

Новый Мир Искусства

НОМИ

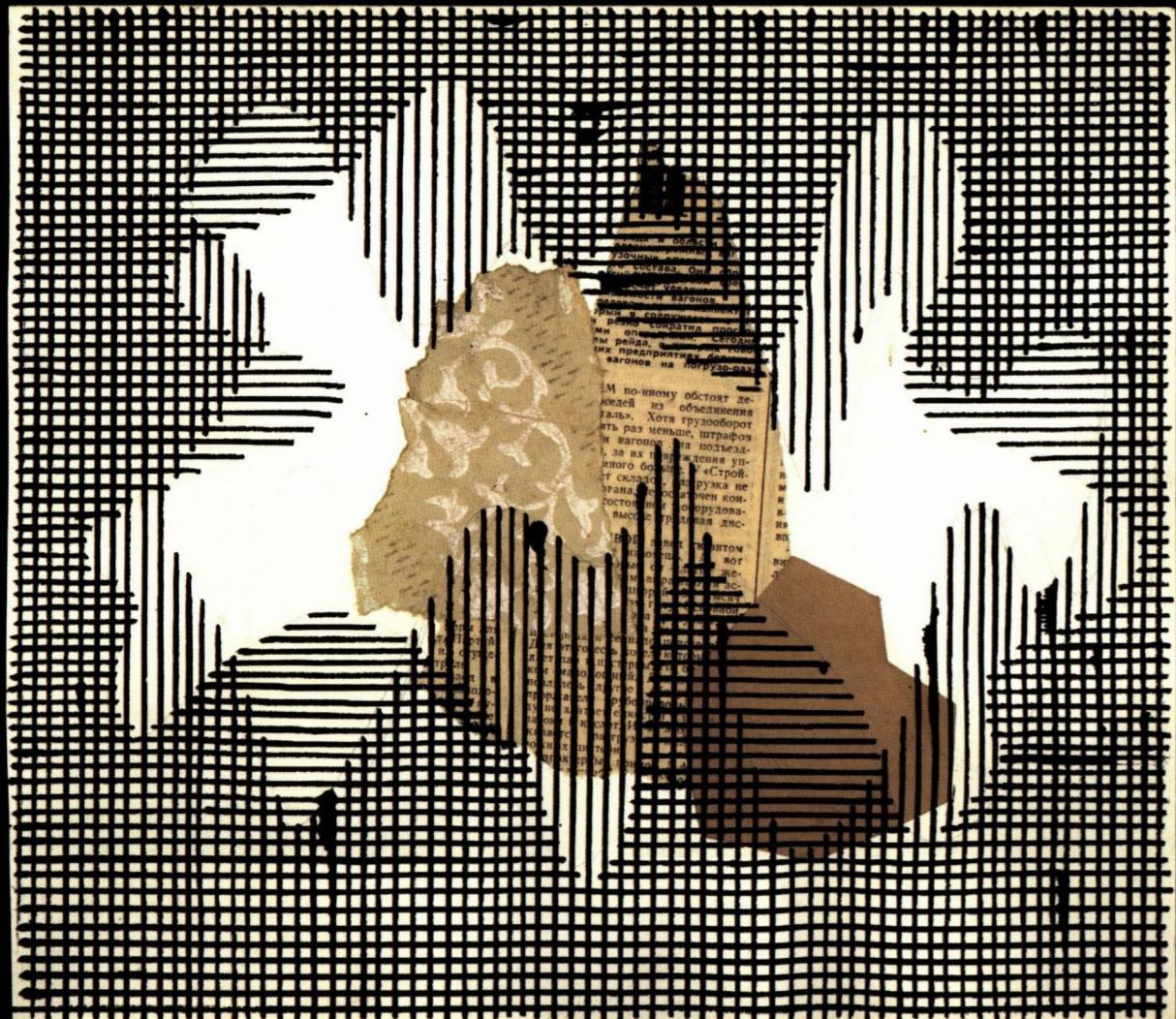
журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

5/22/2001





	концепт и концептуализм (о терминах и метафорах)	Сергей Даниэль 2 •
чистота жанра	жесты Грайса	Владимир Яременко-Толстой 4 •
	история КД (шедевры московской эксцентрики). Из серии «Легенды русского арта»	Валентин Дьяконов 8 •
взгляды	пропаганд-арт, или искусство прямого действия	Александр Котломанов 10 •
топ-фигура <i>/Джозеф Корнелл/</i>	слова как вещи, вещи как слова	Андрей Фоменко 14 •
	одна и тысяча жизней в коробке	Юлия Лукшина 17 •
артикуляция <i>/Россия и абстракция/</i>	ГРМ. абстракция в творчестве Николая Евграфова	Ирина Карасик 21 •
	ГРМ. феномен Михаила Шварцмана: язык и реальность	Александр Боровский 24 •
	НоМИ. охотник Борис (Борис Марковников)	Владимир Левашов 28 •
	Д 137. светоносная перепись смыслов (Сергей Сергеев)	О.В. 30 •
	«На Обводном». договор со стихиями (Игорь Орлов)	Лиза Вергин 32 •
	«Арт-Гавань». абстракция как текст (Евгений Гор, Виктор Умнов, Александр Панкин)	Виталий Пацюков 34 •
петербургское присутствие	призрачный почерк лесов. очерки современной топографии Петербурга	Надежда Воинова 36 •
	бронза, гранит. Ленинградско-петербургская скульптура 1985—2001 гг. Каталог с комментариями	Михаил Золотоносов 39 •
проездом	Чукотка. Мынэргав	Дмитрий Озерков 41 •
из книг	грамматика позднего социализма	Станислав Савицкий 44 •
обзор <i>Марины Колдобской</i>	«нынешний зритель — не ИТР эпохи Москвошвея...»	Марина Колдобская 46 •
	календарь	48 •
	музеи	52 •
художественная хроника	выставочные залы / галереи	61 •
	на родных просторах	64 •
	из-за рубежей	66 •
	столицы	68 •

ПРИЛОЖЕНИЕ НОМЕРА *Михаил Золотоносов. бронза, гранит. Ленинградско-петербургская скульптура 1985—2001 гг. каталог с комментариями*

1-я страница обложки: Сергей Сергеев. Gebo. Сталь, 120x90. 2001

2-я страница обложки: Владимир Волков. Из семейного архива. Бум., тушь, аппликация

Печать — типография «Светоч», Санкт-Петербург.
Установочный тираж 5000 экз. Цена договорная.
© Copyright 2001. «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“»

ДИРЕКТОР Юрий Калиновский

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР Вера Быбина

ДИЗАЙН: Филипп Донцов, Надя Зубарева

СЛУЖБА МЕНЕДЖМЕНТА Александр Гончаров

ОТДЕЛ ИНФОРМАЦИИ: Наталья Решетова, Ксения Колобова, Марина Васина, Семен Левин, Дмитрий Озерков, Юлия Лукшина (Москва), Владимир Яременко-Толстой (Вена), Астрид Вольперт (Берлин), Валерия Словиковская (Екатеринбург)

ДОПЕЧАТАННАЯ ПОДГОТОВКА Александр Балабанов

РАСПРОСТРАНЕНИЕ И РЕКЛАМА Александр Макаров

ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ Алексей Губочкин

По вопросам рекламы обращаться в редакцию журнала.

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

АДРЕС РЕДАКЦИИ:
197198, Санкт-Петербург, П.С., Ижорская, 13/39.

ТЕЛЕФОН/ФАКС: (812) 233-0854, (812) 320-3162.
ФАКС (812) 314-6598.

www.worldart.ru

E-MAIL: art@worldart.ru

**журнал «Новый мир искусства»
выражает благодарность компании**

Astra Shipping Agency Ltd.
за финансовую поддержку
в подготовке номера.

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

Начнем с метафоры — на мой взгляд, гениальной: «Бог есть умопостигаемая сфера, центр коей находится везде, а окружность нигде». Объяснять метафоры — дело неблагодарное, а пожалуй, даже бессмысленное. И все же стоит заметить, что лучшие из них проливают свет на тайну своего происхождения, не раскрывая ее полностью.

У метафор есть вечный антагонист — термин. Дочь эвристического вдохновения, метафора рвется за пределы привычных ассоциаций. Термин охраняет границы. Метафора блещет неожиданностью. Термин блеет традицию. Однако эта борьба сродни любовной: не будь он столь постоянен, как могла бы она наслаждаться своей игрой? Они многим обязаны друг другу.

Сергей Даниэль

КОНЧЕТТО И КОНЦЕПТУАЛИЗМ

(о терминах и метафорах)

Не надо быть Борхесом, чтобы догадаться о старинном происхождении множества терминов и метафор. В свое время существовал итальянский термин, репрезентировавший художественно-эстетическую систему, творцы которой поклонялись метафоре как божеству. Речь идет о кончетто (*conchetto*), важнейшей категории барокко. Термин восходит к латинскому *concepere* и означает остроумный замысел. Теоретики барокко в деталях разработали поэтику остроумия, понимаемого как свободная игра образами, непредсказуемое сближение далеких предметов и идей. Эммануэле Тезауро, один из виднейших представителей барокко, видел в кончетто проявление потенции, родственной творческой способности Бога. И, наоборот, Вседержитель предстает у него искусством ритором, художником, воплотившим свои высочайшие замыслы в природе и человеческом гени. Вознося метафору до небес, Тезауро превосходно выразил сам дух барокко.

Универсальность художественного остроумия обрачивается эстетизацией универсума. Отсюда восприятие мира как великой Метафоры и непрерывной Метаморфозы; отсюда и семиотический симбиоз, сопряжение разных языков в искусстве барокко, стремящемся воплотить такой образ мира.

Ясно, что кончетто является представителем категории универсального порядка, ибо вне концептуального искусства не существует. Разумеется, художественные концепты могут быть богатыми и бедными, жизнеспособными и ущербными. В этом смысле Фидия никогда не спутаешь с Геростратом, а Демьяна Бедного — с Пастернаком. Чем богаче концепт, тем труднее отделить «внутреннее» от «внешнего» в произведении искусства, — они сливаются до неразличимости. Чем беднее, тем легче оперировать хрестоматийным «форма и содержание», вполне заслуживающим тыняновской пародии: «стакан + вино».

Искусство только что ушедшего, еще недавно «нашего» века нередко рифмовали с барокко, на что есть известные типологи-



ческие основания. Существуют и тесные личные связи: скажем, Пикассо и Веласкес, Бродский и Донн (перечень легко продолжить). У энтузиастов всего нового, игнорирующих связь современного искусства с прошлым, явно не хватает воображения, чтобы представить, что уже послезавтра завтрашний день станет вчерашним.

Одна из любопытных рифм, связывающих нас с упомянутой эпохой, восходит к кончетто. Разумеется, речь о современном концептуализме, художественно-эстетические амбиции которого едва ли уступают барочному двойнику. Впрочем, это лишь видимое двойничество; что ж, и поэтическая рифма связывает разные по значению слова.

Говоря о концептуализме, знатоки дела предупреждают: ни в коем случае не путать с симуляционизмом или соц-артом! Возникает впечатление едва ли не барочной изощренности в употреблении терминов. Что же такое симуляционизм? Воспользуемся «Азбукой современного искусства» Макса Фрая. Если симуляция в искусстве есть «изображение симптомов художественного творчества в отсутствие самого творчества в привычном понимании этого слова» (поистине трогательна эта отсылка к «привычному»), то симуляционизм представляет собой осознанную стратегию такого рода деятельности. Сам же автор «Азбуки» дает следующее определение: первая осмыслиенная попытка «неделания искусства». Надо полагать, что все люди, не посредственно не причастные искусству, выбирают профессию бессмысленно, наобум. И понятно: надо быть художником, чтобы не делать искусство совершенно осмысленно. Соц-арт, согласно тому же источнику, это гибрид соцреализма и поп-арта. Что ж, ясно и просто. А концептуализм, наконец? «Азбука» сообщает следующее. Во-первых, концептуализм имеет дело не с образами, а с идеями. Во-вторых, концептуальное искусство анализирует собственный язык. Стало быть, экспансия концептуализма охватывает по крайней мере области философии и лингвистики. Дальше — больше. Из Пригова: концептуализм «пафосом своей деятельности объявил драматургию взаимоотношения предмета и языка описания, совокупление различных языков за спиной предметов, замещение, поглощение языком предмета и всю сумму проблем и эффектов, возникающих в пределах этой драматургии». Опять-таки язык выступает глав-

ным героем концептуальной драмы: пока ничего не подозревающий предмет стоит к нему спиной, язык предательски сношается с другими, а удовлетворившись, заглатывает предмет (по-видимому, со спиной). Напоследок «лирическое» определение концептуализма из Кабакова: «художник начинает мазать не по холсту, а по зрителю».

Здесь снова напрашиваются барочные аналогии. Разве не имел Веласкес дело с идеями в таком блестящем кончетто, как «Менины»? Разве не является этот шедевр воплощенной рефлексией над языком искусства? Или, выражаясь по-кабаковски, разве не мазал Веласкес не только по холсту, но и по зрителю? Разумеется, все вопросы риторические. Тому, кто этого не понимает, рекомендую первую главу книги Мишеля Фуко «Слова и вещи», целиком посвященную «Менинам» и представляющую собой конгениальная интерпретацию веласкесовского концептуализма.

Что же касается тонких терминологических различий в цитированной «Азбuke», то они полностью укладываются в стратегию симуляционизма, ибо автор (и большинство тех, на кого он ссылается) в лучшем случае играет с терминами, заимствованными откуда попало и употребляемыми как попало. Вся эта забавная ахинея напоминает мне об одном подстрочном примечании из «Методологии точного литературоведения» Б. И. Ярхо. Говоря о желаемой точности филологических дефиниций, он замечает: «Я сейчас краем ока пригляделся к метеорологии. Какой контраст! Какая точная обработка в высшей степени приблизительных, производных и поверхностных наблюдений! Какое щегольство разнообразными методами записи и учета! Какая аппаратура прикрывает эту обывательщину!». Уверяю читателя, что, спутав современный концептуализм с симуляционизмом, он ничего не потеряет, а только приобретет, а заодно и развлечется.

Собственно, симуляция текста посредством чужих текстов и есть основной прием современного концептуализма. Несколько иначе говорит об этом Борис Гройс: не семантическое использование, а использование текста как объекта, как изображения, как картины. В подобном истолковании прием не обнаруживает ничего нового. Изображение словесного текста широко распространено в живописи и графике эпохи барокко. Так поступает, скажем, голландец Иозеф де Брай, автор «Натюрморта со стихотворением в похвалу селедке» (1656), превративший поэтический текст своего соотечественника Якоба Вестербана в объект изображения (он представлен написанным на каменной доске, в центре композиции, а бессловесным вещам отведена обрамляющая функция). Аналогичными примерами служат многочисленные натюрморты-ребусы типа *Vanitas*, где в символической игре знаков участвует изображенное слово. Более сложный случай — включение слова в живописный контекст посредством чужого изображения, как бы удвоенная цитата. Хрестоматийный пример — те же «Менины» Веласкеса, отсылающего зрителя к «Метаморфозам» Овидия при использовании цитат из Рубенса и Иорданса. В многократном переносе смысла, если можно так выразиться, эта двойная цитата играет чрезвычайно важную роль, выступая мастерским приемом эзопова языка и одним из планов блестящего кончетто.

Однако здесь почва для аналогий исчезает, поскольку современный концептуализм не интересуется ни семантикой используемых текстов, ни традиционными материалами и формами искусства. Его занимают идеи как таковые, феномены сознания; все прочее мешает. От восприятия тоже следует дистанциро-

ваться, поскольку оно упорно цепляется за форму и материал. Не вполне понятно, правда, как сознание концептуалистов обходится без помощи органов восприятия (принцип «искусства в голове»), ну да ладно. Но поскольку деятельность концептуалистов все же имеет какую-то материальную выраженность (это про концептуальные «объекты», а не про заслуженное вознаграждение), то зрителю остается недоумевать: что же это такое — не мышонок, не лягушка, а неведома зверюшка?

И как, за вычетом всего «привычного», включая общезначимую семантику слов, отличить качественную концептуалистскую вещь от подделки? Вопрос опять-таки риторический. Никак, потому что для этого надо стать обладателем чужого сознания.

Очень глупые люди обычно реагируют на подобные рассуждения так: автор не любит современное искусство. Это неверно. Автор любит искусство вне зависимости от того, какому времени оно принадлежит.

Вот шедевр (на мой взгляд) современного искусства и концептуального остроумия: «Пути к раю» Петера Корнеля. Любопытно, что автор — искусствовед. У книги есть подзаголовок: «Комментарии к потерянной рукописи». Интрига в том, что от подразумеваемого текста якобы остались только примечания (между прочим, с рисунками); их и публикует автор «в надежде на то, что они дадут некоторое представление об общем характере утраченного произведения или хотя бы пробудят в читателе любопытство, подтолкнув его продолжить знакомство с литературой, на которую ссылаются комментарии». В примечаниях же указано такое количество источников, что перспектива овладения воображаемым текстом становится бесконечной. Маленькая по фактическому объему книга служит началом путешествия в мире идей — путешествия столь долгого, насколько хватит читателя. Именно читателя, а не текста. При этом каждый читатель в зависимости от игрового азарта и степени владения источниками построит свой образ утраченной рукописи. А это значит, что каждый в той или иной мере станет создателем книги. Роман в сносках — это ли не шедевр художественного концептуализма?! Однако ум, талант и знания автора (пережившего «смерть авторства») представляются здесь безусловно более значимыми, нежели его принадлежность к партии «интерактивных».

В качестве одной из многочисленных партий «современного искусства» концептуализм оказывается формой капитуляции перед перепроизводством текстов, игрой даже не с архивом культуры, а с отбросами, в том числе и с отбросами советского новояз. Несмотря на отсутствие правил, концептуализм может играть в эту игру совершенно серьезно, в то время как его брат соц-арт делает ироническую гримасу. Конечно же, не случайно теоретики концептуализма говорят о помойке, о мусоре и т. д., но это касается не только массовой культуры, но и победенно-го юю концептуализма. Если мы говорим об искусстве, то для меня это именно искусство капитуляции.

Отсюда и бесконечная, осмыслиенно-бессмысленная игра с терминами. Термин — это бог границ. У Гоголя есть замечательный образчик терминологической игры, служащий пародийным аналогом той возвышенной метафоры, с которой я начал. Цитирую без дальнейших комментариев:

«Прошедши порядочное расстояние, увидели, точно, границу, состоявшую из деревянного столбика и узенького рва.

— Вот граница! — сказал Ноздрев. — Все, что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вон синеет, и все, что за лесом, все мое».

жесты Грайса

18 июля 2001 года корреспондент «НОМИ» Владимир Яременко-Толстой вместе с фотографом Александром Соболевым встретился с новым ректором Венской академии художеств Борисом Грайсом и взял у него интервью.



В.Яременко-Толстой: В России вы человек легендарный. Вас по праву считают отцом московского концептуализма, многие помнят первый номер журнала «А-Я» с вашей программной статьей о московском романтическом концептуализме, вышедшей в конце 70-х годов в Париже.

Борис Грайс: В 1979 году.

Я.-Т. Да, точно, это было в 1979-м. Я тогда находился в Одессе и помню, как этот журнал читали и какое впечатление ваша работа произвела на местную художественную боягу. Если до этого художники занимались чем-то другим — по большей части «пикассили» и «матиссили», то тут вдруг все резко решили стать концептуалистами. Причем именно «московскими романтическими». Некоторым это удалось. Переехали со временем в Москву — и стали. Мне было бы сейчас интересно подобрнее поговорить об этой публикации. Что вас к ней привело?

Б.Г. Что меня к ней привело? Хм... Ну, во-первых, если говорить о моем отношении ко всей этой ситуации, то я, конечно, был довольно хорошо информирован еще в Ленинграде (я жил в Ленинграде и переехал в Москву лишь в 1976 году) о том, что происходило и в питерской неофициальной культуре и в московской. Меня интересовала только неофициальная культура, и я довольно хорошо был информирован о том, что происходило на Западе.

Справка: Борис Грайс родился 19 марта 1947 года в Берлине в семье советского технического специалиста. В 1965—1971 гг. изучал философию и математику в Ленинградском университете. После окончания учебы работал в научно-исследовательских заведениях Ленинграда и Москвы. В 1981 году эмигрировал в Германию. Преподавал в университетах Европы и США. С марта 2001 года ректор Венской академии художеств. Профессор, доктор философии, автор многочисленных научных работ по теории современного искусства.

Конечно, меня как человека пишущего очень интересовала проблема концептуализма как такого, и прежде всего само употребление слова. Хотя бы потому, что концептуализм — это именно такое обессмысливание слова, использование слова, использование текста. Не семантическое использование, а использование текста как объекта, как изображения, как картины. Благодаря тому, что вы видите текст в художественном пространстве, внутри художественного пространства, вы начинаете его оценивать совершенно иначе.

Может быть, хороший аналог современного концептуализма — это арабески в исламских мечетях, когда стихи из Корана начинают восприниматься совершенно иначе, увиденные в контексте архитектурного пространства. На меня, например, это произвело сильное впечатление.

Кроме того, меня всегда раздражало то обстоятельство в неофициальном искусстве Москвы да и Питера, которое я наблюдал, что почти всех действительно «пикассило» и «матиссило»: большинство художников не стремились сделать что-то новое не только внутри советского, но и внутри международного контекста — они вообще не были ориентированы на историю искусств. Поэтому, когда я переехал в Москву в середине 70-х, мне очень понравились такие московские художники, как Булатов и Кабаков, и еще другие, которые, во-первых, стали для меня интересны тем, что, как и западные художники того времени, они ввели текст в контекст искусства, а с другой стороны — тем, что делали они это совершенно иначе, чем на Западе. Прежде всего это были другие тексты — литературные, а не философские. Западные художники пользовались цитатами в основном из Витгенштейна и т. п., а Кабаков брал цитаты скорее из Гоголя или Достоевского и делал это иначе. Это был как бы другой — литературный ряд, тексты которого иначе комбинировали изображение, вообще работали иначе.

Мне тогда показалось, что это как раз то новое в искусстве, что я искал в международном контексте, что, собственно говоря, и послужило импульсом для написания статьи. Мне хотелось написать какой-то текст, который бы описывал определенную ситуацию в московском искусстве того времени, маркируя место этой ситуации не в каком-то русском контексте, а в международном. И как раз тут пришлось кстати, что мой приятель Иван Чуйков приехал ко мне с предложением написать что-то для журнала «А-Я», который его приятель Игорь Шелковский собирался издавать в Париже, и требовалось какое-то предисловие.

Так что мой собственный интерес совпал как бы с общественным заказом, и я такой текст написал. Он был рассчитан в большой степени именно на Запад. Я был рад, что писал его для западной публики и для журнала, который выходил на Западе, хотя и по-русски. Хотелось написать что-то, что бы определяло место конкретного направления русского искусства скорее в международном, а не в локальном контексте, и это мое желание совпало с предложением — потому я и отреагировал на него очень быстро. Вот так все это и возникло.

Я.-Т. Мне кажется, это был текст, который определенным образом подвигал художников становиться концептуалистами, делать современное искусство. Своего рода энергетический текст, который заряжал.

Б.Г. Потому что я был заряжен сам. Думаю, этот заряд передавался. У меня действительно долгое время была некая фрустрация в отношении русского искусства — ощущение, что русские художники, хотя и более-менее интересны как индивидуальности, но удалены от того, что синхронизировало бы их художественную деятельность с международной практикой. Было ощущение «другого» времени, несинхронности того, что там происходило, что меня просто раздражало. Должен сказать, многие считают, что, применив впервые комбинацию слов «московский романтический концептуализм», я просто зафиксировал явление. Это не так — эту схему я, в общем-то, придумал. Придумал и словосочетание, придумал и сам ход. Конечно, я рассказываю сейчас свою собственную историю, чтобы объяс-

нить, откуда эта конструкция возникла. Она возникла потому, что мне вообще больше всего нравился концептуализм в международном контексте, и мне хотелось определить и показать, в чем особенность русского концептуализма.

Эту особенность я увидел тогда даже не в романтичности. Я вообще не уверен в правильности этого слова, хотя, может быть, оно и правильно. Скорее речь шла о романтичности русского концептуализма, что он все-таки опирался на такую романную и в этом смысле нарративную русскую традицию, а не на характерный тогда для западного концептуализма очень формальный логический анализ.

Вот эта оппозиция между романно-романтичным русским сознанием, которое нашло свое выражение в русском концептуализме, и таким позитивистским западным было для меня важной. Отсюда возникла и сама конструкция «московский романтический концептуализм», то есть, в общем-то, моя конструкция, но она была очень быстро принята этим кругом.

Я.-Т. Означает ли это, что данный круг художников узнал о том, что они концептуалисты, на самом деле от вас? Вы их как бы придумали, вы их сделали, вы стали их теоретиком.

Б.Г. Да, я действительно был теоретиком этого круга. Художники как-то опознали свои интенции. Опознали в моей статье то, что они делают, и согласились. Думаю, что такое согласие было важным моментом. К тому же мы создали тогда, даже еще раньше — это тоже важно учитывать, — такой семинар в определенном кругу. То есть мы встречались регулярно в различных местах, на разных квартирах и обсуждали какие-то новые работы, какие-то проекты, идеи. Илья Кабаков, Иван Чуйков, Дмитрий Пригов, Эрик Булатов, Сева Некрасов, Франциско Инфанте, Андрей Монастырский, Лев Рубинштейн — все происходило на фоне такой естественной консолидации людей, которые думали в сходном направлении. Конечно, художники были разные, но было желание найти какой-то общий контекст. Так, например, возникли мероприятия Монастырского — «коллективные действия», то есть «поездки за город», в них тоже принимал участие определенный круг.

Потом Кабаков приглашал определенную публику для просмотра своих новых работ. Во второй половине 70-х — начале 80-х было время, когда этот круг начал приходить к какому-то самосознанию, ощущению общих интересов, общего контекста. Думаю, моя статья и стала каким-то этапом, хотя, наверное, важным этапом, очень важным этапом становления самосознания художников.

Я.-Т. Мне кажется, что московский концептуализм был направлением социально-критическим. Например, Кабаков рассматривал мир через призму коммунальной кухни. Он очень хорошо знал быт коммунальной квартиры. Это была его территория, на которой он чувствовал себя очень уверенно. С этой точки зрения показателен его «График выноса помойного ведра», например. Группа «Коллективные действия» тоже, уже хотя бы по своему своему названию, перекликается с «коллективным хозяйством», с колхозами и совхозами. Социальная критика занимала важное место в работах Булатова да и вообще всех художников того круга.

Б.Г. Конечно, можно и так посмотреть. Но на самом деле у меня ни тогда, ни сейчас не было ощущения, что это социально-критические работы. Я думаю, что это аберрация сознания, которая сопровождала вообще искусство, работающее с образами массовой культуры в целом. Когда Марсель Дюшан стал первым показывать «ready made» в музее, когда Энди Уорхол стал впервые показывать фотографии, плакаты и газеты, знаки массовой американской культуры того времени, было ощущение, что он занимается критикой. Полагаю, что ваш взгляд — это все-таки аберрация сознания, что на самом деле художники этого направления не были социально критичны.

Они скорее реагировали совершенно на другой феномен: на то, что мы живем в огромном мусорном потоке массовой культуры, которая постоянно убыстряет свой темп. Моды постоянно убыстряют свой темп, смена стилей постоянно убыстряет свой темп, смена тем в прессе, смена тем на телевидении. То есть мы живем в культуре, в массовой культуре, которая обладает удивительной степенью недолговечности. Это то, о чем говорит Энди Уорхол: «Знаменитость знаменита 15 минут». Вот эта недолговечность современной массовой культуры, массовой художественной практики и массовой текстовой практики — именно на нее реагируют художники тем, что выбирают из этого огромного хлама определенные картины, определенные знаки и придают им отчасти вечную славу — помещают в музеи, помещают в такой культурный контекст, который обладает относительной стабильностью по сравнению с очень быстрой смесью, происходящей в массовой культуре.

На самом деле, если бы Энди Уорхол не зафиксировал в свое время определенный тип массовой продукции своего времени, не поместил ее в музей, мы бы сегодня не знали, что это такое. Сейчас, когда Museum of Modern Art пытается устроить выставку современного советского плаката, а также советской массовой иллюстративной продукции, выяснилось, что единственное место, где они могут найти все им необходимое (а они предприняли поиски в бывшем Советском Союзе), это коллекция Комара и Меламида, вывезенная в свое время на Запад.

Фактически мы знаем о визуальной культуре 60—70-х годов исключительно из инсталляций Кабакова. Как таковая она полностью исчезла. И исчезла также из сознания современников. Когда Кабаков показывает вынос мусорного ведра, он как раз реагирует на этот вот помоечный характер массовой культуры, которая вся выбрасывается на помойку каждый день. Каждый день происходит очистка квартиры, и каждый день остается пустое пространство. Все цветное и жизненное выбрасывается.

На самом деле интенция современного искусства, начиная с поп-арта (сюда входит и московский романтический концептуализм), ориентирована на архивирование. Если сейчас хотят выпустить какую-нибудь книжку, посвященную советской культуре, то берут то ли картину Комара и Меламида, то ли Кабакова, потому что больше ничего нет. Поэтому я думаю, что функция искусства сегодня, я имею в виду «High Art», это не есть функция критики в первую очередь. Ну, что там критиковать? Культура сама себя уничтожает. Она критическую функцию уже давно взяла на себя сама: смывается грязным потоком каждый день, и критиковать ее уже неинтересно. Значительно более

ценным кажется такой прогулочно-экспертный взгляд на культуру, который из пены дней, из мусора современного существования выбирает отдельные интересные детали для сохранения этих деталей в привилегированном стабильном контексте институтов, музеев, выставочных залов, системы ре-продукций, системы обучения, системы сохранения, системы традиции.

Так что в этом смысле московский романтический концептуализм был первым движением в Советском Союзе, который стал заниматься тем, чем занималось тогда все современное искусство, по крайней мере с конца 50-х годов, чем оно занимается и по сей день. Тип занятия не изменился — он является международным и представляет собой как бы реакцию на разрыв внутри культуры. Разрыв не ценностный, не политический, не идеологический, не социальный, а разрыв во времени хранения. Потому что основная масса культуры делается, прямо скажем, для мусорного ведра, как это верно отметил Кабаков в своей ранней работе. И только очень небольшая часть сохраняется дольше одного дня.

Я.-Т. Вы говорили о литературности, текстовости, романности концептуализма, а что вы скажете о современной литературе? Имеет ли смысл отделять ее от искусства вообще?

Б.Г. Я думаю, что с литературой вообще дело плохо обстоит. Мы должны задать себе вопрос — каким образом происходит традиционное видов искусства, то есть каким образом они приобретают ценность? Что такое искусство? Искусство — это сумма предметов, имеющих большую длительность жизни, чем остальные предметы. Под литературой мы понимаем сумму текстов, которая имеет большое время социального существования, чем, скажем, газетные статьи.

На самом деле система литературная гарантируется через систему преподавания. Оттого, что в школах и университетах заставляют читать про Наташу Ростову. Я думаю, что в нынешней ситуации довольно трудно обеспечить эту стабильность. Про русских не могу сказать, а здесь ни про какого Фауста Гете читать не хотят. Я думаю, что если их даже расстрелять, то они делать этого не станут. Следовательно, система университетского образования не в состоянии, так как я вижу ее развитие, обеспечить стабильность существования литературы как вида искусства. А если эта стабильность не обеспечена, то литература представляет собой макулатуру. Значит, мы имеем огромную массу макулатуры, текстовой макулатуры. Вопрос заключается в том, что с ней делать? И куда девать?

Я думаю, что на самом деле, мы имеем только пространство музея, которое постепенно приобретает вообще универсальную роль хранителя всего. Музей постепенно приобретает характер церкви в классическом смысле. Почему в церкви могло быть все сохранено? Потому что в церкви имеются реликвии. Реликвии стоят очень дорого. Там была какая-нибудь кость, предположим, какого-то святого, и она стоила невероятно дорого. Вокруг этой кости можно было делать что угодно, можно было манускрипты собирать, проповеди читать и т. д. Сейчас в роли этой кости Святого Бенедикта выступает, скажем, отрезанное ухо Ван Гога.

То есть существует какая-то сумма очень дорогостоящих произведений, стоящих миллионы, миллионы, миллионы, миллионы. Существуют необычайно богатые музеи. Причем богатство их возрастает, как возрастает и ценность реликвии. Ценность реликвии модернизма возрастает с каждым годом. С каждым годом «Подсолнухи» Ван Гога стоят дороже, так же, как и кусок пластины. За счет этого мы имеем экономическую базу, совершенно не зависящую ни от культуры в целом, ни от ситуации образования.

По тем же причинам сохранение, скажем, того же кино возможно тоже только на базе музеев. Даже Голливуд не в состоянии обеспечить сохранности киноархива, которую может обеспечить только Museum of Modern Art. Поэтому и режиссеры в своем стремлении стабилизировать систему кино все идут сейчас в музеи. Музеи сейчас полны фильмами.

Ну а что же происходит с концертами? Фактически вся музыка, которая имеет сейчас какую-то претензию на что-то интересное, ценное, и она вся попадает в музеи. Я сейчас был в Италии: там половина выставочных залов — это музыкальные инсталляции. То есть пространства, в которых можно слушать определенную музыку в течение какого-то определенного времени. Это означает, что музеи как институция все более и более перенимают роль традиционного хранителя всех типов произведенной продукции, относительно которой мы думаем, что она имеет право на какую-то длительность.

Я думаю, что литература не составляет никакого исключения. Так что когда мы говорим об искусстве, мы, конечно, говорим об искусстве все более и более в широком смысле. И художественная музейная система представляет собой политически и экономически единственный гарант определенной длительности хранения. Поэтому огромные инвестиции идут сейчас в музеи: в одной только Германии строится сейчас одновременно около 30 музеев, и в Америке инвестиции в эту область резко выросли. Изменилось и отношение посетителей. Впервые мы имеем выставки с посещаемостью более миллиона человек за одну выставку. Впервые мы имеем музеи, в которых число посетителей в год превышает 10 миллионов человек. Я был недавно в Чикаго, и там стояла очередь в Музей современного искусства примерно так на три с половиной часа. Считается, что только в России в былье времена при советской власти были очереди в музеи. Меня с трудом, даже с некоторым скандалом пропустили по международному удостоверению художественного критика.

Музейная система переживает сейчас бум, не сравнимый ни с чем в истории. С другой стороны все другие виды стабилизации культуры, по крайней мере на Западе, довольно быстро идут на дно, благодаря тому, что и киносистема, и литература, и издательства ориентированы сейчас на рынок. И единственная система, которая от рынка не зависит по очень простой причине — они не имеют права продавать, — это музеи. Это черная дыра современной экономики. Мы имеем внутри современной ситуации только одну институцию, которая может покупать, но не имеет права продавать. Это абсолютная экономическая аномалия. Ты можешь принести, но не можешь унести. Пока эта аномалия сохраняется, сохраняется вся система. И эта аномалия все время развивается, она все больше и больше растет в своем экономическом и социальном значении, потому что все остальное должно продавать, продавать, продавать...

А.Соболев: В последние годы в России появилось больше свобод. Люди начали часто выезжать за рубеж. В прошлом году почти четыре миллиона россиян побывало за границей. И, естественно, происходит перетекание традиций, привычек и всего прочего. Кроме того, в России появляется своя идентичная культура, литература. Взять хотя бы Пелевина, книги которого переведены на десятки языков. По-моему, это уникальное явление.

Б.Г. Ну, уникальное явление! Любое культурное явление уникально. По этому поводу могу заметить, что Пелевин как писатель формировался в советское время, начал писать в советское время, и его стиль письма был сформирован советским временем и с тех пор не изменился. То же самое можно сказать о Сорокине, об Акунине и других. Вот то, что появится нового уже сейчас в России, что сделает новое поколение, другой вопрос.



Новое и интересное появляется везде и всегда: и в России, и в Парагвае. Вопрос заключается в том, имеет ли культура механизмы, которые позволяют отбирать это новое интересное, стабилизировать его как явление, обрабатывать это новое интересное.

Я могу сказать, что такие механизмы в России не созданы, они не работают на данном этапе. Отчасти по экономическим причинам — это ясно. Отчасти по психологическим. Потому что, мне кажется, русская культура, и в том числе эти люди, которые ездят на Запад, восприняли в первую очередь массовую западную культуру и механизмы, связанные с массовым успехом. Голливудское кино, рок-музыку и так далее, то есть все явления, связанные с массовой культурой. А механизмы сохранения иrepidурирования, механизмы музеализации и институциализации культуры, которые на Западе очень сильны и играют решающую роль, я думаю, они меньше понятны в России и меньше перенимаются. Да и люди менее ориентированы на эти механизмы. Я смотрю, что происходит с тем же самым Кабаковым. Вот вы говорите сейчас о работах, которые он сделал в 70-е — начале 80-х годов, которые известны в России. С того времени он прошел довольно большой путь. Думаю, что вас бы сильно удивили работы, которые он делает сейчас. Они другие. Он уже практически 15 лет работает на Западе и очень быстро меняется.

Ну а его инсталляции, которые он делал на Западе, в России вообще неизвестны. Его инсталляционная техника вообще неизвестна. Люди на самом деле не имеют опыта пребывания в его инсталляциях. Они видят разве что фотографии, но фотография мало что дает. Важно побывать внутри инсталляции, чтобы понять, как работает пространство. Не могу сказать, чтобы в России был интерес показать в русском культурном пространстве всемирно известного русского художника Кабакова. И если мне кто-нибудь скажет, что на это нет денег, то это не так, потому что денег в России всегда было полно и продолжает быть. Тратят миллионы на культурные мероприятия разного типа, на какие-то события, презентации, льется шампанское, так сказать, рекой. Никто меня не убедит в том, что не найдется небольшого процента этих денег, чтобы построить хотя бы одну инсталляцию Кабакова. Тем не менее этого не происходит.

Это не происходит не потому, что денег нет. Это не происходит потому, что люди не думают, что это важно или интересно. Не говоря уже о других западных художниках, которые работают в современных институциональных пространствах. То есть то, что мы называем современным западным искусством, продолжает находиться вне сферы интересов и вне сферы внимания современной русской культуры. В результате этого люди, делающие что-либо интересное, институциализируются на Западе. Не знаю, как там Пелевин, а Сорокин преподает в Токио, Пепперштейн все свои основные выставки делал на Западе. То есть Запад продолжает быть местом, институциализированным пространством, в котором художник может себя показать, в котором выходит каталог, в котором люди серьезно к этому относятся. Русская культура в этом смысле таких механизмов до сих пор не выработала и не очень стремится их выработать.

Я.-Т. А вы бываете в России или нет?

Б.Г. Время от времени. И в Москве бываю, и в Петербурге. И у меня впечатление, что много происходит интересного. И журналы есть. И публикации есть. И выставки есть. И художники есть. И писатели есть. Чего, как мне кажется, не хватает — так это готовности общества, готовности культурной бюрократии, готовности общественного мнения даже внутри довольно прогрессивной его части осознать необходимость не устраивать презентации, а необходимость организации систематической институциональной работы, музейной работы, выставочной работы, публикаций, каталогов на какой-то систематической базе.

Я думаю, что люди в России считают это чем-то реакционным. Может быть, даже чем-то отсталым, несовременным, и не отдают себе отчета в том, что таким образом они пропускают свой шанс, который дает время.

Я.-Т. И, наконец, последний вопрос. Не так давно вы стали ректором Академии изящных искусств в Вене. Какие у вас планы? Будете ли предпринимать какие-либо реформы?

Б.Г. Реформы? Академия эта существует уже более 300 лет, это — во-первых! Во-вторых, она и реформируется тоже в свою очередь, потому что вообще все в жизни реформируется. Происходят общеглаварские реформы в Австрии. Вообще сейчас период огромных реформ. Я не думаю, что я как частное лицо, будучи даже ректором, своей властью и своей волей могу что-то там реформировать и изменять.

То, что я могу, и то, что я делаю, — это организовывать мероприятия, приглашать каких-то людей с лекциями. Приглашать художников, кураторов. Я считаю, что мы не можем учить людей искусству, потому что мы не имеем определения искусства, не имеем критериев для оценки хорошего или плохого. Мы можем, как академия, информировать студентов о том мире, в котором им надлежит работать в качестве художников. Какие существуют критерии отбора, как функционирует современная художественная система, какие там существуют течения, интересы и так далее.

Знаю, например, по опыту Москвы и Петербурга, что русские художники не всегда хорошо об этом информированы. Нельзя сказать, чтобы об этом все были информированы. Нельзя сказать, чтобы наши студенты были также на 100 % информированы, у них тоже существуют огромные провалы. И, когда они выходят на международную арену, попадают в художественную систему, они не всегда понимают, чего от них ждут, какие критерии применяются для оценки, какие существуют течения, какие существуют направления, технические возможности, институциональные возможности, какие существуют культурологические предпосылки, модные и немодные теории, модные и немодные позиции и так далее. Вот все это им надо как-то объяснить.

Поэтому моя политика заключается в том, чтобы приглашать людей, с моей точки зрения, хорошо информированных, в чьих силах объяснить студентам, каков контекст, в котором им придется оперировать, на который им надо будет реагировать и который будет в свою очередь реагировать на них. А уж как они в этом контексте сами себя будут определять, это им объяснить невозможно, потому что это каждый должен решать сам для себя.



Валентин Дьяконов

Из серии «Легенды русского арта»

история КД

Шедевры московской эксцентрики

В этой самой московской номе, которую так во-вавилонски обозначили поздние концептуалисты, в нашем маленьком Шизокитае, как его назвал Виктор Пивоваров, всегда было место некоторой эксцентричности. Испокон веков чудачества, граничащие с сумасшествием, были прерогативой Петербурга. Особый стиль жизни, основанный пополам на эстетстве и распущенности, казался чуждым строгим и деловым москвичам, живущим на мешках золота, бриллиантов и коровьего навоза. Конечно, это противопоставление из разряда мифических. Но разница в эксцентрике действительно есть. Хотя бы потому, что эксцентрика считается прерогативой Питера, а в Москве она как будто и не почевала.

Это интересное культурологическое представление можно рассмотреть и несколько с другой стороны. Возьмем в помощь огромный том, вышедший в 1998 году и посвященный деятельности ныне уже классиков концептуализма, группе «Коллективные действия». Книга называется «Поездки за город» и представляет собой полный отчет о деятельности, бездеятельности, взглядах на искусство и жизнь участников и зрителей «КД». Если быть более точным, здесь есть описания акций, описания впечатлений от акций, комментарии участников.

Легендарность «КД» возникла во многом из-за не проясненной до конца позиции «внешнего наблюдателя». Предполагается, что он существует. Это зритель (он же читатель документов), который смотрит на акции как бы сверху, не являясь ни зрителем, ни участником, и обладает возможностью свободной интерпретации. Но — по отношению, например, к картине, «внешнего наблюдателя» вычленить легко. Это человек, который сопереживает и понимает изображенное в меру своих сил и вкусов. Где «внешний наблюдатель» у «КД», непонятно. Его практически не существует. И отсюда, во-первых, легенды о деятельности «КД», домысливаемые просветления в восточном смысле в процессе акций, и, во-вторых, по-человечески понятные обвинения в закрытости дискурса.

Итак, группа «Коллективные действия» образовалась в 1976 году. Правда, свое название она получила позже, после эпохальной статьи Б. Грайса «Московский романтический концептуализм», в которой мастодонт искусствоведения и назвал акции «КД» «коллективными действиями». Поездки за город, осуществлявшиеся «КД», были необходимейшим элементом ранних акций, поскольку способствовали погружению в расслабленную, бесконфликтную атмосферу Подмосковья. Поездки за город осуществлялись группой из нескольких человек. Самые «массовые» из них насчитывали около 40. Зрители вытягивали из леса веревку, следили на отдаленном расстоянии за появлением двух участников «КД» (акция «Появление»), наблюдали, как Н. Панитков бегает туда-сюда по снегу, и после этого узнавали, что он делал копию с картины японского художника «Глядя на водопад» (одноименная акция). В общем, ждали Года. «Чувство, похожее на катарсис» возникало уже от осознания того простого факта, что акция закончилась, то есть совпадало с несуществующим «занавесом».

Статус классиков у «КД» появился довольно давно. Уже в 1985 году находим в книге упоминания о раннем «КД», как о «классическом раннем КД». В Москве вообще довольно быстро становятся классиками. Например, как рассказывал Константин Звездочетов, после того как он вернулся из армии, художники моложе его лет на пять, говорили, что он старик. Процесс застывания, можно сказать, в Москве идет полным ходом. Культовый статус

здесь получить проще простого. Труднее потом, потому как статус этот впоследствии нужно все время подтверждать.

«КД» и их руководителю Андрею Сумину (Монастырскому) подтверждать уже ничего не надо. Как и вышеупомянутый Звездочетов, некоторые отрывки документации «КД» висят на экспозиции «XX век в искусстве» в Третьяковской галерее. Не секрет, что в основном концептуализм — это документация. Так что нет ничего странного в том, что работы «КД», лишенные контекста, смотрятся в Третьяковке так же странно, как и, скажем, рисунки Де Кирико в окружении фиговеньского модернизма в музее Церетели. То есть как непонятные объекты неизвестного предназначения. Посетитель, незнакомый с «КД», не рубящий дискурс, как говорят снобы, пожалуй, ничего не поймет в представленных фотографиях и подумает: «Чудаки какие-то!».

Такой взгляд, если его проангажировать и перепесочить, будет недалек от истины. Действительно, почему бы и нет? Кто эти дяденьки, выезжавшие на природу, чтобы выматывать веревку из леса или вешать странный «Лозунг-77», на котором написано «Я ни на что не жалуюсь и мне все здесь нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах», как не чудаки? Это просто особая, московская разновидность, отличающаяся обильным текстовыделением. Косвенную линию можно провести к передвижникам, особенно Федотову, который рассказывал содержание своих картин стихами на собственных вернисажах. А от Федотова — к русскому лубку, сочетающему всяких чудищ с фантасмагорическими описательными текстами. То есть «КД» — народное искусство, по большому счету.

Том «Поездки за город», как уже говорилось, огромен. От чтения подряд в голове читателя формируется некая «полоса неразличения». Становится уже малопонятно, где, что и когда происходило и какое значение имело. От обилия переводных слов, присоединенных для объяснения того, что происходит, читатель, видимо, должен впасть в измененное состояние сознания. Конечно, такой эффект происходит от любого искусства, но здесь это состояние довольно тяжелого транса. Представьте себе, как если бы герои Хармса, исчезающие носители шапок, старики, стручки и Иван Иваныч, глядящий на спиритуоз, стали бы объяснять вам свои взгляды на экзистенцию, искусство, происходящее.

