 2002—2003», президент которого, Харольд Ван де Перре, — главный вдохновитель выставок, прошедших в музеях Академии художеств, истории города, Достоевского, в Эрмитаже, кроме того, регулярно читает лекции студентам Академии и Университета имени Герцена.

В решении различных организационных вопросов на правах представителей Творческого союза художников Санкт–Петербурга ему взялись помогать Наталья Дока и Анатолий Васильев. Щекотливую ситуацию с отбором достойных представителей петербургского искусства удалось обойти, сформировав три раздела экспозиции: традиционное, классическое направление, представленное Академией художеств, группа неонконформистов, примитивистов, экспрессионистов, концептуалистов, привычно причисляемых к Мухинской академии, и самоучки, выразители новейших течений.

Экспозиция разместилась в самом центре Гента, в средневековой церкви, приспособленной для выставок. Огромное свободное пространство и пустые беленые стены позволили выставить 120 работ тридцати девяти художников — Глеба Богомолова, Александра Бояджана, Анатолия Васильева, Вадима Воинова, Феликса Волосенкова, Александра Герасимова, Владимира Духовлинова, Олега Еремеева, Анатолия Заславского — разрешите остановить перечисление на букве «З».

Выставка имела успех — иначе стоило ли о ней писать? По словам Ван де Перре, посетители, пришедшие на выставку за авангардом, который во Фландрии сегодня наиболее популярен, были более всего воодушевлены открытием традиционного искусства, и оказалось, что академизм может восприниматься как нечто свежее, вполне отвечающее духу современности. Крайности сошлись, круг сомкнулся, и каждый зритель нашел что–то для себя близкое. Вместе с тем европейцам, привычным к западной модели искусства, ориентированной на эллинизм, было весьма интересно увидеть искусство русское, до сих пор не утратившее византийских черт, проявляющихся в чрезмерности, роскошестве — с одной стороны и таинственности, иррациональности — с другой.

«Все настоящие русские — это люди, которые в сумерках говорят то, что другие отрицают при свете», — писал Райнер Мария Рильке. Миф о загадочности нашей культуры, к счастью, до сих пор не утратил актуальности.

С.Ш.

ФИНЛЯНДИЯ



Ленита Айристо: «Я люблю русских — они чемпионы по выживанию!»

Ленита Айристо, финская писательница и бизнес–эксперт в области экономики и культуры, не так давно выпустила в Финляндии книгу, повествующую о начале позитивных преобразований в экономической сфере разных стран — в том числе и России. Не закрывая глаза на трудности, имеющие в Бомбее — свои «национальные особенности», у нас — свои, Айристо, тем не менее, сделала нашей стране реверанс, отметив в русском свободном предпринимательстве черты зарождающегося «среднего класса».

Книга имеет интересную структуру: Ленита разделила ее надвое, одну половину посвятив женскому продвижению в деловом мире, другую — успехам на том же поприще «сильного пола». На «женской половине» оказались и несколько петербурженок, среди которых — известный модельер Татьяна Котегова, актриса Анна Самохина, главный редактор НоМИ Вера Бибинова. Писательница, достаточно часто бывая в Петербурге, любя и почитая всякую свежесть и красоту, была очарована работами петербургского художника Андрея Белле, работы которого теперь украшают не только ее дом в Хельсинки, но и эту книгу.

Ленита действительно к нам равнодушна. Часто появляясь на публике в сопровождении русских друзей — бизнесменов, дипломатов, художников, — на немой вопрос сограждан: «Почему русские?» эта очаровательная, полная любви и доброй энергии женщина всегда отвечает: «Я люблю русских! Они чемпионы по выживанию!»

Лиза Вертин

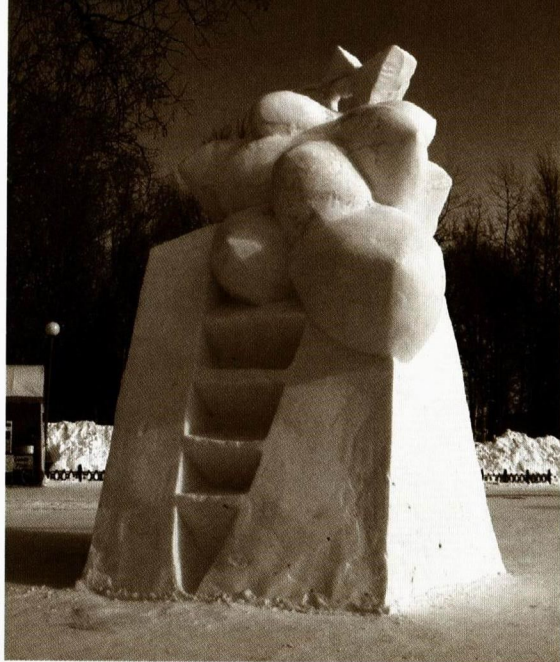


«Мать–земля» в хельсинкской Опере

В роскошном помещении Оперного театра столицы Суоми состоялась выставка финского скульптора Бьорна Векстрема, много работающего как у себя дома, так и в Италии.