При этом «перед нами — человеческий документ огромного значения». У «КД» был принцип — собирать все отклики участников об акции. Эти отклики, согласно объяснениям А. Монастырского, составляют с акциями единое целое. То есть зрители — это тоже персонажи, как бы глядящие (вспомним Хармса, раз больше некого) на выпадающих старух. Лирические герои. «Шел я по лесу. Гляжу, на опушке веревка валяется. Ну, думаю, подниму-ка. Хорошая ведь веревка! Тяну ее, тяну. А она из леса все тянется и тянется. До самого вечера тянул. Тут, когда уже темнеть стало, я ее вытянул и понес домой». Примерно такой текст, превращающий ситуативность в событийность, мог бы стать украшением антологии русского парадокса.

Конечно, в обильных объяснениях есть и теоретический элемент. Акции «КД» постоянно ставятся членами группы и зрителями в определенный контекст. Чаще всего поминается Джон Кейдж и его знаменитые 4:33 минуты сидения перед роялем. Но создается впечатление, что это философствование расположено совсем не на том поле, на котором играют «КД». Настоящего контекста, как правильно отмечает Никита Алексеев, один из участников «КД», для работ группы не существует. В России подобные перформансы всегда несут в себе элемент маргинальности, причем в клиническом смысле. На долю комментаторов остается лишь обильная номинализация, то есть превращение западных терминов и целых направлений в искусстве (лэнд-арт, инвойронмент) в общие и малообъяснимые структурные оппозиции. Видимо, суть наукообразных построений — построить аб-



сурдный контраст между простотой и «естественностью» происходящего и обилием интерпретаций, слов и снов.

По-другому это увидел Дм. Пригов, который на одном из застенографированных обсуждений сказал: «Все это действие есть нечто, сконструированное вокруг Монастырского, мистериальное действие с персонифицированным Монастырским в центре, откуда все и должно быть видно». Необходимо и достаточно стать Монастырским, влезть в его шкуру, увидеть все происходящее глазами автора. Понять чудчество через чудака, проще говоря.

Конечно, такой взгляд отнюдь не единственный. Акции «КД» и документация к ним дают огромный простор для научной работы, можно сказать, подстегивают к ней. Тексты порождают другие тексты, те — трети, и так далее. «КД» и их круг придумали еще и особенную колею теоретирования. Зная несколько терминов и владея логикой высказывания, можно вполне себе научиться генерировать тексты почти по принципу программ, которые выдают тексты, сочиненные компьютером. Конечно, в каждой науке есть нужное, заданное количество терминов, которыми следует владеть. Но «КД» придумали такую описательную дисциплину, которая через Б. Грайса, Е. Деготь и некоторых других (в частности, таким языком пользуются акционисты-радикалы А. Осмоловский и А. Бренер) изучает сама себя, занимается объяснением собственных терминов. И созданием новых. Традиция зауми, воплощенная москвичом Крученых и москвичом Хлебниковым, нашла в «круге КД» свое продолжение. Только направлено это понятийное словотворчество не на архаические пласти русского языка, а на пласт актуальной западной терминологии.

Такая вот московская эксцентрика. Перефразируя Мандельштама, можно объявить акции «КД» идиотическими в подлинном, античном смысле слова. В одной из поздних акций на поле действия внезапно оказались посторонние. Приехал милицейский козел выяснить, что делают все эти люди вместе на редко посещаемом поле. Шел 1988 год, и память о законе, именуемом в народе «больше трех не собираться», была еще свежа в головах подмосковной милиции. По воспоминаниям очевидцев, «Андрей подошел к ним и что-то сказал, после чего они уехали». Никого не забрали и даже не проверили документов: отношение к чудакам у простого народа всегда было скорее теплое.

Самый замечательный текст «КД» читатель найдет в конце. Это диалог А. Монастырского и В. Сорокина, записанный ими во время лежания в двух ямах на акции «Произведение изобразительного искусства — картина». Это просто треп знакомых о том, о сем, как дела, обсуждение своих жен, в общем — яркий пример живой разговорной речи конца 80-х годов (мужской разговор). При этом они не видны и ни в коем случае, по замыслу Монастырского, не должны быть видны остальным зрителям. Они просто незримо присутствуют, беседуя в теплой и удобной атмосфере абсурда.

«А.М. Уже второй час лежим?

В.С. Да. Точно?

А.М. Уже капает».

ПРЯМАЯ ЗАДАЧА НАУКИ ПО МАРКСУ, ЭТО — ДАТЬ ИСТИННЫЙ ЛОЗУНГ БОРЬБЫ, Т. Е. СУМЕТЬ ОБЪЕКТИВНО ПРЕДСТАВИТЬ ЭТУ БОРЬБУ, НАК ПРОДУКТ ОПРЕДЕЛЕННОЙ СИСТЕМЫ ПРОИЗВОДСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ, ПОНЯТЬ НЕОБХОДИМОСТЬ ЭТНОЙ БОРЬБЫ, ЕЕ СОДЕРЖАНИЕ, ХОД И УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ.

(ЛЕНИН)



ной средой. Переигрывание иронии и демонстративного неприятия окружающего говорят, скорее, о демонстративном отставании, скрытом консерватизме развития арт-пионерского движения, нежели о его прогрессе.

Есть, однако, другая форма актуального искусства — ее, как правило, не очень-то демонстрируют на многочисленных выставках «модных» вариантов «свободных художеств». Это искусство заявленного социального протesta, полностью политически ангажированное и находящееся на положении изгоя на фоне общей картины развития русской культуры. Я говорю о феномене пропаганд-арта — лозунгах, листовках и газетах оппозиционных партий.

СВОЛЮЦИОННЫЙ УСЛУГА пропаганд-арт

Александр Котломанов

или Искусство прямого действия



Каждый поворотный, революционный момент в жизни общества, его истории и культуры дает мощный импульс появлению как отдельных ярких творческих личностей, так и целых групп художников, желающих быть еще и политическими величинами. К примеру, социальная идеология играла первостепенную роль в творчестве итальянских футурристов, воспевавших сначала террористические акты и кровавые манифестации анархистов, а затем — национализм и империализм I мировой войны и фашизм Муссолини. Это отразилось в пьесах и манифестах Ф. Т. Маринетти, включая «Манифест сакрального футуристического искусства», политических картинах К. Каррьи («Похороны анархиста Галли»), в «Атаке уланов» У. Боччиони и т. д. Ультралевым настроем отличались русские футуристы — особенно то их крыло, которое сплотилось вокруг ЛЕФа, — а также деятели Пролеткульта и ОСТа. Известны также идеологические перверсии сюрреалистов, особенно «левые» заявления А. Бретона и, в противоположность ему — консервативные взгляды С. Дали, известна демонстративная буржуазность Э. Уорхола и поп-арта вообще. Политическое искусство имеет и своих мэтров, классиков — Ж.-Л. Давида, Д. Моора, Д. Харт菲尔да, чье творчество находилось порой в полной зависимости от принятой ими идеологии.

На мой же взгляд, действительно сильным является или радикально оппозиционное искусство, или то, которое выражает свою лояльность к власти, режиму в особенно яростном и вместе с тем талантливом виде — как, например, в советских плакатах, живописи и скульптуре 1920—1930-х гг., аналогичных памятниках культуры «Великой Германии» и «Великой Италии».

Возникновение в 1990-х годах русского пропаганд-арта, соединившего в себе пафос образов различных тоталитарных культур и оттенки новой эпохи с ее техногенностью, характерными дизайнерскими приемами и общими постмодернистскими устремлениями, — своеобразный вызов и прошлому, и настоящему времени. Взрыв творческой и прочей активности политизированной части молодого поколения характерен не только для России. Такова тенденция развития европейского общества последних 30—40 лет. Многочисленные демонстрации и другие более чем агрессивные акции, возраст участников которых от 15 до 30 лет, — реальные приметы времени. Одна из них — выступления так называемых антиглобалистов: анархистов, ультралевых и националистов под красными знаменами с изображением Че Гевары во время саммита «большой восьмерки» в Генуе. Все это навеяно определенной модой — преклонением прежде всего перед визуальным антуражем красных и черных режимов в противовес довольно скучному и серому фону современной евро-атлантической политической сцены. То же, но, расставив в этом разговоре иные акценты, можно сказать и о российской ситуации.

Десятки тысяч молодых людей в благополучных европейских городах — Париже, Лондоне, Брюсселе — носят майки с портретом «Команданте Че», черную униформу и шнурованные армейские ботинки, читают воинственные брошюры Троцкого, Гитлера и Мао. Они нуждаются в конфликте, социальной борьбе, испытывают настоящую ностальгию по страшным и по-своему привлекательным временам 1930—1950-х годах, в большинстве своем будучи преверженцами их мифологизированного, романтического варианта.

Русский пропаганд-арт, повторяю, всецело принадлежит так называемой непримиримой оппозиции, маргинальным и даже экстремистским силам. «Официальные» политические организации — от «Союза правых сил» до КПРФ — создают свою агитационную продукцию (плакаты и видеоролики) по типовым образцам обычной коммерческой рекламы. Их «политическая реклама» является слишком однообразной и спрограммированной, чтобы претендовать (по крайней мере в настоящее время) на роль формы искусства с его обязательным элементом загадочности и даже зачастую абсурдности, иррациональности.

Маргинальные партии, создающие настоящее агитационное искусство с его взъерошенной энергетикой, придают особое значение художественным силам, которые и «лепят» ни с чем не сравнимые образы маленьких, но окжесточенно активных организаций — НБП (национал-большевистской партии), РНЕ (Русского национального единства), «Трудовой России» и т. д. Создаются униформы, лозунги и плакаты — все «своими руками», яркое и агрессивно оригинальное. Каждая такая партия обладает или хотя бы пытается обладать своим четким и достаточно последовательным визуальным языком.

«Трудовая Россия», к примеру, имеет выраженную тенденцию к примитиву, простонародному самодеятельному искусству. Это видно по нехитрым рисункам в стиле «наив» в их листовках и газете с аналогичным названием (главные герои этих картинок — лубочные пролетарии и буржуи, низвергаемые двуглавые орлы и т. д.) и по внешней стороне их митингов во главе с лидером пар-





тии — В. Анпиловым с обязательными элементами «русского народного» колорита — гармонистами и ряжеными.

Ультраправая организация РНЕ является последователем военизированного стиля немецкого национал-социализма — причем заметно упрощенного. Говорить об изобразительном языке партии А. Баркашова можно вообще весьма условно, если отталкиваться от ее униформы, флагов и листовок, выполненных обычно шрифтовым способом.

Наиболее интересным продуктом российской «крайней» политики — разумеется, в художественном смысле — является организация известного писателя Эдуарда Лимонова — НБП. Наряду с «Эдичкой» партией руководит А. Дугин — философ-оккультист, основатель теории конспирологии, важную роль в «культурной программе» этого движения играл Сергей Курехин. С НБП и ее лидерами в разное время сотрудничали такие известные представители культуры нонконформистского направления, как Е. Летов, А. Цветков-«младший», А. Витухновская, А. Бренер, Н. Медведева, А. Лебедев-Фронтов, С. Бугаев (Африка), некрореалисты (в частности Е. Юфит) и другие. Партия выпускает газету «Лимонка» («газету прямого действия», как сказано в подзаголовке) — издание, сознательно ориентированное на эстетику печати СССР 20-х годов, — стиль А. Дейнеки, А. Родченко, В. Маяковского и журнала «ЛЕФ». «Лимонка» представляет собой цельный художественный объект, где все шрифты и иллюстрации подобраны с плакатной точностью. Что, кстати, подчеркивается тем, что во многих городах страны стены домов и заборов заклеены наглядной агитацией НБП — плакатами, которые используются также и в оформлении номеров газеты.

Характерно, что тексты (политинформация, художественные стихи и проза, квазифилософские статьи) и иллюстрации (рисунки, фотографии и фотоколлажи) «Лимонки» — все вместе проникнуто своеобразным постмодернистским юмором. Прежде всего это проявляется в использовании разного рода художественного монтажа — от монтажа в прямом смысле до понятной лишь «избранным» компиляции смысловых фраз. Хорошим примером такого приема может служить известный плакат (и одновременно газетная иллюстрация) работы А. Лебедева-Фронтова «Вставай, проклятьем заклеймленный!», в идее которого пародия на знаменитое произведение Д. Муора «Ты записался добровольцем?». Сама фраза из коммунистического гимна выглядит здесь крайне неоднозначно — и даже изdevательски. Герой плаката — не «заятый из жизни» красноармеец Муора,зывающий к пролетарской совести, а... Жан Марэ в гриме Фантомаса, направляющий «с экрана» дуло пистолета. Здесь все намеренно абсурдно и спутанно, что парадоксальным образом сообщает изображению силу и обещанное «прямое действие» — так сказать, прямое попадание. В подобной манере выполнен плакат «Не молчи!» — в противоположность советскому «Не болтай!», комикс «Маркс — это класс!», «реклама» серии «Сто Лимонов». Стоит еще добавить, что художественная продукция НБП и особенно «Лимонка» наполнены оккультными мотивами и магической символикой — от подбора элементов монтажа до многочисленных изображений различных знаков на полосах некоторых номеров газеты.

Тенденция вторжения духа мистики, магии, обратной стороны религиозности, как это было и в Германии первой половины XX столетия, характерна для сфер сугубо маргинальной россий-

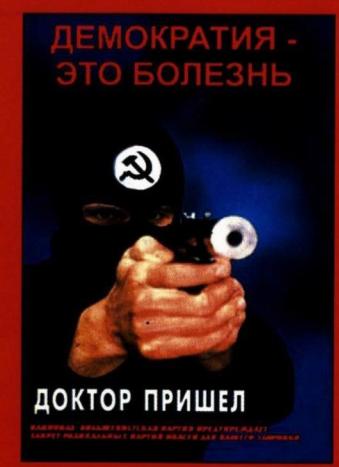
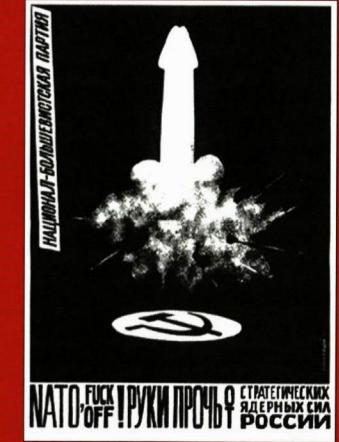
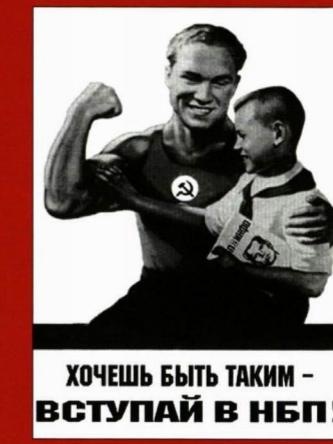
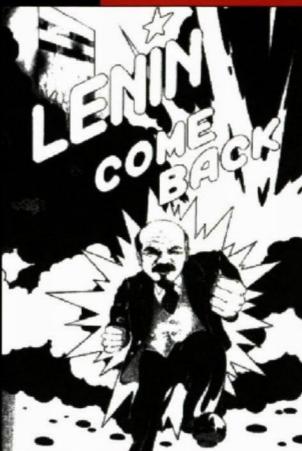
ской политики и для пропаганд-арта в частности. Народная память вытаскивает на свет уже позабытые символы и наименования, сопоставляет цвета, имеющие конкретную историческую символику — все в странном, завороженном порядке. Сплетение свастики и восьмиконечной звезды в белом круге малинового поля флага РНЕ, аналогичная композиция с черными серпом и молотом на флаге НБП, вновь обретшая свое оккультное значение красная или черная пентаграмма придают пропаганд-арту черты иррационального ритуального искусства.

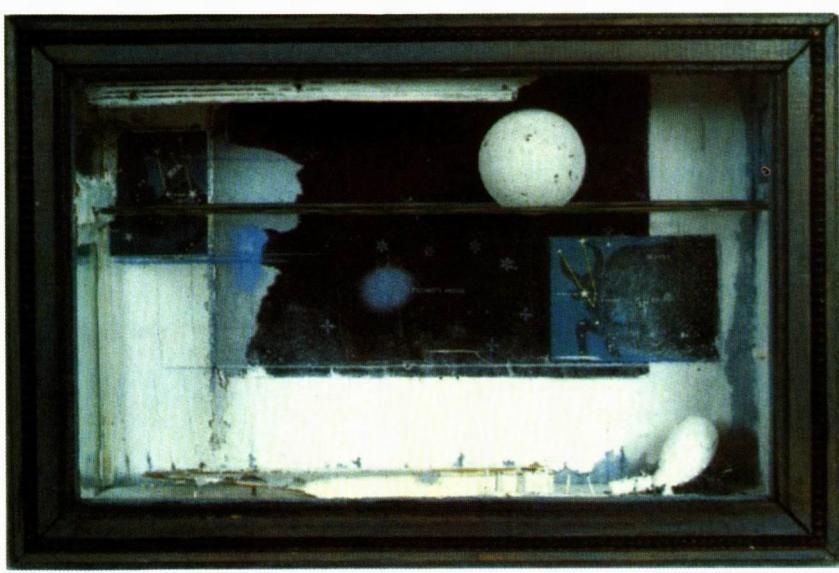
В современном политическом творчестве вновь с ожесточенной силой проявляются мотивы тьмы, контраста и крови. Немногие цвета, которые используются в визуальной продукции «непримиримых», — черный, белый и иногда красный. Изобразительное поле плакатов и листовок чаще всего выявляет какой-либо конкретный образ, «вырезанный» крупно и отчетливо, — черные прямоугольные фигуры молодых людей на плакатах РНЕ, «боги и герои» НБП (Лимонов, Пол Пот, Фантомас, полуобнаженные девушки-валькирии), коллажи с лицами Ю. Гагарина и С. Милошевича на страницах «Советской России», рабочие на листовках «Трудовой России». Все эти персонажи сами по себе намеренно однозначны и зачастую одиозны, но в то же время, как герои пропаганд-арта, имеют мифическую природу — они не связаны с повседневной, бытовой конкретикой. «Новые герои» должны восприниматься именно как тотемы, обнаруживающие крепкие и мощные языческие традиции в национальном сознании.

Как видно, именно в визуальной продукции мнящей себя жесткой оппозиции со всей своей мрачной и суровой энергетикой проявилось народное подсознательное. Причем невероятная активность всех этих малочисленных объединений выводит их «искусство прямого действия» на доминирующие позиции по масштабу занятых им площадей (стен, дверей, заборов) и, следовательно, на лидирующие позиции в воздействии на умы граждан — прежде всего молодых.

Мощь и необузданная энергия пропаганд-арта оказывает уже заметное влияние на другие виды агитационной и рекламной продукции. Например, при производстве различных плакатов в ходе избирательных кампаний 1995/1996 и 1999/2000 годов были использованы некоторые характерные приемы — жесткий контраст красного и черного, прямоугольные революционные шрифты, «ударные» лозунги и т. д., что было характерно и для либеральных, и для умеренно-левых, и умеренно-правых организаций. Модернизированную революционность национал-большевистских и ультракрасных листовок стали использовать, например, в рекламе магазинов модной одежды. Особенно это видно по коммерческим страницам таких известных и дорогих журналов, как «ОМ», «ПТОЧ», «Медведь». Эстетика красно-черных используется и на телевидении, один из ее примеров — «Авторская программа Сергея Доренко» (OPT, осень 1999-го — август 2000-го) с ее лязгающими тяжеловесными шрифтовыми заставками, которым умело сообщена так называемая революционная простота.

Тема русского пропаганд-арта — искусства агрессивной агитации — является одной из наиболее «табуированных». Митинги, газеты, листовки и плакаты, столь эмоционально яркие и энергетически насыщенные, принято, скорее, ругать, пренебрежительно к ним относиться или чаще всего поликорректно замалчивать. Но, несмотря на различные точки зрения, время доказывает, что пропаганд-арт — одна из немногих форм живого искусства, которая действительно достойна изучения, не нуждается в «промоушене» и сама завоевывает себе место под солнцем.





Кассиопея I. Ок. 1960-го

т о п – ф и г у р а

Андрей Фоменко

Джозеф Корнелл: слова как вещи, вещи как слова

Если попытаться подыскать произведениям Джозефа Корнелла некий ряд внехудожественных аналогов или прототипов, первым в этом ряду должен стоять ребус. Смотреть работы Корнелла значит читать, угадывать в вещах слова и фразы, которые, однако, так и не могут быть прочитаны. Но само устройство этих работ убеждает нас в том, что скрытое значение существует, нужно только знать шифр.

Иной раз Корнелл бывает простодушен: означаемое лежит на поверхности — скажем, зимний пейзаж, возникающий из сочетания старой гравюры, «обледеневших» веток и зеркальной задней стенки ящика, где они размещены. Однако эта простота кажется обманчивой — возможно, в силу того, что целостность носит здесь сложно-составной характер и образующие ее элементы сохраниют долю автономности. В «Толковании сновидений» Фрейд сравнивает сновидение с бриколажем, собранным из разнородных фрагментов, каждый из которых имеет собственное буквальное значение; работа сновидения заключается в систематизации этих обломков. «Вот где находится источник так долго остававшегося загадочным характера сновидений, — комментирует Жак Лакан. — И по той же причине так долго не могли понять иероглифы — их не пытались составить в их собственную символическую систему и не замечали, что крошечный человеческий силуэт мог означать человека, а мог и представлять звук „человек“, входящий в состав какого-нибудь слова в качестве слога»[1].

Подобным образом устроены все работы Корнелла: каждая из них представляет собой полую форму (ящик), наполненную разнородным содержимым (вещи, тексты, изображения), — и зачастую это соответствие емкости и наполнения воспроизведится внутри ящика, где предмет располагается в отдельном гнезде или лунке или просто соотносится с ней. Так, для шарика лункой могут служить рюмки, курительные трубки и даже металлические обручи. Подобное соответствие — одно из проявлений той заботливой Симпатии, благодаря которой разношерстная орава вещей обретает единство. В этом мире каждый объект находит себе место, пристанище, гнездо — и даже сам ящик есть не что иное, как дом для всех этих вещей, способ свести под одной крышей то, что в жизни, быть может, не встречается, но испытывает взаимное притяжение то ли по причине неведомого родства, то ли во имя некого высшего смысла. Иногда это сбли-

жение основывается на формальном сходстве: скажем, взаимном тяготении сферических предметов. Но у Корнелла всегда в избытке элементы, не сводимые к принципу формальной аналогии (различий всегда больше, чем сходств). Его произведения исключают формалистический редукционизм.

В работах Корнелла возникает известное напряжение между схематичной системой членения на секторы и разделы (числовым порядком) и ее заполнением. Формальная роль решетки (там, где она появляется, что совсем не обязательно) двойка: каждая ячейка или аналогичный ей стандартный элемент — например кубик — составляют единицу хранения и единицу высказывания. Так или иначе, гетерогенное содержание ящика подлежит систематизации при помощи карты, схемы, цифрового кода: каждая вещь становится сопоставимой с другими вещами как экспонат в музее или как слово в предложении. Однако решетка играет у Корнелла вполне определенную роль, и было бы ошибкой считать, что объединение аналогичных по форме предметов ставит целью продемонстрировать чистую синтагматику, формальную риторику, индифферентную к содержанию, как это имело место в историческом авангарде. Поэтому не права Розалинд Краусс, называющая Корнелла в одном ряду с Мондрианом, Малевичем, Карлом Андре и другими мастерами «модернистской решетки», создателями гомогенных систем.

Если корнелловские диорамы убеждают нас, что созданы они верой в силу вещей, превосходящую любое частное их употребление, в смысле, отличный от любого значения, то это связано с их двойственным статусом, с той подвешенностью, в которой они пребывают: на полпути от вещей к словам. Отсюда же — пристрастие художника к устаревшим, утратившим актуальность, эзотерически непрозрачным символам (знаки зодиака, старинные географические и астрономические карты), к фрагментированным, а также иноязычным (собственно говоря, французским) текстам. Добиваясь неудобочитаемости, Корнелл обклеивает текстами внутренние стенки ящиков или коробочки, сложенные на полках; слова облекают собой предметы или хранятся в стеклянных колбах как письма потерпевших кораблекрушение. Слова всюду, но их смысл непонятен. Работы Корнелла указывают на двойную обратимость — вещей в слова и слов в вещи в мире, «исписанном снизу доверху» (Мишель Фуко), где важнейшей формой связи между теми и другими является аналогия.

Мишель Фуко описал мир, структурированный подобным образом — на основе сходства между вещами и знаками, — и определил существенное для нас свойство этого мира: «переплетение языка и вещей в общем для них пространстве предполагает полное превосходство письменности»[2]. Письменное слово — величина пространственная, она требует размещения, локализации, разметки территории. Остается сделать еще один шаг — «назад к вещам», — и Корнелл делает его, изобретая свою предметно-пространственную, образную письменность, постоянно провоцирующую интерпретировать, «оглашать» значение и неизменно ускользающую от интерпретаций — вернее, порождающую сомнение в самой возможности таковых. Проще всего было бы свести герменевтическую неразрешимость корнелловских диорам к полисемии. Но их особенность — в другом: в отличии от всякого значения, которое всегда остается неполным, недовдовторительным, просто инородным — чем-то внешним по отношению к пространству коробки. Признать множественность смыслов значит уклониться от того единственного смысла, который ничем не отличается от бессмыслицы. Но в бессмыслице корнелловских работ нет ничего от бессвязности и случайности: здесь каждый элемент соотнесен с другим, и каждая вещь обладает «врожденным сознанием своего бытия» (Кампанелла) — если это и бессмыслица, то строго организованная и удерживающая весь смысл в себе.

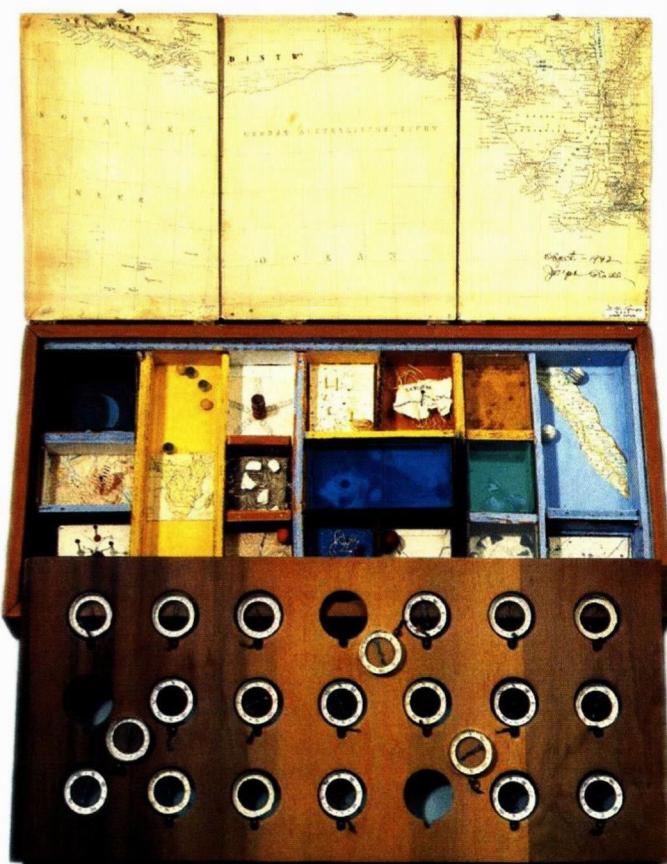
В то же время каждый из ящиков Корнелла остается коллекцией разнородных вещиц, и самый простой способ описать его — это перечислить эти вещи. А любой реестр, по сути, родствен поэтической речи, храня в своей структуре память о наречении Имени, простом назывании, которое сродни акту творения. И наоборот: сама традиционная графическая передача стихотворной речи указывает на ее близость перечислению, удерживающему вещь в ее бытии. Подобно другому художнику-энциклопедисту, составителю живописных таксономий Иерониму Босху, Корнелл одержим стремлением собирать/перечислять: самые энigmaticные из его посланий все же являются каталогами увлечений, собраниями вещей «любимых и желанных». Его работы вызывают в памяти трофеи Робинсона Крузо, спасенные им с тонущего судна (их перечни — самые поэтические места романа), или сундуки великих флибустьеров у Стивенсона или Эдгара По, содержимое которых утаивает бесконечно больше того, что предъявляет. В этих сундуках обязательно присутствует и предмет-ключ — к примеру карта, — но Корнелл не отдает предпочтения той или иной вещи в содержимом своих ящиков: каждый из них в целом является таким ключом, и каждая мелочь здесь важна. Стеклянные и деревянные шарики, почтовые марки, кубики, обручи, глиняные трубы, куклы — все это маленькие и при этом законченные по форме предметы. Корнелла влечет малость, но в то же время — большое в малом: например, географические и астрономические карты, сокращающие мир до размеров, позволяющих ему уместиться в коробке — своего рода личном музее или кунсткамере.

С точки зрения Ursuly Зайбольд-Бультманн, темой корнелловского ящика «Roses des vents» (1942—1953) является «воображенное путешествие» сквозь географическое и культурное пространство — в конечном счете метафора религиозного опыта[3]. Происходит настоящее сгущение означающего материала, в то время как статья Зайбольд-Бультманн представляет собой описание иконографических источников Корнелла, среди которых витрины нью-йоркского банка и антикварного магазина, интерьеры Вермеера, карты XVII века, географические игры XIX века, «Путешествие Гулливера» с иллюстрациями Грандвилля, поэзия Артура Рембо и Эмили Дикинсон и, наконец, сочинения христианской писательницы Мэри Бейкер Эдди. Не ставя под

сомнение интертекстуальный маршрут этого путешествия, зададимся вопросом о его целенаправленности: не означает ли мистическое «созерцание бесконечности» просто-напросто бесцельность, избавление от значений? Отметим характерную деталь: если верить автору статьи, Корнелл среди прочего воскрешает в своей работе два географических заблуждения прошлых веков, одно из которых особенно интересно. Картографический монтаж на верхней крышке ящика соединяет побережья Австралии и Новой Гвинеи, намекая на опровергнутое капитаном Куоком убеждение в их территориальном единстве. Рай Корнелла лишен определенных географических (а равно и смысловых) координат. Поэтому и статья Зайбольд-Бультманн остается всего лишь перечислением вероятных источников Корнелла, ничего, по сути, не объясняя. Рискну предположить, что и более глубокое интертекстуальное исследование способно лишь затуманить ясность корнелловской темноты, подменив ее видимостью понимания. Правильнее будет придерживаться своего рода герменевтической аскезы — воздержания от толкования, от желания сделать выбор в пользу того или иного решения.

Возможно, секрет этой герметичности — в ее буквальности. Стенки ящика замыкают его содержимое в полноценном трехмерном пространстве и именно в качестве физических тел. Другими словами, мир сокращен в количестве, но не в качестве, он отрицает семантическую редукцию так же, как и физическую редукцию предмета в образ. В то же время автономность этого мира превращает его в параллельное пространство воображения, а наполняющие его объекты — в энigmaticные фигуры, не совпадающие со своими прототипами, с вещами по эту сторону ящика. Тем самым Корнелл реализует глубокую эстетическую — а сверх того инфантильную — мечту о картине, которая стала реальностью (не переставая при этом быть картиной). Один из своих ящиков («Forgotten game», 1949) Корнелл снабжает боковыми дверцами, словно предназначенными для перемещения птиц, чьи изображения находятся внутри: восхитительная забота!

Объект. Roses des vents. 1942—1953





Без названия (Отель «Эден»). Ок. 1945–го

Мир, завершенный в себе самом, — блаженная утопия совершенства. Именно так Лейбниц характеризует монаду: она лишина окон и дверей, через которые что-либо попадало бы внутрь или исходило вовне — никакой коммуникации, лишь косвенные связи через единство замысла; целая бесконечность пространства и времени внутри мыльного пузыря, пейзаж в четырех стенах интерьера. Но есть, кажется, и различие: одна из этих стен прозрачна — на нее-то, как на невидимый экран, и спроектировано внутреннее пространство ящика. Его устройство тематизирует зримость: взгляд — вот то, что попадает внутрь. Но откуда же ощущение, будто и наоборот? Следуя Лакану, Славой Жижек поясняет: «...глаз, рассматривающий объект, находится на стороне субъекта, в то время как взгляд — на стороне объекта. Когда я смотрю на объект, объект всегда уже глядит на меня, причем с той точки, которая не видна мне»^[4]. Если объект, целиком предоставленный моему вниманию, сам обретает глаз, это может вызвать травмирующее чувство. Отсюда специфическое ощущение неловкости, которое мы порой испытываем в театре, — не потому, что подсматриваем за чужим лицедейством, а потому что сами при этом видны со сцены. Фактически именно неподвижно сидящий в зале зритель является объектом зрелища и его пассивной жертвой, главная цель которой — остаться незамеченной. Понятно стремление регламентировать театр, разделить сцену и зал с помощью символических преград, призванных предотвратить перверсию и установить определенную субординацию: глаз на стороне зрителя, взгляд на стороне актера. Это значит, что символическое пространство театра конституировано запретом, наложенным на реальную обратимость взгляда, который, тем не менее, всегда грозит пробить брешь в этом пространстве, на что и направлены различные авангардистские опыты, продиктованные одной целью: преодолеть различие между внутренним и внешним.

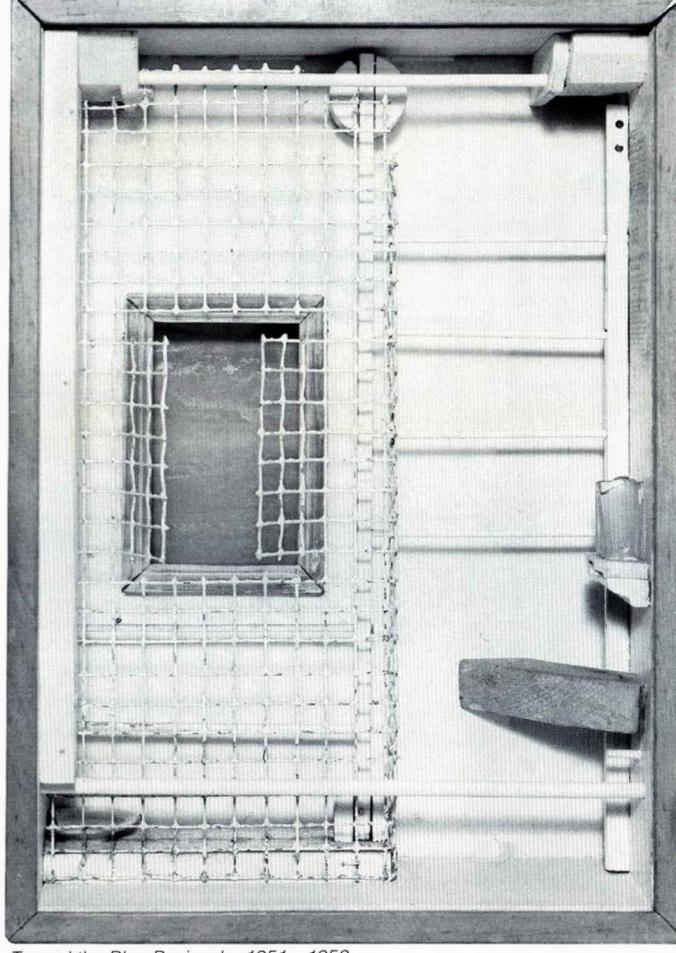
Напротив, Корнелл всюду культивирует интериорность, которая в то же время может быть понята как внешнее во внутрен-

нем, ландшафт в интерьере. И поэтому в его случае речь идет о чем-то куда более неуловимом — о зримости, выступающей на поверхность вместе с изображениями сов, портретами, отверстиями-иллюминаторами, аркадами, а также ее квинтэссенцией — зеркалами. Зеркало, вмонтированное в ящик, показывает вещь там, где ее на самом деле нет; посредник между невидимой вещью и зрителем, оно само является и тем и другим. Скажем, в работе «Yellow Chamber» (1950—1951) попугай скрыт от нас деревянной панелью, но продолговатое зеркало на задней стенке выдает спрятавшуюся птицу — и нельзя не признать, что попугай постоянно находится в поле зрения зеркала. Это взгляд-в-себе, распределяющий и одновременно смешивающий роли: видеть значит быть видимым, быть видимым значит видеть.

Вещи молчаливо смотрят: их молчание красноречиво и при этом неуступчиво перед любыми попытками разговорить его. В своем домашнем театре они разыгрывают пьесу, сценарий которой нам неизвестен, однако о существовании его свидетельствует сама структура ящика. В ряде случаев она предполагает возможность вмешиваться в порядок размещения элементов, более того, соблазняет на такое вмешательство — причем вмешательство чисто физическое: открывать крышки, вынимать вставные панели в ящиках с двойным дном, переставлять фишечки, перекатывать шарики (возможно, кардинально меняя тем самым смысл «зашифрованного» послания!), вникать в устройство этого дома, ни на йоту не приближаясь к его значению.

Примечания:

- [1] Жак Лакан. Семинары. Книга 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/1954). М., 1998, с. 319.
- [2] Мишель Фуко. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб, 1994, с. 74.
- [3] Ursula Seibold-Bultmann. Joseph Cornells Objet [Roses des vents] und das Thema der imaginaeren Reise // Zeitschrift für Kunstgeschichte. — 1994, №3.
- [4] Славой Жижек. Из книги «Looking awry» // Комментарии. №14, 1998, с. 151.



Toward the Blue Peninsula. 1951—1952

Юлия Лукшина

Джозеф Корнелл: одна и тысяча жизней в коробке

Есть такое замечательное клише: «вложить себя во что-либо». Про художников часто говорили (до тех пор, пока это не стало затасканным сентиментализмом): «он вложил себя в живопись, в пейзаж, в костюм, в собор, во дворец». Художник Джозеф Корнелл вложил всего себя в коробку, во множество разных коробок. Чем создал себе нишу в истории искусства — думается, к вящему своему удивлению.

Джозеф Корнелл родился в пригороде Нью-Йорка в 1903 году. Две сестры, младший брат, больной церебральным параличом. Слишком любящая мать. Отец, обеспечивающий семью достойный прожиточный минимум в сфере производства и торговли тканями. Когда отец умер, Корнелл-младший пошел по его стопам. Не закончив колледжа, он честно десять лет продавал шерстяные ткани. Семья, уже без отца, переехала в другой район Нью-Йорка — Квинс, где Корнелл и провел абсолютно всю свою жизнь. На улице с названием, как будто заранее придуманным для своего странного обитателя — Парковый Путь Утопия (Utopia Parkway).

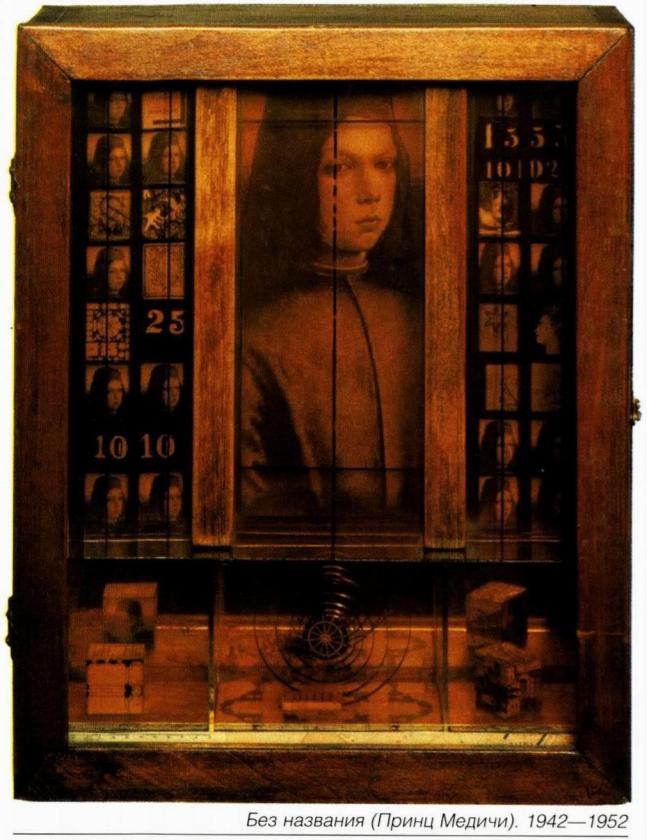
Кроме того что Корнелл по своим «шерстяным делам» десять лет бегал по родному городу, перерывы между встречами он заполнял посещением букинистических магазинов, антикварных лавок и лавок старьевщиков. Он — собирая. Собирая всякие обрывки и фрагменты жизни, на его взгляд, жизни большей, чем его собственная. Фрагменты, которые вызывали всплески и резонансы в его собственном мире. Собирая и дома сортировал по категориям: перья, афиши, пауки, пузырьки, открытки, рюмки, старые журналы, железки... И кино еще очень любил смотреть.

Так как Корнелл не умел ни рисовать, ни ваять, он стал собирать из собранного, называя себя конструктивистом. Что он к тому времени знал о «настоящем, большом искусстве», понять не просто. Но в этом самом искусстве, а речь идет о начале 30-х годов хищного века-волкодава, победно цвел сюрреализм. Когда Корнелл, известный своей замкнутостью и застенчивостью, при-

нес несколько «монтажей» (так он именовал коллажи) в модную галерею Юлиана Леви в 1931 году, то был тепло принят владельцем и поощрен к дальнейшему творческому поиску. В 1932 году его работы уже выставлялись на одной из многочисленных выставок сюрреалистов. В тридцатых началась пора интенсивных экспериментов, пора активного делания. Джозеф Корнелл начал делать ассамбляжи в коробках, экспериментируя как с самой «упаковкой» (форма, размер, материал), так, естественно, и с «начинками». Однако работа над одним объектом могла длиться годами — откладываясь и возобновляясь.

Именно таких людей, как Джозеф Корнелл, называют эксцентриками. Вполне уместное определение. Оно, однако, подразумевает толику эксгибиционизма, возможную игру на публику. Корнелл же был, так сказать, стопроцентным внутренним практиком — события его жизни гнездились внутри него самого, как в контейнере для ланча. Периодически они отпочковывались в виде самодостаточных аппендиксов-объектов. Как червяк, которого разорви на куски — из каждого обрывка вырастет новый целый червяк. На событийном плане его жизнь была очень ровной, слишком ровной — он никогда не путешествовал (даже во Францию, хотя был франкофоном), никогда не был женат, романов не заводил, ухаживал за братом, делил дом с матерью. Работал в собственном полуподвале. Однако вел переписку (альтернативный род личного общения) со многими деятелями арт-мира, приятельствовал с Дюшаном, которого искренне почитал и чьим расположением гордился.

На уровне душевного устройства от большинства художников-современников Корнелла отличало именно это отсутствие необходимости в подстегивании фантазии — глобальная ненужность событий и волнующих впечатлений. Не страсть питала его душу, но сон, ностальгия, предутренняя смутность, впитывающие извне микросвязи с объектами. Детские воспоминания, кинематограф — одним словом, грезы. Никакой эротики, лишь налет трогательного, символистского фетишизма: коробки, посвя-



Без названия (Принц Медичи). 1942—1952



Без названия. 1940

щенные танцовщицам, балеринам — музам. Как, например, объект «Тилли Лош» (1935). Тилли Лош была венской танцовщицей и актрисой. Корнелл мог знать ее как жену Эдварда Джеймса — коллекционера сюрреалистического искусства. В этой небольшой ($25,4 \times 23,5$) обклеенной бумагой и покрытой лаком деревянной коробке бумажная куколка Тилли Лош проплывает над «горным пейзажем» в некоем подобии ладьи. Сделанная из расчески ладья, прикрепленная к потолку коробки множеством ниток, вопиет в своей неприкрыто-инфантильной трепетности. И все-таки штуки, подобные этой, вводят вас в некоторое сомнение: то ли перед вами произведения «американского Руссо» — поистине наивные творения, или это уже арт-объект, который и мыслил себя таковым с самого начала.

Именно поэтому сложно сказать, был ли Корнелл сознательным сюрреалистом, как те, кто вызывал его живой интерес, — Эрнст, Матта. Видимо, если и был, то только в смысле схожего канала получения образов — канала внутреннего, полуосознанного, нерационального. В остальном же Джозеф Корнелл — сюрреалист, что называется, не подлинный. Ни революционные идеи, ни дух протеста и эпатажа, ни желание противопоставления смыслов, судя по всему, никогда его не тревожили. Лишь чистая интуиция самоучки, неумение высказать себя иначе, душевный груз, стекающий ручьем в коробки с перьями и птичьими чучелами.

В результате все-таки получалось наивное по сути своей искусство, средства и техники которого в силу судьбы «попадали в десятку» модернистской моды. Он ведь еще и фильмы монтировал самодельные (резал и заново собирая старые пленки), и для Vogue обложки конструировал. Все для себя и в то же время попадая в струю общественной востребованности. Редкий, в общем-то, случай. Шансов остаться без признания, один на один с собственным полуподвалом, у него было гораздо больше, чем у кого бы то ни было. Как и у любого обладателя подобного темперамента, подобной незаинтересованности в результате. В конце концов выйти из подвала и угодить прямиком в питательный раствор эпохи, жаждавшей такого искусства, — редкое везение.

По счастью, механизм «широкой славы в узких кругах» сработал быстро. Иметь и дарить объекты Корнелла стало считаться хорошим тоном. Дишан приобрел для себя как минимум два и, имея большое влияние на Пегги Гуггенхайм, уговорил ее купить несколько штук для своей коллекции. Сейчас они находятся в ее

венецианском доме-музее. Когда неутомимая Пегги открыла свою нью-йоркскую галерею «Искусство XX века» (1942), то вторая по счету экспозиция представляла объекты трех художников: Марселя Дишана, Лоренса Вэйла и Джозефа Корнелла.

Но — время шло, слава множилась, а уклад жизни не менялся. С годами объекты стали производиться сериями — например серия с птицами. Как, и один из самых известных — «Отель Эден» (1945). На самом деле большинство коробок безымянны, и названия им давал не автор — история их «додумывала» за него. Маленькая бумажка с рекламой некоего отеля Эден приклеена к задней стенке ассамбляжа, заполненного конструкцией из деревянных палочек, с волнистым попугайчиком на ветке, яйцом на деревянных рессорах, крохотной колбой и спиралевидным кинетическим объектом вроде тех, что делал Дишан в фильме «Anemic Cinema». В совокупности получается не образ, а сон о никогда в реальности не виденном образе чего-то средиземноморского, а может быть, тропического, а может быть, просто об ощущаемом вкусе... В последнее десятилетие жизни Корнелл, по свидетельствам, оставлял коробки на скамейке во дворе. Для детей.

Его боксы — не элегантны, не изощренны. Это даже способно разочаровать после всех рассказов, после иллюстраций. На поверхку — не таинственные, грубоваты. Не завораживающи. Точнее — завораживающий, притягательный объект представляется не таким. Эти «коробки» не «излучают атмосферу», хотя, казалось бы, должны. Они, скорее, оставляют ее после себя, как смутный и одновременно четкий запах, терпкий аромат памяти. Именно благодаря неказистости, простоватости, прозрачной механической сделанности. Что, в сущности, очень похоже на жизнь — когда тонкие, ускользающие образы мы вынуждены укладывать в слова. Получается неуклюже и деревянно, но вопреки всему дух образов все же материализуется, как-то доносится до адресата. Чтобы вложить ощущения в вещи, найти вещные эквиваленты оттенкам ощущений, а потом собрать их в одно пространство (коробку) — надо действительно уметь стать червяком, который не боится отделять и разделять себя, чувствует, что получится как надо, то есть так, как он чувствует.

Иногда имя Корнелла упоминается в связи с поп-артом. По формальному признаку это правомерно: он работал с объектами среды, с журнальной иллюстрацией, с «просто вещами». Но эту схожесть невозможно развить дальше. Более того, именно у этого порога становится ясно, что Джозеф Корнелл — не современ-

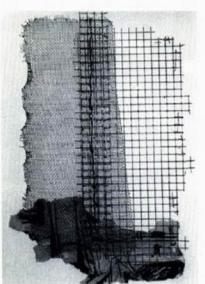
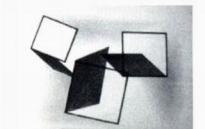
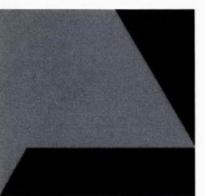
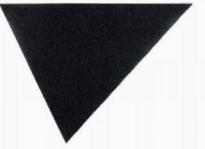
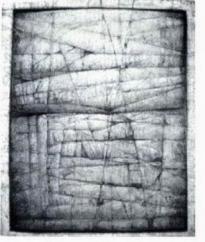


Без названия (Soap Bubble Set). 1936

ный художник и даже как-то не очень модернист. Он — романтик, без капли иронии, пылкий и серьезный. По духу своему принадлежащий XIX веку, той культуре, которой было пронизано его эдвардианское детство. Культуре, в которой выросла его мать и которую она успешно вложила в сознание сына. В процессе сборки коробок при свете настольной лампы есть что-то от рукоделия, от столь любимых XIX веком искусственных поделок, исполняемых на досуге для собственного удовольствия, для друзей. Искусство для себя и «от себя», которое, возможно, и есть то самое — без примеси «нечистых помыслов». Плод ушедшей камерной культуры, в которой все основное происходило «внутри», а не изливалось вовне. Только Корнелл сделал у этого «внутри» одну стенку прозрачной, изобретя некий box-art. Box-art Джозефа Корнелла. Как бы то ни было, его «коробки» продолжают проживать свои жизни — мигрируя от аукциона к аукциону*, путешествуя из музея в музей, переходя из рук в руки.

* К примеру, в 1995 году объект «Комната Сьюзи» (1959) был продан среди прочих на аукционе Кристи, Нью-Йорк за \$90 500, а в 2000 году объект «Паоло и Франческа» (1941) — за \$143 500 на аукционе Сотбис, Нью-Йорк.

«абстракция в России. XX век»



«Новый мир искусства» уже писал о готовящейся в Русском музее выставке, которая, возможно, вызовет самые разноречивые отклики в прессе и среди зрительской аудитории. Мы говорим о проекте, в некотором смысле подытоживающем время: выставке «Абстракция в России. XX век». Достаточно сказать, что даже опубликованный в прошлом номере список художников, предложенный музеем к экспонированию петербургским галереям и по идеи представляющий музейное собрание, вызвал достаточно бурную реакцию. Мы получали письма и звонки — почему сюда попал тот-то и не занесен этот художник, хотя и подстраховались маленькой сноской, что список, мол, неокончательный и кандидатуры уточняются.

С реакцией питерских галерей на предложение о сотрудничестве с музеем дела обстояли еще веселее. Например, серое беспроблемное нелюбопытство к достаточно интересному и трудному материалу было отмечено среди галеристов, когда-то — ну очень давно — слывших «продвинутыми» и интересными. Усталость, апатия, узкобольшой и местечковые интересы царили в этой аудитории, как запах табака в давно не проветривавшихся комнатах. «Мы в куче не участвуем», — несколько по-жлобски прозвучал один из комментариев бывшего галерейного босса. — «Вот если бы то же предложение было адресовано трем лучшим галерейям...» — мечтал вслух давно забывший об адекватном отношении к себе товарищ.

Но это так — голос из народа. А вообще, конечно, было интересно встречаться с коллегами и на обсуждении и выборе слайдов, и после, когда многие галереи определились с выбором. О нем — в нескольких словах.

На исторический материал из-за уже вошедшего в силу его музейности практически никто не посягнул. Это нужно либо копать домашние архивы, что является весьма кропотливой и ответственной работой, либо вступать во взаимодействие с музеями Петербурга и других городов, возможно и обладающими примерами интересной абстракции, не востребованной ГРМ, но не готовыми вот так взять да и привезти свои музейные «rarитеты» в частные и полу-галереи Петербурга. Мы в НОМИ наметили все же после выставки Бориса Марковникова (Москва), которым были просто очарованы после его деревянной скульптуры в том же Русском, сделать выставку художника, уже вошедшего в историю, уже много раз и широко представленного, но — загадочного и безусловно неоднозначного. Владимир Петрович Волков — фигура яркая, талантливая и... спорная. В подготовке этой выставки надеемся на помощь его сына — Гриши Молчанова и замечательного петербургского художника Валентины Петровны Поваровой.

Вообще-то как все это у нас получится — покажет результат, и будет он ясен уже в следующем году. А пока — мы все много и довольно мучительно работали над этой темой. Россия и абстракция. XX век.

Вообще, как нам кажется, лучшие галереи пошли по интересному пути — исследования самого факта возникновения абстракции в творчестве того или иного художника, той самой «точки ломки», за которой — мучительный разрыв связей с миром сиюм, завязанных на привычном, «глазном» постижении формы. Это в конце концов всегда трудно — и в 20-х, и сейчас.

Об этом пишет Ирина Карасик (ГРМ), объясняя себе и нам, как живописная школа «боролась» с новой кровью иного видения в художнике Николая Евграфова. Этим материалом мы открываем сегодня рубрику «Артикуляция». Россия и абстракция. «Музейную часть» здесь же продолжит публикация Александра Боровского (ГРМ) на тему сложности «язиков описания», с которыми приходилось встречаться всякому, рискнувшему писать о Михаиле Шварцмане (его выставка открылась в Русском музее 11 октября).

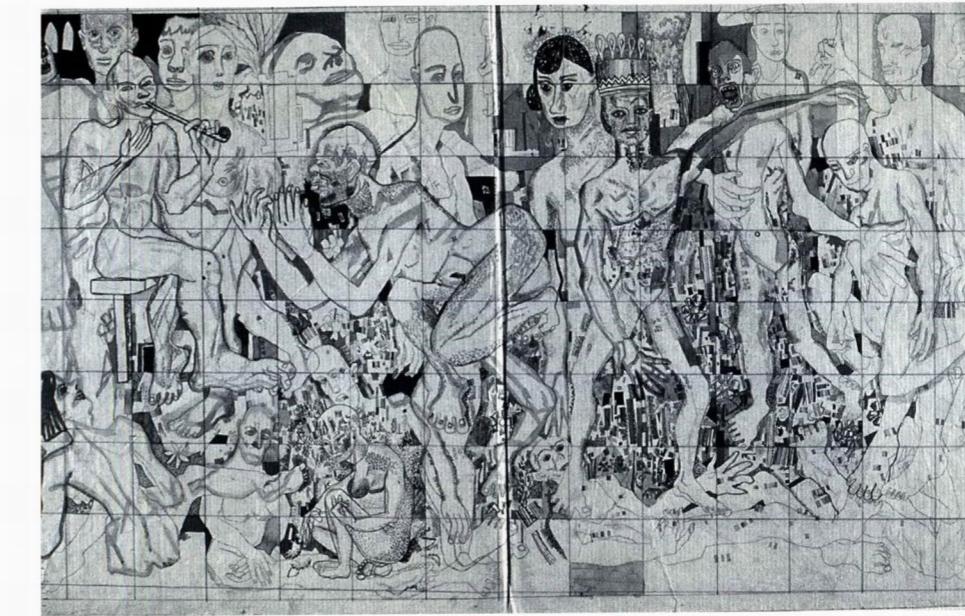
Галерея «Д 137» в рамках акции «Абстракция в русском искусстве XX века» представит выставку «Обратная связь» — Сергей Сергеев (СПб), Сергей Шутов (Москва). В этом «конкретном» диалоге между Москвой и Петербургом галеристам стал интересен свежий материал абстракции уже III тысячелетия, замешанный этими двумя художниками на новых технологиях и интерактивности.

«Частная галерея» Марины Гисич, все еще обещающая многое нам открыть в нашем же городе, пока не рискует и обосновывает свой выбор представляемых художников «коммерческими интересами галерей». Ее «абстрактное» предложение — Александр Китаев. Фотограммы (куратор Алексей Логинов) и Глеб Богомолов. Абстрактный портрет. Выставка задумана как дискуссия с ГРМ о границах абстрактного искусства.

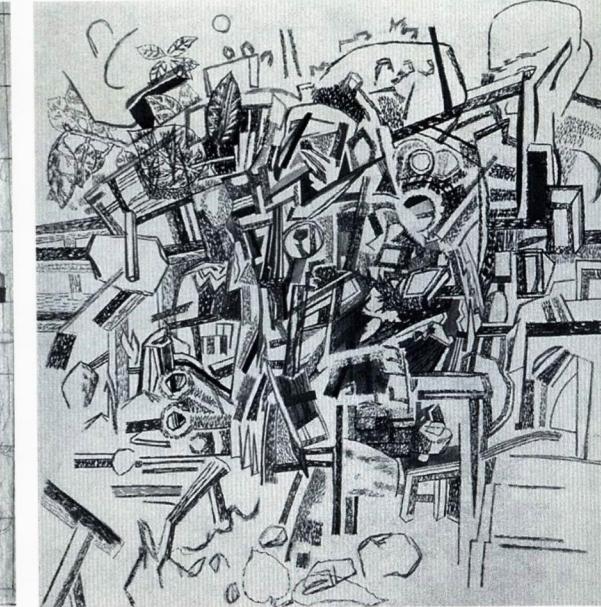
Для галереи «Дельта» выставка Владимира Загорова — не дань участия в совместном с музеем действии, а плановая выставка, счастливо совпавшая с акцией ГРМ. Ну а фотография Андрея Чекина (чистой воды «беспредметник», но какой «конкретный!»), — это уже личный вкус самой Ирины Болотовой, считающей его фантастическим фотографом. Заключает этот проект в «Дельте» Андрей Басанец (Москва).

Нам приятно опубликовать на своих страницах и сильную подборку москвичей, которых представит галерея «Арт-Гавань»: Виктор Умнов, Александр Панкин, Евгений Гор (все — Москва) и тем более работы Игоря Орлова (Петербург), которого в рамках этого проекта представит петербургская галерея «На Обводном», впервые выступающая со столь серьезным материалом.

Вообще-то как все это у нас получится — покажет результат, и будет он ясен уже в следующем году. А пока — мы все много и довольно мучительно работали над этой темой. Россия и абстракция. XX век.



Композиция с курильщиком. Акварель. 1932



Композиция. 1930

Ирина Карасик (ГРМ)

абстракция в творчестве Николая Евграфова

Имя Николая Евграфова (1903–1941) до сих пор встречалось в искусствознании лишь в связи с рассмотрением феномена школы Павла Филонова — однако творчество этого автора, несомненно, заслуживает самостоятельного изучения. Более того, без учета его художественного опыта представление о путях развития и проблематике абстрактного искусства в России будет неполным.

В 1923 году Николай Евграфов поступает в Петроградский художественно-промышленный техникум, где занимается в театральной мастерской М.Бобышова. В 1926 году вместе с другими бобышовцами (В.Сулимо-Самуйло, Р.Левитон, М.Цыбасов) приходит к Филонову в Дом печати и впоследствии становится активным членом коллектива МАИ, упорно работая в русле «аналитического метода». Сохранившиеся картины и рисунки художника того времени свидетельствуют о полном его соответствии «филоновской школе», о глубоком и серьезном усвоении основных ее тем, образов, приемов. В произведениях тех лет неизменно присутствует установка на «сделанность», то есть максимальная проработанность и отчетливость каждой формы, постепенное и последовательное ведение холста от частного к общему, упорное и сосредоточенное наращивание — от точки к точке — заполняющих поверхность изобразительных и абстрактных элементов (напомним, что точка рассматривалась Филоновым как «единица действия»).

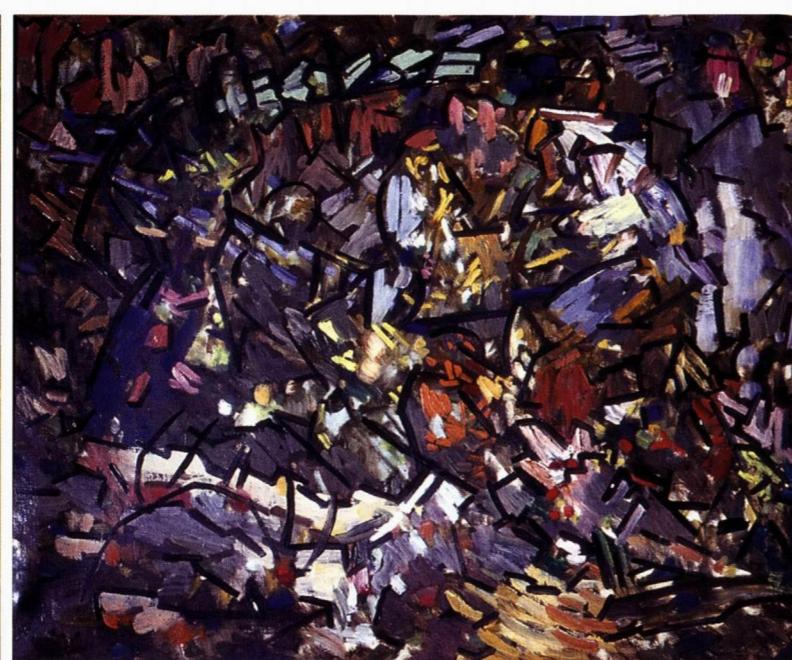
Художник начинает свое, теперь уже самостоятельное движение к абстракции тогда, когда интерес к подобным занятиям в отечественном искусстве по ряду причин явно угасает. На фоне усиления «плана реальности» в поздних портретах Малевича и

Тем не менее в начале 1930-х годов Евграфов, один из самых серьезных и последовательных учеников Филонова, расходится с мастером, как тогда говорили, «по идейным соображениям». В конце десятилетия он подошел к созданию нового типа абстрактной композиции, совершенно отличной от решений, существовавших в рамках «аналитического метода» (отмечу попутно, что другие ученики Филонова, также сохранившие интерес к абстрактным формам — например, Б.Гурвич, К.Ливчак, — и тогда, и в более поздние годы продолжали развиваться в русле филоновской системы).

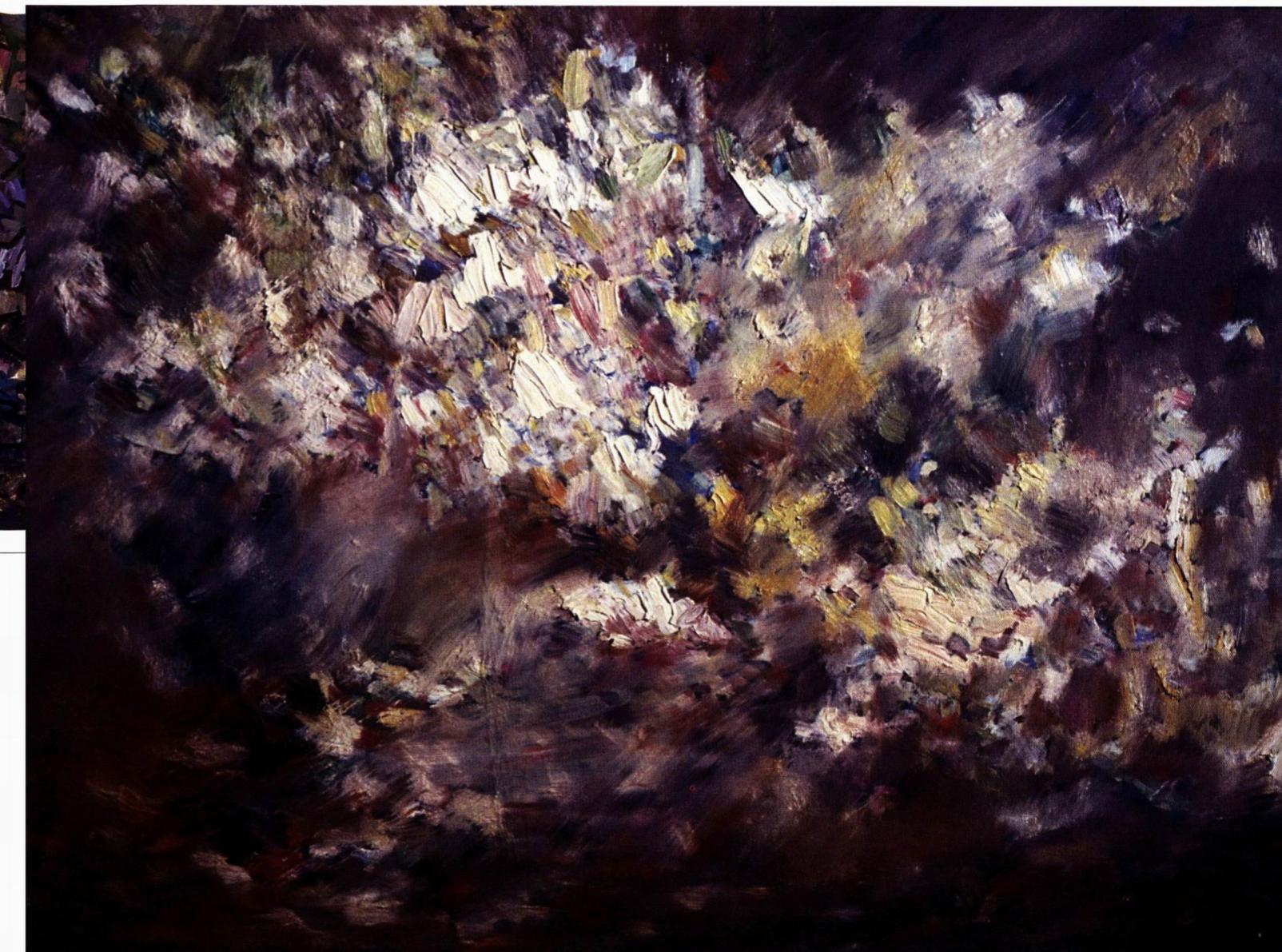
Художник начинает свое, теперь уже самостоятельное движение к абстракции тогда, когда интерес к подобным занятиям в отечественном искусстве по ряду причин явно угасает. На фоне усиления «плана реальности» в поздних портретах Малевича и



Праздник на реке. Втор. пол. 1930–х



Карнавал. Х., м. 1938—1940



Цветы. Втор. пол. 1930–х

«живописного реализма» его учеников, учитывая переход самого Филонова от «формул» к изображениям с развитым фигуристивным началом или, например, растущую склонность матюшинцев к утилитарно-декоративному обоснованию своих опытов, поиски Николая Евграфова приобретают особую значимость.

Во второй половине 30-х годов он работает много и разнопланово, словно испытывая себя в несхожих живописных обстоятельствах: пишет монументальные портреты, «романтизированные» многофигурные композиции с развитыми, но как бы зашифрованными сюжетами, весьма необычными для того времени, лирические бытовые сцены. В его манере фиксируются «точки касания» многих традиций — напряженная, откровенная красочность фовизма, прозрачность и светоносность ранней ларионовской живописи, линейный и цветовой гротеск неопримитивизма, живописно-пластический реализм ленинградской школы... Используя разные живописные техники — плотный, густой красочный слой, образованный контрастами резких и определенных сочетаний, легкую полупрозрачную гамму сближенных тонов, графическую силуэтную заливку, акцентированный пастозный мазок и т. п. — он работает на холстах малого формата, заполняет их множеством мелких форм и фигур, взятых панорамно, с высокой точки зрения. Или, напротив, в средних по размеру картинах художник максимально укрупняет изображение и, беря его в упор, разворачивает в остром ракурсе, резко кадрирует. Иногда кажется, что произведения эти не могут быть работами одного и того же мастера. Однако есть нечто общее, объединяющее все эти разнохарактерные опыты: их абсолютная, даже демонстративная, противоположность «аналитическому методу» Филонова.

Создается впечатление, что основным творческим импульсом новой живописи Евграфова было стремление не столько найти свое, сколько сделать другое и тем самым освободиться от дисциплинирующей власти авторитета и школы. Может быть, поэтому его работы не совсем равнозначны с точки зрения художественного качества. Важнее обозначить сам факт ухода, нежели довести до конца отдельную картину, «додумать» возникшую «пластическую мысль».

В конце 30-х творческие усилия Николая Евграфова сосредоточиваются на цикле картин под общим названием «Карнавал» — результатом этой работы и стал выход в сферу чистой живописной абстракции.

Среди относящихся к циклу есть произведения, в которых с большей или меньшей отчетливостью выражена сама празднич-

ная ситуация, а есть иные: «карнавал» присутствует в них как чисто живописное ощущение, как пластическая ассоциация. Одни картины в той или иной мере сохраняют фигуристивность, другие — лишены и намека на реальные формы.

Расположив эти произведения в порядке убывания предметности, можно проследить логику внутреннего развития художника. К сожалению, трудно подтвердить эту логику хронологией (картины не имеют авторской маркировки, немногие даты, представленные на подрамниках, скорее всего принадлежат жене художника — А.Е. Мордвиновой). Однако формирование установки может идти и вне строгой хронологической последовательности. Сейчас трудно сказать, какой импульс был здесь у Евграфова первичным: понадобилась ли эмоционально-сюжетная мотивировка для уже найденной формы или именно образное развитие самой темы привело к рождению нового пластического языка? А может быть, имело место счастливое совпадение темы и метода?

По-видимому, отправной точкой поисков этого художника стал мотив праздника. Стремление выразить на полотне саму праздничную стихию — с ее многолюдьем, многособытийностью, многокрасочностью, динамикой — вело к ослаблению предметного начала, к снижению роли сюжетных связей. У истоков пути можно поставить две картины, имеющие в инвентарях Русского музея одинаковое название — «Праздник на реке». Прямо с анализируемым циклом они не связаны, но, безусловно, относятся к тому же тематическому ряду.

Некоторые варианты «Карнавала» все еще сохраняют признаки композиций с фигурами. Между последними существует известное сюжетное взаимодействие: танец, музикация. Различимы предметные детали, дающие представление о месте действия, однако все эти реалии здесь уже явно второстепенны. Главное — жизнь самой живописи.

Очертания персонажей теряются в сплошном вихре: они возникают и исчезают, повинувшись прихоти свободной руки, буквально исхлестывающей поверхность холста мазками — густыми, отрывистыми, стремительными. В конце концов энергичная работа кисти становится самоцельной, делая фигуры и предметы едва различимыми. Наступает торжество живописи — картина больше не изображает карнавал, но воплощает саму карнавальную стихию. Разнонаправленные, сталкивающиеся друг с другом, отличные по форме, мазки сплошь покрывают холст. Акцентированные и экспрессивные, они здесь ведущее формообразующее средство.

Евграфова не занимает столь свойственная иным вариантам русского нефигуративного искусства логика конструкции, ему чужд характерный для других систем пафос организации и объективизирующие установки. В картинах Филонова перед нами всегда была структурирующаяся материя, процесс, развивающийся в соответствии с заданным модулем. В его композициях, несмотря на их страсть и драматизм, сильно геометрическое, организующее начало. Здесь же порядку противопоставляется хаос. Свободное, произвольное, ничем не ограниченное движение. Творческий процесс у Филонова предельно интеллектуализирован: он соединяет опыт зрения с опытом ума и памяти («глаз видящий» и «глаз знающий» — по терминологии Мастера). Ход формообразования при этом можно уподобить логическим процедурам мышления.

Живопись Евграфова имеет другие стимулы. Природа ее чувственна, реактивна. Это мгновенный ответ на какой-то импульс, а не долговременное исследование. Преодолевая «аналитику», Евграфов не приближается к другим, известным к тому времени системам беспредметности, хотя какие-то точки соприкосновения здесь, конечно, могут быть обнаружены. Так, в его работах мы вряд ли найдем «след» Кандинского. Евграфову не свойственно использование прихотливой линии, крупных цветовых пятен, чужды принципы орнаментально-декоративной организации плоскости. (Надо сказать, что сходный путь был все же опробован художником и дал весьма интересные и самостоятельные результаты.)

Опыт работавших рядом матюшинцев тоже почти не затронул нашего художника. В его картинах нет изысканной иероглифической геометрии, нет ритмических игр цветовыми плоскостями разной конфигурации, равно как и интереса к пространственно-му поведению цветоформы. При всем отличии композиций Евграфова от «сделанных картин» филоновская «школа» в них все же оказывается. Сказывается в пусть не явном, но присутствии некоего организующего момента, в наличии объединяющего пластического лейтмотива. Это может быть введение доминирующего цвета или существование нерегулярной, аритмичной, с разрывами и нарушениями, но все же своего рода каркасной конструкции, «сплетенной» из черных, густых зигзагообразных «нитей»-мазков. Такие однотонные «нити» как бы прошивают, скрепляют, удерживают калейдоскопически многокрасочное, «разбегающееся» изображение.

От холста к холstu нарастают в «Карнавале» сила и самоценность кистевого удара, увеличиваются значимость и многообразие красочного мазка. Спонтанный жест художника на холсте, отражающий субъективность автора и субъективность самой живописи, — вот что является для Евграфова главным. Композиция Евграфова можно найти аналогии и в послевоенном европейском, и в американском искусстве: в них ощущается близость будущему абстрактному экспрессионизму. Можно говорить о «почерковой» природе евграфовской пластики и даже о «творческом методе» русского мастера в «Карнавале», который приближает его к тому, что впоследствии назовут «gesture painting».

Александр Боровский (ГРМ)

феномен Михаила Шварцмана: язык и реальность

О феномене Михаила Шварцмана сказано много. Лучшие художники, философы и искусствоведы нашего времени, используя различные языки описания — религиозно-философский, историософский, имитирующий богословский дискурс, традиционно-искусствоведческий и даже бытовой, пытались передать его емкий, рельефный образ всеми доступными им средствами. Но сегодня, после его смерти, особенно понятно, что попытки «взять» Шварцмана в разные языковые контексты провоцировал сам художник. Слишком отчетливо демонстрировал он современникам свой «ранг» в том классически-искусствоведческом, несколько занудливо-дотошном значении термина, который подразумевал Х. Зедльмайр: единство, исконность, наличие гештальта, плотность. Ранг, то есть наделенность всеми этими качествами, и обеспечивает необходимость произведения.

«Шварцман создает язык третьего тысячелетия. Его иературы — это образы, свидетельства о вере, первичные импульсы, древнерусское искусство, иконы. (...) Миша Шварцман не рвет с прошлым, как Малевич, он использует сакральное: образы прошлого, мистические знаки, тотемы, фигуры идолов, очертания храмов». Галина Махрова. «Запретные краски эпохи»

«Произведению искусства, как замкнутой на себе вещи, М.Шварцман противопоставил творчество иератур, священно-тайинственных знаков, свидетельствующих о причастности человеческого сознания высшим мирам».

Иература открывает себя в художественно-мистическом опыте. (...) В ней нет тесной связи с церковной догматикой и литургией, столь характерной для средневековой иконографии. Видение иератур раскрывает их первичный облик.

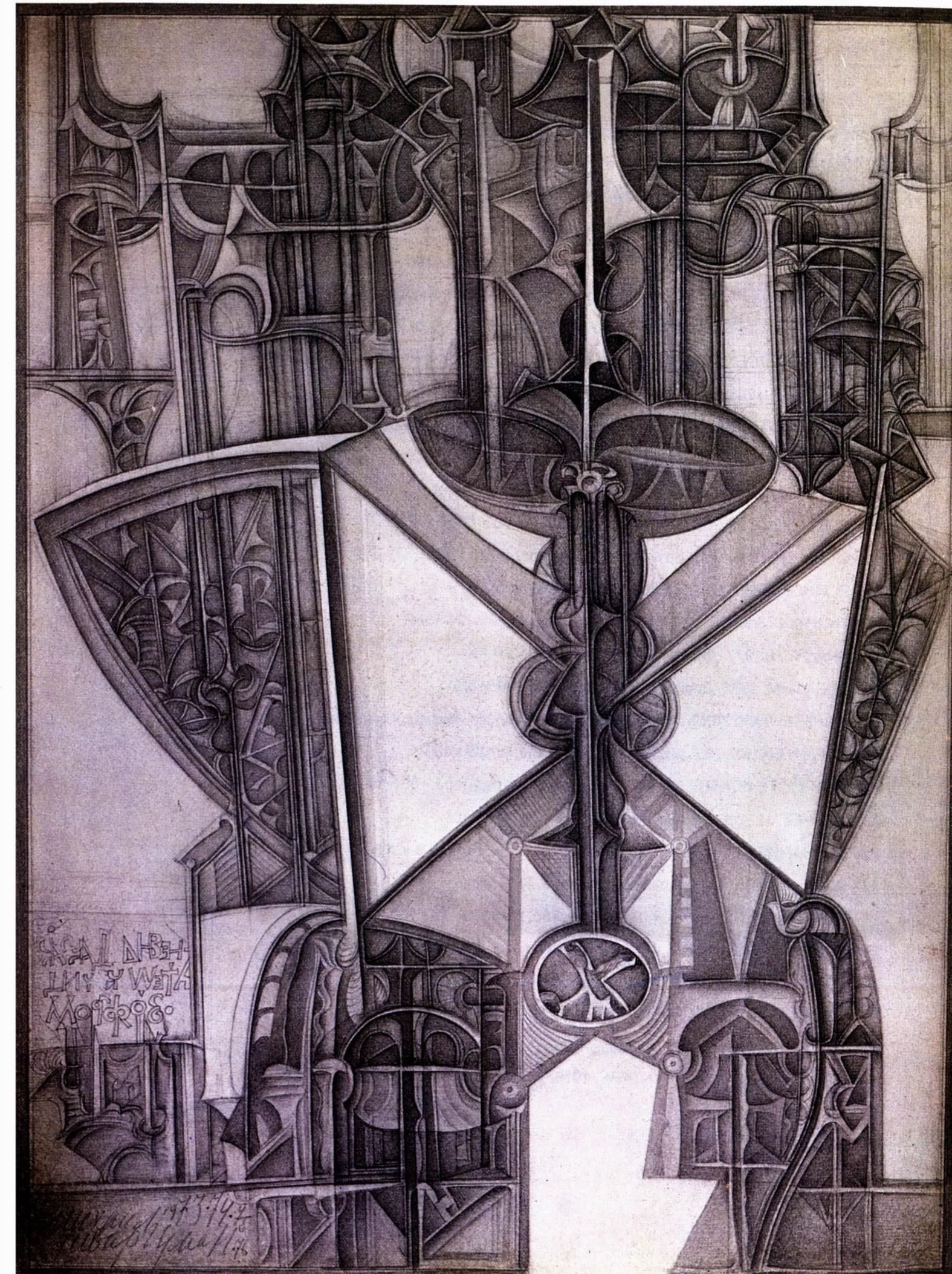
(...) для Михаила Шварцмана иература есть изобразительно выраженная сакральная форма Имени, порождающая в созерцающем сознании чувство реального богоприсутствия». Владимир Иванов. «Иературы Михаила Шварцмана в контексте постmodерна». Из каталога выставки Михаила Шварцмана в Государственной Третьяковской галерее.

Энергия непосредственного соприкосновения с живым проповедническим словом, с особым провидческим состоянием сознания естественным образом ослабла или во всяком случае была опосредована с уходом художника. Владеющая же искусствоведами позднеконцептуалистского дискурса страсть к классификации приводила к механическому подверстыванию Шварцмана к достаточно далековатым от него рядам. Скажем, он явно не был привержен изобразительности как таковой, взыскивая

духовного измерения, — линия московской метафизической живописи? Квазикультурен, не чужд апелляции к «теням забытых предков», будь то икона или проун, — и вот уже мерешицся ведомство «музейного» направления андеграунда. Или совсем уж крайний пример механического «вписывания в ряды», начисто исключающего какую-либо феноменологию. В книге Е. Деготь «Русское искусство XX века» (М., Трилистник, 2000) художник вписан в рамки априориативной эстетики (апроприируется в данном случае абстракция). Подразумевается наличие концептуальной стратегии и подключенности к некоему общему надперсоналистскому проекту — качеств, как мне представляется, начисто отсутствующих в «случае Шварцмана».

Таким образом, образовался некий разрыв в понимании творчества художника. Уверен, выставка в Русском музее позволит этот разрыв преодолеть. Но главная задача, которая перед ней стоит, — подвести аудиторию, в том числе профессиональную, к новому уровню понимания творчества Шварцмана. Замечу — оба «поколенческих» подхода сыграли важную роль в становлении этого нового понимания, назревшего в нынешнюю пору, пору пересмотра, воспользовавшись выражением Кабакова, «апология персонализма».

Первый, заинтересованно-современнический, оперирующий несколькими языками описания, все-таки зафиксировал феноменологию явления в его совокупности: профетический, «мистически заряженный» тип личности, энергию живой речи, ритуалы изготовления и показа произведений, подвижническую выстроенность судьбы, что-то еще, не поддающееся прямой вербализации, но простирающееся в вербализированных ощущениях современников. В чем же полезность второго подхода, грешающего концептуальными спрятлениями и демонстративным мифоборчеством? Более того, не в русле ли этого подхода был сформулирован иронически-уничижительный отказ вообще от любого вида арт-практик, артикулирующих духовный опыт (взять хотя бы ернический прибор сакрализатор из «Словаря терминов московской концептуальной школы»)? Что ж, и в русле этого подхода проходила своя полезная работа. Прежде всего он снизил риторичность всех употреблявшихся для анализа феномена





Иргартен

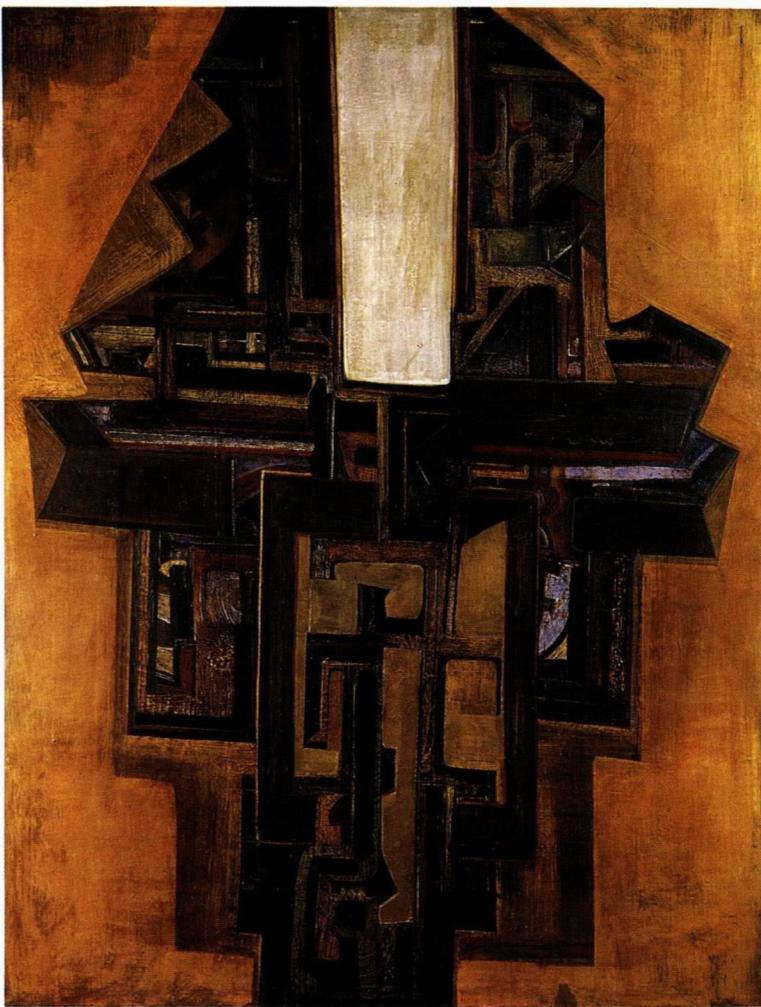
«Советское неофициальное искусство эпохи „оттепели“ было увлечено идеей индивидуальности, „самовыражения“ и культом гениальности, что являлось понятной реакцией на сталинскую обезличку. В то же время, несмотря на все претензии на оригинальность, художники той эпохи в общем и целом следовали западной художественной моде и притом с неизбежным значительным отставанием. (...) В этой ситуации отказ Шварцмана от погони за временем имел исключительно важное значение духовного примера. Вместо того чтобы чувствовать себя на обочине истории, художник оказался в самом центре надисторического метафизического мира, бесконечно превосходящего по своему значению какую бы то ни было художественную моду». Борис Гроис. «Михаил Шварцман». Из каталога выставки Михаила Шварцмана в Государственной Третьяковской галерее.

«Иературы убедительны потому еще, что они прекрасны. Мастеру удалось выработать особенную технику, благодаря чему поверхность его картин кажется драгоценно-каменистой, глубокой, светящейся изнутри. Они создают особое пространство, настолько особое, что, вглядываясь в них, теряешь представление об окружающем тебя мире». Елена Шварц. «Иература воплощения». №МИ, №1, 1998

Шварцмана языков описания (кроме разве что бытового языка кабаковско-брускинских мемуаров). Риторичность в современном языко-знании понимается как сквозная тропологичность, освобождающая от прямой связи с внеязыковой реальностью. И вправду, тексты философского или «богословского» модуса настаивают на небуквальном восприятии, так как оперируют аллегориями. Тексты же менее общие, традиционно искусствоведческие, полагают, что будут поняты превратно, так как исключают аллегорическое слагаемое. В целом риторический текст, по де Манну, «рассказывает историю аллегории своего собственного непонимания». Так вот, форсирование риторики после иронично-нигилистских эскапад постконцептуалистов выглядит уже искусственным. Что уже немало, ибо обещает фокусировку собственно на произведении.

Что же нового обещает привнести будущий этап осмысления феномена Шварцмана? Думаю, необходимым представляется преодоление разрыва между описанием «мистериально-посвятительной» (С.Кусков) арт-практики Шварцмана в целом и конкретным анализом конкретных произведений. Увы, магия синкретизма личности, произведения и автотолкования, дававшие уникальные установки на вос-

Дж.Остин, назвал перформативными (от англ. performance — действие, поступок, исполнение). Подобные речевые акты усложняют традиционную позитивистскую картину взаимоотношений языка и реальности. Языковые акты в какой-то степени становятся частью реальности. В нашем случае —материальной реальности иературы. Как пишет философ В.Руднев, понятие истинности и ложности для речевых



Иература прорыва

актов заменяется понятиями успешности и неуспешности. Если в результате речевых актов что-то хоть отчасти совершилось, эти акты нужно признать успешными.

Великолепный речевой перформанс Шварцмана нельзя не признать успешным: он действительно материализовался в иературах, что, впрочем, вполне в духе отечественной художественной традиции (вспомним речевые акты авангардистских манифестов). Еще Пунин свидетельствовал: «Русский футуризм никогда не был мировоззрением, вообще какой-либо системой, скорее всего это был род темперамента, литературного темперамента, по преимуществу».

Другим перспективным направлением представляется мне изучение собственно содержательных основ творчества Шварцмана. В своих текстах, устных и зафиксированных, художник сосредоточен главным образом на процессуальном — описании ритуала озарения, переживания мистерии соборности, трансляции высших, непознанных энергий. Но не только. Многие высказывания посвящены миропониманию, и они представляются мне особенно важными. Так, он неоднократно постулирует отказ от «антропоморфической оценки мира». Этот синкретизм помогает укоренить его твор-

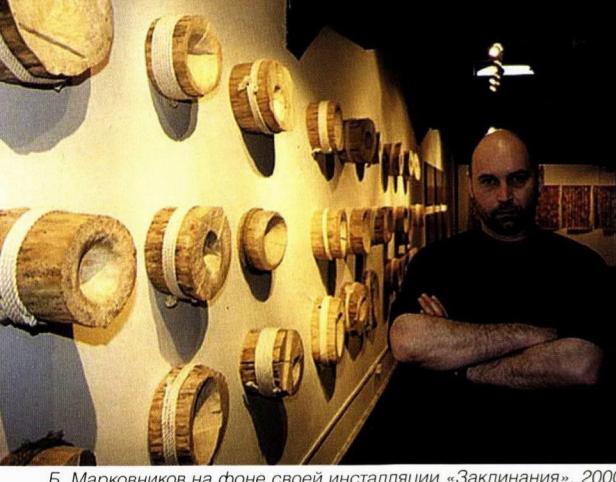


Примула

чество в конкретной художественно-философской традиции. Здесь и Филонов с его диалектикой антропоморфного и зооморфного, и Бойс (связь отмечена В.Ивановым) с его противостоянием против репрессивности эволюционной шкалы. Наконец, это современный французский философ Мишель Серре (Michel Serres), выдвинувший постулат *Natur Contract* на смену общепринятыму *Social Contract*.

Заслуживает рассмотрения и другая проблема мироощущенческого порядка, связанная с актуальной ныне темой исследования состояний художнического сознания, конкретизированная в историко-искусствоведческом контексте как «символизм в авангарде». Уже сегодня ясно, что к генезису Шварцмана она имеет самое прямое отношение. Есть и другие аспекты укоренения, идущие от конкретики цвето-пластической реализации, всегда ценимой художником. Так, до сих пор, насколько я помню, не рассматривались очевидные аналогии между поисками Шварцмана и — пусть и в более камерном плане — ленинградских мастеров «сакрализованного пластицизма» (термин Л.Мочалова): П.Кондратьева и В.Стерлигова и художников их круга. Словом, от риторики к укоренению — такой мне видится перспектива осмысления феномена Шварцмана.

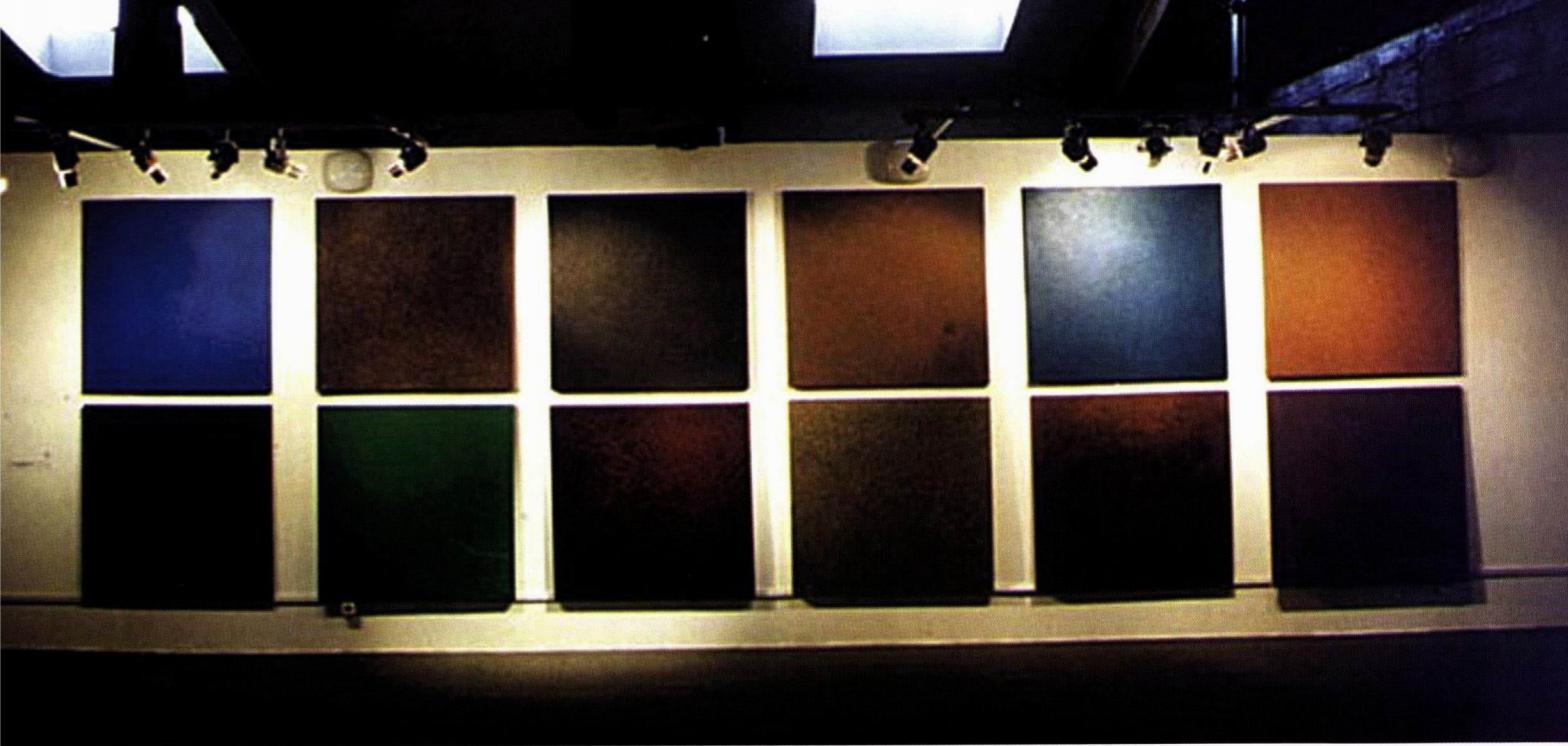
«В рамках апроприативной эстетики, восстанавливающей упущенное в истории, могла быть априорирована и абстракция; тогда она неизбежно начинала пониматься как фигуративное изображение чего-то, как готовый образ, а то и как икона. Живописец Михаил Шварцман, например, программно стремился к замене картины новой иконой, придумав для нее название «иература» (а для себя — звание «иерата»). Екатерина Деготь.



Б. Марковников на фоне своей инсталляции «Заклинания». 2000



Проход. 2001



Пять каре

артикуляция
россия и абстракция

Владимир Левашов

Борис Марковников: охотник Борис

Выставочный зал НОМИ

Когда мы видим что-то одно, то значит другое, ему обратное, находится совсем рядом. Или наоборот — далеко, или же в тени, или внутри. А если его нет ни в одном из этих мест, то только потому, что оно запрятано в потенциале к актуально видимому, существует в сослагательном наклонении или, что почти то же самое, в форме будущего времени. Непременная связность форм, спаренность обратных подобий рассеяно по всему материальному миру; оно не только заполняет пространство, но и протянуто вдоль временной оси. В том или ином виде все сущее обречено на повтор, на аналогию противопоставления, на непрерывную репетицию, которая, собственно говоря, и исчерпывается собой спектакль жизни.