Была представлена уличная скульптура в бронзе и мраморе, выразительная гальванопластика, достаточно «киногеничные» композиции из стекла и металла.

Скульптор и его философия, скульптор и его путь, скульптор и его жизнь — темы, которыми «болен» финский художник, получивший в подарок от НоМИ свежий номер петербургского журнала.



Пермь

Зима ушла и увела с собой своих героев — снегурочек и снежных баб. И мы бы не вспомнили о них до новых холодов, если бы не художники, сумевшие не только создать прекрасные скульптуры из снега и льда на проходившем в Перми IV Международном фестивале снежной и ледовой скульптуры, но и спасти их от неминуемой гибели и последующего забвения, сфотографировав работы — свои и соперников.

Статус международного фестиваль подтвердил участием в нем команд из Швейцарии и Германии, хотя тут придется раскрыть маленький секрет: в команду Германии входили Камал Нурани, ставший жителем Германии не так уж давно, и Владислав Зайцев, вообще петербуржец. Они представили на суд зрителей скульптуру из снега, посвященную богине плодородия и любви Артемиде. Причем пятиконечная звезда, венчающая нагромождение некоторых весьма зрелищно представленных объемов, ни в коей мере не является постсоциалистическим символом, а связана, по словам авторов, с античной культурой.

Владислав Зайцев работал на многих зарубежных симпозиумах и ярмарках, посвященных ландшафтной архитектуре и скульптуре, преподавал ландшафтную скульптуру на отделении изящных искусств в университете Стамбула. Недавно Слава принял участие в конкурсе на лучшее оформление стенда Санкт–Петербурга для всемирной выставки «ЭКСПО 2000» (Ганновер, июнь — октябрь 2000–го). Эта художественная композиция может быть частью тематического павильона «Человек», посвященного вопросам его существования как биологического вида и как объекта социальных отношений. В стеклянном павильоне (3х3х3м), в центре которого груды камней («булыжник — орудие пролетариата?»), сам человек представлен бесконечной фотографической серией своих лиц — образами противоречивого социума. Название работы — библейское: «Время собирать камни...» Кажется, пора.

С.Ш.

на родных просторах

Человечка ищу!

17 марта в Выставочном зале Российской Национальной библиотеки на Московском проспекте открылась выставка «Точка, точка, запятая».

Зрителям, посетившим выставку, могло прийти в голову что угодно — кроме того, что перед ними искусство, которое, как принято выражаться, «говорит само за себя». В таких подробностях оно было описано и отрекомендовано в необъятном проспекте к выставке.

Во–первых, «выставка современного искусства» (до этого у меня применительно к искусству с эпитетом «современный» существовала только одна ассоциация — высказывание Ильича о романе «Мать», прости Господи).

Во–вторых, так сказать, подзаголовок к выставке — АРТПОЛИФОНИЯ. Из объяснения следовало, что: «ART — англ., искусство, умение, мастерство, соучастие... ПОЛИ — охватывающее многое, сложное по составу... ФОН — греч.phone — звук, голос. А также франц. — fond, лат. — fundus — основание, основной цвет, фон, обстановка... ПОЛИФОНИЯ — вид многоголосия, основанного на одновременном звучании двух (зритель–художник, книги–картины, науки–искусства) и более самостоятельных мелодий (авторские голоса, творческие потоки психофизической жизни)».

«Если вы почувствовали дикое непонимание, — следовало далее, — то можете быть уверены, что этому непониманию никто не может противопоставить ничего более ясного. Горе нам, задумавшимся над процессом рисования. Но потом, при разрастании этого непонимания, и вам, и нам станет ясно, что нет ни горя, ни нас, ни заглавлихся, и процесса рисования».

«Вводящая гротескно–художническую драматичность комментариев, этилихся по–прежнему «итого» искусство — ошеломительное бесмыслие и зрительской аннотации, — привела и тех, и других в расстройство. Не надо расстраиваться: искусству «глубоким понятиям» приходит на смену беспонятное (не путать с бессознательным)...»

Не будем расстраиваться, уговорили.

«Цитата есть цикада», — сказал Мандельштам.

«Если надо объяснять, то не надо объяснять», — сказала Зинаида Гippiус.