Однако при всем бесконечном разнообразии своих уровней и вариаций жизненные повторения все-таки донельзя утомительны. И однажды открывший закон перманентной репетиции не может не жаждать успокоения в чем-то третьем, в том, что будет не прямо или обратно подобным, а по-настоящему другим. Эта надежда, как ночная тень, накрыла последние декады окончившегося столетия, когда искусство, прикинувшись глубоко позитивным и тавтологично простым, на самом деле затаилось в ожидании реальности. Совершенно как охотник, подстерегающий неведомую дичь — ту, которую он еще никогда не видел и на существование которой только надеется. Охотник заманивает ее своим маскировочным сходством или настоящим отсутствием: он знает по опыту, что именно несуществование парно неизвестности, именно оно должно соблазнить жизнь, потому что за небытием вечно скользит любовь.

Борис Марковников в чем-то похож на такого охотника. И в том, что он делает, и в том, как окружающие воспринимают им сделанное, проглядывает пунктир единой внесознательной стратегии. Суть ее в том, чтобы показывать одно вместо другого, одно в облике или внутри другого, что-то одно, имея на самом деле в виду еще и другое. Или только потом догадавшись, что раньше имел в виду именно это что-то — делая, казалось, нечто совершенно иное.

Самое старое из всего им сделанного, что я помню, — это ранние пейзажи 80-х. Впрочем, нельзя сказать, чтобы это были пейзажи. Может быть, больше всего им хотелось стать абстракт-

НОМИ

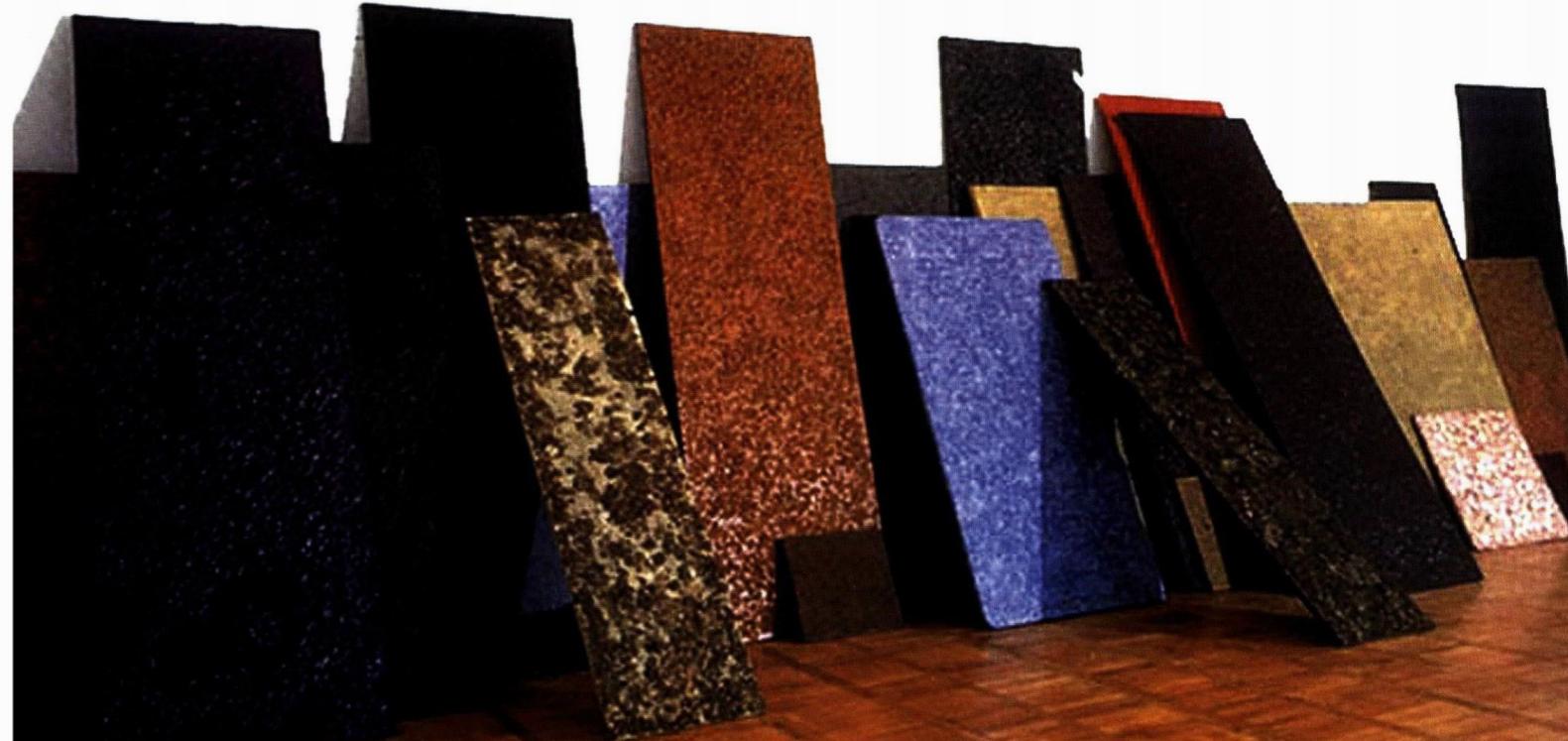
ным цветом, обретением эссенции видимого, конденсацией натурного впечатления в красочную форму, в предмет, еще не обособившийся от картины. В какой-то момент, тоже давным-давно, появились внутрикартинные граффити, анонимно-личностная экспрессия движения руки. Так выстроилась вся базовая структура его искусства: объект, изображение и связующее их рабочее усилие. Дальнейшие трансформации творчества были связаны как раз с модуляцией такого усилия, меняющейся в диапазоне от полного затмивания, кропотливой тишины до брутально-демонстративного экспгибиционизма: от картины через скульптурный объект до видео-, аудиоэкспериментов и обратно. Собственно, это и есть искусство приманивания во всеоружии охотничьих ухищрений — от использования «подсадных уток» и защитной раскраски до магических танцев, имитирующих поведение жертвы (как у австралийских аборигенов, гипнотизирующих своими движениями бедных кенгуру). Впрочем, у Марковникова это происходит всегда в рамках работы с чувственно-пластическим материалом, не переходя в пространство акционного концептуализма. Язык знаков у него никогда не абстрагируется, не обращается социокультурной проблематикой, стерильной медийностью, которыми так естественно манипулирует «актуальное искусство». Предел символизации здесь ограничен геометрией простых форм — квадратов, треугольников или кругов, которая была заявлена уже стариком Сезанном, а до того была подгружена еще и всяческими высокодуховными коннотациями. А иногда это и вовсе «двойочный код», креатики-нолики, которыми он время от времени испещряет картины или дырявит материальные объемы. Абстрактность такого кода весьма относительна: она легко оборачивается протяжно-шаманским речитативом, бесконечным «ох-ох-ох», вязко-чувственным, почти звучным и материальным. Предел материальности столь же четок. Это чистота вещественной формы — будь то древесный срез, тело камня или плоскость стального листа, — оставленной без всякой колористической обработки, лишь со следами — свидетельствами мускульного усилия, которое переводит их в элементарно-символический ряд. Противоположности знака и объекта, изображения и материала предельно сближены, если не соединены. Как два слова через точку, выдающую индивидуальный синтаксис, через пробел или тире, говорящие о персональном поческе или ритме смыслового выражения.

В общем-то, картина ясна, диагноз давно поставлен, проблематика многократно описана. И если есть желание остаться в пределах кратких тезисов, то можно ограничиться заключением о том, что горизонт этого, модернистского по происхождению, искусства описывается при помощи опять же трех слов: форма, экспрессия, духовность. Правда, справедливости ради необходимо добавить: так он мог бы быть описан уже по правилам иного рода, по канону игры в постмодернизм. И лишь до той поры, пока не оказался исчерпанным и сам постмодернистский энергоресурс. В таком ракурсе линия искусства Марковникова начинается с увлечения французским абстрактным пейзажизмом, далее притягивается тенями великого Марка Ротко и мастеров минимализма, а на излете эхом повторяет контуры *arte povera*. И все. Здесь предел, за которым только и начинается новейшая художественная история, в курсе которой происходит мутация изображения в объект, а объекта в концептуальный знак, рожда-

ется проблематизация художественного языка и введение его в рамки общей социокультурной проблематики. Этот путь приводит к новейшему *contemporary art*, прямиком на ту публичную площадку, где искусство, шоу-бизнес, политика, экономика и карьера становятся составляющими единого общественного спектакля, где все представляют перед всеми и каждый служит другому зеркалом. Где охота за реальностью оборачивается нарцистическим перформансом, а инвективы модернизму в том, что его адепты проводят жизнь, охотясь за собственным отражением, — становятся вопиющим саморазоблачением.

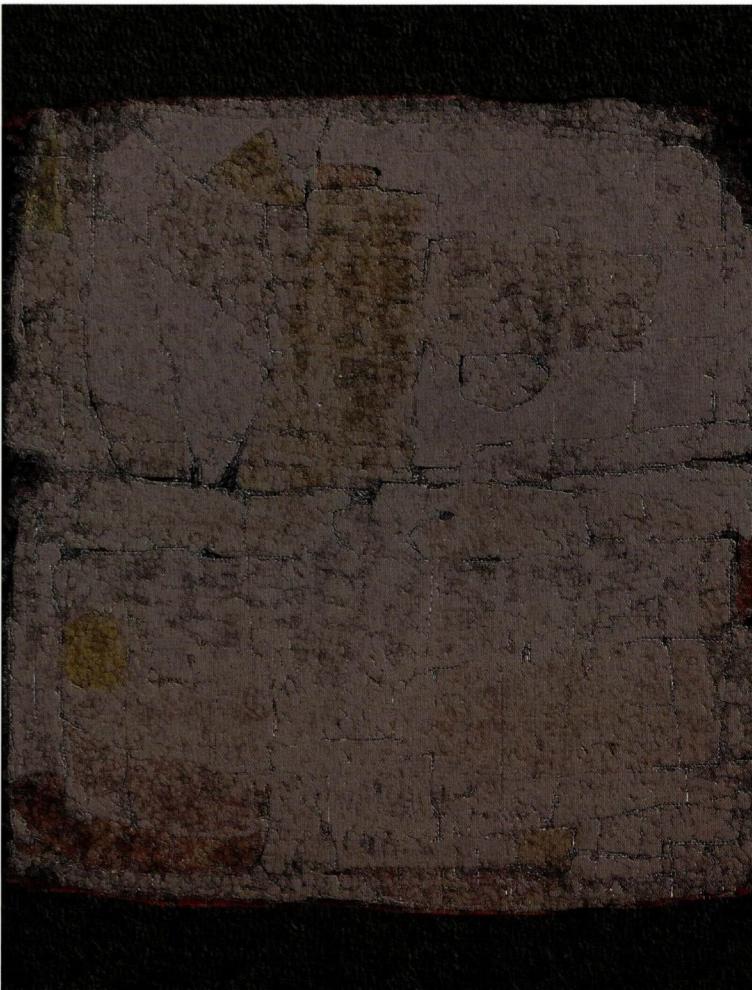
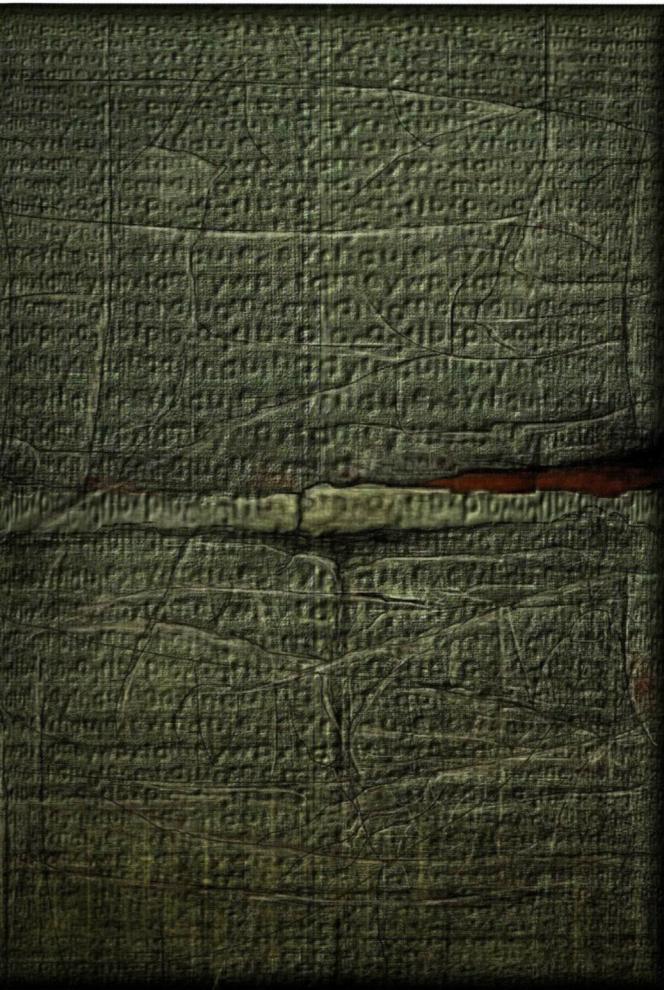
Впрочем, сам охотник о том знать не знает. Сидит себе в засаде или кружится в магическом танце. Кому видна его жертва? Кому ведомо, чем в своем деятельном ожидании жертвует он сам? И, наконец, кто тот смельчак, что возьмет сегодня на себя смелость сказать, насколько безнадежна затея нашего охотника?

Инсталляция на выставке «Искусство внутреннего пространства». Галерея 1.0. 1994





Прикосновение (Палимпсест). Х., акрил. 120×100. 2000



Из серии «Утраченные слова». Компьютерная живопись. 100×80. 2001

артикуляция
россия и абстракция

О.В.

Д 137

Сергей Сергеев: светоносная перепись смыслов

Галерея «Д 137»

Работы петербургского художника Сергея Сергеева, ставшие особенно популярными в начале 90-х, на волне недолгого успеха «респектабельного модернизма», когда пафос политического богочества среди части продвинутой богемы органично сменила самодовлеющая тяга к эстетически выстроенным холстам, претерпели новые и довольно неожиданные метаморфозы. Победила любовь к фактуре, которую теперь художник видит, структурирует и «читает» абсолютно по-новому, наслаждаясь слоями ее новых и старых состояний, в каждом из которых он находит особый, «живописный» текст и смысл. Эти магико-мистические листы и объекты, представленные в нашем городе галерее «Д 137» в рамках совместной с Русским музеем акции «Абстракция в России. XX век», были отобраны для экспозиции самими музейными экспертами, и их стиль можно охарактеризовать тремя словами: петербургскость, символизм, текстурность.

Сложная, перенасыщенная поверхность. Путем стирания, скабливания, нанесения поверх, вновь скобления и многослойных лессировок Сергеев работает с основой для цвета — будь то дерево, металл или бумага, — понимая ее как слой запутанной структуры, который нужно «преодолеть». Как будто он продирается к тому, что под- и что необходимо обнажить. Это что-то — еще не явленное, но определенно таящееся и «записанное» в самой фактуре сообщение — и есть некое целеполагание его труда и формулируется на нынешнем отрезке календаря важным и значимым для художника словом «палимпсест». Неопределенность цвета и ускользающий смысл, некие неизбежные «утраты», как при археологических раскопках, где трещина или следы сохранившегося шва говорят о времени, и о технике, и о месте обитания драгоценной находки, дают впечатление от этих абстракций, богатое и насыщенное оттенками прошлого. И это тем более интересно, что представляемая галереей графика выполнена... на компьютере.

Символика прежних работ Сергеева во многом апеллировала к миру раннего христианства: в них жили рыбы — анаграмма Христа, птицы, обращенные к источнику жизни вечной, райские аллюзии соютия природы со всем сущим — диким, как виноград, и соблазнительным, как яблоко. В них было заметно сознательное самоориентирование художника на иконографию и стиль катакомбного искусства первых христиан — эпохи, когда символы были настолько чисты, что становилось очевидно: то, что они означают, существует в действительности. Скрытые смыслы самой картинной поверхности и трудности, которые испытывает зритель в попытке обозначить словом, «назвать» тот или иной цвет или же мотив очередного «палимпсеста», служат залогом «расчистки» исконного смысла символов в их девственной простоте.

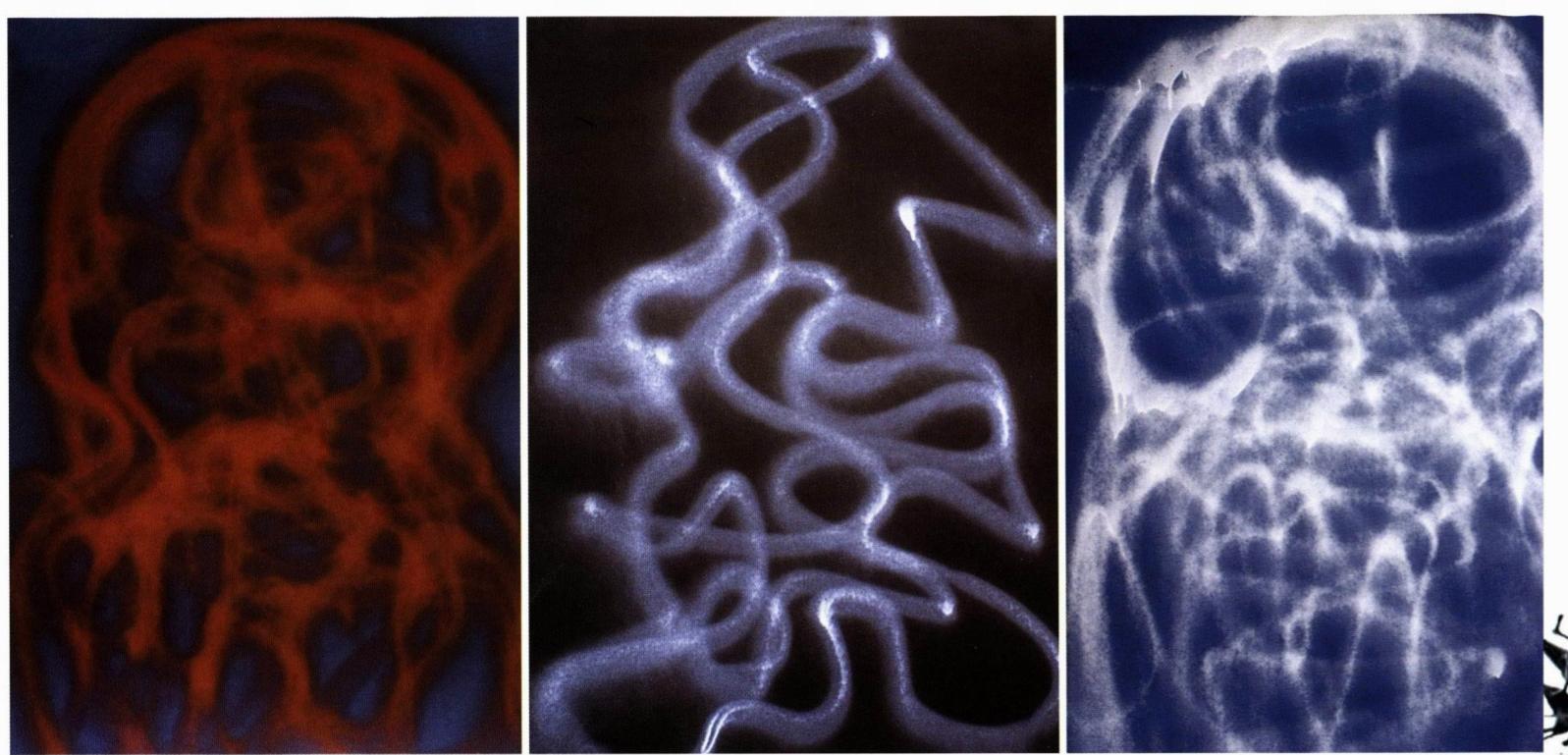
Заметно и влияние русской иконы, которая существует в той же парадигме бесконечно тайного и бесконечно открытого. Образ выбранного в иконной доске ковчега под изображение и левкасной основы (сами эти мотивы используются Сергеевым как изобразительные) служат рамой окна в золотой мир, и свет из этого окна струится, несмотря ни на какие препядствия. Об этом писали многие богословы, последним — о. Павел Флоренский. В современном сознании, связывающем понятие иконы прежде всего с чем-то старым, затертым и внешне поврежденным, именно траченность временем является залогом истинного света. Этот мотив и разрабатывает Сергеев, изображая не то фрагменты икон, не то камни с рисунком, не то фрески, не то старые kostи неведомых mastodontov. Он в любом случае возвращает

нас к эстетике природы и требует от нас игры воображения. И что же может дать нам бесконечное всматривание?

Сложный, сознательно выстроенный как сложный, организм, каким является каждая картина Сергеева, требует совместного труда разума, игры сознания, вмешательства мозга. Отсюда и слово «палимпсест», восходящее к скабливанию с пергамента износившегося текста и нанесению нового, и так много раз, вплоть до того, когда прочесть что-либо будет уже совершенно невозможно. Сергеев трактует это слово еще и в психологическим смысле, связанном с определенным нарушением восприятия реальности.

С недавнего времени художник использует в работе компьютерный графический редактор. Но и в РС, неизбежно отсылающем к «гладкописи» машинных «заливок», берущих на себя всю ответственность за цвет, картина создается с таким же трудом, что и вручную. Последовательность процессов совпадает. Ничего не сканируется и не копируется: художественный «текст» пишется с нуля, и любой его образ рукотворен — меняется лишь инструмент мастера.

Самое существенное всегда равным образом абстрагировано. От пошлости названия предлагается углубиться в абстракцию недосказывания, и Сергеев — где впрямую, а где лишь напоминая о «светоносности» живописи — облекает память о ней в свои палимпсесты, что оказывается для него не просто важнее любой духовной моды, но и интереснее творчески.



Серия «Воздух». Цв. бум., цв. спрей. 2000



Серия «Вода». Бум., темпера, авторская техника. 183x172. 1993—1995

артикуляция
россия и абстракция

Лиза Вертин

Игорь Орлов: договор со стихиями

Галерея «На Обводном»



Мы нескоро приедем к тому естественному и органично растворенному искусству в жизни, о котором мечтали Степанова и Родченко на пути к идеальному состоянию человеческой личности. Но — почему, что нам мешает? Возможно, есть шанс самим во спасение себя придумать новые законы взаимодействия природы и живописи, неприроды и тела, линии и поэзии, стихии и художника. Или хотя бы их вспомнить. В галерее «На Обводном» в рамках программы Государственного Русского музея «Абстракция в России. XX век» готовится выставка художника с Пушкинской, 10, Игоря Орлова. Художника, который «копит» свои абстрактные наработки, исследуя «отпечатки» родовой памяти в своем творчестве — живописи, спонтанных спреях по цветной бумаге и особенно в графике темперой, в которой преобладает черный цвет.

Его темперы — не совсем обычная вещь. Они вскрыли в Орлове с его порывистой и пластичной силой физической основы некую ветхозаветную покорность стихиям, вообще-то не свойственную человеку, привыкшему бороться со всем и всегда. Стихия — в данном случае мягкая и женская вода — «правит» его, и Орлов не против. Подробно рассказать, как происходит это взаимодействие — воды, бумаги, краски, художника, — значило бы обнажить некую таинственную составляющую его авторской техники, в основе которой черная темпера. Но это ни к чему: в данном случае интереснее комментарий художника к действию. Орлов несколько сбивчиво, но открыто говорит, что «первая пропись» почти всегда чересчур эмоциональна, и тогда — это не-правда, это только то, что сверху, наносное и преходящее. Как раз при обработке листа водой, уже после первой прописи, «вода и смывает все лишнее» — и тогда импульсивная графика темперного абстрактного росчерка приобретает мудрость, утишаю страсть и ненужную эксцентричность.

Орлов изводит бумагу и себя, когда «вытягивает» эти огромные архетипические структуры двухметровой и более высоты из того, что было когда-то деревом-лесом-ростком-семенем-землей. Вытягивает из бумаги. Черный цвет как самый прямой и честный в графике для написания текста нужен ему в качестве лаконичной метафоры среды, «состояния поля». (В черном мне лично видится и стихия «земля» — цикл, еще не созданный Орловым.) Все эти знаковые прописи из серии «Вода», прирастают новыми элементами то в высоту, то в ширину, неизменно превращаются в мегатекст, мегаструктуру, мегасмысл, неся в каждом из фрагментов, как бы он ни был мал, некое количество «стартового вещества», первоначальную энергию будущего роста.

Игорь Орлов, часто тихо и мягко перемещающийся по Пушкинской в пространстве какого-нибудь вернисажа с кинокамерой в руках, пожалуй, более других близок к образу документального свидетеля — молчаливого и наблюдательного, которому вот-вот откроется нечто, что поразит не только его, но и нас. Он увлекается Востоком, интересуется философией музыки, ему интересно додумывать уже известные концепции про странственно-временных взаимосвязей и всякого рода взаимодействий.

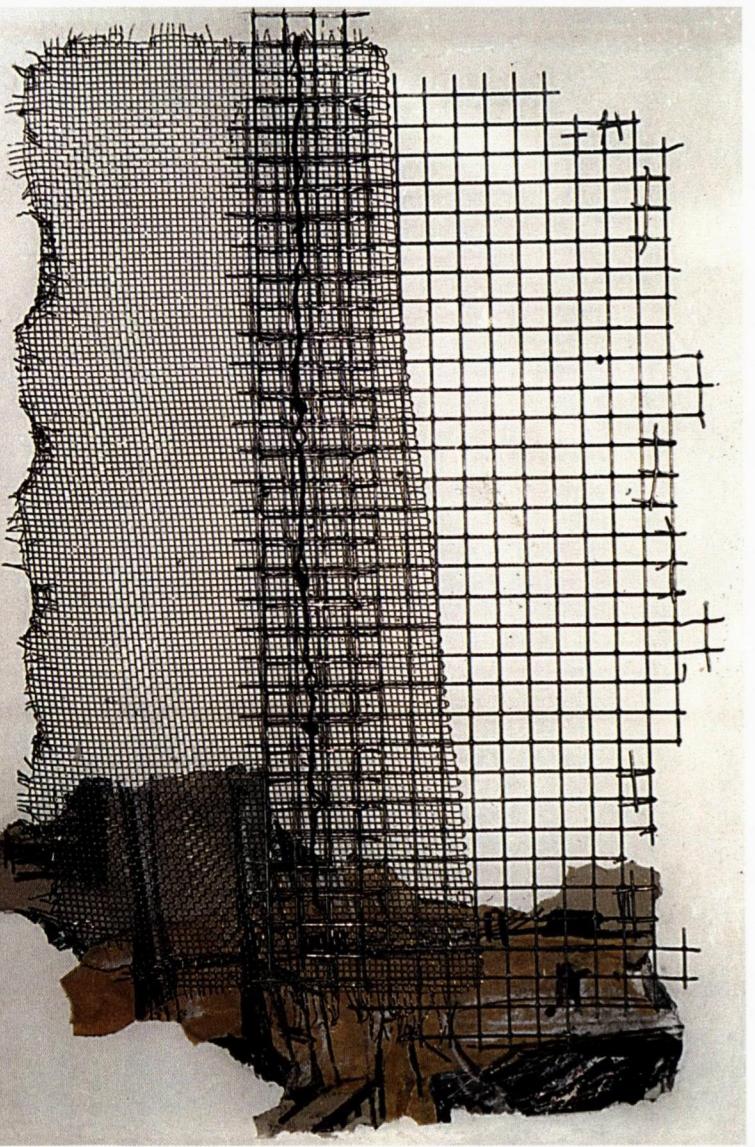
Я думаю только, и в связи с творчеством Орлова в том числе, что нам всем однажды придется все-таки признать, что огонь, вода, земля и воздух как природные стихии манипулируют нашим художественным воображением ничуть не меньше, чем сам художник пытается овладеть этими никому и никогда не принадлежавшими силами. И если что-то Игорю Орлову удалось на уровне абсолютной абстракции, интуитивно и почти бессознательно, передать от образа этой динамической части живого мира — то только потому, что эти стихии сами позволили ему подойти к себе чуть-чуть поближе.

Виталий Пацюков

абстракция как текст

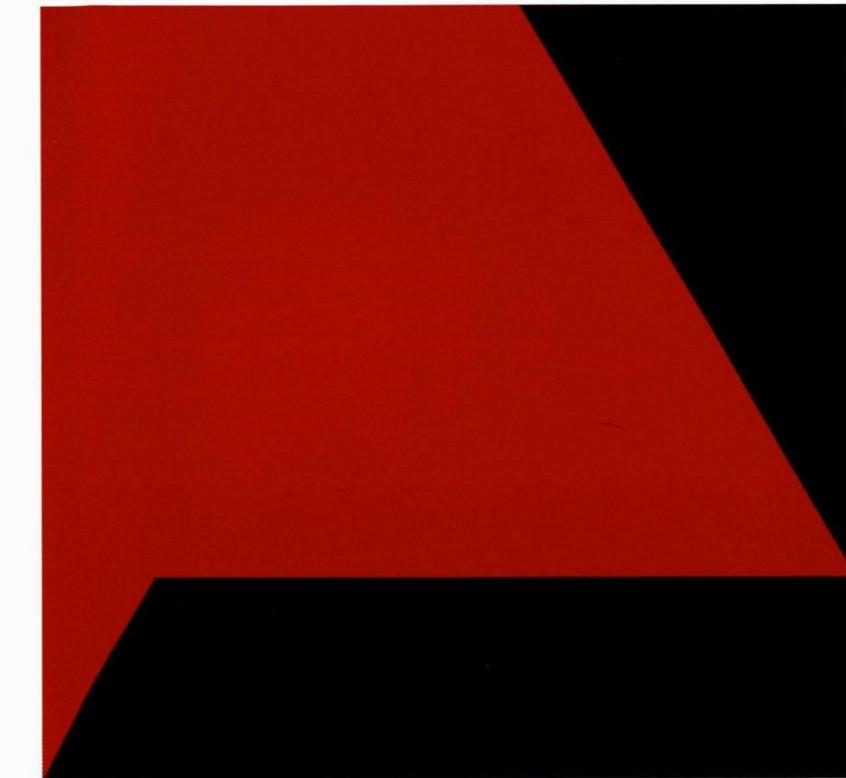
«Текст в современной культуре принимает
пространственные формы и смыслы».
Мишель Фуко

Первый русский авангард в своих классических образах свидетельствовал о новом состоянии мира, его энергетике и пространственных формах. Художественное сознание в начале прошлого столетия обратилось к беспредметности, выходя за границы предмета или, напротив, погружаясь в слои материи в пределах этих границ в жизни микромира. Современное русское искусство скорее абстрактно, чем беспредметно. Предмет и его контуры потеряли свою акту-



Евгений Гор. Срединная линия. Металлическая сетка, проволока, бумага, ретушь, пастель. 50x30. 2001

альность и стали частью контекста культуры, где радикальность определяется информационными процессами, средствами коммуникации и интертекстуальным «письмом», то есть понятийным аппаратом, имеющим собственную об разность.



Виктор Умнов. Из цикла «Янь-Инь». Х., м. 100x100. 1983—1988

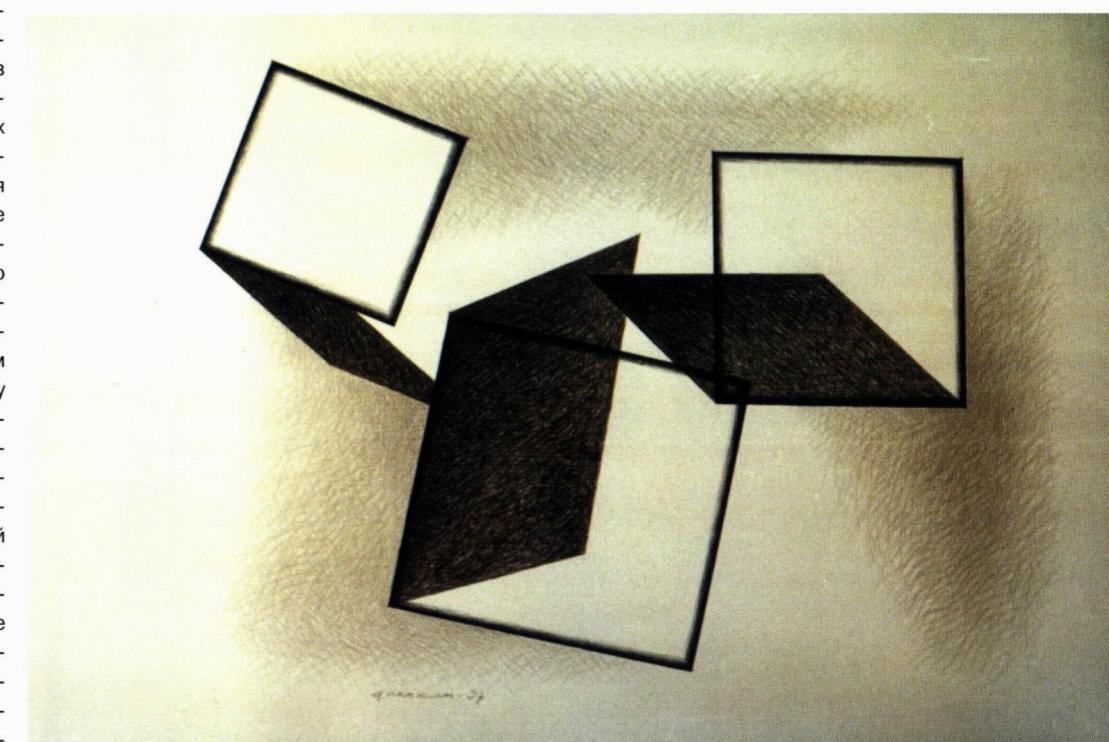
Радикальная визуальная культура сегодня наполнена жгучей рефлексией, превращаясь в комментарии, в текст, осуществляя дискурсивный диалог с чувственной реальностью. Его стратегия обращена к культурной памяти, к ее фундаментальным образам, прошедшим через формы деконструкции, цитацию и автоцитацию. Моделью этой художественной позиции и, более того, скорее метапозиции может служить выставка, проходящая в галерее «Арт-Гавань», именованная как манифест. В реальности она напоминает скорее «эссе», открытое рассуждение о новой фазе русского абстрактного сознания, пользуясь столь популярным в России языком «дзэн» — свободным как дыхание.

И именно дыхание — как интеграл вдоха и выдоха — обретает свою пластическую форму в искусстве **Виктора Умнова**, одного из самых энергетичных представителей московского минимализма. Его композиции, существующие в двойнической системе, способны создать язык новой логики в образах «0» и «1» и записать любую дигитальную программу. Первичный язык «естественной» культуры, где все определяется «да» и «нет», выявляет одновременно драматургию конфликта и согласия, равновесия и нелинейности. Он генерирует идеи Малевича и Мондриана, Марка Ротко и Ива Кляйна, скрещивая нордическую арханку и китайскую классическую «книгу перемен». Гексаграммы Виктора Умнова прочитываются как универсальная визуальная космогония, в рамках которой умещаются обломки рухнувших идеологий и осуществляется регенерация фундаментальных ритуалов «двоичности». Художник медитирует с реликвиями «архаического» минимализма, очищая шлаки истории во имя обнаружения своего рода «философского камня». Тоталитарные следы прошлого его интересуют лишь как засорение подлинно аутентичных тотальных традиций, где сакральное буквально просвечивает сквозь экран времени чистотой своих контуров, пропустив треугольниками Евклида и диагональю Пифагора. Мифология Виктора Умнова не утрачивает надежду на рекреацию магических функций искусства, погружаясь в глубь времен и в сеть вечных тем. Ее величкое «ничто» России — это мнимая пустота, пустота бесконечного света, она переполняется «пустотой» нереализованности и бесконечных вариативных потенций.

В искусстве второго участника экспозиции, **Евгения Гора**, напротив, царствует избыточность и необарочная многомерность. Художник археологизирует визуальную ткань своих объектов, сочетая естественную рукотворность с энергиями «ready made», коллажными вкраплениями и алхимическими операциями. Его пластика включает надличные свидетельства, экспрессионистические фактуры, данные как деперсональный жест времени и стихии. Тема мистического древа, чья корона обращена к нижнему пространству мира, определяет его хтоническое мироощущение, его «каббалистические» взаимоотношения с эмульсиями, металлами, тканями, различными привнесениями природных субстанций в текст культуры. Объекты Евгения Гора живут легко и органично в пространстве экспозиции, моделируя геоландшафты с рубцами и ранами Земли, как древняя рукопись, где письмена и числа мерцают своими смыслами, раскрываясь сквозь слои материи-живописи. Их формы свободно текут, смешиваясь и вновь обретая свою автономность, усложняя постмодернистскую избыточность образов художника. Они осмысливают

ся в пространстве припоминания, в барочных витках нетождественных возвращений, в полуустертых напльвах, метках, помарках. В них ощущимо пристрастие художника к истокам средиземноморской культуры, его влечение к сакральной пра-истории. Они возникают как ожерелье в ночи, становятся заклинаниями, как веющая речь поэта, порождая парадоксы и самые альтернативные прочтения. В этой позиции Евгения Гора как путешественника сквозь время, сквозь историю с ее эстетизированными порчами и деформациями текстовых тканей открывается тотальность искусства, его присутствие в самой банальной реальности. Ее прерывно-непрерывная телесность, ее величественные «строения» встраиваются в контекст сквозной для художника пластической драматургии — гибели и возрождения цивилизаций, истока и исхода всех начал и всех завершений.

Используя метафору Бориса Гройса, можно сказать, что искусство и реальность в русской истории и культуре проходят через «черный квадрат» Казимира Малевича, где в критических точках возникает «соскальзывание» линейности времени и открываются пульсирующие супрематические формы. Именно в этой критической точке, на границе чистого образа и чистой рефлексии, существует художественная система **Александра Панкина**, где сам художник задает пространству его антропометрические принципы. Структуры Александра Панкина, несущие в себе числовые универсалии, далеко выходят за пределы эмпирически исчисленной реальности. Генетика пластической философии Казимира Малевича, помноженная на числовые «доски судьбы» Велимира Хлебникова, пронизывает поиски художника в последние десятилетия. Его постструктураллизм несет логосные традиции, обнару



Александр Панкин. Три квадрата (импровизация на тему рисунка Малевича). Бум., карандаш. 60x80. 1997

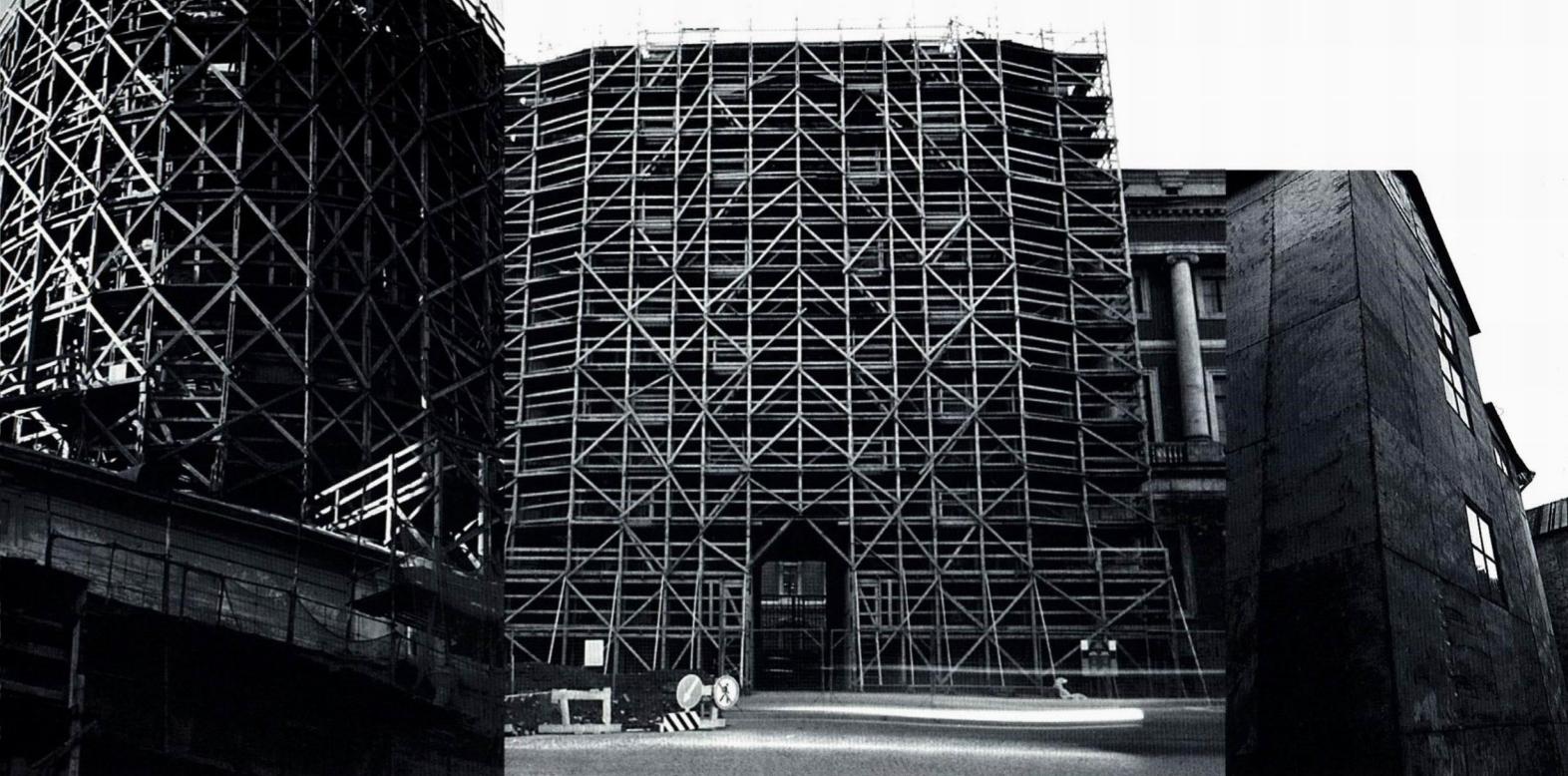
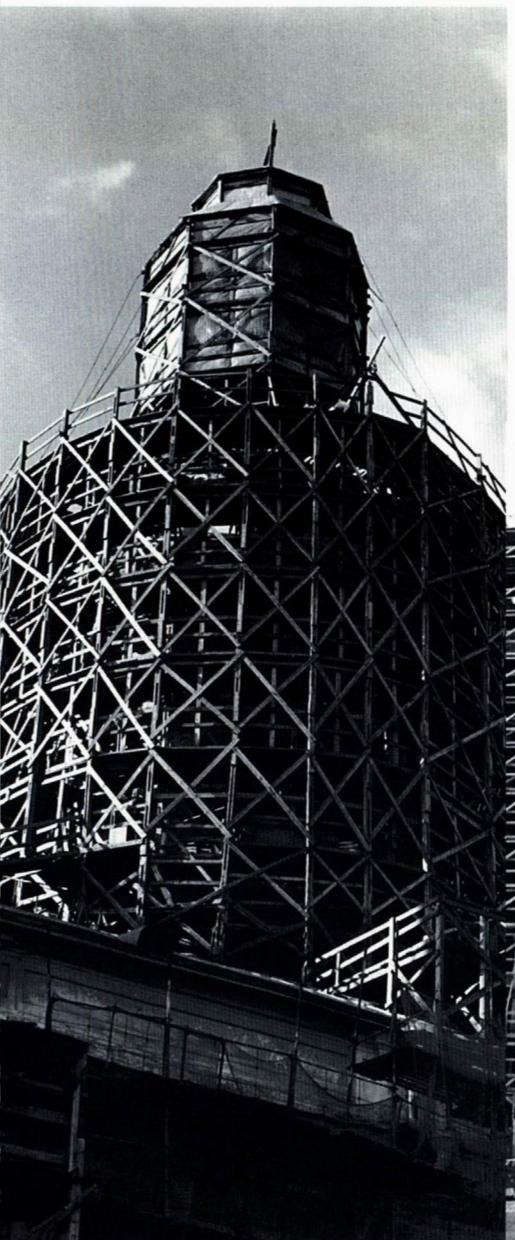
живая архетипы пифагорейства в современной художественной системе координат, рассматривая пластический язык как властную весть немотствующей Земли и осеняющего Неба. Свое прежнее кочевничество в границах абстрактного экспрессионизма он органично перевел в оседлость культоролога — собирателя и хранителя пирамид и малевических архитектонов. Его внешне рациональная оптика живет иррациональными наитиями и припоминаниями. Его образы насыщены числовыми кодами и магической вербальностью, его знаки-сигналы обретают странную вторую жизнь, они дляят свой отзов и после завершения артефакта, «пишутся» и домысливаются после акта «письма», порождая динамическое эхо смыслов, отзвуков и резонансов. Они выходят за пределы конкретной композиции и наполняются силой внушения.

Современная культура абстракции живет в искусстве этих трех московских художников как многомерное пространство, открываясь синхронной горизонталью культуры, где, кажется, можно увидеть «все». И в то же время это «все» остается скрытым, закодированным, скрываясь в «зияющих высотах» постмодернизма. Но что же остается зрителю? Пространство как сигнал, как знак, обретающее свой порядок и выстроенное как текст. Этот текст обладает собственным смыслом и пишет единую историю человечества, где бы она ни актуализировалась — в Нью-Йорке, Москве или Петербурге.

призрачный почерк лесов

Очерки современной топографии Петербурга

текст — Надежда Воинова,
фотограф — Леонид Руснак



В Петербурге нет современной архитектуры. Нет и быть не может. Причина тому проста: известная концепция «Петербург — город-музей». Потому так радуют глаз строительные леса, которые стали активным элементом городской топографии в связи с готовящимся празднованием 300-летнего юбилея города.

Их кристаллическая решетка до неузнаваемости преобразила петербургскую архитектуру, приведя ее стилевое многообразие — от петровского барокко до модерна — к странно-веселой смеси готики и конструктивизма. Благодаря такой стилистической заостренности светская архитектура стала приобретать черты промышленной. Вспомним хотя бы Александрийский столп, который в своей металлической упаковке напоминает нефтяную вышку, или купола Петропавловского собора и здание компании «Зингер» (Дома книги), похожие на газольдеры с фотографий супругов Бехер.

Леса — показатель усталости архитектуры. Усталость связывается с такими состояниями неопределенности, как размытость очертаний, потеря представлений о собственном образе, подсознательные мечтания о грядущем, зачастую уже невозможном воскрешении в поисках утраченной свежести.

Булгаковская Маргарита, устав от тяжести собственного тела, как бы повисшего в абсолютной пустоте проживаемой жизни, обнажается, натирает свое тело волшебной мазью и улетает на шабаш ведьм. Благодаря такому провоцированию собственной сексуальности она достигает обновления, но это новое ее качество связано с преданием себя темным силам, духам зла.

Комплекс Маргариты, связанный с жаждой новых состояний, перемен и перерождений, близок и петербургской архитектуре. Архитектура, устав от собственной тяжести, привязанности к земле, одевается в леса, как в некий футурологический скафандр, пытаясь обрести пластически выраженную невесомость





и свободу. Острые готические очертания лесов призваны оторвать ее от земли, сделать легкой, устремить в небо, помочь взлететь. Архитектура обретает метафизические черты: она становится неким материализовавшимся ангелом — сущностью подвижной, но не свободной, зависимой от сил земного тяготения. Если она ангел — то черный, падший, тот, что отказался служить божьей воле, и в этом есть что-то зловещее. Архитектура в лесах — архитектура утрат, близящихся низвержений с высоты, уже лишенной надежных основ. Леса, которыми обрастают городские достопримечательности, заставляют смотреть на город как на совершенно незнакомую метрополию. Деревянные «скворечники», пристроенные к Адмиралтейству; диоскуры Манежа, помещенные в деревянно-полиэтиленовые коробочки; не так давно еще окруженные лесами оранжевые грифоны на Банковском мосту; закутанные пленкой львы на Университетской набережной; ощетинившаяся ротонда купола собора Александро-Невской лавры, фахверк главного фасада Михайловского замка — все эти изменения приучают склонных к прогулкам горожан к тонким формам вуайеризма. Петербург неизвестен и сексуален, как имеющий свой стиль умный мужчина. Его хочется открыть, снова сделать своим, запечатлеть, оставить в его облике свои следы.

Появились новые формы лесов. В их «старых» вариантах почти всегда преобладали вертикально-горизонтальные членения, в «новых» же доминирует активная диагональ, вносящая в общую композицию динамику и ритм, что оживляет и «молодит» фактуру. Леса сообщают архитектурному облику дополнительную перспективу благодаря своей прозрачности, которая часто ассоциируется с «полубытием», иным бытием, отсутствием бытия. Леса как бы вводят в пространство четвертую, невидимую координату, координату времени (ведь только на здания, прожившие во времени достаточно долго для того, чтобы стать его синонимом, надеваются леса). Время предполагает собственную конечность, «смертьность». Такой фактор, как прозрачность,явление дискретных зон и полостей, нарушение целостности связывается в архитектуре с чувством смерти. «Мертвый», ос-

тавленный дом — это дом, где прозрачно-пустого становится все больше и больше: пустые окна, разрушенные внутренние перегородки, балки, оставшиеся вместо перекрытий. Такая архитектура создает памятник и надгробие самой себе. Быть может, это субъективно, но разрушенный дом впечатляет больше, чем новый. В эпоху романтизма и неоготики существовал целый культ руин. Здание уже изначально строили как «мертвое» (вспомним хотя бы башню Пиль в Павловском парке).

В отличие от архитектуры человек, умирая, не оставляет своего тела открытым, но и его смерть связана с архитектурой: она напрямую провоцирует оживление строительства. Пирамиды, курганы, кладбища, склепы, гробницы, надгробные памятники издавна составляют особую архитектурную отрасль. Вместо собственной конструкции — скелета, спрятанного внутри последнего «дома»-гроба, — человек воспроизводит конструкцию архитектурную, находясь в ней более эстетическую и долговечную аналогию, мысля надгробную архитектуру продолжением себя. Интересно, что кладбищенская эстетика более других связана с скульптурой, антропоморфные формы которой выражают врастание человека в этот мир, воспроизводя механизмы античного метаморфизма (вспомним хотя бы гибрида-кентавра или Дафну, бросшую в ствол дерева). Именно благодаря ей человек «в жизни после жизни» обретает иллюзию вечности в архитектуре, поскольку сама она как бы «бессмертна», памятник себе.

Испанский архитектор Антонио Гауди, в творениях которого мотив костей почти всегда читался как доминирующий, выносил тему симбиоза человека и архитектуры далеко за рамки кладбищенской эстетики, распространяя подобный принцип на всю архитектуру вообще. Топос лесов, напоминающих о костях, особенно интересен в Петербурге — городе-кладбище, где кости как бы пронизывают стены и срастаются со скелетом города. Мрачные аллюзии, но леса сегодня — в конце все обнажающей осени — выполняют функцию мифических прорицателей, гадателей на костях. Своим полупрозрачным почерком они выписывают на стенах вечного города знаки зловещего будущего.

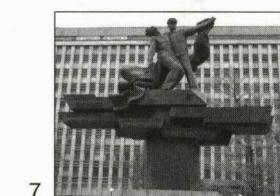
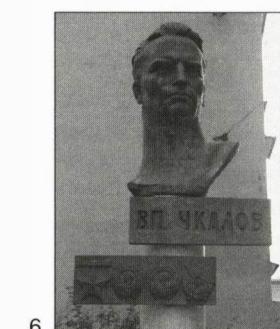
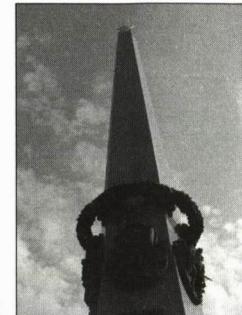
бронза, гранит

Ленинградско-петербургская скульптура 1985—2001 гг.
Каталог с комментариями

Самым выразительным текстом, который описывает указанный в подзаголовке предмет, является каталог. Слегка структурированный, он исчерпывающим образом показывает все основные тенденции развития городской скульптуры.

бронза, гранит

ленинградско-петербургская скульптура 1985–2001 гг.
каталог с комментариями



Во-первых, превращение коммунистической героико-патриотической темы в посткоммунистическую и в связи с этим повышенную важность таких персонажей-символов, как Петр I, Александр Невский, и т. п. Характерна в этом отношении и деятельность председателя правления Петербургского союза художников Альберта Чаркина. Начавший скульптурную работу с помощью своему учителю Вениамину Борисовичу Пинчуку (1908–1987), много и плодотворно работавшему над «ленинской темой», Чаркин быстро перешел сначала к теме Петра I, а затем и Александра Невского. И не только создает «Александра Невского коленопреклоненного перед иконой Божьей Матери» (апрель 2000-го), но и активно включается — уже в качестве куратора — в работу над неудачным памятником Александру Невскому на одноименной площади, создавать который начал Валентин Козенюк (1938–1997), а продолжил Александр Пальмин. Именно по предложению Чаркина было разрезано брюхо княжеского коня, чтобы затем можно было заметно увеличить его объем, поскольку тот оказался крайне неудачным по своим пропорциям. В близких планах Чаркина — памятник Рюрику в Старой Ладоге, а также памятники Сергию Радонежскому и Андрею Первозванному. Это отмечает рост интереса к православной символике (например, планируется несколько скульптурных изображений ангелов), ставшей конъюнктурно выгодной.

Стоит при этом заметить, что и соцреалистический традиционализм в изображении коммунистической героико-патриотической темы не исчезает бесследно (характерно, скажем, что в январе 1998 года у Нарвских ворот устанавливают памятник маршалу Говорову, который Борис Петров создал по модели Вениамина Боголюбова, умершего в 1954 году!), и оба патриотизма сосуществуют. Не случайно планируется в скором времени установка памятника Низами (скульптор Геруш Бабаев, спонсор отливки Полад Бюль-Бюль-оглы, отлитый монумент с 1996 года лежит на складе в Смольном) на Каменноостровском (между домами 25 и 27) — это отвечает концепту «интернационализма» («дружба народов»), всегда входившему в соцреалистическую парадигму как важнейший.

Вторая тенденция — обилие кича, распространение которого я объясняю как низкой квалификацией скульпторов, невольно сваливающихся в этот «стиль», хотя первоначальный замысел состоял в ином, так и особенностями заказов, которые им делают. Распространение кича обусловлено институционально, поскольку, во-первых, в Петербурге нет юридической основы, охраняющей городскую среду от дарителей, сумасшедших и дилетантов; во-вторых, нет художественно-экспертного совета с правом «последнего слова»; в-третьих, художественная секция Градостроительного совета СПб, состав которого утвержден губернатором, смотрит и утверждает только те объекты, которые ему представляют. Кроме тех, которые ему не представляют на обсуждение и утверждение, а ставят просто так. В-четвертых, появилось много людей, средства и связи которых позволяют добиваться установки любого понравившегося им скульптурного объекта — в соответствии со своими индивидуальными вкусами. В-пятых, статус подарков таков, что от них почему-то невозможно отказаться. Скажем, вершина петербургского скульптурного кича, памятник Сергию Есенину работы А.Чаркина, является именно подарком.

Кич будет развиваться и дальше: достаточно сказать, что во второй декаде сентября 2001-го губернатор распорядился (документ № 807-р) провести конкурс на лучший проект скульптуры

«Василия» — «патронального святого» Васильевского острова, который должен сидеть на одной из скамей на «евроотремонтированной» пешеходной 6–7-й линии. Бронзовый «Василий» будет сидеть и смотреть на нелепый «Макдональдс», расположенный на углу Среднего пр. и 6–7-й линии, тоже являющийся ярким образцом кича, но уже архитектурного. Причем кич без препятствий реализуется как в посткоммунистической героико-патриотической теме, так и применительно к созданию памятников деятелям культуры, не говоря уже о «другой» скульптуре («Остап Бендер», «Фотограф» и др.). К тому же рано или поздно произойдет экспансия Зураба Церетели.

Третья тенденция — наличие на периферии основного «скульптурного процесса» модернистических и постреалистических начинаний, наметившихся в 1991 году. Символично, что Павел Шевченко и Сергей Алипов, создавшие единственный в городе модернистский монумент «Памятник А.Нобелю» (1991), который можно охарактеризовать как абстрактную (нонфигуративную) скульптуру, еще в 1986-м создавали «Памятник боевой и трудовой славы завода им. М.И. Калинина». В 1991 году на улице Турку появилось девять гранитных скульптур, которые можно отнести к постреалистическим или даже модернистским. В 1998-м четыре скульптуры в том же стиле с изысканно абстрагированными формами, которые напоминают о примитивизме и Генри Муре, появились по инициативе главного художника Петербурга И. Уралова на Тульской ул. Здесь они, впрочем, смотрятся крайне неуместно, ибо требуют пленэра, а не унылых серых домов в качестве фона.

Наконец, четвертую тенденцию иллюстрирует история с установкой памятника Тургеневу Яну Неймана и Валентина Свешникова, практически «убитого» контекстом крошечного Староманежного сада и элитного новодела в стиле итальянского палаццо, к которому памятник опасно приближен. Памятник, если взять его изолированно от сада, концептуально и эстетически интересен. Однако из-за несоответствия размеров садика и памятника он кажется уродливым. Профессионально изготовленная фигура (что у нас вообще большая редкость), несущая на себе следы отхода от безликоści и соцреалистической стерты, была затем внесена в среду, ей противопоказанную. Безразличие к этому обстоятельству характерно для нынешнего отношения к городской среде, отдельные компоненты которой вносятся независимо от прочих. Если, скажем, московский памятник А.Н.Островскому установлен на фоне Малого театра, монумент Ломоносову на Университетской набережной — рядом с Университетом, а памятник Римскому-Корсакову — около Консерватории, то Тургенев почему-то сидит перед суперэлитным домом, который к нему не имеет ни малейшего отношения. К тому же очень близко к этому дому придинут, чуть ли не закрывая входную дверь.

Чтобы понять смысл каждой скульптуры и каждого памятника, их надо проанализировать в составе образуемого ими единого скульптурного текста с упорядочивающими его внутренними противопоставлениями. Чтобы прокомментировать этот текст, надо создать его дискурсивный аналог — это и есть каталог. В него входит только «круглая» скульптура — мемориальные доски, закладные камни и надгробия из рассмотрения исключены. Наверняка список неполон и недостаточно точен (Музей городской скульптуры поделиться информацией категорически отказался), его пополнение и исправление — дело будущего.

I. коммунистическая героико-патриотическая символика

соцреалистический традиционализм («основной инстинкт»)

1. Обелиск к 40-летию Победы. Открыт в мае 1985 г. Пл. Восстания. Архитекторы А. Алымов, В. Иванов, инженер Б. Брудно, скульпторы А. Виноградов, Б. Петров, В. Свешников, А. Чаркин (руководитель). Пятигранный гранитный обелиск, четыре бронзовых медальона с объемной скульптурой и орден Ленина с надписью под ним: «Городу-герою Ленинграду 1941–1945». Объемный бронзовый венок. Высота 36 м.

Народные названия: «Напильник», «Мечта импотента». Зафиксированы и стихи, посвященные обелиску: «Если в городе есть голова, // То должно быть и все остальное». Из кругов, близких к А. Чаркину, получена информация о том, что заказ на этот монумент первоначально получил знаменитый В. Пинчук (1908–1987). Ему дали три года на создание эскиза, в течение двух лет он не приступал к выполнению этого заказа, а потом предложил комиссии эскиз: обелиск и три фигуры вокруг него. Однако эскиз не утвердили. Сославшись на болезнь, постаревший Пинчук передал заказ Чаркину, своему любимому ученику, с которым он совместно сделал в 1970 году памятник Ленину для Красноярска. Чаркин собрал коллектив единомышленников, и за месяц был подготовлен победоносный эскиз, который и утвердили. На фоне последующего развития петербургской скульптуры этот обелиск, в общем-то, вполне безликий, выглядит хотя бы «правильным».

2. Постамент с барельефом «В бессмертие ушедшим. 1941–1945». Памятник погибшим универсантам. Открыт 7 мая 1986 г. Установлен во дворе главного здания Петербургского университета. Скульпторы Василий и Сергей Астаповы по проекту В. Васильковского. Гранит.

3. Памятник боевой и трудовой славы завода им. М.И. Калинина. Открыт в 1986 г. Уральская ул., 1. Скульпторы П. Шевченко и С. Алипов. Кованая медь, гранит. Высота гранитного пилона 8 м, медные рельефы по периметру высотой 2,5 м.

4. Бюст В.И. Ленина. Установлен в 1986 или 1987 г. во дворе Ленинградского высшего инженерно-строительного командного училища им. Комаровского. Скульптор Б. Петров. Бронза, гранит. Высота бюста 120 см.

5. Бюст В.П. Чкалова. Открыт в сентябре–октябре 1997 г. Установлен на Чкаловском пр. около ст. метро «Чкаловская». Скульпторы А. Чаркин и В. Свешников, архитектор В. Константинов. Бронза, гранит. Высота бюста 2 нат. в.

6. Бюст В.П. Чкалова. Установлен на углу Чкаловского пр. и Пионерской ул. Скульптор Я. Имранов. Несанкционированный монумент.

7. Памятник морякам-балтийцам. Открыт в 1987 г. Установлен у ворот Петербургского порта. Скульптор Я. Нейман. Архитекторы В. Кирхглани и В. Липовский. Бронза (фигуры и постамент). Высота фигур 3,5 м, общая высота 6,5 м.

8. Памятник юнгам Балтики. Открыт летом 2001 г. Установлен на углу пр. Кима и Железнодорожной ул. Скульптор Л. Эйдлин (1918–2001). Бронза, гранит. Высота скульптуры 160 см.

9. Обелиск героям Нарвской заставы. Открыт 8 мая 1995 г. Установлен на углу пр. Стachek и Ленинского пр. Спроектирован и изготовлен ОАО «Специальное конструкторское бюро транспортного машиностроения». Дизайнер Ю. Кудряков. Металл. Несанкционированный монумент.

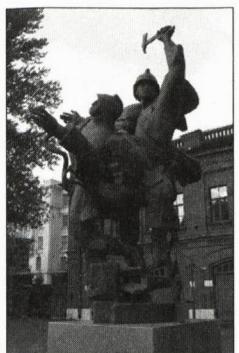
10. Памятник Г.К. Жукову. Открыт 7 мая 1995 г. Установлен в Московском парке Победы. Скульптор Я. Нейман. Архитектор Ф. Гепнер. Бронза, гранит. Высота фигуры 4,1 м, общая высота 7,5 м.

11. Бюст Г.К. Жукова. Открыт в 1995 г. Установлен на пр. Славы (за кинотеатром «Слава»). Скульптор В. Винниченко. Гранит (бюст 2 нат. в. и постамент).

12. Памятник Л.А. Говорову. Открыт 25 января 1998 г. Установлен около Нарвских ворот. Скульптор Б. Петров по модели В. Боголюбова (1894–1954). Архитектор Е. Шаповалова. Бронза, гранит. Высота скульптуры 310 см.

13. Бюст Володи Ермака. Открыт в 1996 г. Установлен на пл. Кулибина (угол Псковской ул. и ул. Володи Ермака). Скульптор В. Винниченко. Бронза, гранит. Высота 2 нат. в.

14. Памятник воинам, погившим в Афганистане. Открыт в 1996 г. на Серафимовском кладбище. Скульптор Е. Ротанов, архитекторы Ф. Романовский и В. Новосадюк. Шестифигурная композиция. Бронза, гранит. Высота фигур 200 см, бронзового плинта — 60 см.

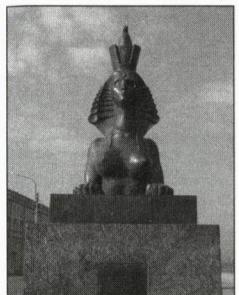


«барокко»

15. Памятник героям-пожарникам. Создан в 1981 г. Открыт 9 мая 1995 г. Установлен перед зданием 9-й пожарной части 8-го отряда пожарной охраны по адресу: В.О., Большой пр., 73. Скульптор Л. Лазарев, архитекторы В. Попов и В. Шевеленко. Бронза, гранит. Высота скульптуры 5 м, постамента — 1,5 м.

Необычайно экспрессивный и по-барочному динамичный памятник, изображающий какую-то экстатическую дionисийскую пляску, оргию огнеборцев. Симулякрам работы родосских скульпторов Агесандра, Атенодора и Полидора «Гибель Лаокоона и его сыновей» (ок. 50 г. до н.э.). Уникальный в своем роде случай: между созданием памятника и его установкой прошло 14 лет. Как объяснил сам скульптор, установку монумента в 1981 году запретил райком КПСС, поскольку один из пожарных держит в руках топорик, а так как недалеко установлен памятник Ленину, то кто-то мог вообразить, что пожарник с топориком гонится за Ильичом. Однако, скорее всего, райкому показалось криминальным отступление от соцреалистической традиции безликисти.

15



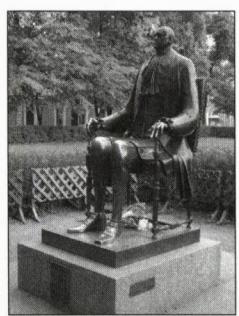
II. нетрадиционная героическая символика

(первая антитеза раздела I)

модернизм

16. Скульптура В. Сидура (1924—1986) «Формула скорби» (1972). Мемориал евреям — жертвам геноцида. Открыт 13 октября 1991 г. в Пушкине около Александровского парка. Архитектор Б. Бейдер. Скульптурные работы А. Позин. Бронза, медь, гранит. Высота 4 м.

16

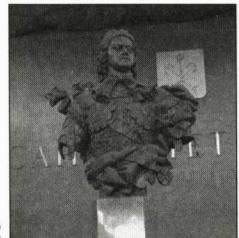


постмодернизм

17. Мемориал «Жертвам политических репрессий» (сфинксы). Открыт 28 апреля 1995 г. Установлен на наб. Робеспьера. Скульптор М. Шемякин, архитекторы В. Бухаев, А. Васильев. Бронза, гранит. Высота с постаментом 320 см. На цоколях сфинксов гравированные на бронзовых пластинах (воспроизведен почерк Бухаева) цитаты из произведений Д. Андреева, А. Ахматовой, И. Бродского, В. Буковского, В. Высоцкого, Н. Гумилева, О. Мандельштама, А. Сахарова, А. Солженицына, В. Шаламова; факсимилие «Raoul Wallenberg».

Несмотря на слишком маленькие размеры сфинксов, входящих в состав этого мемориала, он является весьма выразительным, а главное — единственным в городе антикоммунистическим памятником. Морды сфинксов наполовину — женские лица, наполовину — черепа. Тем самым не только задается концепт смерти, но и пародируется оформление набережной около Академии художеств, где установлены «оригиналы» сфинксов. Академия — то место, которое не может не волновать Шемякина.

21



III. посткоммунистическая героико-патриотическая символика

(вторая антитеза раздела I)

18. «Александр Невский коленопреклоненный перед иконой Божьей Матери». Деревня Ленинская Ленинградской обл., около церкви Св. Константина и Елены. Скульптор А. Чаркин. Открыта в апреле 2000 г. Бронза.

19. Скульптура «Орел» (Герб России). Открыта 30 сентября 1994 г. Установлена на фасаде Смольного. Скульпторы Б. Сергеев, А. Широков, О. Панкратова. Гипс. 3,5 м x 10 м.

20. Обелиск в честь 300-летия учреждения ордена Св. Апостола Андрея Первозванного. Открыт 27 мая 2001 г. Установлен на пересечении Большого пр. В.О. и пешеходной 6-й—7-й линии. Архитекторы Ю. Ситников и А. Казанков. Гранит. Высота 10 м.

Четырехгранный пирамидальный постамент, на каждой грани — доска с надписями. Дар городу от ООО «Кром» и ЗАО «Возрождение».

22

21. Петр I. Открыт 6 июня 1991 г. Установлен в Петропавловской крепости. Скульптор М. Шемякин. Архитекторы В. Бухаев, А. Васильев. Бронза. Высота 240 см.

«...> Памятник не самому Петру, но „восковой персоне“ из Эрмитажа <...» (Ревзин Г. Михаил Шемякин. Город прелестительных уродов // Сегодня (Москва). 1995. 16 дек.). Скульптор использовал посмертную маску Петра, снятую Растрелли.

22. Бюст Петра I. Открыт 24 июля 1993 г. Установлен в Большом зале Московского вокзала. Скульптор А. Чаркин, архитектор С. Михайлов. Бронза. Высота 229 см, высота постамента 450 см.

Бюст Петра заменил бюст Ленина. Установку планировали к 290-летию города, но в связи с протестами сторонников коммунизма, с одной стороны, и противников творчества Чаркина, с другой, установили позже и ночью. Бюст неудачен: чрезмерная детализация в стиле Церетели (рюши на воротнике и т.п.) является признаком кича, отвлекая внимание на нарядную одежду, чем искажает образ Петра. «Классицистская» традиция автору оказалась просто не по зубам. Кроме того, на бывшем Николаевском вокзале бюст Петра Великого чужероден по смыслу.

23. «Царь-плотник». Открыт 7 сентября 1996 г. Установлен на Адмиралтейской наб. у Дворцового моста. Скульптор Л. Бернштам. Бронза, гранит. Высота скульптуры 280 см. На гранитном постаменте надпись: «Этот памятник подарен городу Санкт-Петербургу Королевством Нидерланды. Открыт 7 сентября 1996 г. Его Королевским Высочеством Принцем Оранским». На скульптуре надпись: «Paris 1911».

24. Бюст Петра I. Открыт 10 сентября 2000 г. Установлен в Сестрорецке, в парке. Скульптор Б. Петров. Бронза, гранит. Высота бюста 140 см.

25. Памятник «Морякам и солдатам флота России. 1696—1996». Открыт 2 ноября 1996 г. Установлен рядом с Нахимовским училищем. Скульптор М. Аникушин (1917—1997). Архитектор Т. Садовский. Бронза, гранит. Высота 7,5 м.

26. Бюст А.Д. Меншикова. Открыт 12 сентября 1997 г. Установлен в Колпине к 275-летию Колпина. Скульптор А. Чаркин, архитектор В. Васильковский. Бронза, гранит, высота бюста 300 см.

27. Памятник первостроителям Петербурга. Открыт 15 октября 1995 г. в бывшем саду им. Карла Маркса, около Сампсониевского собора. Архитектор В. Бухаев. Скульптор М. Шемякин. Гранит, бронза. Высота гранитной арки 650 см. На арке надпись: «У Святого Сампсония Странноприимца нашли упокоение первые архитекторы строители граждане Санкт-Петербурга. Еропкин Петр Михайлович 1698—1740 Кокорин Александр Филиппович 1726—1772 Шлютер Андреас 1666—1714 Леблон Жан-Батист 1679—1719 <...>».

Поскольку все бронзовые детали были украдены — сначала кресло в 1998 году, потом медальоны, последним исчез стол в начале 2000-го, — приведем описание по старой рецензии: «На большой плите располагаются голландский (петровский) стол и стул. На столе — голландский же натюрморт vanitas — череп, трубка, карта Петербурга и подсвечник. Стол стоит перед аркой, сложенной из разнообразных архитектурных деталей — стрельчатое завершение, с одной стороны — подобие барочной волюты, с другой — просто каменный куб. В окне — крестообразный оконный переплет. На арке внизу выбиты имена „первостроителей“ — Трезини, Растрелли и т.д., выше повешены медальоны с их изображениями вперемежку с теми же натюрмортами vanitas и козлинными черепами» (Ревзин Г. Михаил Шемякин. Город прелестительных уродов // Сегодня (Москва). 1995. 16 декабря). Г. Ревзин писал о том, что памятник символизирует смерть и презентирует руины разных архитектурных эпох. Грабители, точно ощущив эти смыслы, убили и сам памятник, разграбив его и этим сделав символику смерти еще абсолютнее и буквальнее.

28. Бюст кн. А.М. Горчакова. Открыт 16 октября 1998 г. Установлен в Александровском саду. Скульпторы А. Чаркин и Б. Петров, архитекторы С. Михайлов и Н. Соколов. Бронза, гранит. Высота бюста 125 см. На постаменте надпись: «Александр Михайлович Горчаков 15 июля 1798 г.—10 марта 1883 г.».

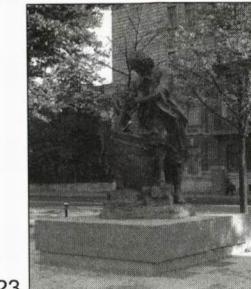
Выбор Горчакова отражает новую политическую конъюнктуру: с 1856 года Горчаков был министром иностранных дел и одним из наиболее видных руководителей «агgressивной внешней политики царизма в 1850—1870 гг.».

29. Бюст Николая II. Открыт 17 июля 1993 г. Установлен в Царском Селе, в Феодоровском городке. Скульптор В. Зайко. Бронза, гранит. Высота бюста 2 нат. в. Высота постамента 170 см.

30. Бюст С.И. Мосина. Открыт 16 сентября 2001 г. Установлен в Сестрорецке (ул. Володарского). Скульптор Б. Петров. Бронза, гранит. Высота бюста 152 см.

Мосин — русский конструктор стрелкового оружия, в частности «трехлинейной винтовки образца 1891 года». В 1894—1902 гг. был начальником Сестрорецкого оружейного завода. К 100-летию со дня рождения Мосина в 1949 году было принято решение об увековечении его памяти. Характерно, что о Мосине вновь вспомнили в 2000-м, заказав бюст.

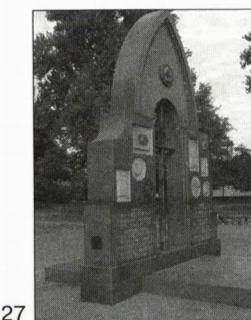
31. Памятник военным медикам. Открыт 8 мая 1996 г. Установлен на площади Военных Медиков (Боткинская ул.). Архитекторы Ю. Митюров, Н. Митюрова. Геральдическая символика (щиты, венок) — скульптор Б. Петров. Художники И. Уралов и В. Васильковский. Мемориал сооружен по инициативе начальника Военно-медицинской академии Ю. Шевченко. На внутренних сторонах геральдических щитов надписи: «Профессия врача — это подвиг. Она требует самоотвержения, чистоты души и чистоты помыслов. А.П. Чехов»; «Многих воителей стоит один врачеватель искусный. Гомер».



23



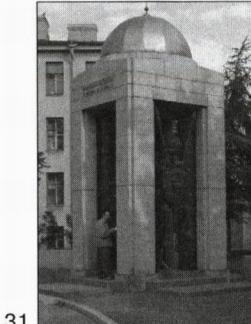
25



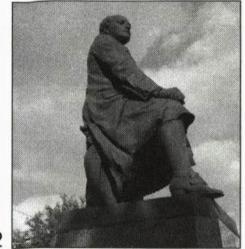
27



28



31



32

IV. памятники деятелям культуры

(вторая каноническая тема)

классицизм (социалистический)

32. Памятник М.В. Ломоносову. Открыт 21 ноября 1986 г. В.О., Менделеевская линия. Скульпторы В. Свешников (ведущий автор), Б. Петров, архитекторы И. Шахов и Э. Тяхт. Бронза, гранит. Высота фигуры 360 см.

Образцовый в своем роде памятник, точнейшим образом выдержаный классицистский стиль. Последний в своем роде по времени создания.

33

33. Бюст И.Е. Репина. Открыт 14 января 1999 г. Установлен в Румянцевском саду (Университетская наб.). Скульптор Матвей Генрихович Манизер (1891—1966). На тыльной стороне постамента надпись: «Администрация С.-Петербурга. Российская Академия художеств. Государственный музей городской скульптуры. Исполнитель — комбинат „Скульптура“. Спонсор — Балтийская строительная компания».



34

34. Бюст В.И. Сурикова. Открыт 14 января 1999 г. Установлен в Румянцевском саду (Университетская наб.). Скульптор Л. Эйдлин (1918—2001). На тыльной стороне постамента надпись: «Администрация С.-Петербурга. Российская Академия художеств. Государственный музей городской скульптуры. Исполнитель — комбинат „Скульптура“. Спонсор — Балтийская строительная компания».



35

35. Бюст А.С. Пушкина. Открыт 6 июня 1999 г. Установлен перед входом в Пушкинский дом (наб. Макарова). Скульптор И. Шредер (1835—1908). Ранее бюст стоял в парке Александровского лицея (Каменноостровский пр., 21).

36

36. Бюст Гете. Открыт в сентябре 1999 г. Установлен перед собором Святых Петра и Павла (Невский, 22—24). Скульптор Л. Лазарев. Бронза, гранит. Высота бюста 120 см.



37

37. Бюст Д.Д. Шостаковича. Открыт 24 сентября 1998 г. Установлен около дома 27 по Кронверкской ул. Скульптор А. Черницкий, архитектор С. Одновалов. Бронза, гранит. Высота бюста 3 нат. в., общая высота 400 см.



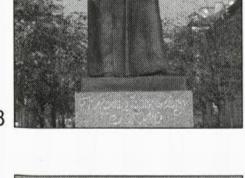
38

38. Памятник Н.В. Гоголю. Открыт в 1998 г. Малая Конюшенная ул. Скульпторы М. Белов (эскиз), С. Астахов (модель). Архитектор В. Васильковский. Бронза, гранит. Высота скульптуры 340 см.



39

39. Памятник Т.Г. Шевченко. Открыт 22 декабря 2000 г. Установлен на Каменноостровском пр., на площади рядом с ДК Ленсовета. Скульптор Лео Мол (Леонид Молодожанин) (Канада), архитектор С. Одновалов. Подарок СПб.



40

Классическая самодеятельность. Фигура не уравновешена и падает. К тому же при оценке личности Шевченко стоит учесть мнение Белинского: «Вера делает чудеса — творит людей из ослов и дубин, стало быть, она может и из Шевченки сделать, пожалуй, мученика свободы. Но здравый смысл в Шевченке должен видеть осла, дурака и пошлеца, а сверх того горького пьяницу, любителя горелки по патриотизму хохлацкому. Этот хохлацкий радикал написал два пасквиля — один на государя императора, другой — на государыню императрицу. Читая пасквиль на себя, государь хохотал, и, вероятно, дело тем и кончилось бы, и дурак не пострадал бы, за то только, что он глуп. Но когда государь прочел пасквиль на императрицу, то пришел в великий гнев, и вот его собственные слова: „Положим, он имел причины быть мною недовольным и ненавидеть меня, но ее-то за что?“ И это понятно, когда сообразите, в чем состоит славянское остроумие, когда оно устремляется на женщину» (Белинский В.Г. Письмо П.В. Анненкову от 1—10 декабря 1847 г. // Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 9. С. 689). О памятнике см.: Речкин В. В Петербурге — кобзарь, в Киеве — Кучма // Бюллетень недвижимости. 2000. 22 декабря.



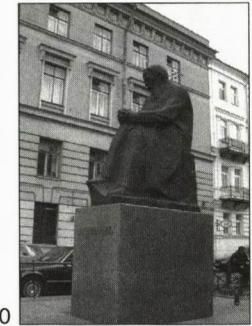
39

«концептуальный реализм»

(первая антитеза классицизму и соцреализму)

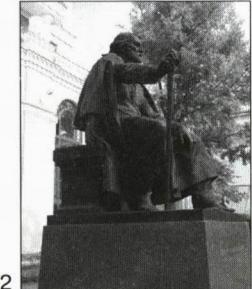
40. Памятник Ф.М. Достоевскому. Открыт 30 мая 1997 г. Установлен на Большой Московской ул./Владимирской пл. Скульпторы Л. Холина (1918—1998), Петр и Павел Игнатьевы. Архитектор В. Спиридонов. Бронза, гранит. Высота скульптуры 220 см, постамента — 150 см.

Лучший памятник рассматриваемого периода. Однако и здесь архитектурное решение крайне неудачно (пошлине фонарики и т. п.). См.: Золотоносов М. «У ног Иисусовых» // Московские новости. 1997. № 25. 22—29 июня. По первоначальному замыслу скульптора, фигура писателя должна была изготавливаться не из бронзы, а из гранита; устанавливать памятник планировалось в месте впадения канала Грибоедова в Крюков канал, чтобы камень парапета и ограды сливался с камнем памятника и Достоевский «вырастал» из гранита набережной. Конечно, это еще более сильное решение. Видимо, у автора уже не было сил отстоять его.



40

41. Композиция «Достоевский. Дом Раскольникова». Горельеф. Открыта летом 2000 г. Установлена на «доме Раскольникова» (угол Столлярного пер. и Гражданской ул.). Скульптор Е. Ротанов. Архитектор В. Новосадюк. Бронза, гранит. Высота 165 см. Текст Д.С. Лихачева.



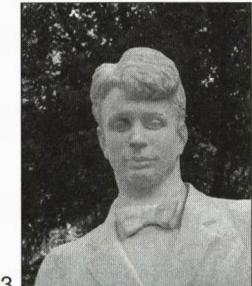
41

«натурализм»

(вторая антитеза классицизму и соцреализму)

42. Памятник И.С. Тургеневу. Открыт 14 августа 2001 г. Установлен в Староманежном саду перед домом 12а по Итальянской ул. Скульпторы Я. Нейман и В. Свешников, архитектор Г. Челбогашев. Бронза, гранит. Высота скульптуры 310 см, постамента — 160 см.

Симулякр известной мраморной скульптуры «Юпитер» (I в. н. э.), хранящейся в Эрмитаже. Бронзовое изображение поражает своими гигантскими размерами. Между прочим, они реально оправданы, в известном смысле авторы сделали натуралистическую скульптуру: рост Тургенева составлял 190 см. Я знал, что Тургенев большого роста. Но он превзошел мои ожидания. Он показался мне великанином <...>» (Толстой С.Л. Очерки бытого. 3-е изд., исправленное и дополненное. Тула, 1968. С. 312; воспоминание относится к 1878 г.). Ср. с жутким впечатлением В.В. Розанова: «Физиологически отвратительный Тургенев заключалось в том, чего совершенно не видно на портрете, как известно — скорее поразительной красоты, гармонии и изящества: его крупная голова сидит не только на более крупном теле, которое точно все распухло как упокойника-употопленника. Тело его, фигура его дото огромна, точно это какая-то мебель, а не живой, настоящий человек <...>» (Розанов В.В. Апокалипсис нашего времени. М., 2000. С. 347). Однако крайне неудачно выбрано место для установки памятника: маленький Староманежный сад слишком мал для такого массивного монумента, а элитный дом является очень плохим и абсолютно бессмысличным фоном (им, кстати, могло оказаться финское консульство, поначалу претендовавшее на тот же участок).



42

кич

(третья антитеза классицизму и соцреализму)

43. Памятник С.А. Есенину. Открыт 3 октября 1995 г. Установлен в Таврическом саду. Скульптор А. Чаркин, архитекторы Ф. Романовский и С. Михайлов. Белый мрамор. Высота 250 см. Подарок СПб.

Памятник сделан по заказу Благотворительного фонда им. Есенина. За один месяц Чаркин сделал 7 эскизов, фонд остановился на одном из них. Изготовление велось в крайне сжатые сроки, рубщики рубили мрамор в машине, которая везла монумент из мастерской в сад на открытие. Осенью 2001 года автор дорабатывал памятник прямо в Таврическом саду в связи с тем, что спонсор предоставил деньги на реставрацию и доработку. Дебильное выражение лица. Памятник напоминает славяшего манекен в витрине магазина. Самый «кичевый» образец кича, самый первый образец этого направления.



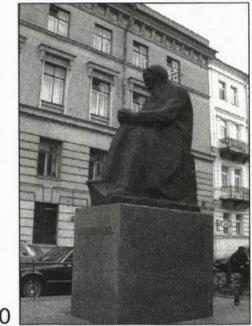
43

V. другая городская скульптура

(третья антитеза разделу I)

романтизм

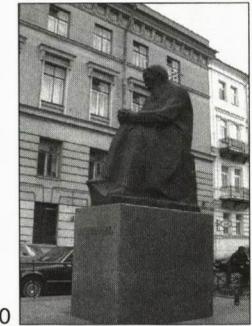
44. «Бегущие дети». Открыта осенью 1986 г. Установлена около ст. метро «Пионерская». Скульптор В. Винниченко. Бронза, гранит. Высота скульптуры 2 м.



44

45. «Новый век». Открыта в апреле 2000 г. Установлена в сквере на углу ул. Белинского и Моховой. Скульптор Е. Ротанов. Бронза. Высота 200 см.

Парафраз «Мальчика с мячом» (1936) И.А. Андреева высотой 180 см, восходящего к «Ганимеду и орлу» (1546) и «Нарциссу» (1548) Б.Челлини (см.: Золотоносов М.Н. Гиптократия. Исследование немого дискурса: Аннотированный каталог садово-парковой скульптуры сталинского



45



46

времени. СПб., 1999. С. 41–42). Об архитектурном контексте, в который помещена эта скульптура, см.: Бессмертных Н. Петербург ответил фонтаном на прописки Москвы // Коммерсант-дели. СПб. 2000. 14 апреля.

46. «Счастливое детство». На отливке дата окончания работы: 4 декабря 1987 г. Установлена в 2001 г. около дома 56 по Каменноостровскому пр. Скульптор М. Аникушин. Бронза. Высота (вместе с плинтом) 183 см.

Парафраз «детского» мотива в садово-парковой скульптуре 1930–1940-х годов.

«реализм»

47. «Фонарщик». 27 мая 1997 г. установлен на Одесской ул. Скульпторы Б. Сергеев и О. Панкратова, архитектор В. Спиридовон. Бронза. Высота 160 см.

На улице образцы старых петербургских фонарей. На доме рядом со скульптурой доска: «В этом доме в 1871 году находилась мастерская изобретателя А.Н.Лодыгина. Здесь создавались первые осветительные приборы и электрические лампы».

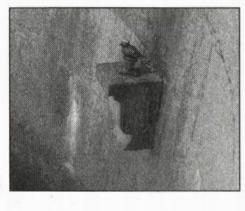


47

«интеллектуальный» кич

48. «Чижик-прыжик». 19 ноября 1994 г. установлен на консоли у впадения Мойки в Фонтанку. Скульптор Р. Габриадзе. Архитектор В. Бухаев. Бронза. Высота 11 см.

Как и всякий образец кича, чрезвычайно любят народом. На консоль бросают монеты. Материализация песенки о чижике-прыжике – пример явного неподражания в имперский, парадный и пафосный стиль Петербурга.



48

49. «Нос майора Ковалева». Установлен в октябре 1995 г. на доме 11 по пр. Римского-Корсакова (угол Вознесенского пр. и пр. Римского-Корсакова). Архитектор В. Бухаев. Скульптор Р. Габриадзе. Гранит розовый. Высота 40 см.

Мощнейший фаллический образ, напоминающий о статуях Приапа, совершенно неуместен на углу пр. Римского-Корсакова и Вознесенского. Это совсем не ироничное, унылое и пыльное место, абсолютно ничем не сопряженное с образами из повести Гоголя. Просто банк, который дал деньги, владел этим домом. Вообще всякая буквально осуществленная литературная метафора или гипербола выглядят дико, особенно в чужеродной для себя среде.

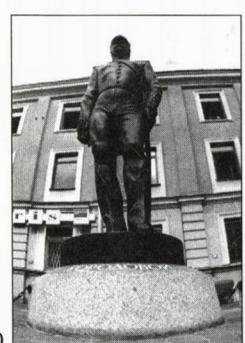


49

кич, масскульт

50. «Городовой». 27 мая 1998 г. временно установлен на М. Конюшенной ул. Скульптор А. Чаркин, архитектор В. Попов. Бронза. 200 см. Подарок СПб. Несанкционированный монумент.

Был установлен ночью. У городового портретное сходство с Никитой Михалковым. «Начальник ГУВД Анатолий Пониделко предложил установить на Невском проспекте статую городового. ГУВД выделяет на осуществление проекта 430 тысяч деноминированных рублей, вклад завода „Монументальная скульптура“ – 100 тысяч рублей новыми и сэкономленное сырье. Над образом безвозмездно работают академики возглавляемой Зурабом Церетели Российской Академии художеств – председатель Союза художников скульптор Альберт Чаркин и председатель Санкт-Петербургского Союза архитекторов России Владимир Попов. Фигура из бронзы ростом 2,2 м в амуниции образца прошлого века предстанет взорам петербуржцев 27 мая, в день рождения города. По словам заместителя начальника отдела по работе с личным составом ГУВД Владимира Зорина, Альберт Чаркин впервые показал модель скульптуры Анатолию Пониделко во время прошлогоднего визита в Петербург министра внутренних дел Анатолия Куликова. Идея была одобрена и утверждена как первый этап подготовки к празднованию 200-летия МВД в 2002 году» (Воскресенский С. На добрую память // Коммерсант-дели. СПб. 1998. 16 апреля).



50

51. «Остап Бендер». 25 июля 2000 г. установлен на Итальянской ул. у входа в ресторан «Золотой Остап». Скульптор А. Чаркин, архитектор В. Бухаев. Бронза. Высота 190 см.

У Остапа Бендера некоторое портретное сходство с Сергеем Юрским, исполнявшим роль Бендура в фильме М.Швейцера «Золотой теленок». Ступ, входящий в скульптурную композицию, специально предусмотрен для того, чтобы на него садились желающие сфотографироваться рядом с «великим комбинатором». «Люди, сделавшие городу столь щедрый презент, заслуживают широкой известности. Инициатором установки выступил директор Народного литературного музея Остапа Бендера Анатолий Котов (как говорил сам Остап, „сбылись мечты идиота“). Оплатил проект директор Балтийской строительной компании Игорь Найвальт. Бронзовый Остап встал перед входом в ресторан, что в первом этаже реконструированного Найвальтом дома. Кстати, дом 5 на площади Искусств („дом Жако“) – бывший федеральный памятник архитектуры. Бывший не только потому, что его понизили в статусе, но и потому, что БСК обнаружил с памятником более чем вольно, в обход всех охранных требований. Игорь Найвальт нимало не сомневается ни в своем вкусе, ни в своем праве обустраивать Петербург по своему вкусу. Года два тому назад он собирался построить большущий собор на Троицкой площади и никак не мог взять в толк, почему эта идея так не нравится Научному совету по охране культурного наследия.



51

Как фанатик христианской веры и патриот, он хотел прикрыть высоким храмом здание мечети. Потом со всей страстью переключился на памятник святому благоверному Александру Невскому – в день освящения закладного камня истово крестился и целовал руку митрополиту. Фигура „сына турецко-подданного и потомка янычар“ – нечто новенькое в пантеоне Игоря Найвальта. Но это, право, к лучшему. Слава Богу, никто не надоумил мецената увековечить память одного из православных завсегдатаев кабаре „Бродячая собака“, что находилось когда-то во дворе дома Жако. Иначе в один прекрасный день мы увидели бы у дверей кабака Анну Ахматову или Велимира Хлебникова. Тем более, что скульптор Чаркин с легкостью извает любого» (Речкин В. Не надо оваций // Бюллетень недвижимости. 2000. 1 августа).

52. «Фотограф». 25 января 2001 г. установлен на М. Садовой ул. Скульптор Б. Петров. Бронза. Высота 250 см.

Фотограф выполняет «сигнальную» функцию: рядом с ним фотографируются «петербуржцы и гости нашего города».



52

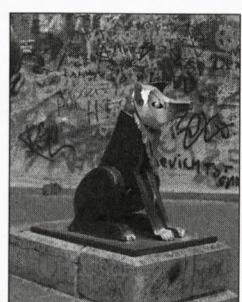
53. «Цирк приехал». 8 июня 2001 г. композиция установлена перед фасадом цирка на Фонтанке. Скульптор Арсен Аветисян, архитектор А. Иванов. Бронза, литье, патинирование. Высота 390 см. Подарок СПб.

54. «Кошка». Установлена 1 апреля 1999 г. на консоли фасада дома 1 по М. Садовой (на уровне второго этажа). Скульптор В. Петровичев. Металл (смесь алюминия, силумина и дюралюминия). Авторское литье. Высота 37 см.

Абсурдная, на первый взгляд, затея – украшать фасады домов по Малой Садовой полочками с котами и кошками. Однако для созданной здесь ауры (фонтанчик, елки в кадках, фонарики, плитка), своим прототипом имеющей бульвары южных городов – Батуми, Сухуми и Симферополя, статуэтки животных тоже важны, потому что усиливают ощущение кича от всей пространственной среды, перенасыщенной традиционными знаками мещанства и пошлости. Плитка, заменившая асфальт, играет роль паркета. Вместо стульев – скамьи. Стена дома играет роль стены комнаты, на которой стоит любимая фарфоровая кошечка. Только салфетки с кружевами не хватает. В углу сидит любимая собачка. Вместо фикуса – в кадке елка. Улицу именно и постарались превратить в «уютную комнату». При этом и кошка Петровичева, и собака Сивакова в отрыве от контекста не являются кичем: это вполне обычные образцы массового декоративно-прикладного искусства. Но, помещенные сюда, они сразу же обросли совсем другими эстетическими значениями.

55. «Добрая собака». 8 октября 1999 г. установлена во дворе дома 3 по М. Садовой ул. Скульптор В. Сиваков. Железо, ковка. Высота 70 см.

Прототип – собака Гаврюша. Скульптор подобрал ее на улице, принес домой, назвал Гаврошем, перепутав пол; потом собака оказалась женского рода и стала Гаврюшей. Стены домов вокруг «Собаки» покрыты тинейджерскими граффити, рядом с «Собакой» повешен почтовый ящик, куда опускают «хочушки» с заветными желаниями. Сакральный локус.



55

56. «Кот». Установлен на консоли фасада Елисеевского магазина, выходящего на М. Садовую. Неизвестный автор.