А что до искусства, то хочется, чтобы оно и не требовало объяснений. Чтобы существовало без костылей многоглаголания, тем более что эти костыли вовсе не помогают движению художника к зрителю, а напротив того, запутывают последнего и отвращают от приобщения к прекрасному. Особенно когда это прекрасное не столь прекрасно, сколь выдержано в лучших традициях салонной красоты, вторичности, и из «точки, точки, запятой» никак не извлечь того, что в искусстве необходимо. Ну не личности художника, так хоть личинки. Человечка.

Мила Ястрем



Дальше — космос

Пять часов на продуваемых всеми ветрами ледяных просторах провели работы петербургских художников Натальи Мельниковой и Владимира Фомичева (группа КоМЕЛЬФО), чтобы стать событием, ныне известным как первая художественная выставка в Антарктиде.

Место и время сыграли в концепции акции не последнюю роль. В ночь, когда человечество ожидало смены тысячелетий, полярники с российской станции Беллинсгаузен (самому Беллинсгаузену Наталья Мельникова приходится пра–пра–пра–правнучкой) и их иностранные коллеги, а также работники соседних станций наблюдали непривычное для этих мест зрелище: на канатах, натянутых между столбов тремя концентрическими кругами, раскладывались огромные листы акварелей. Цикл «На ощупь» (54 листа) за небольшим исключением создавался специально для этого проекта, и в нем переплелось множество мотивов: непредсказуемость результатов поиска, движение сквозь время, тяжесть и легкость истории. Об этом говорят и названия работ, составивших графическую серию: «Сотворение мира», «Шаги». Расположение работ — 12 в первом круге, 12 во втором — тоже имело свой смысл. Как живой организм, художественная выставка всегда наполняется энергией и смыслом от внимания зрителей, фотовспышек, звона бокалов и прочего шума. Вырастить такое капризное существо и отправить с ним на край света — для художников КоМЕЛЬФО это стало способом реализовать свою свободу, совершить равновеликий дате поступок, ведь в истории человечества таких ночей не так уж много.

Антарктида — самая далекая, самая чистая земля, начало и конец спектра, белый лист бумаги, по которому двигаешься на ощупь, и еще множество явных и вовсе не очевидных ассоциаций. На обратном пути те же работы были показаны в Рио–де–Жанейро, уже в более традиционной обстановке. Бразильская пресса пожертвовала своими лучшими, «футбольными» полосами, чтобы поместить информацию о выставке российских художников, само существование которых стало для читателей откровением.

Даниил Габе

КОМУ ВСЕ ЭТО НАДО?

Первым ответственным секретарем искусства XX века выступил Церетели. Его все знают, но мало кто ему верит; кажется, еще чуть-чуть — и подвергнется сомнению даже подлинность тех Пикассо и Шагалов, которых Церетели достал откуда-то из рукава. Зураб Константинович буквально умолял искусствоведов считать его музей Музеем современного искусства, однако известно, что даже тончайший

Тышлер в руках Церетели (и на его фоне) выглядит чуть ли не официозом, родственной ему душой. В результате сплошная печаль и холодок недоверия. Гельману повезло больше: ему не предоставили места в иерархии московских музеев. Но, окажись он в подобной ситуации, то есть попади его подборка в отреставрированный Гостиный Двор, он тоже ничего не смог бы поделаться с лужковским душком и был бы раскритикован не только за дежурную тенденциозность его политики, но и за выбор локуса.

Впрочем, идеальных мест не существует. Та же Третьяковка, открывшая грандиозную экспозицию «XX век в искусстве», понуждает к критике не только за слишком большое количество средней руки соцреализма (следует вообще-то перевести его на конфетные коробки, а оригиналы уничтожить — для, как выражается Гройс, валоризации), но и за неудобства выставочного пространства, в котором отсутствуют даже минимальные ориентиры, а вещи «рифмуются» лишь по формальным признакам: «кубовости» или «фигуративности». Гениальные — не разбавлены репликами, а проходные висят

Тоска по музею современного искусства в Москве постоянно сублимируется, что неудивительно, ибо необходимость, без которой не бывает разговоров, реально существует. Пора искусствоведчески, нормально подойти к проблеме репрезентации накопленного в XX веке. Хорошо бы и себя не забыть в связи со всеобщим арт-переделом, и самое важное — посмотреть, что же все-таки осталось после массовой эмиграции художников и шедевров за рубеж.