Ряд экспертов связывает появление Кота с деятельностью промышленно-строительной группы «БиК», занимавшейся плиточным мощением Малой Садовой, и ее владельцами по фамилии Ботка. Якобы один из людей с этой фамилией Кот и изготовил.



56

неопримитивизм, «постреализм», метафизическая скульптура

57. «Восходящее солнце». Создана в 1962 г. Установлена в 1985 г. в Муринском парке (пр. Луначарского). Скульптор А. Черницкий. Гранит. Высота 1,25 м. нат. в.

58. «Девушка». Создана в 1967 г. Установлена в 1985 г. в Муринском парке (пр. Луначарского). Скульптор А. Черницкий. Гранит. Высота 1 м. нат. в.

59. «Земля». Установлена в 1985 г. в Муринском парке (пр. Луначарского). Скульптор А. Черницкий. Гранит. Высота 1,5 м. нат. в.

60. «Людоед». Установлена в 1986 г. в Муринском парке (пр. Луначарского). Скульптор А. Черницкий. Гранит. Высота 110 см.

Около Выставочного зала на Охте временно установлены на пленэре две скульптуры А. Черницкого: «Двое» (1980), кварцит, высота 180 см, и «Семья» (1984), кварцит, высота 140 см.

61. «Ева». Установлена 4 ноября 1991 г. на ул. Турку. Скульптор А. Блонский. Гранит. Высота 120 см.

Эта и восемь следующих за ней скульптур – итог первого так называемого пленэра в Ленинграде. Руководил проектом Владимир Иванович Винниченко. Шириня ул. Турку (бывшая часть Бассейной ул. во Фрунзенском районе) такова, что улица воспринимается как поле, как часть парка (точнее – пустыря). Пленэрная скульптура здесь может быть уместна.



53



58



59



61



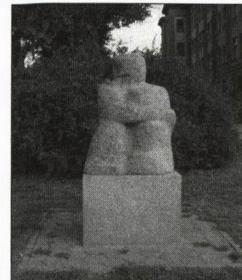
70

62. «Поверженный». Установлена 4 ноября 1991 г. на ул. Турку. Скульптор В. Винниченко. Гранит. 200×90 см.

63. «Похищение Европы». Установлена 4 ноября 1991 г. на ул. Турку. Скульптор Ю. Евграфов. Гранит.

64. «Отец Иакинф». Установлена 4 ноября 1991 г. на ул. Турку. Скульптор С. Задорожный. Гранит. Высота 180 см.

Около Выставочного зала на Охте временно установлена на пленэре скульптура С. Задорожного «Саами». Гранит, высота 100 см.



71

65. «Садовница». Установлена 4 ноября 1991 г. на ул. Турку. Скульптор В. Зайко. Гранит. Высота скульптуры 115 см, постамента — 45 см.

66. «Апостол Петр». Установлена 4 ноября 1991 г. на ул. Турку. Скульптор А. Молев. Гранит. Высота скульптуры 160 см, постамента — 70 см.

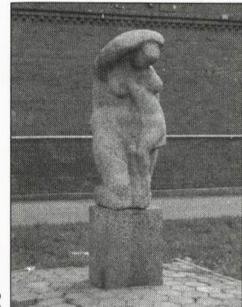
67. «Амазонка». Установлена 4 ноября 1991 г. на ул. Турку. Скульптор В. Сидоренко. Гранит. Утрачена.

68. «Плодородие». Установлена 4 ноября 1991 г. на ул. Турку. Скульптор В. Цыбульник. Гранит. Утрачена. Высота 170 см.

69. «Музыкант». Установлена 4 ноября 1991 г. на ул. Турку. Скульптор Е. Черкасов (1932—1999). Гранит.

70. «Даная». В сентябре 1998 г. установлена напротив дома 3 по Тульской ул. Скульптор В. Винниченко. Гранит. 170 × 90 см.

Эта и две следующие скульптуры были результатом второго ленинградского пленэра, которым также руководил В. Винниченко.



72

71. «Орфей». В сентябре 1998 г. установлена напротив дома 3 по Тульской ул. Скульптор М. Ершов. Гранит. Высота 115 см.

72. «Кариатида». В сентябре 1998 г. установлена напротив дома 3 по Тульской ул. Скульптор А. Блонский. Гранит. Высота 160 см.

Напоминает так называемую Венеру Виллендорфскую: сильны элементы примитивизма, ранних форм искусства.



73

73. «Материнство». В сентябре 1998 г. установлена напротив дома 3 по Тульской ул. Скульптор Е. Ротанов. Гранит.

сюрреализм

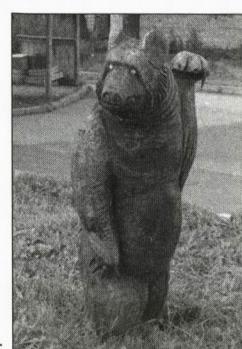
(антитеза всему)



74

74. Памятник Альфреду Нобелю. Петроградская наб. около дома 24. Открыт 21 октября 1991 г. Скульпторы П. Шевченко и С. Алипов. Бронза, стекло. Высота скульптуры 670 см, постамента — 50 см. На постаменте надпись: «A. NOBEL».

Необычайно экспрессивный монумент, изображающий взрыв (A. Нобель — изобретатель динамита). Мотив деструкции здесь доведен до логического и эстетического предела. Самый актуальный памятник для рубежа XX и XXI веков (1999—2001 гг.).



75

деревянная скульптура

75. «Медведь». Установлен в 2001 г. в сквере на углу Лесного пр. и Кантемировской ул. около кафе «Балтика». Неизвестный автор. Дерево. Высота 145 см. Несанкционированный монумент.

76. «Медведь», «Заяц», «Сова», «Крокодил», «Бегемот», «Обезьяна». Установлены 9 сентября 2001 г. в Муринском парке (пр. Луначарского). Авторы — студенты Санкт-Петербургского художественного училища им Н.К. Рериха: А. Геряя, В. Мищенко, А. Некрасов, А. Никитин, С. Овсянников, В. Серов (коллективная работа). Дерево.

VI. разное

77. Обелиск, посвященный началу работ на высокоскоростной магистрали Петербург — Москва. Открыт в 1994 г. Установлен на 19-м км дороги в районе станции Шушары. Архитектор В. Бухаев. Гранит. Высота 400 см.

Автор благодарит В. Бибинову, В. Винниченко, Ю. Калиновского, М. Клюшкину, Л. Лихачеву, А. Позднякову, Б. Сергеева, О. Трифонову, Л. Хазанову и Г. Чаркину за ценные сведения и помошь в работе.



Чукотка. Мынэргав

Дмитрий Озерков

Командировка корреспондента НОМИ Дмитрия Озеркова в Анадырь была осуществлена при поддержке губернатора Чукотки Р. Абрамовича и организаторов фестиваля «Мынэргав»

Для культурного европейца, прилетающего сюда с запада, Чукотка начинается со штампов. Край света, гигантская тундра, отсутствие юмора, пролив, за которым Аляска. Шкуры, моржи, вездеходы, подлодки и вечная мерзлота. Разумеется, подтверждения этому являются сразу же: видишь то, что знаешь.

Вытянутый остров Алюмка с сигнальным маяком при подлете поразительно похож на сторожевую субмарину; самолет грохается каким-то ямам на посадочной полосе, а потом просто съезжает в песок. На этом все кончается: паспортный контроль, погранслужба, кафе и все прочее размещается в несуразной пятиэтажной постройке посреди тундры. От аэропорта Анадырь надо на чем-то добираться, но не до города Анадырь, а только до порта, откуда в город ходят баржи. В случае ледохода летает вертолет, а в случае шторма — не добраться никак, и несколько дней надо жить на холодном аэровокзале. Из каких соображений (из приграничных?) аэропорт выстроен через пролив — непонятно.

Но потом все оказывается сложнее — у людей совершенно «другие» лица. Другие товары в магазинах. Другая архитектура: небольшой город стоит на сваях (вечная мерзлота). Другие ландшафты — холодная вода и рыжая тундра. Угольное производство и золотые прииски где-то в тундре. Сеть дороги окружает город на 20—25 км, дальше начинается тундра, и можно проехать только зимой на вездеходе. Единственный приемлемый жанр общения со всем этим совершенно другим миром — путевой дневник, куда, ничему не удивляясь, час за часом заносишь заметки о происходящем.

Поводом поездки на Чукотку послужило приглашение местных властей, в частности нового губернатора Чукотки Р. Абрамовича, фактически возродившего в августе 2001 года традиционный фольклорный фестиваль, не проводившийся уже семь лет. Фестиваль называется Мынэргав. О том, как переводится это слово с чукотского, никто мне точно так и не поведал. Варианты такие: вдохновение, состязание, слава, счастье, дружба. По сво-



ему уровню это было очень крупное событие, включавшее выступление 16 своих и приезжих ансамблей, конкурсы моды, на лучшее блюдо, гала-концерт и пр. На деле напоминало небольшое региональное мероприятие, основой которого были танцы. Местное население носит наряднейшие национальные костюмы так, словно никогда их не снимает. На главной площади были сооружены самые настоящие яранги, в которых жили их хозяева, участники фестиваля. Тут же пили, ели (деликатесы: долго выдержанная в земле рыба и свежесваренное содержимое моржового желудка) и спали. Вывод, который я сделал для себя по ходу фестиваля, довольно парадоксальный: традиционное и современное искусство на Чукотке — это практически одно и то же.

Анадырский музей содержит свое художественное достояние из памятников национального косторезного ремесла в двух одинаковых квадратных домиках. Хранятся здесь и всякие диковины, такие, как подносные сервизы или «антисоветская» модель самолета, сооруженная из подручных материалов местным шаманом. Внутрь фанерного корпуса он запрятал ружье и привязал к курку веревку, за которую дергал, так что получалось, что со-

ветский самолет сам убивает чукчей. Шамана, разумеется, расстреляли. Несколько, напрочет, памятников местным борцам за установление советской власти разбросаны по городу. Стандартные советские монументы смотрятся на фоне просторов, размеры которых необозримы, как самый сильный оплот самой искренней из цивилизаций.

Особняком стоит древняя тысячелетняя резьба по кости и клыку моржа с концентрическими кругами, треугольниками. Сюда же относятся и знаменитые «крылатые предметы» (Х в. до н.э. — X в. н.э.), о которых вообще ничего не известно. Сходные орнаменты встречаются в древнейшей пластике Японии и у индейцев. (Как известно, на месте Берингова пролива некогда был перешеек, объединявший Чукотку с Америкой в так называемую Берингию).

На Чукотке, нужно сказать откровенно, непонятно, что происходит со временем. Тут начинают сниться странные сны. Место это — мистическое для европейца, совершенно не затронутое постигающим и разлагающим природу разумом. Связано это, по-видимому, с природной дикостью территории, с ее неповре-



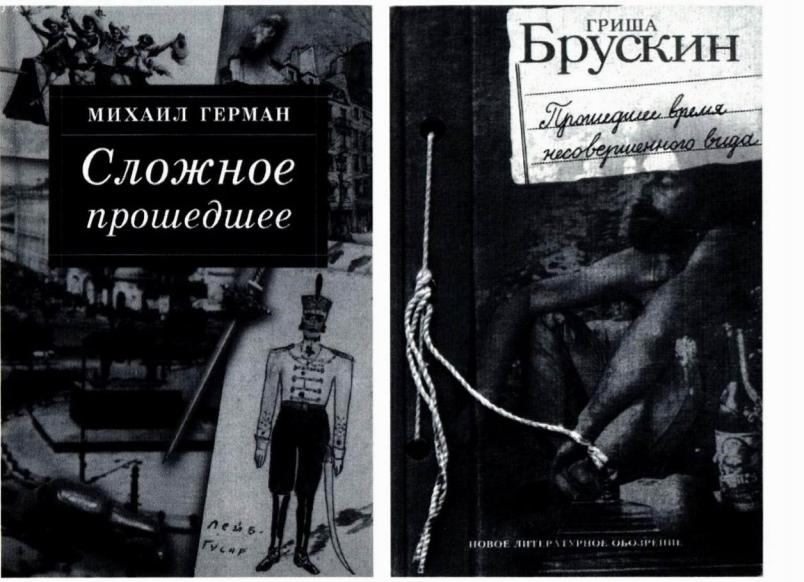
жденностью логическим и рациональным мышлением. Неудивительно, что единственная приемлемая форма искусства здесь — шаманизм. Все прочее — как то сегодняшние поделки из кости, бисерные бусы, выделка шкур и рогов — для туристов. Истинная форма искусства — эвритмические танцы под равномерные глухие удары в бубен и однообразное пение, в специальных перчатках и со специальными кожаными мячами. В этом причина популярности традиционных здесь фольклорных ансамблей — благополучно забытых в больших городах. Сегодня фольклорные коллективы на Чукотке имеются почти в каждой деревне. Художественная самодеятельность в какой-то момент заменила ритуальные танцы, связанные с основными жизненными циклами.

Мир духов на Чукотке кажется господствующим, несмотря на все вероятные и невероятные проявления советской действи-

тельности, писать о которых неинтересно. Духи есть у всего — у каждого объекта и явления природы. Шаман общается с ними, входя в особое состояние между мирами, где он может что-то изменить. Официально считается, что с 30-х годов шаманов на Чукотке нет. Такие институты, как больницы и школы, их как будто заменили. Однако на вопрос о том, к кому идут, когда «традиционные средства» не помогают, отвечают уклончиво. Любой прозаический выезд в тундру сопровождается определенными ритуалами — связанными с задабриванием духов, пусть и свидетельными к схеме. Полное торжество анимизма царит среди коренного населения, и это единственное, чтоозвучно вдохновению на этой очень странной земле.

Фото автора





Станислав Савицкий

грамматика позднего социализма

Михаил Герман. Сложное прошедшее.
СПб.: Искусство—СПб, 2000

Гриша Брускин. Прошедшее время несовершенного вида.
М.: Новое литературное обозрение. 2001

При въезде в Россию на русско-финской границе стоит не что-нибудь, а громадный рекламный щит с ярким словом «West». Это всего лишь реклама сигарет со слоганом «The Power Brand», но в ней есть сермяжная правда. На бескрайних российских просторах Запад был и остается знаком качества, образцом для подражания и возвышенным объектом желания. А в недалеком советском прошлом многие видели в нем спасение от родной удручающей действительности.

Мемуары известного петербургского искусствоведа Михаила Германа выдают в авторе подлинного галломана и даже названы глагольным временем из французского, которого нет в великом и могучем. В воспоминаниях Гриши Брускина — художника, ныне живущего в Нью-Йорке, — ушедшая эпоха не переводится на иностранский, но упрекнуть автора в славянофильстве смог бы разве что изощреннейший интерпретатор.

Обе книги — беллетризованные автобиографии, удачно изданные в жанре семейного альбома. Оба автора — ключевые фигуры в профессиональной среде, не стремящиеся стать героями большой истории или массовой культуры. В воспоминаниях они рассказывают личную историю, и, тем не менее, взятые вместе, две книги представляют историю интеллигенции эпохи позднего социализма. Михаил Герман и Гриша Брускин принадлежат к разным поколениям и городам, разнятся и их профессии. Петербургский искусствовед вырос накануне и во время Второй мировой, был в эвакуации, помнит послевоенную разруху и встретил «оттепель» в зрелом возрасте. Юность московского художника пришла на «оттепельные» годы, выставляясь он начал в 1970-е и состоялся после перестройки, переехав в Штаты. Первый нарисовал в мемуарах подробный портрет эпохи и поставил точку в 1991 году, когда империя распалась. Второй написал воспоминания с открытым концом, рассказав комичные и жутковатые истории о себе и своих знакомых.

Книга Михаила Германа — одни из первых мемуаров об эпохе позднего социализма, которые можно поставить в один ряд с классикой жанра. Исторически это время завершается как раз в наши дни, когда герои, свидетели и очевидцы пишут и издают воспоминания. Как и заведено, среди мемуаристов есть обиженные авторы, которые хотят свести счеты с прошлым. Есть возмутители спокойствия, пытающиеся оживить ситуацию скандальными подробностями (Виктор Топоров). Некоторые литераторы отстаивают свободу вымысла в

неверной работе памяти (Анатолий Найман, Дмитрий Александрович Пригов). Другие стараются запечатлеть нелепость и беспорядок жизни в медленно разрушавшейся империи (Андрей Сергеев, Владимир Уфлянд). Найдутся и те, кто стремится в герои задним числом.

Михаилу Герману удалось увлекательное беллетристическое повествование, которое с удовольствием прочтут и ценители изящной словесности, и испытывающие ностальгию по ушедшей эпохе современники, и жаждый до фактов и подробностей историк. «Сложное прошедшее» — итог сорокалетней работы искусствоведа, который посвятил себя истории русского и европейского искусства. Как и в написанных им биографиях художников Нового времени, в этих мемуарах есть личная история автора, зарисовки из повседневной жизни и точные суждения об эпохе и большой истории. Михаил Герман рассказывает о своей жизни на фоне исторических событий — начала холодной войны, возведения Берлинской стены, разгрома «Нового мира» Твардовского. На заднем плане — неприметные детали, из которых строится повседневность истории, — лакомства в довоенных кафе, детские игры тридцатых годов, грубый сельский быт в эвакуации. Повествователь далек от тех, кто хочет быть героями эпохи. Он принимает ее как предмет для размышлений. В «Сложном прошедшем» можно найти немало точных и глубоких суждений о



существовании при тоталитарном режиме. Впрочем, не стоит думать, что эти воспоминания серьезны до безобразия:

«...когда Анне Петровне [Остроумовой-Лебедевой] кто-то по пенял, что она не заботится о своих дела, мол, „под лежачий камень вода не течет“, она ответила: „Но и говно не заплывает“».

К двум вещам автор особенно внимателен. Он не упускает случая вспомнить добрым словом своих учителей, опыту которых считает себя обязанным. Кроме того, почти четверть книги посвящена путешествиям за границу, в первую очередь — во Францию. Мемуарист видит себя путешественником, сошедшим со страниц «Образов Италии» Павла Муратова — книги, которую он считает образцом искусствоведческого письма:

«Я интуитивист [...], мне нравится эссеистика, мастерское попадание словом в изображение, нравится чувствовать эпоху, ее вкус и запах, а пуще всего — связь времен, явлений и пространств. Пышные картины воспоминаний, всплывающие у Пруста из «чашки с чаем», мне милей не только атрибуций и архивов, но и глубочайших концепций. Муратов называл себя «писателем об искусстве», и это понятие мне ближе всего».

«Сложное прошедшее» — это рискованное путешествие по «империи зла» и за ее пределы, в котором роскошный круиз по Европе плавно переходит в движение по полосе препятствий. В этой книге есть и жесткая исповедальная проза, рассказывающая о пережитых испытаниях, и извратительный сарказм в духе Анатоля Франса, и изящная эссеистика.

Воспоминания Гриши Брускина написаны в жанре прозаических миниатюр — комичных или жутковатых скетчей, которые автор рассказывает о себе и своих знакомых. В отличие от мемуаров Германа, где главным героем выступает эпоха, эта книга рассказывает исключительно личную историю. В семейном альбоме Брускина нет посторонних, только свои. Все начинается традиционно — со «стандартной детской жизни» послевоенных лет:

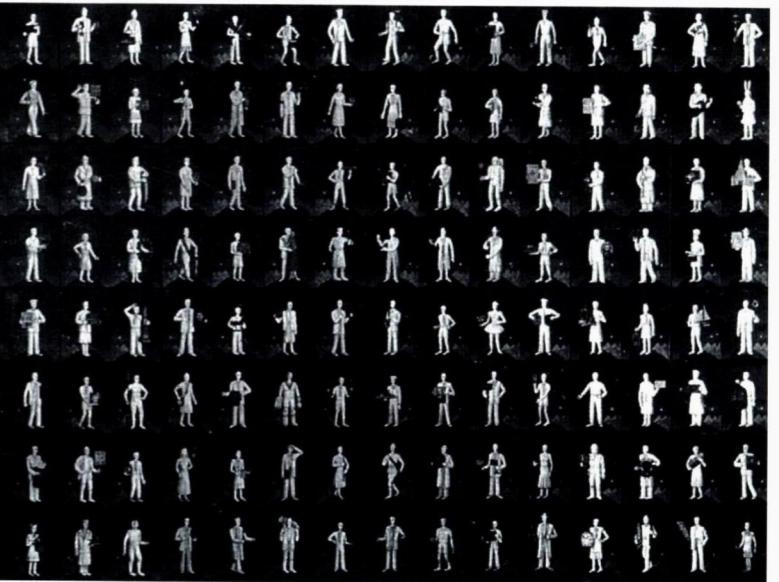
«Миша пришел со двора и поведал Алесе на ухо, что знает страшное слово „ебать“».

С детства автор окружен колоритной еврейской родней, о которой с удовольствием рассказывает забавные истории:

«Дальний родственник, высокий старик Ошер, недоверчиво рассуждал:

«Русские! Непорочное зачатие! Кто в это поверит?!»

«Осколки еврейской Помпеи», знакомство с интеллигентами из «бывших», учеба в художественном училище, путешествия по



Союзу, начало карьеры — читатель посвящен в основные вехи биографии художника. Она нарисована в жанре комиксов или анекдотических карикатур, персонажей которых играют приятеля автора. Гостиивший в Москве француз Жан-Мишель находил много позитивного в советской действительности: в хамстве официантов он видел отсутствие страха потерять работу. Уголовник Леха для расправы над обидчиками подумывал применить ролевые игры: «...привезу и велю ползти по полу. Пусть думают, что они — Мересьевы. Или отправлю в Шушенское учить устав КПСС». Ирония и автопародийность — основная тональность, в которой ведется повествование. Происходящее абсурдно, окружающая действительность гротеска, игра обретает серьезность, лишь оборачиваясь кошмаром. Чудаковатый эстрадный конферансье Глебочка, подрабатывавший на новогодних елках стариком Хоттабычем, повесился после смерти дочери и двух жен.

В книге Брускина время распадается на отдельные фрагменты, которые может связать насмешка или страх. Избавиться от этого ощущения истории оказалось сложно. Художник уехал в Америку в конце перестройки, во время которой состоялся знаменитый аукцион «Сотбис». Его картины были проданы за крупные суммы, но деньги достались чиновникам.

«Брежневское время обладало некоей наркотической дремотностью, в которой, как в тине, сравнительно вяло воспринимались даже трагические события и все можно было превратить в анекдот», — пишет Михаил Герман, воспринимающий эту эпоху так же, как предшествовавшие и последовавшие далее, с обстоятельным интересом историка. Гриша Брускин сохранил предперестроечное ощущение исторического времени, переехав из Союза в Штаты. Парадоксальным образом «Прошедшее время несовершенного вида» оказалось плюсивамперфектом.

В этих книгах воспоминаний строится грамматика позднего социализма. Оппозиционер виртуозно воспроизвел классический канон культуры оппозиции. Воспоминания Гриши Брускина рассказывают о недавнем прошлом как «простом советском гиньоле» с улыбкой чеширского кота, познавшего разницу между уличной жизнью и рабом в рыбном магазине. Это горький смех над автобиографией, превратившейся в анекдот, и выхолощенной бессвязной историей. Историк с либеральными взглядами, Михаил Герман описывает крушение советской истории. Абсурдная империя осталась в прошлом, настали другие времена. Михаил Герман пишет книгу о «темной весне» девяностых. Для полноты картины недостает воспоминаний образцового чиновника из Союза художников, но в издательских планах на этот год их точно нет.

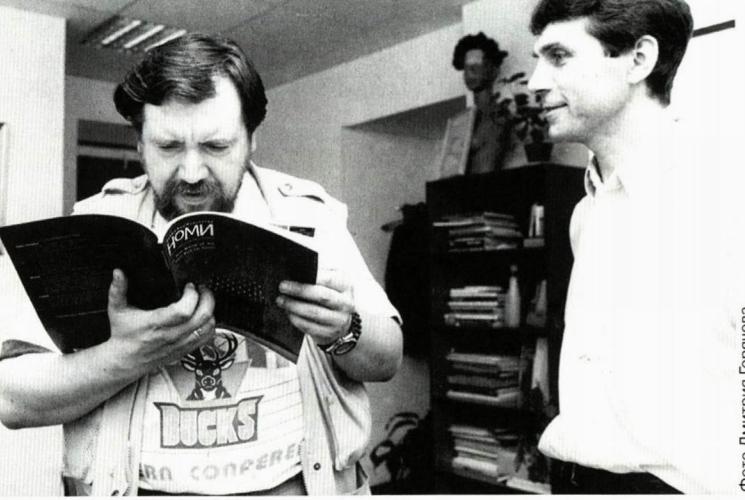


фото Дмитрия Горячева

Марина Колдобская

«Нынешний зритель — не ИТР эпохи Москвошвея...»

Осень, вероятно, станет порой перемен на питерской сцене. Внимательному глазу они стали заметны давно, но в совокупности подкрались, как водится, незаметно.

Позакрывалась половина выставочных площадок на Пушкинской, 10. Ее политбюро уверяет, что все изменения к лучшему в этом лучшем из миров — художественная общественность верит и не верит. С одной стороны, хочется верить — поскольку корпорация нонконформистов за четверть века своего существования и не такие кризисы терпела, и не в таких условиях выплывала, и ничего — пока жива. Дух служивой интеллигенции, которым славится Питер и который нынче приводит наших земляков к власти, в свое время, как ни странно, пошел на пользу и андеграунду — в трудные минуты сообщество оказывалось способным выдвинуть ответственных руководителей и, невзирая на внутренние раздоры, ругань и плач, построиться и двинуть в нужном направлении.

С другой стороны, верить трудно — поскольку до сих пор выживание нонконформизма происходило в борьбе с врагами. Судьба-индейка угораздила стать последним из них Анатолия Собчака, одного из отцов-основателей нынешнего политического режима. (Да, враг был храбр, тем больше наша слава.) После чего врагов не наблюдалось, режим, при всех своих особенностях, оказался благожелательно-нейтральным к сообществу бывших подпольщиков. И это обстоятельство, как ни странно, осложняет жизнь Пушкинской, 10.

Еще лет 15 назад в родных палестинах искусство понималось как борьба, служение, подвиг и искупительная жертва. Культивировались бедность, лихость, бескорыстие и безуспешность — как обязательные признаки праведности. Но сменился не только режим (пустяки, если вдуматься), сменилась цивилизация. Сегодня интересна не праведность, а успех. Нынешний зритель — не ИТР эпохи Москвошвея, а продвинутый юноша (девушка), родившийся за компьютером, наглотавшийся клубной жизни, насмотревшийся глянцевых журналов, обывшийся голливудских спецэффектов, долбистеро, хай-тека и прочей дорогостоящей красоты. Убеженства как эстетики и нищеты как жизненной программы он не поймет — по крайней мере ближайшие двадцать лет.

В пору ломового продвижения высоких технологий искусство — это индустрия. А русское искусство — это индустрия в русских условиях (что это такое, я вам не буду объяснять). Эта индустрия производит продукт чисто символический, но работы и денег требует вполне натуральных. Это может быть

деятельность, пограничная с индустрией развлечений, политехнологиями, модой-дизайном-архитектурой, с социальной практикой, с психотерапией — но с чем бы она ни граничила, откуда бы ни черпала идейный и материальный ресурс, она требует качества. Качество гарантируется фирмой. Чтобы создать фирму, надо построить эффективную бюрократию, которая обеспечит добычу денег и управляемость. Нашим культурным учреждениям, по старинке устроенным как кланы, землячества, товарищества и прочие общинны, придется либо упасть за борт и затонуть, либо перестроиться и процвести. Начать с понедельника. Как известно, безвыходное положение — это положение, выход из которого нам не нравится.

Как бы то ни было, сезон в Музее нонконформистского искусства открылся душевно — акцией дарения картин «Митьками». Что говорит о довольно высоком уровне доверия к музею со стороны the legendary group. Было шумно, весело и тесно. Комсостав музея обрядили в одну-на-всех тельняшку, народ пил, пел и отчасти плясал. Картины братушки подарили хорошие, добрые, музейные — разом коллекцию (выбор Евгения Орлова). Меня особенно растрогало произведение о. Ивана Сотникова: на стенде гнусно-серого цвета (советская шаровая краска) светит месяц, светит ясный. Россыпь вышедших из употребления пятаков и гривенников образует надпись «СССР». Как выяснилось, эти ценные деньги накидали в церковную кружку прихожане. Звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас — что-то в этом роде.



фото Дмитрия Горячева

«Не надоели еще митьки?» — спросил меня важный критик. Ну, допустим. Их героическое время прошло. Но это вопрос типа: «Не надоело еще жить в России?» Ее героическое время тоже прошло. Но ведь живем...

И в целом неплохо живем — на питерской сцене бодро встают на ноги частные галереи. За минувший сезон уверенно заявили о себе три — Д 137 в новом качестве «центрального» заведения, галерея Марины Гисич и галерея НОМИ — все руководимые энергичными и амбициозными дамами. Это нормально. На Западе так обычно и происходит — галереи держат жены/подруги/дочери преуспевших людей. Таковы «социальные обязательства богатых».

Не скажу, чтобы галерей в Питере не было раньше — и Борей, и Арт-колледж, и Митьки-ВХУТЕМАС, и Невограф — места мильные и охотно богемой посещаемые. Но все они имеют лица общее выражение — гостеприимства, честной бедности и братства. На самом деле это клубы, а не галереи. Сюда ходят не купить, не продать, не выяснить конъюнктуру — ходят увидеть знакомых, узнать новости и выпить.

Галереи нового типа решительно предъявляют если не европейский, то новый русский стандарт. Искусство здесь обретается среди мраморных унитазов, хрустальных стен и галогеновых лампад. Предъявляются деньги. Это в диковинку. До сих пор в нашем обиходе деньги либо прятали, либо предъявляли доверенным людям в интимной обстановке. А это значило, что у искусства нет шансов на достойное место в жизни. Искусство требует символической, демонстративной, публичной траты денег (не важно, чьих). И приобретается на самом деле не красавая штучка, а завидное место в первых рядах по жизни. Ну, мы дождались. Новые богатые начали вкладываться в искусство. Теперь шансы есть. Ура, капитализм.

Возможно (и даже весьма вероятно), что эти новые галереи тоже окажутся не магазинами, а клубами. Но уже для другой публики. Для потребителей искусства, а не для его производителей. И это, нравится нам или не нравится, убьет принятую до сих пор разноживающую систему отношений типа «ты — браток, и я — браток». Строя галерею как фирму, хозяин волей-неволей должен будет перейти к неприятному, но неизбежному: «я — наниматель, ты — работник, он — клиент». Увы, капитализм.

Но что это я все о деньгах да о деньгах. Были и выставки.

В Мраморном дворце порадовала тихой радостью ностальгическая выставка «диких» середины 80-х годов. Борис Кошелюхов, Олег Котельников, Инал Савченков — все личности так или иначе легендарные, каждый в своем роде. Один — самостийный «сайгонский» гуру, философ-киник по жизни, титулованный «отец питерских диких». Другой, не менее киник, герой сказаний о запоях, скандалах и драках, один из отцов-основателей некро-реализма. Третий, воспитатель юношества, инженер искусств, прорезавшаяся, но толком не взошедшая звезда. За всем этим густой питерский background, черная поэзия коммунальных кухонь, мифы и легенды подворотен, хиповско-наркоманский фольклор, сказания о безумных друзьях, подругах, соседях и ментах. Все стало другим, и все стали другими, но куратор Екатерина Андреева верна привязанностям своей юности и старых друзей не забывает.

«Дикость», академично развешанная по стенкам дворца, выглядела, надо сказать, странновато. Из «диких» картин хочется строить баррикады или вигвамы, вообще как-то баловаться. Этот материал требует от экспозиционера почти такого же куража, как от художника. Еще большего куража требует попытка доказать, что истерику юности можно растянуть на годы и что искусство, вставлявшее когда-то, вставляет и сейчас.

Вообще художник обретает свой голос однажды (есть, конечно, такие, что меняют кожу, как змея, ежесезонно — но это переодетые кураторы). Сказав все, что имел сказать, он может это дело либо бросить (как поступил Котельников). Либо, напротив, наращивать усилия и стать выпавшим из времени монстром, который тем и хорош, что таких больше не делают (как Кошелюхов). Не скажу, что третьего не дано — но брать не стоит.

Ностальгия вообще становится жанром. В Музее Ахматовой без особого шума прошла выставка «Ленинградский фотоандеграунд». Куратор Валерий Вальран в своем фирменном стиле, опробованном «Анатомиями» и «Марафонами», — много материала, много энтузиазма, и на голом энтузиазме вытянутое событие.

Фото разные. Есть вполне классные. Есть совсем любительские снимки, представляющие чисто архивный интерес. Профессионалы такой материал в одну кучу не валят, иначе выставка получается этнографической, краеведческой, исторической, только не художественной. Но мы не будем притираться ни к куратору, ни к авторам. Банальный профессионализм обратился в те годы мучительно, вопреки отечественной технике, быту и обиходу. Вопреки, заметим, мнению коллег, для которых песни протesta были гораздо важнее ремесла. Однако ставились авторами профессиональные задачи или нет, решились они или нет — сегодня эти работы равно цепляют как свидетельство времени (в отличие от большинства тогдашних картин). Как молоды мы были. Иных уж нет, а те далече. Где вы, грезы любви. И т. п. Слеза прошибает.

Скромное обаяние советского подпольного фото 70-х годов выглядело особенно пикантно на фоне грандиозной выставки Юргена Клауке в Русском музее. Одно поколение, одна техника. Впечатления, правда, разные. Но, сравнивая людоедку Элложку с проклятой Вандербильдхой, не хочется смеяться — хочется констатировать братство этих персонажей. У немецкого корифея — та же апология альтернативы (социальной или сексуальной — не важно), что и у наших бедолаг. Та же амбиция говорить от имени страны и поколения. Та же позиция маргинала, с годами перерастающая в позу триумфатора. Та же склонность к красной смерти на миру, быту как театру, страданию как товару.

Различие — лютый, без пощады, профессионализм Клауке. А также внятность стратегии (о том, что это такое, наши художники узнали на поколение позже). И чисто немецкое упорство в проведении раз и навсегда выбранного курса. Тридцать лет об одном и том же. О том, что дано мне тело, что мне делать с ним, таким единственным и таким моим. Правильный ответ — arbeiten, конечно.

Тело как рабочий материал, как вещь; тело в ожидании травмы, в ожидании использования. Тело в мертвом пространстве искусства. Семейный автопортрет в интерьере. Тело в окружении цитат — из Рене Магритта, Ребекки Хорн, Йозефа Бойса, Энди Уорхола, Билла Виолы, Чарли Чаплина, Жана-Люка Годара, Райнера Вернера Фассбinder, Пьетро-Паоло Пазолини. Из малых голландцев, великих испанцев, безымянных порнографов 900-х, немецкого кабаре 20-х, поп-журналов 60-х, телепередач 90-х. Из медицинских учебников, технических пособий, семейных альбомов, рекламных проспектов. И т. д. и т. п. и пр. Страсть к цитированию — не только знак постмодернизма, но и всемирная отзывчивость культурной провинции. И это нас тоже роднит

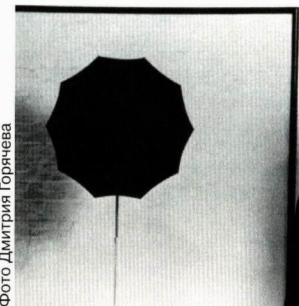


фото Дмитрия Горячева

АВГУСТ

Нач. августа. Государственный музей-заповедник «Царское Село». Павильон Дежурные конюшни. Возобновила работу экспозиция «Придворный экипаж». Кареты.

1 августа — 1 декабря. Салон «Великая мебель Испании». Живопись Жанны Исаевой и Александра Жарова. Организатор — арт-галерея «Отражение».

2—23 августа. Музей Ф.М.Достоевского. «Однажды в Париже». Фото Александра Богданова.

3 августа — 15 сентября. Дом журналиста. Зеленая гостиная. Павел Маркин. Выставочная выставка, посвященная балету.

5—20 августа. Графическая мастерская «Петрограф». «Добрый взгляд». Гравюра Виктора Кобзева.

10—22 августа. Государственный музей-заповедник «Оранжерейный». Выставка детского рисунка «Балтийский пленэр — 2001». Работы учащихся художественных школ Свердловской области.

14 августа. Манежная площадь. Состоялось открытие памятника Ивану Тургеневу. Авторы: Валентин Свешников, Ян Нейман, Геннадий Челбогашев.

14 августа — 2 сентября. Петербургский культурный центр. Выставочный зал Дворца князей Белосельских-Белозерских. «Приглашение к счастью». Художественная фотография Владимира Архипова.

15 августа. Музей политической истории России. «Реформы и реформаторы России» (к 140-летию «Великих реформ» России). Выставка является своеобразным музеем-историческим «эскизом» к созданию будущей стационарной экспозиции «Два века российских реформ».

15—16 августа. Галерея «IFA». В рамках международного фестиваля «Исцеляющее искусство» проходила выставка современных петербургских художников: Татьяны Беляевой, Александра Лоцмана, Сергея Евсина и Анны Желудковской. Живопись, графика.

16 августа. Конференц-зал бизнес-центра «Нептун». Глеб Богомолов. Живопись последних лет.

16—30 августа. Галерея «Невский, 20» (Выставочный зал библиотеки им. А. Блока). «3 + один». Произведения живописи Игоря Чухлея, Алика Штылькина, Владимира Кожевникова и Александры Овчинниковой.

18—30 августа. Графический центр «Невограф». Выставка живописи, графики и скульптуры «Портретный салон».

19 августа. ЦВЗ «Манеж». Закрытие V международной выставки «Диалоги».

20 августа — 18 сентября. Дом журналиста. Красная гостиная. Вадим Кулаковский. Живопись.

24 августа. Русский музей. Строгановский дворец. Персональная выставка Александра Агабекова. Произведения печатной графики, акварели, коллажи на стекле, в том числе в сложной технике многослойного коллаха, созданного самим автором.

24 августа — 12 сентября. ЦВЗ «Манеж». Валерий Мишин. «Времена меняются, и мы меняемся вместе с ними». Живопись, графика, инсталляция.

Анатолий Заславский. «Какая игра чудная...». Живопись, графика.

24 августа — 14 сентября. Графическая мастерская «Петрограф». Валерий Мишин. Графика.

27 августа. Белый зал Комитета по культуре. Состоялась пресс-конференция, посвященная итогам исследования технического состояния конструкций крестов и куполов Собора Воскресения Словущего (Смольный собор).

28 августа — 16 сентября. Музей Ахматовой в Фонтанном доме. «Ленинградский фотоандеграунд». Фотографии из собрания Валерия Вальрана.

29 августа. Галерея «На Обводном» (бизнес-центр «Нептун»). Открылась выставка Андрея Чапли (скульптура) и Владимира Якобчука (графика).

30 августа — 23 сентября. Выставочный зал Союза художников на Охте. Валентин Ежков и Олег Фильинов. Живопись.

СЕНТЯБРЬ

1 сентября. Российский этнографический музей. Открытие юбилейного сезона. Театрализованный турнир представителей народного современного искусства Средней Азии «Что вижу — то пою».

1 сентября. Галерея «ФОТО-имаж»/Пушкинская, 10. Дмитрий Фролов. «Вечеря». Ч/б фотография. 1999—2001.

1—8 сентября. Выставочный зал Московского района. «Образ дома своего». Интерьерные работы, декоративно-прикладное искусство Ремесленной палаты Санкт-Петербурга.

5—15 сентября. Галерея «Невский, 20» (Выставочный зал библиотеки им. А. Блока). Сергея Михалкова. Живопись.

1—21 сентября. Культурный центр «АНГЛИЯ». «360 градусов красоты и сознания». Панорамные фото Тито Дюпре (Бельгия).

1—30 сентября. Галерея «Форум». «Исток». Ирина Добронравова, Надежда Валеев. Живопись, фотография.

2—16 сентября. Кофейный домик Летнего сада. Борис Безденежных. Живопись.

7 сентября — 7 октября. «Каретный». «Экслюзивный металл». Работы гильдии кузнецов. Эмали, изделия из металла.

7 сентября. Клуб «Шаровня». «Blak and Whit Party». Выставка под открытым небом. Графика Дмитрия Казнина.

7 сентября — 17 сентября. Голубая гостиная. Персональная выставка Юрия Козюка. Натюрморты, пейзажи, плакаты, созданные художником на протяжении последних 12 лет.

3—25 сентября. Чайный домик Летнего сада. Владимир Кожевников, Игорь Чухлея. Живопись.

3 сентября — 8 октября. Музей нонконформистского искусства/Пушкинская, 10. Презентация книги «Пушкинская-10».

13—29 сентября. Галерея «IFA». Константин Капитан. «Части тела». Фото.

8 сентября. Музей нонконформистского искусства/Пушкинская, 10. Презентация книги «Пушкинская-10».

14—26 сентября. Выставочный зал Музея городской скульптуры. «Летняя мозаика». Живопись и графика студентов Академии художеств: Марии Пермяковой, Ингри

графика Евгения Ухналева. Из серии выставок «Они работали в Эрмитаже».

4 сентября. Музей сновидений Зигмунда Фрейда возобновил работу после летних каникул.

4—15 сентября. Галерея «Борей». «100 лиц. Борейский гипертекст (копии не так жалко)». Фото Ольги Корсуновой, литературная концепция Нади Подольского. Фотосеминар на тему «Сиюминутное, вечное и фотография» с участием фотографов, арт-критиков, философов и писателей. Кураторы: Ольга Корсунова, Надя Подольский. Концептуальная акция «Ревизия социума: интеллигенция минус». Куратор Павел Крусанов. Видеоаппарат «Петербургский поэтический». Куратор Виталий Пуханов (Москва).

9 сентября. Музей сновидений Зигмунда Фрейда и галерея «Бионет». Ксения Миценев, Маша Пентиум. «Файлы в формате сон». Кибер-фотография.

10 сентября. Поликлиника №15. Персональная выставка Жанны Исаевой. Живопись. Организатор — арт-галерея «Отражение».

10—19 сентября. Российской национальной библиотеки им. Островского. «Россия глазами голландских картографов» (в рамках программы «Окно в Нидерланды»). Географические карты XVI—XVII вв. из фонда картографии библиотеки.

11 сентября. Центр книги и графики. Выставка украинских художников «Созвездие друзей в Петербурге». Живопись, графика.

11 сентября. Санкт-Петербургский музей хлеба. «Новые поступления фонда музея».

11 сентября — 9 октября. Дом журналиста. Зеленая гостиная. «Дмитрий и Ульяна Кощеевы». Фото.

12 сентября. Государственный музей истории религии. «Дары и подношения». Материалы из собрания Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II и фондов Государственного музея истории религии.

12—25 сентября. Галерея «Валенсия». Татьяна Лысак-Полищук. Живопись.

12 сентября — 3 октября. Галерея «Национальный центр». «Праздник ожидания». Графика Алины Лесовой.

6—20 сентября. Культурный центр «Галерея на Городовой». Обилийная выставка группы «Старый город» (к 20-летию со дня образования). Ян Антоньев, Дмитрий Егоровский, Настя Слепышева, Алексей Светлов. Гость группы — Владимир Яшке.

7 сентября — 10 октября. Международный центр делового сотрудничества. Выставочный зал. Игорь Князев. Живопись.

12 сентября — 12 октября. «Каретный». «Новое в истории бисера». Дарья Баки-Бородова (живопись, авторская техника), Наталья Гапонова (кульпы).

13 сентября. Русский музей. Мраморный дворец. Открылась выставка «Петербургская оптика» (Стереоскоп). Авторы: Александр Соловьев, Владимир Никитин, Эдуард Кочергин, Владимир Загонек, Альфред Эберлинг. Живопись, инсталляция.

18 сентября — 18 октября. Росси́йский этнографи́ческий музе́й (Мраморный зал). Третья биеннале музейных реставраторов Петербурга (с участием испанских коллег из Valensia Regional Government Restoration Techniques Centre), посвященная реставрации текстилия.

18 сентября — 18 октября. Росси́йский этнографи́ческий музе́й (Мраморный зал). Третья биеннале музейных реставраторов Петербурга (с участием испанских коллег из Valensia Regional Government Restoration Techniques Centre), посвященная реставрации текстилия.

18—29 сентября. Галерея «Борей». «Лесбиянские отношения». Ирина Гисич. Прошла презентация

сказки, 10. Выставка «Митьки в музее нонконформистского искусства». Акция дарения картин митьками музею.

8 сентября — 8 октября. Музей сновидений Зигмунда Фрейда и галерея «Палитра». «Армянские художники Санкт-Петербурга к 1700-летию крещения Армении». Живопись, графика, скульптура.

14 сентября — 5 октября. Галерея «НАИВ». Иван Дьяков (эмаль), Анна Векслер (гобелен). Шаль, Полины Малышевой и Ольги Пономаренко.

15 сентября. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Программа, посвященная созданию союза музеев России. «Музеи России сегодня. Проблемы и перспективы развития».

16 сентября. Арт-центр «Митьки-ВХУТЕМАС» (графический кабинет). Выставка рисунков Олега Котельникова.

17 сентября. Галерея «Митьки-ВХУТЕМАС» (графический кабинет). Выставка кисти неизвестного художника середины XIX столетия преподнесена в дар Русскому музею госпожой Тамарой Гранитовой, проживающей в США.

18 сентября. Эрмитаж. Выставочный центр Союза художников. «Свет Тумана». Живопись Тумана Жумабаева.

19 сентября — 1 октября. Эрмитажный театр. Пресс-конференция, посвященная созданию Союза художников России. «Музеи России сегодня. Проблемы и перспективы развития».

20 сентября. Русский музей. Садовый вестибюль Михайловского дворца. Торжественная церемония передачи портрета Великого Князя Александра Николаевича (будущего Императора Александра II). Портрет кисти неизвестного художника середины XIX столетия преподнесен в дар Русскому музею госпожой Тамарой Гранитовой, проживающей в США.

21 сентября. Именем Джона Леннона Храм Любви, Мира и Музыки/Пушкинская, 10. Тимур Новиков. «Европки-т».

22 сентября — 17 октября. Российской национальной библиотеки им. Островского. «Кильдяй Абелль — датский писатель и драматург. К 100-летию со дня рождения».

23 сентября — 17 октября. Галерея «Валенсия». «Porto Inferno: Город под водой» (Эротика в компьютерной графике). Работы «Age Multimedia Group»: Антона Галина, Павла Гогинова, Дениса Антипина.

24 сентября — 21 октября. Выставочный центр Союза художников. Общегородская выставка детского творчества «Семь Я».

25 сентября — 31 октября. Государственный университете, факультет журналистики. Выставочный зал «Первая линия». В рамках Осеннего фотомарафона-2001. Михаил Хейфец. «Память лета». Цветная пейзажная фотография.

26 сентября — 20 октября. Музей Арктики и Антарктики. «Николай Рерих и Север». Компьютерные копии произведений, выполненных художником в период с 1903 по 1934 год.

27 сентября. Галерея «Голубая гостиная». Джим Бернс, Яна Ашмарина. Графика.

28 сентября — 10 октября. Музей Ахматовой в Фонтанном доме. Большой зал. Георгий Фурсей «Семейный альбом».

29 сентября — 1 октября. Дворец Меншикова. «Петр I глазами детей». Рисунки учащихся школьного кружка Эрмитажа (из собрания фондов музея).

30 сентября — 20 октября. Галерея «НАВИКА АРТИС»/Пушкинская, 10. «Chess» (Шахматы). Проект Саши Подобеда (компьютерная графика, объекты).

31 сентября — 22 октября. Музей-квартира И. Бродского. «Пред дверью в Незримое». Живопись Андрия Соболева.

32 сентября. Музей сновидений Зигмунда Фрейда. В рамках программы Музея сновидений Зигмунда Фрейда и Британского Совета «Искусство сновидений» состоялось открытие выставки «Техника низкого полета над землей» Ивана Разумова (Москва) и лекция Майкла Молнера «Свернутая карта мира и расположение нереальности».

33 сентября — 12 октября. Культурный центр «АНГЛИЯ». Татьяна и Владимир Игумновы. «Прирученная бумага».

34 сентября — 21 октября. Выставочный зал Союза художников на Охте. «Новое поколение». Работы выпускников СПГХА им. В.И.Мухиной. Живопись, графика, стекло, керамика, батик, гобелен.

35 сентября — 28 октября. Галерея «Борей». «Lesbian connections». Фото.</

2—30 октября. Кофейный домик Летнего сада. «Жизнь — легенда». Живопись Николая Дудина.

2 октября — 2 ноября. Галерея «IFA». Большой зал. Юбилейная выставка Владимира Овчинникова. Живопись. Владимир Гофман. Скульптура.

3 октября. Музей нонконформистского искусства/Пушкинская, 10 (музейный флигель). Проходил семинар «Как становятся художники» (при участии Генерального консульства Швеции в России и Шведского комитета профессионалов в области литературы и искусства (KLYS)).

3 октября. Русский музей. Строгановский дворец. Павел Филонов. Живопись.

3 октября. Именем Джона Леннона Храм Любви, Мира и Музыки/Пушкинская, 10. День Твиста.

3 октября. Муниципальный музей «Анна Ахматова. Серебряный век». Анатолий Давыдов. Живопись, графика, скульптура.

3—16 октября. Выставочный центр Союза художников. «Остров». Произведения художников Кронштадта.

3—31 октября. Русско-немецкий культурный центр. Андрей Гладилов. «Стены и окна». Живопись.

4 октября. Частная галерея Марини Гисич. «Sweet dreams are made of this». Керим Рагимов, Сергей Денисов, Наталья Першина-Якиманская (Гюляя), Ольга Егорова (Цапля), Дмитрий Виленский.

4 октября. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Невская куртина Петропавловской крепости. «125 лет финского дизайна». Юбилейная выставка Художественно-промышленного общества Финляндии. Ретроспективный взгляд на достижения Финляндии в области дизайна.

4 октября. Русский музей. Мраморный дворец. Анна Старицкая. Абстракция. Живопись, коллаж.

4—19 октября. Галерея «IFA». Надежда Варламова. Графика.

4—25 октября. Галерея «Национальный центр». «Четыре времени года» (в рамках проекта «Отцы и дети»). Олег Гадалов, Мария Гадалова, Владимир Колесков. Живопись.

5 октября. Именем Джона Леннона Храм Любви, Мира и Музыки/Пушкинская, 10. В рамках Осеннего фотомарафона-2001. «Две тысячи первый» — новые работы фотографов Санкт-Петербурга. Кураторы: Дмитрий Пиликин, Андрей Чекин, Игорь Лебедев.

5—26 октября. Галерея «Палитра». «Моя Палитра: Мифология и Любовь». Живопись и графика Армена Аветисяна.

5 октября — 5 ноября. Арт-галерея «Квадрат». Выставка стекла.

6 октября. Музей нонконформистского искусства/Пушкинская, 10. «Петербург — 2001». Пресс-конференция и официальное открытие Осеннего фотомарафона-2001.

6 октября. Петербургский архив и библиотека независимого искусства/Пушкинская, 10. В рамках Осеннего фотомарафона-2001. Герои нашего времени: история «Галереи 21» в фотографиях. Куратор — Андрей Хлобыстин.

6—19 октября. Галерея 103/Пушкинская обсерватория/Пушкинская, 10. В рамках Осеннего фотомарафона-2001. «Лицо кавказской национальности» — проект «Первой галереи» Дагестана (галерея лиц горцев Дагестана с приложением заметок русских и зарубежных путешественников). Кураторы: Джамиля Дагирова, Зарема Дадаева (при информационной поддержке газеты «На дне»).

6—19 октября. Галерея «NAVICULA ARTIS»/Пушкинская, 10. В рамках Осеннего фотомарафона-2001. «125 лет финского дизайна». Юбилейная выставка Художественно-промышленного общества Финляндии. Ретроспективный взгляд на достижения Финляндии в области дизайна.

6—20 октября. Выставочный зал Московского района. Ольга Гончаренко. Темпера.

6—20 октября. Галерея «ФОТОimage»/Пушкинская, 10. В рамках

«Осеннего фотомарафона-2001. Групповая выставка «Моя первая пленка». Первые фотографические опыты известных и неизвестных авторов Санкт-Петербурга. Куратор — Андрей Чекин.

6—21 октября. Музей нонконформистского искусства/Пушкинская, 10. В рамках Осеннего фотомарафона-2001. «Две тысячи первый» — новые работы фотографов Санкт-Петербурга. Кураторы: Дмитрий Пиликин, Андрей Чекин, Игорь Лебедев.

7 октября. Именем Джона Леннона Храм Любви, Мира и Музыки/Пушкинская, 10. День рождения Битлз.

7—26 октября. Галерея «Палитра». «Моя Палитра: Мифология и Любовь». Живопись и графика Армена Аветисяна.

5 октября — 5 ноября. Арт-галерея «Квадрат». Выставка стекла.

6 октября. Музей нонконформистского искусства/Пушкинская, 10. «Петербург — 2001». Пресс-конференция и официальное открытие Осеннего фотомарафона-2001.

6 октября. Петербургский архив и библиотека независимого искусства/Пушкинская, 10. В рамках Осеннего фотомарафона-2001. Герои нашего времени: история «Галереи 21» в фотографиях. Куратор — Андрей Хлобыстин.

6—19 октября. Галерея 103/Пушкинская обсерватория/Пушкинская, 10. В рамках Осеннего фотомарафона-2001. «Лицо кавказской национальности» — проект «Первой галереи» Дагестана (галерея лиц горцев Дагестана с приложением заметок русских и зарубежных путешественников). Кураторы: Джамиля Дагирова, Зарема Дадаева (при информационной поддержке газеты «На дне»).

6—19 октября. Галерея «NAVICULA ARTIS»/Пушкинская, 10. В рамках Осеннего фотомарафона-2001. «125 лет финского дизайна». Юбилейная выставка Художественно-промышленного общества Финляндии. Ретроспективный взгляд на достижения Финляндии в области дизайна.

6—20 октября. Выставочный зал Московского района. Ольга Гончаренко. Темпера.

6—20 октября. Галерея «ФОТОimage»/Пушкинская, 10. В рамках Осеннего фотомарафона-2001. «Митьки-ВХУТЕМАС». В рамках Осеннего фотомарафона-2001 (при

«Первая встреча, последняя встреча» (редкие съемки).

Георгий Колосов. Серия «Храм Христа Спасителя» (из-под купола, 2000).

Сергей Пантелеев. Серия «Александрийский столп» (с вершины, 2001).

Юрий Дядюченко. Серия «Петропавловский собор» (со шпиля, 1958).

Кураторы: Андрей Чекин, Дмитрий Пиликин.

10 октября — 10 ноября. Галерея «Гильдия мастеров». Сергей Элюян. Живопись.

11 октября. В Государственном Эрмитаже состоялась международная конференция «Энциклопедия современного искусства: творчество Луиз Буржуа».

11 октября — 5 ноября. Русский музей. Мраморный дворец. Михаил Шварцман. Ретроспектива.

11 октября — 11 ноября. Галерея дизайна «Bulthaup» (при содействии немецкой компании «ClassiCon»). «Эйлин Грэй. Воссоздание». Мультимедийный CD-ром «Современная петербургская фотография» (совместное производство СПб Техно-Арт-Центра и галереи «ФОТОimage», автор проекта — Дмитрий Пиликин).

9 октября — 29 декабря. Эрмитаж. Луиз Буржуа. Скульптура и рисунок.

10 октября. Галерея дизайна «Bulthaup» (при содействии немецкой компании «ClassiCon»). Пресс-конференция, посвященная открытию выставки произведений Эйлин Грэй (Франция), с участием доктора Питера Эддама — автора книги «Эйлин Грэй: Столик E 1027».

12 октября. Всероссийский музей А.С. Пушкина. Бироновы коношни. Николай Алексеев, Александр Зимин. «Один день на святой земле». Фото.

12 октября. Площадь Труда, подземный центр. Открылась новая галерея «Ремесло-Арт». Живопись, графика, керамика.

13 октября — 10 ноября. Галерея «Митьки-ВХУТЕМАС». В рамках Осеннего фотомарафона-2001 (при

участии ассоциации «Альянс Франсез в Санкт-Петербурге»). Вадим Егоровский. «Без Парижа. Окрестности столицы» (Ландшафты и пейзажи провинциальной Франции).

Александр Флоренский. «Оверсюр-Уэз». Кураторы: Дмитрий Пиликин, Яна Мошко.

14 октября. Эрмитаж. Антонио Канова. Рисунок и скульптура из собраний Италии.

14 октября. Музей сновидений Зигмунда Фрейда. Лекция Виктора Самохвалова «Символика музыки в сновидениях» (из серии лекций и выставок «Искусство сновидений»).

15 октября. Государственный музей-заповедник Оранienbaum. «Натюрморт». Работы творческого объединения «Колорит».

15 октября — 12 ноября. Литературное кафе «Книжного клуба СНАРК». В рамках Осеннего фотомарафона-2001. Азамат Э. Чеслав. «Ожидание воспоминаний». Ч/б фотография.

18—30 октября. Галерея «Валенсия». В рамках «Фотомарафона-2001». Валентин Самарин (Мария Тиль). Фотография парижского периода. Работы 1981—2001 годов. Куратор — Валерий Вальран.

18 октября — 1 ноябрь. Выставочный зал. «Живопись — мать терпимость». Николай Киселев.

21 октября. Галерея «Сельская жизнь» (Коломяги). В рамках Осеннего фотомарафона-2001. Сергей Свешников. «Доска почета» (фотопортреты аборигенов коломяжской арт-деревни в исполнении известного этнографа и бытописателя). Куратор — Мария Алексеева.

12 октября. Галерея «Сельская жизнь» (Коломяги). В рамках Осеннего фотомарафона-2001. Сергей Свешников. «Доска почета» (фотопортреты аборигенов коломяжской арт-деревни в исполнении известного этнографа и бытописателя). Куратор — Мария Алексеева.

16 октября — 4 ноября. ЦВЗ «Манеж». Персональная выставка Александра Веденникова. Живопись, графика.

16 октября — 22 ноября. Российская Национальная библиотека им. Островского. В рамках Осеннего фотомарафона-2001. Сергей Николаев. «Сто первый километр» (репортажная серия по известному маршруту литературного бестселлера Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки»). Кураторы: Андрей Чекин, Дмитрий Пиликин.

19 октября — 18 ноября. Галерея стекла «Россувездизайн». Роман Шустов. Папье-маше.

20 октября. Галерея «NAVICULA ARTIS»/Пушкинская, 10. В рамках Осеннего фотомарафона-2001. Проект Дмитрия Шубина «Петербург: избранные места». Цветная фотография. 2001 год. Куратор — Дмитрий Пиликин.

26 октября — 4 ноября. Выставочный зал Союза художников на Охте. Андрей Базаев. Живопись.

26 октября — 4 ноября. Выставочный зал Союза художников на Охте. Андрей Базаев. Живопись.

Большой зал. Выставка «Поэма без героя». Петербургские хроники.

17 октября — 24 ноября. Галерея «Арт-Гавань». Валентин Чиков (живопись), Юрий Елисаренко (скульптура).

17—31 октября. Галерея «Арт-коллекция». Павел и Елена Вещевые. Живопись, графика.

18 октября. Эрмитаж. Открылась выставка «Золотые олени Евразии» (с участием Центра этнологических исследований Уфимского научного центра Российской Академии наук).

18—19 октября. Институт Про Арте (Невская куртина Петропавловской крепости). Британский Совет представил семинар «Arts Ambassadors» по вопросам рынка современного искусства. Ведущие: Сэйди Коулз (Sadie Coles Gallery, Лондон), Катрина Браун (Dundee Contemporary Arts Centre, Дандин) и Джереми Деллер (художник, Лондон).

20 октября — 3 ноября. Галерея «NAVICULA ARTIS»/Пушкинская, 10. В рамках Осеннего фотомарафона-2001. Проект «Сорок первый». Кураторы: Андрей Чекин, Дмитрий Пиликин.

20 октября — 3 ноября. Галерея «ФОТОimage»/Пушкинская, 10. В рамках Осеннего фотомарафона-2001. Андрей Чекин. «Дом свиданий». Фотография 1999—2001 годов.

28 октября. Музей сновидений Зигмунда Фрейда. Сьюзан Хиллер. Встреча с художницей, знакомство с ее творчеством и дискуссия (из серии лекций и выставок «Искусство сновидений»).

29 октября. Русский музей. Мраморный дворец. Йорг Иммендорф. Живопись и скульптура 1981—2000 годов.

30 октября. Эрмитаж. Открылась выставка «Коллекция герцога Орлеанского».

30 октября — 10 ноября. Галерея «Борей». Мраморный зал. В рамках Осеннего фотомарафона-2001. Катарина Венцль. Проект «Срочное фото». Андрей Чекин. Проект «Фото на документы». Куратор — Дмитрий Пиликин.

30 октября — 28 ноября. Галерея «Д 137». В рамках Осеннего фотомарафона-2001. «Гендер-apple» (фотообразы гендерных — половы и социальных — репрезентаций в проектах современных петербургских художников). Куратор — Дмитрий Пиликин.

Конец октября. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Печатня. Выставка графики петербургского художника Новиковой-Пучиной.

морный зал). Декада Ирана в

Санкт-Петербурге.

26 октября — 25 ноября. Музей В. Набокова. В рамках Осеннего фотомарафона-2001. Проект «Петр I» (величие и ужас, пафос и ирония в образе отца-основателя города: от памятника до значков). Кураторы: Андрей Чекин, Дмитрий Пиликин.

27 октября. Музей нонконформистского искусства/Пушкинская, 10. Персональная выставка Андрея Арефьева «Банная серия».

27 октября — 1 декабря. Галерея «ФОТОimage»/Пушкинская, 10. В рамках Осеннего фотомарафона-2001. Андрей Чекин. «Дом свиданий». Фотография 1999—2001 годов.

28 октября. Музей сновидений Зигмунда Фрейда. Сьюзан Хиллер. Встреча с художницей, знакомство с ее творчеством и дискуссия (из серии лекций и выставок «Искусство сновидений»).

29 октября.</b

Д.О.

ИСПАНСКАЯ МИСТИКА И ПРОБЛЕМЫ СО ЗРЕНИЕМ

Эль Греко (1541–1614), более чем значительное имя в истории искусства, представлено сегодня в Эрмитаже двумя масляными эскизами к «Поклонению пастухов» и «Крещению». Временная выставка привезена в ГЭ из Национальной галереи старого искусства в Риме (Palazzo Barberini).

Они оказались довольно маленькими (111×47 см), к чему публика была не особенно готова. Ожидали скорее больших картин (как «Похороны графа Оргаса» в Толедо), а не эскизов, пусть и в высшей степени мастерски выполненных. Уж слишком монументальными казались репродукции на анонсах. Когда пришедшие на выставку заполнили кабинет № 233, оказалось, что разглядеть что-нибудь в толкотне совершенно невозможно. Путало и то, что на пригласительных билетах «Крещение» было слева, а «Поклонение» справа, — на деле же оказалось наоборот. Навсикадку удалось узнать лишь характерные вздернутые носы да небесные прорывы с сумасшедшими световыми контрастами. Выставленное освещение не назову удачным — слава Богу, хоть фон был не красный, как в свое время у «Max» Гойи.

Сами эскизы, впрочем, ожиданий не обманули. Мастерство большого художника познается только при тщательном разглядывании. Именно так и следует поступить: Эль Греко — слишком большой мастер, чтобы можно было просто так от него отмахнуться из-за скверного освещения или из-за того, что это, мол, всего лишь эскизы.

Картинь завораживают — без преувеличения. Иконография известна по другим многочисленнейшим изображениям этих сюжетов на других многочисленнейших европейских картинах, но все — ново, и все — свежо. Истонченная нога Христа в «Крещении», уходящая в нижний угол холста, странно противоречит его длинной мускулистой шее. Левое бедро непропорционально коротко. (Большая картина, видимо, должна была висеть высоко и смотреться снизу, и все эти несуразности работали бы в пользу изображения). Тела ангелов и путти вполне конкретны, но описать их сумасшедшего мельтешения совершенно невозможно. Самое страшное — отсутствие фона, задавленного свечениями и смерчеобразными сотрясениями пространства. Каждый всплеск белого цвета, каждый проходной мазок как будто след ноги или знак руки только что промелькнувшего ангела. Все кипит взмахами невидимых крыл. Мистерия не изображена и не домысливается — она происходит в глазу при рассматривании. То же можно сказать и о «Поклонении пастухов», собственно Святой ночи, когда ангелы и босые пастухи первыми лицезреют только что родившегося Спасителя. Воспевающие «Славу в вышних», ангелы представляют собой трехмерный сияющий клубок, совершенно не охватимый разумом. Они несутся вниз и вверх, вправо и влево, наружу и глубь. Пути вертятся в луче золотого света, устремленного на божественного Младенца. Пространство выскакивает из холста, не принимая в расчет плоскости ткани. Величественные руины дворца царя Давида (сохранились несколько сводов и балок) кажутся жалким хлевом в присутствии живописного вихря важнейшей из мистерий.

В Эрмитаже есть только две картины Эль Греко. Единственное большое полотно, знакомое нам с детства — «Апостолы Петр и Павел» (1587—1592), — сильно скрыто знаменитым эрмитажным желто-коричневым лаком, который не дает представления о «настоящих» красках. Вторая картина, «Портрет поэта Алонсо Эрсильи-и-Суньиги» (ок. 1577) — довольно маленькая, к тому же долго подозревали, что это и не Эль Греко вовсе:полноправно его имя она носит совсем недавно. Портрет уже в силу своей

жанровой природы дает весьма скромное представление об образности знаменитых исторических картин художника, сделавших ему имя и славу. Глядя, например, на изображение Эрсильи-и-Суньиги, невозможно хоть сколько-нибудь верно прочувствовать искусство Эль Греко и понять его настоящее значение.

Еще одна работа той же манеры, что и выставленные сегодня в Эрмитаже, в 1995 году была рассекречена в ГМИИ им. Пушкина в Москве. Это алтарный образ Иоанна Крестителя, происходящий из коллекции Б.Кёлера, попавшей в СССР в годы войны. В России, одним словом, на Эль Греко особо не насмотришься, — тем дороже нынешняя возможность. «Поклонение пастухов» и «Крещение» датируются приблизительно 1597 годом и отражают так называемый «поздний стиль» мастера. Эль Греко тогда уже было под шестьдесят: для Европы XVI—XVII веков он почти старик. Вся проблематика стареющего мастера (подобно старому Тициану времен эрмитажного «Св. Себастьяна») налицо. Новейший стиль известнейшего живописца или его угасающие глаза? Новая цветовая эпоха или руки, не разливающие цветов на палитре? Представленные сегодня в Эрмитаже два эскиза к алтарю для августинской коллегии доньи Марии Арагонской отражают именно эту неопределенность. Знаменитый, но уже очень старый художник, безвыездно живущий в Толедо, работает над заказом около пяти лет, и лишь в 1601 году алтарь по частям перевозят в Мадрид. В эскизах к нему видны поиск и проработка частностей — это незавершенные произведения в классическом для XVII века смысле. Сегодня время и имя автора работают на них, но именно из-за неопределенности своего статуса они продолжают балансировать на грани гениальных творений и странных экспериментов экзальтированной личности.

Образность Эль Греко была совершенно необычна в современной ему Испании, где он закончил свои дни. По духу она совпадала с мистицизмом Тересы Авильской и Хуана де ла Круса, но сами образы казались слишком трансцендентными — в испанском искусстве того времени мистика была достаточно рационалистична. Отсюда и прозвище «грек» (El Greco) — свидетельство восприятия его искусства как чего-то чужого, поиск объяснения в происхождении автора. Но это, конечно же, и замена совершенно непроизносимого критского имени художника.

Его манера восходит к византийской иконописи (юный Эль Греко писал иконы) и потому должна быть близка русскому сознанию. Однако близости мешает множество инородных «включений»: Доменикос Теотокопулос подолгу жил в Венеции, Риме, на него повлиял Микеланджело, мастер, соединивший ренессанс, барокко и маньеरизм. С середины прошлого века поздняя манера Эль Греко устойчиво пребывает в искусствознании как оппозиция «маньеरизм — астигматизм». Стильные шеи, длинные ноги и оттопыренные пальцы заставляют включать его работы в стилистическую лакуну между ренессансом и барокко, осознанную на рубеже XIX и XX веков и получившую имя манье́ризма. Но слишком причудливые деформации лиц и цветов дают повод некоторым исследователям говорить попросту о нарушении зрения у старого художника. Вопрос по-прежнему открыт.

Выставка продлится до 18 ноября.



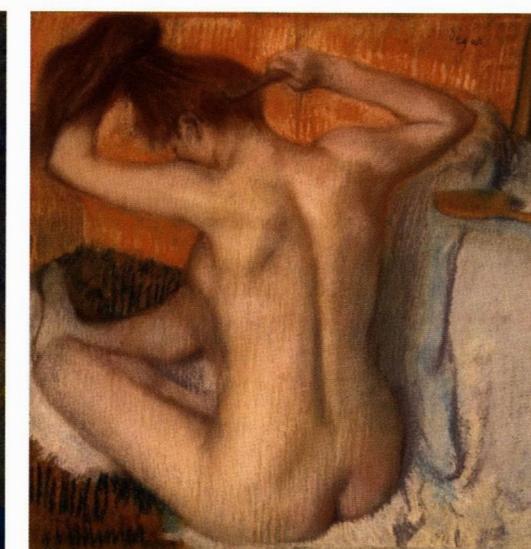
Крещение. ок. 1597. Х., м. 111x47



Поклонение пастухов. ок. 1597. Х., м. 111x47

Эрмитажная пастель: еще раз о чистоте жанра

В сентябре в Эрмитаже открылась масштабная и представительная экспозиция «Пастели западноевропейских художников из собрания Эрмитажа. XVIII — начало XX века», развернутая в Двенадцатиколонном зале Нового Эрмитажа.



Джон Рассел. Портрет девушки в капоре.
Пастель на бумаге, натянутой краями на холст.
Овал. 720×550

Одилон Редон. Женщина с полевыми цветами.
Пастель и уголь на желтоватого тона бумаге.
520×375

Эдгар Дега. Причесывающаяся женщина. Пастель на серо-коричневой бумаге, натянутой на картон с загнутыми по периметру краями. 540×525. 1885

Открывают выставку произведения XVIII века — времени классического развития пастельной живописи. Именно эпоха рококо одарила нас характерными для нее идеализированными изображениями женщин и детей, а также аллегорических композиций, которые принесли, например, громкую славу венецианской пастелистке **Розальбе Картьере**. Время жеманства и томного изящества не могло не отразиться на манере ее легкого пастельного письма: изображенные ею очаровательные детские головки умиляют, женские портреты поражают нежностью.

Рядом с работами Картьере друг напротив друга размещены два портрета, выполненные английским живописцем **Джоном Расселом**, который в самом начале своего творчества испытал ее влияние. Современники за присущий Расселу колористический дар называли его «принцем пастели». Богатство нюансов черно-белой гаммы в портрете «Миссис Дженет Грайзел Каминг», насыщенный свет, невесомость изображаемого образа, достигаемые виртуозным сочетанием разных оттенков белого в портрете «Девушки в капоре», раскрывают безупречное мастерство англичанина.

Антон Рафаэль Менгс — один из наиболее ярких представителей немецкой школы на выставке. И здесь мягкость гаммы, плавные переходы от одного цвета к другому играют роль безупречных изобразительных средств на службе у представителя немецкого классицизма, в стиле которого выполнен автопортрет художника. Перед нами — шестнадцатилетний юноша; спокойный, уравновешенный и в то же время гордый в своем обозначении юной независимости герой произведения

Новый век внес свои новаторские штрихи в искусство пастели. Так, в работах норвежца **Фритса Таулова**, француза **Леона Лермита**, немца **Макса Либермана** невозможно не почувствовать влияние импрессионизма, фаворита XIX столетия.

В технике пастели работали и такие прославленные художники, как **Эдуард Мане** и **Пьер Огюст Ренуар**. Мане особенно

часто обращался к пастели в последние годы жизни, создавая даже по нескольку портретов одной и той же модели, — одни из них полностью завершены, другие носят подготовительный характер. Портрет, демонстрируемый на выставке, относится ко второму типу. Женский портрет 1877 года работы Ренуара в сравнении с работой Мане отличают насыщенный сочный цвет и летнюю яркость. Но оба произведения — каждое по-своему — исполнены тонких чувственных нюансов и явной симпатии к своим героиням.

И, конечно, говоря об импрессионизме, невозможно было бы представить эту выставку без пастелей **Эдгара Дега**, пусть насквозь знакомого нам своими излюбленными темами — этюдами танцовщиц, и все же всегда пленяющего обаянием интимных минут, в какие мы застаем на этих легких листах их очаровательных героинь.

И последнее: наверное, у многих, увидевших на выставке единственную пастель **Пабло Пикассо** — «Абсент», возникнет желание подняться на третий этаж Зимнего дворца и взглянуть на картину — «Любительница абсента»: в Эрмитаже сегодня обе эти девушки невероятно близки.

Выставка пастелей — событие редкое, что объясняется прежде всего структурой этого изобразительного материала, его капризностью по отношению к свету и колебаниям температуры. Первая большая экспозиция этого жанра была организована Эрмитажем в 1961 году; в 1972-м состоялась следующая. Организаторы теперешней выставки хотели не просто показать отдельные работы пастелистов (всего на ней 65 произведений итальянских, французских, шведских, немецких художников), но и составить у зрителя исчерпывающее представление о конкретном, эрмитажном собрании, которое составлялось долгие годы с большим вкусом и щадением.

Korr. НОМИ

Верmeer Дельфтский: девушка, мы Вам не помешали?

Этой осенью из «всех флагов» эрмитажной программы «Шедевры мира» в гости к нам едут самые восхитительные. 25 сентября при небольшом стечении публики традиционная алая лента была перерезана перед «Дамой в голубом, читающей письмо» (1662/4, Рийксмузеум). Миру известны всего лишь 35 картин Яна Вермеера ван Делфта, и это одна из тех, что безусловно принадлежит кисти великого голландца, чье имя в русском языке все еще не нашло всех удовлетворяющего эквивалента.

Молодая беременная женщина, забыв обо всем на свете, читает только что полученное письмо. Вероятно, оно от женившегося на ней бравого офицера, которого мы видим со спины на картине Вермеера «Офицер и смеющаяся девушка» (ок. 1657-го, Нью-Йорк, колл. Фрик). Все бытовые картины Вермеера (1632—1675) происходят примерно в одном и том же интерьере: одни и те же стулья, сходные оконные переплеты, та же карта Южных Нидерландов на стене.

Простая спокойная жизнь рождает ясную поэзию. Девушка привстала от нетерпения навстречу служанке, принесшей ей послание (служанку мы найдем в «Пищущей письмо даме со служанкой», 1670, Дублин), и так и осталась стоять, спеша скорее дочитать до конца.

Любители искусств XIX века, открывшие Вермеера, были правы, ценив в его компактных картинах незамысловатую буржуазную поэтичность. Удивительно тонко прописана освещенная утренним солнцем стена с миниатюрными трещинками по штукатурке, также лишена следов кисти и голова женщины, повернутая в профиль: лицо словно в дымке, как на первых фотоаппаратах. Живописная игра с воздухом, иллюзия реальности вводят поэзию в повседневность. Картина не относится к самым известным из каталога Вермеера: тем приятнее неожиданность и сила эффекта.

Многими было отмечено неудачное, несколько «некомфортное» для нидерландского шедевра помещение его в слишком просторный и несколько подавляющий размерами эрмитажный зал. Интимный сюжет, по словам одного из журналистов, возможно, требовал и «интимной» подачи, что, к сожалению, не было учтено экспозиторами.

Д.О.

Выставка продлится до 16 декабря 2001 года.



Дама в голубом, читающая письмо. Х., м. 46,6×39,1. 1663—1664

АНОНС

Когда верстался номер, Государственный Эрмитаж сообщил нам об открытии в залах Зимнего дворца выставки американского скульптора, без представительства которого не обходится ни один из музеев современного искусства Старого и Нового Света. С 9 октября и в наших музейных залах впервые в России — инфернальная скульптура и графика Луиз Буржуа, которая определила себя как «коллекционера пространств и воспоминаний». Подробно об этой выставке и конференции, которая была организована ГЭ и посвящена творчеству этого художника, НОМИ расскажет в следующем номере.

от Воркуты до Москвы. Через Петербург



Небольшая (всего около 30 работ) выставка Евгения Ухналева, представленная зрителю в сентябре в фойе Эрмитажного театра, стала чрезвычайно важным моментом для самого художника: это его дань Эрмитажу. И одновременно музей был рад выразить благодарность своему коллеге и сотруднику, который с 1967 по 1975 год возглавлял его архитектурный отдел.

Евгений Ухналев учился в СХШ при Академии художеств в одно время с Александром Арефьевым, Валентином Громовым, Владимиром Шагиным и Шоломом Шварцем. Как и эти четверо, он принадлежит к тем «художникам петербургским», которые на протяжении всей жизни не устают изображать этот город. Но выставку открывают не петербургская тема, а небольшие пейзажные зарисовки, сделанные в Воркуте во время заключения, куда Ухналев попал в 1948 году по обвинению в антисоветской деятельности. Вернувшись в 1954-м, он долгие годы работал в различных проектных институтах, после чего был принят на службу в Эрмитаж. Станковой живописью он стал заниматься достаточно поздно, в середине семидесятых, а его первая выставка состоялась лишь в 1980 году.

По роду занятий Ухналев всегда был связан с архитектурной практикой, и в своем собственном творчестве он разрабатывает поэтику архитектуры. В его картинах двери петербургских домов, черные и парадные входы, арка Новой Голландии, ворота Нового Эрмитажа, данные крупным планом, приобретают значение символа, и их можно определить как воспоминание о Петербурге. Это, скорее, образы памяти, нежели буквальное воспроизведение реальности. Его здания не имеют ни объема, ни массы, в его двери невозможно войти. Это ахматовская «дорога не скажу куда...».

Город Ухналева существует вне времени. Среди тех, кто в наибольшей степени повлиял на него как на художника, он называет двух великих кинорежиссеров — Андрея Тарковского и Федерико Феллини. В их фильмах Ухналев находит то, к чему и сам стремится в своих работах, — одновременное присутствие в произведении настоящего, прошлого, будущего.

У этой маленькой выставки неожиданный эпилог, придающий ей «официальное» звучание. Я имею в виду эскизы, из которых следует, что сотрудник Государственной герольдии при Президенте Российской Федерации, Евгений Ухналев является автором Государственного Герба, знака президентской власти, ордена Андрея Первозванного, а также множества других орденов и медалей.

М.К.

Государственный Русский музей

Александр Агабеков: несвоевременный дар

Персональная выставка Александра Агабекова прошла в начале осени в Строгановском дворце Государственного Русского музея.



фото Дмитрия Горячева



Нужно знать Агабекова, чтобы понять, как он волновался в дни открытия этой выставки. (№МИ давно и хорошо знаком с этим художником и его творчеством.) Вернисаж проходил при большом стечении народа — говорят, роскошный банкет состоялся благодаря армянской диаспоре нашего города, и, переживший блокаду в Петербурге художник — всегда взволнованный, всегда эмоциональный — не скрывал переполнявших его чувств.

Ретроспектива включала набор всех положенных для нее жанров — живопись, графику, коллаж, выполненный на основе бумаги и ткани, а также особенный, не имеющий аналогов по технике своего изготовления многослойный коллаж на стекле. У Агабекова страсть к стеклу, с которым он работает с детства. Для него это некая магическая субстанция, и большинство художественных открытий художник совершил, «играя» и экспериментируя именно с этим хрупким и сложным материалом.

Специфика Агабекова и заключена в его игре с поверхностями и материалами. Стекло, дерево и бумага перемешиваются в ней, создавая причудливый магический мир — чуть анахроничный, но живой, и именно коллажи художника влекут его в ряд Малевича—Родченко—Альтмана—Петров-Водкина, хотя его сюжеты так и не смогли преодолеть «земного притяжения» включенных в них тем, в художественном выражении которых доминируют природно-фольклорные интонации. Впрочем, те же интонации не раз обыгрывались и монстрами авангарда. (Огромные эпические домашние животные — коровы, быки, лошади и т. п. — это ведь торговая марка Филонова, и не только его...)

В этой выставке Агабекова с ее несвоевременной эстетикой рукодельничества хорошо просматриваются корни, привитые такого рода подходу русским авангардом. Они любопытны для изучения, хотя и не востребованы уж точно современной ситуацией и объясняются самим навыком видения, самим способом визуализации действительности тех лет с его неуклюжим геометризмом и смелостью самовыражения.

С.Л.

Кулик отдыхает

В Корпусе Бенуа Русского музея прошла выставка авторской майолики гжельского автора Юлии Петлинской.

Юлия Петлина продолжает традиции довоенной гжельской керамики, когда еще вместе привычных голубых цветов на белом фоне Гжель и близлежащие села производили многодельную четырехцветную (желтый, зеленый, голубой и коричневый) майолику.

Выставка — яркий пример того, как народная традиция может быть осмысlena в индивидуальном авторском подходе. Используя традиционные гжельские формы (например, такие типы кувшинов, как кумганы и квасники, народное искусство связывает веянье прежде всего с понятием функциональности), автор переосмысливает их, встраивая в собственную мифологию и иконографию. Так, у квасников традиционное отверстие посередине (квасник имеет среднюю часть в виде бублика с дыркой) лишь едва обозначено, и используется эта форма автором прежде всего как удобная основа для пластической композиции.

Основной темой экспозиции стала любовь к животным. Московский художник-акционист Олег Кулик (основатель модного извращения «платоническая зоофилия») со своей страстью к одному-единственному бульдогу здесь художнице не конкурент. В представленном собрании практически ни одна композиция не обошлась без деятельного участия животных. Козы, коты, собаки, птички становятся в авторском исполнении активными членами семьи: они любят, грустят, кормят семью, отдыхают и мечтают. Одна из характерных иконографических черт майолики Юлии Петлинской — текстовые включения, идущие от народного искусства лубка. Характерным детским почерком на всех фигурах и композициях выведены надписи типа: «Люблю мою хозяйку», «Зарабатываем на жизнь», «Разговариваю с собакой», «Люблю свою кошечку». В этих минималистских декларациях акцент и смысловой упор (почти как в немецком языке) сделан на глаголе. Глаголы в них, то есть члены предложения, обозначающие действие, здесь не просто указывают на вещи, «требуют» их присутствия в жизни, а показывают их образ существования, тем самым оживляя их, заставляя воспринимать нас эту живую утварь не как каминные безделушки, а как полноправных индивидов.

Надежда Воинова



дымковская игрушка: мир, устремленный вверх

До 15 сентября в Корпусе Бенуа ГРМ проходила выставка работ дымковской мастерицы Л. Фалалеевой.

Сегодня многие современные авторы, особенно живущие в провинции, с радостью обращаются к таким традиционным формам творчества, как народные промыслы. Применительно к этой выставке интересен ракурс рассмотрения подобного искусства актуальной культурой, относящей его к архаическому художественному сознанию и воспринимающей как некий дизайнерский проект, некий конструктор, своего рода модную фишку. В самом деле, есть несколько основных структурных модулей (здесь — фигуры мужчины и женщины, ребенка, домашних животных, дома, лодки) и их комбинаторика.

При этом в структуре дымковской игрушки есть устойчивые законы. О ее связи с хтонической архаикой напоминает такое свойство системы, как метаморфичность (в свистульках, например, антропоморфные формы часто смешиваются с зооморфными). Включенность в природный цикл подтверждается обязательным присутствием в этой системе животных и растений, которые стоят на одной ступени с человеком в структуре иерархии. Сами фигуры — монолитные, приземистые, устойчивые — кажется, врастают своими корнями в землю. На эту метафору работает и обилие растительных элементов в композициях — женские кокошники и юбки, хвосты индюков, элементы орнамента, воспроизводящие формы цветов. Женские фигуры вообще восходят к образцам «неолитических венер».

И в то же время, кажется, что это мир, устремленный вверх. Например, в паре мужчина-женщина мужчина всегда смотрит вверх. То же самое касается и женщины, если она одна. Вверх устремлены чашечки цветов, туда же смотрят звериные морды, наверх раскрываются ветви деревьев (даже если это ели).

Дымковская игрушка живет по законам растительного мира, исходящего из земли и тянущегося к солнцу.



Н.В.

Мария Коростелева

Юрген Клауке: стратегия победы

В Русском музее прошла выставка Юргена Клауке. Как и предполагалось, ажиотаж в публике не наблюдалось. Если в первые дни в залах Корпуса Бенуа можно было видеть множество молодых людей, которые, взявшись за руки, слегка смущенно, но с явным интересом, разглядывали фотографии, то потом лишь редкие посетители нарушили покой сонных смотрительниц.

Не много говорят о Клауке и наши художники. А жаль, ведь, помещенная в петербургский контекст, эта выставка не только заставляет отдать должное художнику, так строго и четко выстроившему свою ретроспективу, но и дает повод поразмышлять о том, как пишется история современного искусства и как создаются биографии ее героев.

Для описания мифа Клауке используется несколько расхожих концепций. В нашей критике в основном преобладает одна — социологическая, где точкой отсчета является 68-й год, а сам художник предстает своего рода барометром, чутко регистрирующим все социальные процессы. Сам Клауке в своих многочисленных интервью не отрицает подобный взгляд на вещи. Дитя 68-го года, он, по его словам, принадлежит к тем революционерам, которые осознали, что революцию нужно начинать с самих себя. Однако по отношению к Клауке, который представляет собой редкий пример долгожителя в искусстве, эта концепция срабатывает лишь на начальном этапе. Если многие художники его поколения так и не смогли перешагнуть порога 70-х, то для него 68-й год стал лишь началом долгой карьеры. Где теперь остальные герои золотого века перформанса, эти страстотерпцы, принесшие свое собственное тело в жертву истории искусства? Жизнь одних, как это было с Вито Акончи или Шварцкоглером, закончилась стремительно трагически, но большинство просто-напросто не смогло вписаться в новую ситуацию. Тогда как Клауке до сих пор продолжает работать, о нем пишут самые авторитетные немецкие критики, а его нынешняя ретроспектива подготовлена двумя крупнейшими кунстхалле (Бонна и Гамбурга).

Неизменную популярность художника отчасти объясняет вторая, не менее распространенная концепция творчества Клауке, так или иначе связывающая его искусство с развитием постмодернистской идеи. В этом свете эволюция художника предстает как движение от презентации кризиса «я» к свидетельству об «исчезновении мыслимой до сей поры реальности»*. Прочитанный таким образом художник превращается в идеальную иллюстрацию к трудам Лакана и Дерриди. Количество текстов подобного рода свидетельствует, что такой Клауке является весьма удобным объектом для критика.

Третья концепция объясняет эволюцию творчества Клауке, исходя из истории искусства, а точнее — из истории стилей. При этом развитие художника предстает как движение от маньериизма к барокко. В рамках этой модели вызывающие и иронические «Трансформер» или «Self-performance» 70-х годов демонстрируют нам пример маньеристического искусства, намеренно усложненного, отнюдь не стремящегося к примирению противоречий, но лишь указывающего на них. Тогда как «Воскресные неврозы» или «Я, потерпевшее крушение» — эти «видения» и «мученичества» святых эпохи сексуальной революции — воспринимаются как «алтарные образы» конца XX века, исполненные подлинного величия и барочно-трагического пафоса.

Еще одно возможное объяснение актуальности феномена Клауке можно получить, поместив художника в контекст заново создаваемой истории немецкого искусства. Еще недавно, не пересекаясь, как две параллельные прямые, существовали две истории. В восточнонемецком варианте в конечном счете все сводилось к реализму без берегов. После объединения недолго восторжествовала западнонемецкая модель, где линия развития выстраивалась от экспрессионизма к «новым диким», а восточный компонент присутствовал лишь как некий фон в биографиях художников — беженцев из Восточной Германии. В цен-

тре этой истории была картина — большие полотна Рихтера и Базелица и сейчас занимают центральные залы во всех музеях современного искусства. Новому государству была необходима новая история искусства. Та, прежняя история, была во многом ориентирована на Америку, теперь, когда Германия вновь оказалась в центре Европы, понадобилась иная — евроцентристская модель. В этой ситуации чрезвычайно соблазнительно видеть в Клауке нового культурного героя новой страны. Только так можно воспринимать утверждения немецких искусствоведов о том, что именно Клауке было открыто многое из того, что впоследствии разрабатывалось другими художниками. Так, например, Клауке, затеяв свою игру с перевоплощением, на десять лет опередил Синди Шерман или Барбару Крюгер. Если этот проект немецкой критики под названием «Клауке» удастся, то вскоре его большие фотографии займут почетное место в крупнейших музеях современного искусства.

Что же касается России, то выставку Клауке не случайно привезли именно в Петербург. Показанная в Москве, она вряд ли бы вызвала подобные вопросы. Хотя потребность в социально активном искусстве в девяностые годы стала причиной возрождения акционизма не только в Москве, но и в Германии (вспомним хотя бы успех Йонатана Меезе), однако интеллектуал Клауке и Олег Кулик все же говорят на разных языках, и сходство между ними ограничивается лишь тем, что этот язык есть язык тела. Тогда как петербургские художники особенно в последнее десятилетие все чаще обращаются к тем темам, вокруг которых вращается искусство Клауке. Это и почти все, кто вышел из Новой Академии, и Мамышев-Монро, и Андрей Чежин с его последними проектами, и многие другие.

Вообще для Ленинграда и Петербурга все немецкое всегда значило чрезвычайно много. Америка была где-то далеко, а Восточная Германия совсем рядом, и можно было даже говорить о некотором сходстве общественно-политической и культурной ситуации. До недавнего времени почти все пишущие о петербургском искусстве воспитывались Иваном Дмитриевичем Чечотом на немецких образцах. И, конечно, в количественном отношении среди «импортных» выставок показы немецкого искусства в Русском музее всегда составляли подавляющее большинство.

Все «немецкие» выставки, проходившие в Русском музее, можно разделить на две части. Одни экспозиции, несущие отчетливо просветительский характер, должны были дать нашему зрителю представление об истории немецкого искусства XX века. К таковым можно причислить выставки Эрнста Фусса и Йозефа Бойса или последние показы Роберта Хойссера и Кристины Хаузнер. Другие — такие, как «Райнер Феттинг и неоэкспрессионизм», — делаются специально с расчетом на петербургского зрителя. Их задача не только представить нам картину немецкого искусства, но выявить определенные параллели в искусстве двух городов. К таким выставкам можно смело отнести и ретроспективу Клауке.

Помимо всего прочего, эта выставка демонстрирует нам и пример крайне удачно выбранной и четко выстроенной стратегии, что является результатом работы не только самого художника, но и кураторов. Когда-то Джозеф Кошут в своей книге «Искусство после философии» писал, что существует два типа критиков. Одни стремятся применить университетское знание к современной художественной жизни, результатом чего являются остроумные концепции и блестящие статьи. Критики второго ти-



па не боятся работать непосредственно с данной им художественной реальностью, создавая на наших глазах историю искусства. Идеальным героем этой «живой» критики Кошут называл Харольда Розенберга. Вслед за Кошутом мы тоже можем только сожалеть о том, что хотя, слава Богу, Петербург и не обделен талантливыми теоретизирующими критиками, но нам так не хватает критика действующего. Возможно, когда у нас появится свой Клемент Гринберг или Харольд Розенберг, мы сможем увидеть в Русском музее большую ретроспективу новых героев нашего нового искусства. А до тех пор нам остается только почтительно принимать преподнесенный нам урок с надеждой, что мы сумеем извлечь из него пользу в будущем.

Все высказанное есть результат размышлений куратора и относится, скорее, к Клауке — персонажу истории искусства и герою современной арт-сцены. Если же говорить о художнике и о простом человеческом переживании зрителя, то следует признать, что эта выставка оставляет чувство бесконечной грусти. В конце концов «Я, потерпевшее крушение» или «Воскресные неврозы» демонстрируют не только то, как перформанс превраща-

ется в дорогое музейное искусство, но и подлинную трагедию поколения, пережившего революцию социальную и сексуальную и все-таки вынужденного жить дальше. Победа немецких кураторов, победа Клауке как великого стратега оборачивается поражением героя-одиночки. Однако, как свидетельствует сам герой, если это и поражение, то оно все же «упоительно-прекрасно».

* Петер Вайбель — Юрген Клауке: быть собой и быть другим// НОМИ, № 3. 2001. — С. 10.



социальная фотография Винсента Гуталя

10 августа – 6 сентября. Мраморный дворец Русского музея. Выставка молодого французского фотографа Винсента Гуталя

Винсент Гуталь пришел к систематическим занятиям фотографией (местами его многочисленных штудий был вечный город Париж и просторы Америки) сравнительно недавно — во второй половине 1990-х, органически выводя свое новое хобби из увлечения историей французской литературы и естественными науками. В экспозицию осенней выставки вошли три серии: «Одна пара» (1999), «ТВ общество» (1995–1996) и «Судьи» (2000).

Первые две серии больше относятся к жанру любительской фотографии. Семейная бездетная пара, иммигранты, персонажи everyday life, снятые так же обыденно, показаны часто фрагментарно, через наиболее говорящие о сути происходящего детали. В серии «ТВ общество» зритель наблюдает за моделью как бы с экрана телевизора, в который устремлен взгляд персонажа. Экран становится границей «зазеркалья», аналогичной перегородке между пространством картины и действительностью. Таким образом, действительность подменяется реальностью теле-

визионного изображения, что вполне адекватно процессам, происходящим в современном обществе. Все работы выполнены в квадратном формате, который, по мнению автора, не может оставить зрителя безучастным.