подряд. Однако помещение-то огромное... Хочется увидеть нечто интересное, наконец, хочется почувствовать себя Рэмбо-2: все, мы победили и сами правим бал, приглашаем кого хотим. Но есть проблема педантичного соответствия уже найденным стереотипам, особенно что касается художников второй половины прошлого века. Их узнаваемые работы путают с классическими. Такая история случилась с Владимиром Яковлевым и его «цветочками», Эриком Булатовым и некоторым количеством его работ, объявленных вдруг хрестоматийными... Иметь или быть? Судя по всему, эти две категории нахождения искусства в пространстве до сих пор являются определяющими для полярных способов искусство репрезентировать. Либо мы классифицируем искусство по признаку «кому оно принадлежит» (кто его имеет?), либо мы говорим «было», если уверены, что действительно было что-то особенное, и тащим в музей. Создание новых аналогов всесоюзному значению картины «Не ждали» путем перечисления одних и тех же знаковых имен и одних и тех же повсеместных полотен происходило, вольно или подсознательно, под влиянием Запада и тамошнего арт-рынка. Что с того, что «Фундаментальный лексикон» Брускина хранится у Элтона Джона на загородной вилле? Поп-звезда является заложником своего культурного уровня. У нас же этой работы уже никогда не будет. Глупо ждать, пока все коллекционеры Запада возьмут и подарят принадлежащие им работы русских художников Москве или Питеру, как это сделал Музей Людвиг. Приходится признать, что у нашего

искусства второй половины прошлого века есть две истории. Одна из них — европейская, вызывающая тоску по комфорту и прикрытые искусствоведением иррациональные влечения. Другая («другая») — русская, почти в полном объеме представленная в коллекции Леонида Талочкина, выставленной на одну треть в Российском государственном Гуманитарном университете и объявленной музеем. Работы, как и художники, сами выбирают, где им лучше живется. Музей называется «Другое искусство». Подборка вещей, сделанная Талочкиным для РГГУ, диаметрально противоположна большинству постперестроечных версий современных собраний с 60-х по наши дни живописи и скульптуры. В музее нет ни одной работы Кабакова и Булатова, нет Комара и Меламида, но есть такой Звездочетов, в котором с трудом узнается певец грознолобых партаппаратчиков, фетишистов госстатистики (всемирно известная серия «Пердо») и уж совсем не виден соц-артист. Музей состоит сплошь из подаренных коллекционеру вещей, и бесплатность в их приобретении приобрела витальные черты. Художники с удовольствием делились работами, не принадлежащими к генеральной линии их творчества. На многих полотнах, но особенно в графике, заметна легкая, чуть пьяная атмосфера тайм-аута. В результате манифестируемое многими отсутствие шедевров незаметно. Вместо них — другие темы, другие напевы известных мастеров. Да и, в конце концов, не всякий художник сможет пересилить себя и подарить что-либо судьбоносное не миру (то есть богатому коллекционеру-иностранцу), а СССРу, пусть и в симпатичном белобородом облике Леонида Талочкина. Отсутствие Кабакова — главная интрига выставки. На это жалуются. Но Кабаков

уже давно не является русским художником, имея солидные кредиты на Западе. Он и так там за нас молится. Не знаю, насколько можно считать свидетельством стихи, но в одной из поэм Игоря Холина видно довольно ироничное отношение к мэтру. Видимо, его тучность (не в смысле физическом, а в смысле заполнения собой культуры) ощущалась как нечто не вполне адекватное (в психологическом смысле) еще в 60-е годы. Разделяет ли Талочкин эту иронию, выяснить не удалось. Главное, что общая картина получается довольно неожиданная: полузабытые имена, не обязательно представленные шедеврами, но производящие мощное впечатление. «Другое искусство» сделано чрезвычайно душевно, и это касается всех его граней, а не только оконцептуализированных монолитов. Есть вещи, крайне режущие глаз. Но присмотришься внимательнее, и оказывается, что это истории, от которых мы просто отвыкли. Кто сейчас помнит, что Сергей Шутов был отличным живописцем всего-то 15 лет назад? Теперь об административных проблемах: охрана Университета неохотно пускает посетителей. Смотрительницы тоже временами ропщут: «Какой ужас! Кому это надо?» Кажется также, что в общественном месте такого класса коллекцию развешивать нельзя. Люди снуют по делам, а тут на тебе. А в остальном — как в музее. Коллекцию Талочкина приютил ректор РГГУ Юрий Афанасьев — поэтому тему соответствия-несоответствия продолжать бессмысленно. Хотя в идеале, наверное, более всего подошел бы заброшенный завод, невыразительная хрущевская архитектура. Хрущевский стиль сам по себе памятник малобюджетности, а вышеупомянутые шедевры не претендуют на большее. Кроме того, по прогнозам экспертов, именно хрущевской ветви советской архитектуры предстоит быть наиболее одинокой (и одинокой) в XXI веке.