В серии «Судьи» шесть фотопортретов показывают фрагментированное лицо как рельеф, чистую поверхность, вынося за рамки социальные характеристики модели. Изображения разворачиваются в пространство текстами, в которых содержится некая социологическая статистика, собранная фотохудожником. Персонажи отвечают на откровенные вопросы, задаваемые автором. Например: «Что самое ужасное с вами произошло в течение жизни?» Фотография как искусство со всеми ему присущими качественными технологиями и мощным инструментарием в руках Винсента Гуталя играет роль медиума, необходимого автору для создания персонального социально-художественного проекта, выполняющего функцию художественной фиксации и документального осмысливания действительности.

Н.В.

ГРМ: осень–зима 2001 года



Осень–зима в Петербурге — горячее выставочное время, и дни вернисажей — это только дни старта долгого зрительского марафона по музейно-выставочным площадкам города. Чтобы не пропустить лучшее, воспользуйтесь нашей краткой информацией о художественных проектах Государственного Русского музея конца этого года, о которых, безусловно, вы найдете более полную информацию в следующих номерах нашего журнала.

3 октября 2001 года Государственный Русский музей открыл в Строгановском дворце выставку произведений гения русского авангарда Павла Филонова (1882–1941). ГРМ при надлежит основная часть бесценного наследия этого мастера, 30 живописных работ которого демонстрируются на этой выставке. Об этом художнике сказано так много, и все же его творчество из-за несравненного ни с чем своеобразия автора всегда вызывает все новые и новые вопросы. Уверены, так будет и на этот раз. Выставка продлится до 12 ноября.

4 октября в Мраморном дворце ГРМ — выставка произведений Анны Старицкой (1908–1981) из цикла «Русские художники в Париже». Великолепны абстрактные работы Старицкой, прошедшей большую жизненную и художественную школу, без которых трудно представить хотя бы одного из участников «второго русского авангарда». Ретроспектива художницы с корнями

из Полтавы, творчество которой отмечено всеми лучшими признаками французской школы, представлена в музее до начала ноября.

11 октября в залах Мраморного дворца открылась выставка живописи и графики одной из самых загадочных фигур нашего времени — художника Михаила Шварцмана, ушедшего из жизни совсем недавно, в 1997 году. Вместе с дирекцией музея, принимавшей самое активное участие в подготовке этой экспозиции, ее реализации способствовали сотрудник отдела новейших течений Ирина Карасик и вдова художника. Статью Александра Боровского о трактовке и понимании творчества Шварцмана на отечественной и зарубежной критикой вы найдете в этом номере (стр. 24). Выставка будет открыта до 12 ноября.

Наконец, 5 ноября в корпусе Бенуа Государственный Русский музей представит крупномасштабную выставку изобразительного искусства, сосредоточенную на жанре, который за XX век претерпел серьезнейшие изменения. «Портрет в России. XX век» наряду с абстракцией ушедшего столетия — составляющие крупнейшего выставочного проекта музея, посвященного художественному наследию, что оставил нам «век-волков». Всего

Выставка продлится до середины декабря.

А.Заславский — В.Мишин: два кита в одном «Манеже»

С 24 августа по 12 сентября в ЦВЗ «Манеж» одновременно работали две выставки — Валерия Мишина и Анатолия Заславского. Первоначально они были заявлены в планах Манежа на разное время, но в дело вмешался случай, уже не в первый раз соединив вместе эти два имени.



И раньше художники постоянно пересекались. Оба закончили Мухинское училище (Заславский — отделение монументальной живописи, Мишин — мастерскую Глеба Савинова), оба принадлежали к «левому крылу» Союза художников и входили в «Группу восьми». Теперь эти две большие выставки, показанные одновременно в крупнейшем выставочном зале города, в некотором смысле артикулировали претензию на то, чтобы стать собирательным образом петербургского искусства, стоящего на двух китах, один из которых — графическая традиция, другой — наследие ленинградской живописной школы.

Поскольку обе выставки относятся к жанру ретроспективных, есть резон взглянуть на них как на своего рода репетиции будущей музейной экспозиции. Девиз Заславского звучит следующим образом: «Лучшая живопись и немного графики». Зрителю представлен своего рода highlights — только «шедевры», как шутит сам художник, — 150 произведений двух последних десятилетий. И действительно, его свободная и продуманная экспозиция практически не грешит случайными вещами. Работы не теснятся, не мешают одна другой, как это часто бывает в Манеже, и оттого появился редкий для этого выставочного зала «воздух», всегда необходимый в пространстве, в которое попадает «лучшая живопись».

Вообще XX век стал для ленинградского искусства золотым веком городского пейзажа. Начало его — в творчестве мастеров «Круга художников», а у Заславского мы находим его блестательное завершение. Петербург и его главная тема. Петербург как улицы или лица, как неповторимая печаль бывающих яркими и прозрачно ускользающими образами деревьев и людей в этом сером гранитном городе. Камерный пейзаж, рожденный в тесных мастерских коммунальных квартир, у Заславского становится большой картиной, напоследок обретая подлинную монументальность. Ближайшими аналогиями этим вещам оказываются произведения немецких «новых мастеров» или художников «лондонской школы».

Традиционная графика, конечно, не может соревноваться с живописью по части масштаба: ею гораздо сложнее заполнить целый этаж Манежа, и потому, возможно, вниманию зрителей этой выставки Валерий Мишин предложил и живопись, и графику, и книжные иллюстрации, и инсталляции. В общей сложности на ней было представлено около 400 вещей, охватывающих период с 1967 по 2001 год. Получившаяся в результате ретроспектива, хотя и проигрывала несколько по части стройности и убедительности «соседу сверху» (Заславский занимал II этаж), зато полностью оправдывала свое название: «Времена меняются, и мы меняемся вместе с ними».

Одно из первых по времени произведений — портрет молодого Виктора Кривулина с птичкой на плече — выглядело как символ обаятельных в своей наивности 1960-х. Совсем другой Мишин начинается в 1970-е годы, когда лишенное воздуха, пустынное и неуютное пространство его композиций создает ощущение остановившегося времени. Другая черта этого искусства, уходящего корнями в 70-е годы, — его литературность. В основе каждой работы — сложный запутанный сюжет, каждая вещь — притча. Роль слов в этих текстах играют знаки и образы ушедших культур. Искусство, которое никак не может забыть о том, что было до него, сродни собирательству.

Начало иной эпохи знаменуют меланхолические монопринты, появившиеся в 1990-е годы, в которых немногочисленные предметы — листья деревьев, холст, нить, бритва или ножницы разыгрывают все те же вечные драмы из жизни идей. Особое место на выставке занимают иллюстрации к «Пиковой Даме», или «композиции из офортов», как их определяет сам художник. Герои этого петербургского текста возникают на листе в разных комбинациях подобно бесконечной игре в пасьянс, где при любом раскладе выпадает всегда одно и то же. Времена меняются, Петербург остается.

Мария Коростелева

НМи 61



Фото Дмитрия Горячева

В галерее «Борей» этой осенью прошли

...выставка фотографии Ольги Корсуновой «СТО ЛИЦ», идея которой заключалась в том, чтобы фотографировать завсегдатаев на фоне гипсовых бюстов древних философов (Эпикура, Сенека и т. п.). Кроме того, каждое фото сопровождалось оригинальным текстом, автором которого должен был быть фотографируемый. В основном экспромты не блистали остроумием, однако общее ощущение большого коллективного интертекста (тела), пожалуй, возникло.

Среди персоналий назовем имена самые разные: вероятно, кто заходил в кафе, того и снимали. Здесь и митьки, и искусство-вед Ирина Карасик, и поэт Александр Сидан, модельер Татьяна Парфенова, поэт Голынко-Вольфсон, писатель Рекшан. Естественно, хозяйка галереи Татьяна Пономаренко.

Отзывы о выставке самые разные. В основном подчеркивался ритуальный характер мероприятия (недавнее десятилетие гале-

реи и то, что выставка явилась как бы подарком культурному центру от его постоянного друга). Тот, кто не попал в объектив Корсуновой (но, может быть, втайне мечтал), саркастически бурчали, что выставка слишком обычна-советская-образцово-показательно-отчетная. Правда, от сходства с доской почета Наль Подольский откrestился в буклете, утешив не попавших в нынешнюю экспозицию тем, что проект открыт и будет продолжен. Основная тематика текстов портретируемых кружилась вокруг сочетания гипсового тела на заднем плане и выразительно-живого лица. Скидан, конечно, нашел некую далекую ассоциацию, высказавшись о разрыве между прибавочной стоимостью и традиционной понятностью. Правда, зрителям больше запоминаются стихи Светланы Ивановой. С поэтессой же Натальей Романовой вышел странный казус: ее портрет в день открытия выставки был украшен неизвестным поклонником, и собравшиеся созерцали пустую рамку с ее фамилией. Бывает и такое.

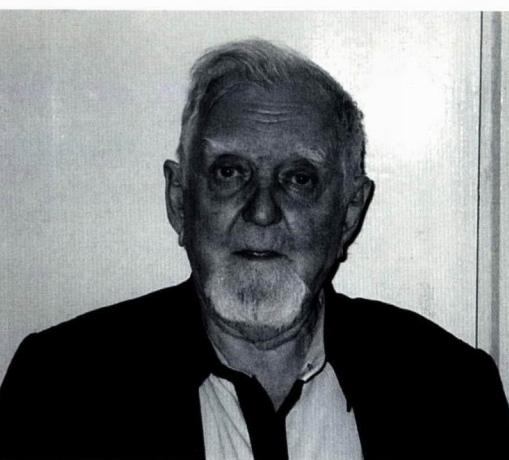


...и лесбийской фотографии. Лесбийская любовь — как любовь вообще — не знает границ, и выставка эта производит на редкость теплее впечатление. Подробно о ней наш журнал писал еще тогда, когда она колесила по гладким дорогам Старого и Нового Света, и отрадно было увидеть хороший набор участников этой экспозиции, «докатившихся» до «Борея».

Откровенной эротики снято очень мало. Больше бытовых сценок из жизни лесбийских пар. Совместный отдых, поездка на машине, беременность и роды, коллективные снимки на природе. Сплошная идилия, как в старых домашних фотоальбомах. Такое

впечатление, что общение женщин между собой пронизано только теплотой, нежностью. Русская, в данном случае питерская романтика Ренаты Бабушкиной тоже занимает свое скромное место в ряду иностранных коллег. Преобладает мягкая, сладкая розовая любовь, хотя попадаются и иные снимки. На них — жесткая субкультура лесбиянок в коже, наколки и серьги в самых неожиданных местах, женщины, переодетые и играющие в мужчин, подкрашенные усыки, порой грубые жесты. Пожалуй, этого меньше. И все же где-то Она — женщина, где-то — мужчина.

Семен Левин



Александр Батурина: На патриарших прудах

Со 2 по 24 октября в галерее С.П.А.С. проходила выставка Александра Борисовича Батурина «Рисунок и акварель».

ли этой выставки отмечали смелость такого шага: не каждый художник решится выставить старые работы.

Батурин с его биографией мученика (одно из последних испытаний, по мнению НОМИ, — бестактный в своей зазывности заголовок статьи о художнике в «Коммерсанте») является для питерского искусства в некотором роде символом, что особенно касается движения стерлиговцев. Но при этом его творчество на-прочь лишено черт узкобойской помпезности, а сам он — ореола живого гуру. Этому художнику одинаково интересно изображать купола церквей, животных, деревья, бытовые сценки... Великое и малое — замечаемо и любимо им, обласкано его багряно-окристой палитрой. «Что за купол вы изобразили, Александр Борисович? — спрашивают художника. — Не понять». — Да, это проблемная работа», — шутит художник. Он-то уж наверняка помнит, что за купол попал на его полотно. Помнит, но молчит.

С.Л.

Д 137

Георгий Гурьянов: Обаяние наивности

В галерее «Д 137» прошла выставка Георгия Гурьянова. Прошла с успехом, какого не ожидали и сами организаторы и какого многие галеристы ждут годами. Потому что, как бы ни были важны для них отклики коллег и критики, в душе даже самый эмансипированный и независимый экспозитор мечтает увидеть в своих залах публику — живую публику, что называется, «с улицы». А у этой выставки публика была. И еще какая!

Приходили девочки и мальчики из художественных вузов, приходили мальчики и девочки — просто так и из музыкальных групп, приходили москвичи, которые — как лондонские галеристы — знают из петербургского искусства пяток имен (Гурьянов, как правило, из их числа), и итальянские коллекционеры, ценящие выше всего утонченность и оригинальность. Кто только не приходил любоваться на крепкую мужскую стать гурьяновских гребцов и матросиков, неизбытво держащих равнение друг на друга и

на знамя петербургского неоакадемизма. Все-таки есть в этих нежных глазах и томных пухлых капризных губах что-то, без чего скучно жить на свете, — то ли генетически подновленный образ среднерусского Хельмута Бергера, без которого не мог обойтись сам Висконти, то ли просто обаяние наивности рисунка, сделанного простым карандашом по загрунтованному холсту, являющего нам подобные прелести.

Корр. НОМИ



Валерия Словиковская из Екатеринбурга — специально для НОМИ



титан из «дворников» и местный гигер

В отделе современного искусства ЕМИИ с 15 августа по 15 сентября прошла большая выставка Валерия Бахарева, посвященная памяти художника, которого вот уже три года, как нет в живых.

Любая ретроспектива — ответ на вопрос, а состоялся ли автор? Бахарев состоялся. Был художником-самоучкой, академий не кончал, но сумел достичь такой виртуозности в использовании сложных графических техник, какая вопросов об аттестатах уже не провоцирует.

Перед нами три группы работ и три времени жизни. Вот искусство 80-х. Тоталитарная космогония властвует над миром, и художнику ничего другого не остается, как титанически противопоставлять ей свою. Этим был занят и Бахарев, как всякий титан из бессмертного «племени дворников». А работы датированы началом 90-х... — и есть ощущение опоздания, очень медленного счета, потому что автор еще не пережил 80-е, потому что по инерции отстает.

Его хищные птицы, огромные яйца, краjkистые деревья — социалистическое иное, альтернативные боги и «киты» отпавшей от советской реальности жизни, мучительной, философической, слагающей себя в жестоких раздумьях.

В скрупулезности иглы, царапающей по черной бумаге, во множестве мельчайших деталей читается страстное желание автора убедить зрителей в правоте своих аллегорий, любой ценой настоять на этой своей правоте.

А рядом — полноценные вещи конца 90-х, точнее — 95-го, 96-го, когда с идеологией государства происходили невиданные метаморфозы. Пришло время жить без национальной идеи, народного мифа, общей конфессии... Толерантность стала лелеен-

мой догмой, символ веры — личной проблемой. Художники впали в прелести «внешнего»: композиции, фактуры, цвета. В это время Бахарев закончил серию *Vdemecum* и вывел в свет своих рыбок на ножках. Серия «Любимые рыбки императора» — повод для любования, созерцания и достижения духовных высот.

И, наконец — расцвет Internet. Пышный цвет фанских фентезисайтов. Увлечение маджик кард. «Флэш», «Корол дро» — для детей. Дикий спрос на странное за гранью экрана. Любовь к причудам, живая всюду и теперь ожившая здесь. А у Бахарева остались яйца, деревья и птицы — оболочки прежних душевных терзаний. Оставались ребусы из этих причудливых форм. Талант и чутье.

Бахареву ничего не оставалось, как взять в это время свои рисунки как есть. Довести до гротеска. Стилизовать до полного отрыва от естества. Тщательно отфильтровать в «фотошопе». И транслировать, трансплантировать, насаждать в искусственное пространство. Но экран компьютера — не бумага. Он излучает свет — ровный, спокойный, немеркнущий. Он высовчивает в изображенных вещах детали, до превращения вещи в иллюзию, он настаивает на том, что нет. Он — сладчайший обман. Бахарев, похоже, знал все рецепты этой сладкой отравы. Знал и о своей будущей славе, но — умер, так и не узнав, насколько был популярен среди молодежи, тинейджеров, ребяташек — как автор блестящих компьютерных фотоколлажей, местный Гигер, местный идол и виртуальный сетевой патриот.

аукцион — очевидность арт-рынка

Картинами художников выставляют в Екатеринбурге повсюду — в музеях, ряде галерей, в зале СХ. Можно пойти и убедиться: художники есть, картины хорошие тоже, есть галеристы и даже коллекционеры, потому что выставки работ из частных коллекций бывали не раз. Казалось, где-то тут рядом должен быть и арт-рынок — оценка картин и их продажа. Но до последнего времени о нем ходили лишь смутные слухи типа: продаёт некий галерист некому покупателю в некую страну некую вещицу. И — все. Арт-бизнес приобрел флер секретного теневого промысла.

Да был ли мальчик? Едва ли. Живых покупателей картин здесь видели только на «пляшке», в сквере между ЦУМом и Пассажем. Там тебе и корзинка из соломки или подушка из ваты, и твой портрет с натуры, и березка, и водичка, и кораблик с солнышком в технике х.м. по сходной цене. Живой арт-рынок — куда живее?

Цивилизация пришла с появлением постеров. Салоны по распродаже импортных репродукций обзавелись клиентурой, готовой к сложной и церемонной процедуре обретения прекрасного: выбору по каталогу, оформлению заказа, ожиданию прибытия отпечатка из далекой Германии. Пошли заказы на оформление, на репродукции за немалые деньги Дали, Миро или Кlee для продвинутой публики. Какой-никакой арт-рынок сформировался и покупателя.

И тут появился аукцион «Татьянин день». Каждый месяц 25-го числа во вновь отстроенном Камерном театре две Татьяны — Секачева и Егерева — собирают публику. Полторы сотни покупателей хорошо видны в зале. Художники — самые разные, среди которых наметились и фавориты. Цены невелики — выше 15000 рублей редко когда поднимаются; покупателей немного — в спи-

ске рассылки информации 270 человек; и объемы продаж так се-бе, и эксперты отсутствуют. И все-таки художники оживились.

Во-первых — денежный интерес, подкрепленный контрактом и провоцирующий профессиональный азарт. При местной разно-калиберной критике результаты публичных продаж для художников — гамбургский счет.

Во-вторых, и публика заинтересована и не робеет, потому что каждый в зале от серьезных ошибок и промахов защищен. Аукцион принимает заявки и гарантирует присутствие на торги любимых авторов и любимых картин — это раз. Аукцион гарантирует, что все выставленные полотна выполнены без нарушения техноло-гических правил, — два. При покупке работы обладателю тут же выдается стандартный сертификат за подписью устроителей и с печатью, удостоверяющий авторство и фиксирующий раз-мер, материал, год создания. Это — три. Короче, цивилизован-ная игра.

И, наконец, последнее и главное: рядом с Екатеринбургским музеем изобразительных искусств, арбитром отношений совре-менных художников с вечностью, формируется новый арт-инсти-тут, занятый насущным вопросом: «современный художник и сиюминутный рыночный спрос».

Аукцион обзавелся уже и документированной историей. Каждые торги развернуто освещаются в СМИ: во всех газетах, на ра-дио, ТВ. К новым торгам издается полноцветный каталог с ре-продукциями главных лотов. Подключились и другие города ре-гиона: выездные торги проводились в Нижнем Тагиле и Ново-уральске. Спустя год после начала работы аукцион сменил имя и теперь зовется Аукционный дом «Моби-арт — Татьянин День».

ангелы в подарок свадьба как выставка, инсталляция, акция

Родился — хэппенинг, женился — перфор-манс, почил — инсталляция. Императив соврис-ка, по которому художник остается художником всегда, во время житейской акции пришелся сегодня по вкусу даже тем творцам, кто никогда не расставался с кистью и карандашом.

И потому, как только Александр Сивков женился, а Елена Щавлева вышла замуж, в Екатеринбургском музее изобразительных искусств появилась их пар-ная выставка (с 16 августа по 9 сентября). Живопись, графика, фотография. Культурный проект на-звали «Свадебный подарок», и состоял он по пре-имуществу из трофеев предсвадебного и свадебно-го путешествий по колокольно-венчальному Золотому кольцу.

Из этого путешествия Александр Сивков привез три полиптиха абстрактных фотокомпозиций («Не-бо», «Окно» и «След»), создающих впечатление вос-торженной, ликующей, праздничной свадебной жизни. Фотосессия художника закончилась, как и положено, у храма. И, хотя храм — очень сильная метафора, от этого случаются работы с надрывом. Только Сивков надрываться не стал: обнаружил скромность и деликатность. Остальные работы — экспрессивная, напряженная, конструирующая гра-фика: бумага, пастель, графит, акрил плюс яркие и смелые гуашь Елены, где все слито, спаяно, плавно и не выказывает своего строения как то, что изобра-жено Александром.



Осенний Берлин. Искажения в изображении

Астрид Вольперт из Берлина — специально для НОМИ.
Перевод Лизы Вергин

Снова в Берлине осень, еще один новый осенний арт-сезон, — а настроение не из радостных. Все по-другому, чем в предыдущие годы, когда один за другим блестящие проекты чеканили общую картину немецкой метрополии, и эти досадные помехи на ранее безупречном полотне удручают.

Сама немецкая столица тоже не выглядит счастливой. Выросшая за последнее десятилетие, долго игнорируемая миллиардная дыра во многих смыслах несовершенного хозяйства стала явью этим летом во всей своей бездонности. И хотя в этом не виновата культура, которая всегда держится молодцом, имея всяческие идеи про запас, в нынешней ситуации и ей приходится совсем непросто. Например, более полугода берлинские галереи ждали скучных программных субсидий — оказывается, не все можно приватизировать или делать задарма. Последнее грозит большинству организаций плачевным концом.

Настроение раздраженное. Как пережить кризис? Перед лицом местных и глобальных реальностей растерянность и ощущение бесконечных противоречий уже не спрячешь ни за каким декором, не говоря уже о том, чтобы их вылечить в одночасье. И то, что праздновалось и приветствовалось в 90-е — благородное государственное спонсирование искусства для удовольствия, — теперь *vorbei* (проехали. — Прим. ред.)

Заметим, что отрезвляющая констатация действительности может иметь и положительные стороны, — в конце концов Берлин никогда не останется без респектабельного искусства. Сейчас на его сентябрьской сцене — молодые китайские художники в Hamburger Bahnhof, американский концептуалист Richard Tuttle в Академии искусств (Akademie der Künste), чуть позже — ретроспектива Энди Уорхола в Новой национальной галерее (Neue Nationalgalerie). К тому же в начале октября — художественная ярмарка Art Forum.

Совсем незадолго до траурных событий в Америке в Берлине открылся еще один культурный центр — Еврейский музей. Его история началась в 1975-м, в еще разделенном городе. В 80-е у него были первые специальные отделы в Музее Берлина и в Martin-Gropius-Bau. В 98-м с торжественным ликованием было освящено строительство нового здания (Daniel Libeskind) в самом центре города. Что было в планах несколько скромопалительного блица представленного проекта, так это чистые архитектурные кулисы, способные вместить 350000 посетителей. Но многократно афишируемому желанию авторов ограничиться архитектурными покровами как памятнику уничтоженным во время 2-й мировой войны евреям Европы в столице ее поджигателей не суждено было сбыться. Пока этот музей пытается заполнить некоторый исторический провал в сознании Германии с помощью восстановления памяти о холокосте и оставленного нам в наследство учения о двухтысячелетней жизни евреев на этой земле.

Задуманная директором музея Михаэлем Блюменталем (Michael Blumenthal, США) и куратором программ Кеном Горби (Ken Gorbey, Новая Зеландия) инсценировка, которая обеспечивала действие всех включенных в экспозицию произведений искусства, картин и объектов, часто просто закрыта. Счастливое исключение составляют инсталляция Менахе Кадишмана (Menahé Kadishman) «Schalachet» (Опавшая листва), а также звуковая инсталляция Виа Левандовски (Via Lewandowsky), посвященная навсегда исчезнувшим людям и вещам. И все же множество скульптур отгорожено стеклом, живопись из частных собраний или одолженная у крупных музеев рассована по углам или не выставлена вовсе. Хочется надеяться, что эти досадные огехи в экспозиции нового музея будут со временем устранены, так как Еврейский музей уже сейчас можно причислить к имиджевым удачам Берлина как попытку самоидентификации немецкой столицы. Его Берлину все-таки смертельно не хватало, и хочется верить, что он не опоздал со своим появлением.

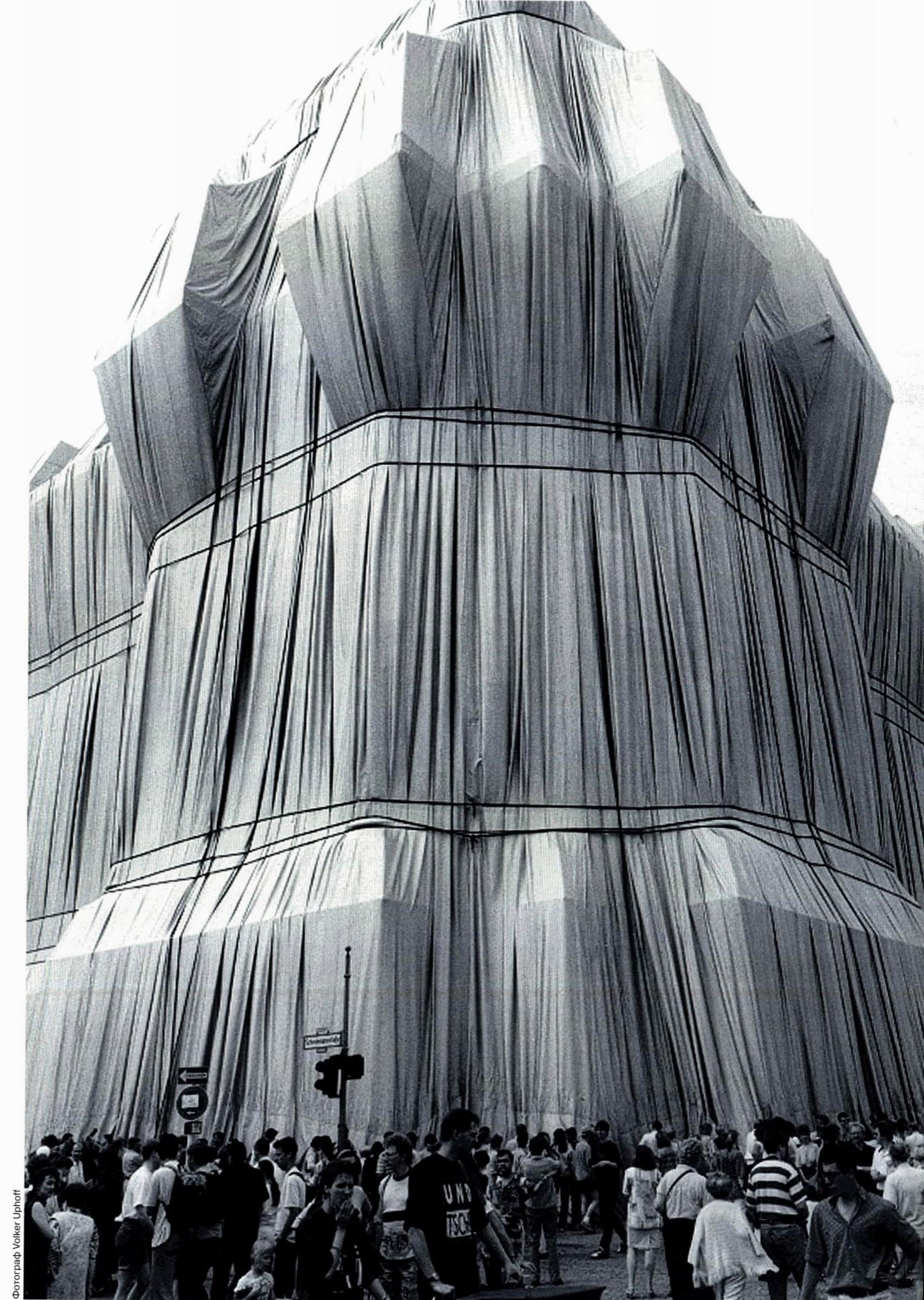
Чего не скажешь о другом проекте современной берлинской арт-осени — ретроспективе Христо и Жан-Клод, поселившейся в

центральных местах Мартин-Гропиус-Бау и Нового немецкого общества искусств. Уж она-то точно опоздала на пару лет. И это жаль, так как живущая в Нью-Йорке супружеская пара блестящих художников-«упаковщиков» и в Берлине имеют множество фанов и истовых неофитов. Когда они оба в 95-м укрыли Рейхстаг тысячами метров светлой ткани, весь Берлин был очарован внешней легкостью образа, в котором предстало давно знакомое историческое место. Это был настоящий прорыв чувств — миллионы туристов дневали и ночевали возле «Рейхстага Христо», празднуя явленную им художественную удачу, замешанную на высоких технологиях XX века и чистой поззии. Спектакль Христо не стоил городу ни пфеннига, к тому же не доставлял никаких проблем с мусором: в противоположность Love-параду эти творения Жан-Клод и Христо были абсолютно экологичны и комфортны в использовании.

Но тут же возникло и обязательство со стороны города: его ответным ходом должна была стать ретроспектива дуэта, в которую Берлину предстояло вложить 9 млн. DM. Однако город упустил возможность представить и выставку, и «упаковку» Рейхстага одновременно. Теперь же Христо появился в Берлине слишком поздно. Его ранние объекты — пузырьки, мебель, деревья и канистры для масла — выглядят в музее как оболочка плохой упаковки, в которую упрятан таинственный оригинал. Затраты огромные: 420 экспонатов из 39 музеев и 120 частных собраний со всего мира были привезены в Берлин. Что же подтолкнуло художника прокламировать самому свои же собственные принципы в искусстве на священной музейной территории? Очарование той ускользающей переменчивости и непостоянства, определенная аура, присущая его объектам, в музее исчезает напрочь, как и теряют свой шарм и юмор сами попытки двусмысленной арт-провокации. «Конец пластики» по Христо выглядит стерильно и плоско, а игровое начало, заявленное искусствоведческой дефиницией, умерло. Сама выставка превратилась в проблему: ей недостает посетителей. Отдел маркетинга призвал на помощь несколько наивные средства: в центре охраняемого как памятник архитектуры здания можно вечером и даже глубокой ночью основательно закусить и послушать оперные арии или что-нибудь из оперетты. Обед для публики, для которой, собственно говоря, Христо и Жан-Клод не так уж и важны: состоятельные высшие круги. Есть одна надежда, что Христо надежно защищил свое искусство от навязчивых запахов еды.

Местный музей современного искусства, который еще три года назад жил в этих стенах и из-за выставок подобного толка, не собиравших публику, покинувший здание, в нынешней ситуации находит путь незначительное, но утешение. Уже три года его экспонаты хранятся здесь в запасниках как будто бы в раздумье о возможности будущего использования, и это тоже отличный пример искаженного изображения из-за помех (как с телевизором, перешедшим по собственной воле на черно-белую картинку). Становится очевидно, что немецкой столице в настоящее время недостает не денег, которые все же находят и на культуру тоже, а прежде всего четкого видения взвешенных структур и серьезного содержания.

Зато о пользе временного искажения изображения размышляют семь художников небольшой частной коммунальной галереи Brecht-Haus, что на севере Берлина. Помехи в картинке обновляют свежесть взгляда, — считают Esbeth Arlt, Doris Leue, MK Kahne, Micha Reich и Robert Rutman. Kahne, например, строит свои объекты с огромной точностью. Они действуют, на первый взгляд, как технические приборы, хотя не годятся для ежедневного использования. Монитор величиной с циферблат ручных часов показывает картинку, которая находится за спиной у пользователя. Она всегда только на мониторе и живым глазом не поддается наблюдению, так как все время позади тебя. Ее не фиксировать и не задержать в ощущениях — незначительный поворот тела, и ее нет. Объект Kahne и работы еще четырех художников на этой выставке разыгрывают идею альтернативы зрению, и это одно из немногих веселых ощущений в восприятии берлинского искажения изображения, присущего художественной осени 2001 года.



Фотограф Volker Ullrich

«Язык абстракции»: беспредметное, но образное

28 сентября Музей прикладного искусства в Соляном переулке пригласил зрителей на вернисаж выставки, инициированной Немецким культурным центром имени Гете, — «Язык абстракции». Современная немецкая скульптура и графика. Норберт Крике — Альф Лехнер — Ульрих Рюкким.

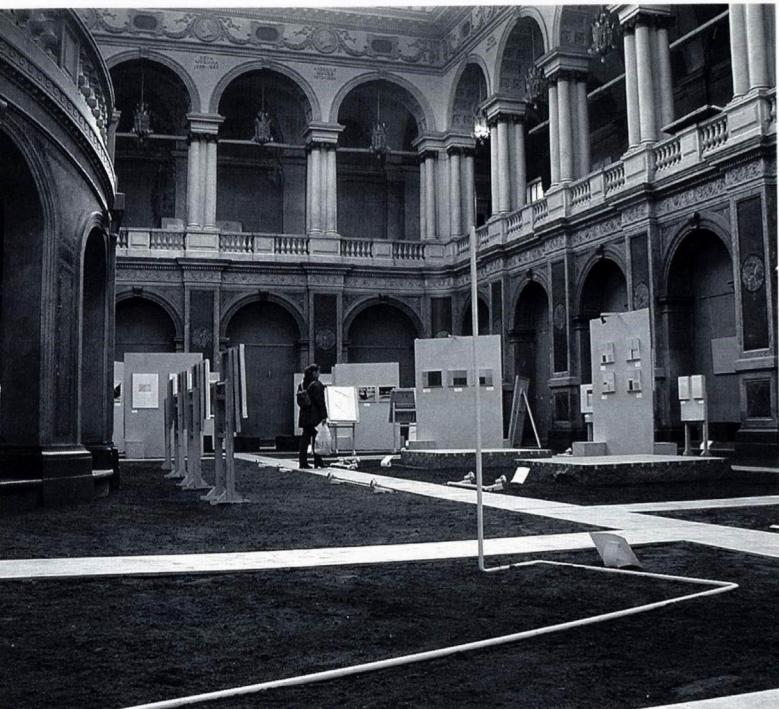


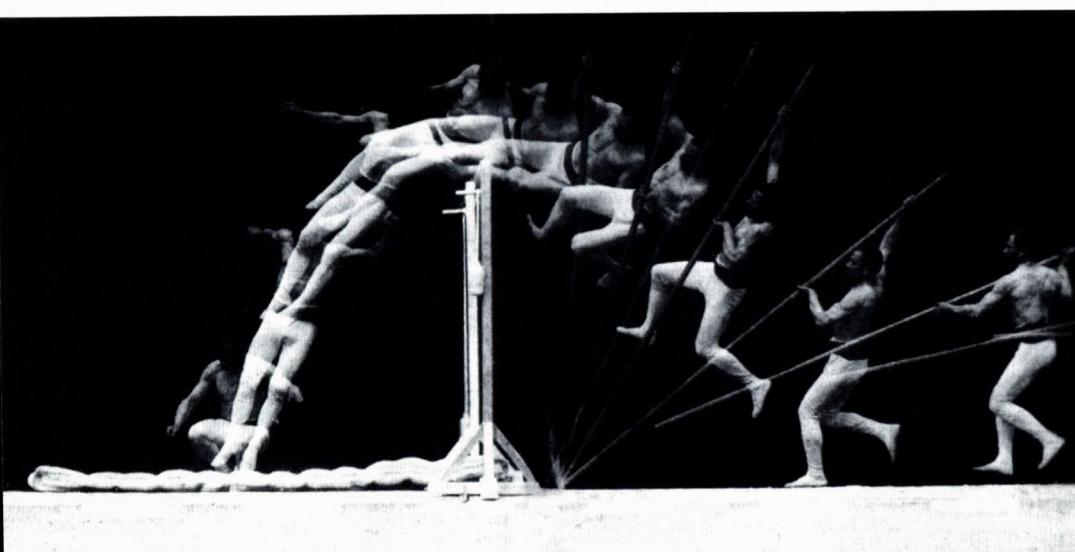
фото Клима Юрина

Подробно о каждом из этих трех признанных мастеров абстрактной немецкой скульптуры НОМИ писал в 4-м номере журнала за этот год, и мы тогда с трудом представляли, какая из выставочных площадок Санкт-Петербурга осилит этот проект, куда, по замыслу организаторов, входила и небольшая по объему пластика Крике, а также его уличная скульптура, вовсе камерные листы минималистской графики всех троих, монолитные плиты Рюккима и грозящие своей тяжестью лехнеровские «дуэты» и «трио». Блестяще решил эту задачу сам директор Петербургского отделения Гете-института Вилфрид Экштайн, так как именно ему принадлежала идея «plenэрного» оформления пространства для выставки. Вне сомнений, Музей прикладного искусства Художественно-промышленной академии имени Мухиной тоже оказалась на высоте, потому как предоставить роскошное помещение светового зала под куполом знаменитого училища Штиглица под «садово-парковую» планировку экспозиции — с настоящей землей (было привезено несколько тонн торфа) и проложенными для посетителей дорожками, тоже надо было иметь смелость. К чести директора музея Александра Бартенева — выставка, задуманная немцами, на его территории состоялась, даже несмотря на «полетевший» трансформатор (выручил безуказанный дневной купольный свет) и скромную рекламу в средствах массовой информации. К смелому языку немецкой абстракции тем более интересно прислушаться в преддверии крупного выставочного проекта ГРМ «Абстракция в России. XX век», которого с нетерпением и любопытством ожидает и господин Экштайн.

Лиза Вергин

С высокого старта — к высотам мастерства

6 октября в Петербурге стартовал ставший традиционным и объединяющим все художественные фотосилы города Осенний фотомарафон 2001. Этот большой фестиваль фотографии, который проводится уже несколько лет подряд по инициативе петербургской галереи «ФОТОimage» и при поддержке культурного центра «Пушкинская-10», в прошлом году захватил 11 городских музеев, 16 выставочных залов и 11 галерей, представив 54 фотографические выставки.



Etienne Jules Marey. Франция. 1890—1891. Прыжок с шестом. Хронофотография

О том, насколько успешной окажется программа нынешнего фотобега, НОМИ расскажет в следующем номере, когда его участники отметят свой финиш. В этом году организаторы фестиваля (их состав с прошлого года не изменился) предложили новое начинание, которое они обозначили уже не столь актуальным, как раньше, словом «концепция». Как гласит пресс-релиз, «основной блок составят 11 концептуальных выставок, в названии которых фигурируют прилагательные — „первый, первая, первое“». (Поправим только организаторов на будущее, что «первый, первая, первое» — это не прилагательные, а порядковые числительные, конечно не считая столь незначительный промах фальстартом мероприятия. — Прим. ред.) Марафон в спорте — серьезное испытание, в котором нужно иметь отличную «дыроку» и отменное здоровье, чего НОМИ и желает всем участникам этого заметного петербургского события.

Валентин Дьяконов

нужны ли мне твои камбеки?

был ли угар чумовым?..

Олег Пшеничный

Настоящим событием для московской молодежи — и младоконцептуалистов, и тусовщиков, и молодых поэтов, и маститых рокеров — стало повторное появление на сцене легендарного ансамбля симуляционного рока «Среднерусская возвышенность». Симуляционный рок — это такой рок, ну... как не рок, в общем-то. Арт-рок. Вернее — рок-арт. Художники, играющие в рок-звезд. Естественно, кроме минимальных музыкальных усилий, прилагаются монументальные усилия по глумлению. Над имиджем рокеров, над ритм-энд-блюзом, над русской народной песней, над русским роком как идеологическим направлением. Насмешка частью очень злая. Особенно над русским роком.

Самая знаменитая песня СРВ — «Четвертый сон Веры Павловны» звучит как какой-то симулякр гражданственного пафоса ДДТ: «Виноват Чернышевский, виноват Хрущев, виноваты и Сталин, и Брежnev, виноват и я, весь народ виноват, что сегодня нам снится как прежде... Четвертый сон Веры Паавловны!». Знакомое со школы слово «симулянт» очень здесь к месту. «Мама, я рокер!» — «Нет, сынок, ты симулянт. Посиди дома». Участники ансамбля по-настоящему не больны роком. Они так, притворяются. А зритель, выступающий в роли терапевта, моментально определяет, что перед ним — воспаление хитрости. Впрочем, тот же «Четвертый сон», насколько я понимаю, в контексте перестройки некоторыми воспринимался как серьезное публицистическое заявление.

«Среднерусская возвышенность» образовалась в 1987 году. В состав ее входили частью группа «Мухоморы» (пел тогда Свен Гундлах), частью — старшее поколение: на концертах читал стихи Д. Пригова. Частью — младоконцептуалисты: Никита Алексеев, Сергей Воронцов. Последний-то как раз и выступил инициатором воссоединения. А заодно привез показать свои работы.

Сергей Воронцов, чья жизнь началась в Москве в 1960 году, а вехи большого пути включают работу гардеробщиком в Строгановском институте (удачный пример биографии истинного концептуалиста), уже давно живет в Берлине. Он является лидером замечательной группы Unterwasser («подземная вода»), состоящей из таких же, как он, эмигрантов. (В частности, в группе играет интересная художница Ирина Дубровская, чья выставка была отрецензирована в НОМИ вашим угарным слугой.) В качестве художника-ремесленника он разрабатывает ниву медгерменевтов. Детские рисуночки, наклеек для ванной, антиэстетика самоильного агитационного плаката иногда заставляют посмеяться. Хитом выставки стала песочница (детская тема), в которой стояла бутылка из-под шампанского без этикетки, а рядом с ней лежала этикетка оборотной стороной вверх, на которой было написано «тігнє» (sic!). В самом начале концерта эта инсталляция была в буквальном смысле затоптана ногами. Надеемся, что не на смерть. Впрочем, изобразительное искусство в этот вечер оказалось не в фокусе. Как и подчеркивал пресс-релиз, главное все-таки музыка.

На зато Воронцова отклинулись почти все участники оригинального состава (не хватало только Свена Гундлаха и Дм. Пригово, по неизвестным причинам не принявших участия в концерте), а также более молодой аналог СРВ — группа «Корабль», тоже состоящая из художников. Для камбэка выбрали, как ни странно, не клуб ОГИ, а Зверевский центр современного искусства, часто представляющий свою немаленькую площадь под андеграундные проекты. Столько народу Зверевский не видел даже на концерте легендарных «Водопадов им. Вахтанга Кикабидзе». Зал был полон, дворик — тоже. Тусовка удалася. Были, наверное, все. Драчены щеголяли новыми синяками. Дамы — чем могли. В разгар концерта в зале было невозможно находиться, потому что в Зверевском, по причине того, что зал — выставочный, нет подходящего кондишена.

О группе «Корабль», выступавшей на разогреве, долго распространяться не буду: группа, в общем-то, хорошая, с хорошими текстами, но НОМИ — журнал не музыкальный. Одним словом, ничего не выдавало в участниках «Корабля» художников. Концерт

же СРВ моментально собрал всех в зал. Слово взял Артем Троицкий. Только он схватился за микрофон, его тотчас же попросили уйти. Троицкий не засмутился, как и следовало ожидать, и на крики: «Иди со сцены! Музыку давай!» сказал, что здесь не рок-концерт и вообще не музыка, а потому он будет говорить, сколько захочет. Знание маститым музыкальным критиком основ концептуализма (сопроводительный текст не менее важен, чем произведение) меня позабавило. «Никакого уара! Это не рок!» — предупредил еще раз Троицкий, на что ему отвечали, что разберутся сами. Так и вышло.

Первые же песни СРВ убедили, что перед нами — талантливо сколоченная инсталляция по мотивам русских народных мифов о роке. Как писсар много-много лет назад превратился в «Фонтан», так и дворовая рок-группа, основывающая мелодические линии на «Мурке» и «Катюше», благодаря волшебной силе искусства превратилась в нужный и интересный ансамбль. Общая картина складывалась не только из самих художников-музыкантов, но дополнялась также стоящим в первом ряду молодым человеком в майке «Metallica», презревшим наказ Троицкого и трясящим хаером в свое удовольствие. Таким образом, перед зрителями была «Рок-группа с рок-фанатом», смешанная техника, 1988, римейк 2001.

Пресс-релиз также подыгрывал, демонстрируя агрессивный пи-ар в духе промоутеров российского, простите, шоу-биза («только один концерт!»). «Если вы не услышите СРВ 4 сентября в Зверевском центре, рискуете оглохнуть на всю жизнь. Пора слушать».

За долгие годы, прошедшие с последнего концерта СРВ, ситуация в музыке сильно изменилась. Музыканты «Возвышенности», возможно, и сами того не желая, сыронизировали еще и над традицией камбеков, заполонивших 90-е годы. Толпы стариков собирались потрясти костями с переменным коммерческим и творческим успехом. Некоторые превращали это в перформанс, как легендарные папы панка Секс Пистолз, заявлявшие в интервью, что собирались исключительно с целью настричь купонов на спокойную старость. Возвращение СРВ, таким образом, — тоже иронический жест. Однако не лишенный обычных признаков неудачного камбека (а бывают удачные?) — усталые лица, отсутствие реального интереса.

Еще в 90-е появилось караоке. Кем изобретено караоке? Наверное, Энди Уорхолом, который часто обращал внимание на то, что все хотят быть кем-то другим. Поменять личность на несколько более блестящую. Почти об этом и фильм «Быть Джоном Малковичем». Но он больше внимания уделяет клиническим аспектам подобного зацикливания. Благодаря караоке каждый может попробовать себя в роли Элвиса или Надежды Бабкиной. С идеологией караоке несколько лет назад работал знаменитый Константин Звездочетов, сделавший инсталляцию «Фанера». Он изготовил из фанеры множество инструментов: гитары, пианино, барабаны. А в день открытия раздал инструменты пришедшему и включил в галерее «Deep Purple». Мне довелось видеть документацию, снятую на видео. Удивительно, насколько самозабвенно люди, принадлежащие к арт-тусовке, терзают гитары и изображают из себя виртуозов. Хэппенинг удался. Все присутствующие погрузились в мир звезд. Почувствовали себя героями. И это на конец еще один аспект, характеризующий СРВ. Ироническое отстранение оказывается смешанным с чувством обретенной значимости. Все-таки рок-музыка намного популярнее, чем современное искусство. А народу собирает... Музыканты СРВ это понимают. И, оттягиваясь в свое удовольствие, параллельно шагают в ногу со временем.

Наверное, читатель захочет узнать, можно ли это слушать. Если честно, дорогой читатель, то ответ будет «нет». За возвращением СРВ можно было только наблюдать. Все-таки музыка — материя тонкая, как и все остальное искусство. Либо оно получается, либо... никакая симуляция не поможет симулировать драйв и гармонию. Даже вкупе с огромным количеством пива & водки.



Вальтер Грюневальд: locus artis

Слоганы он коллекционирует для доктората по славистике, а сама акция пока еще аспиранта Грюневальда состояла в том, что он прикреплял ко вновь обнаруженным «произведениям искусства» этикетки с указанием их точного размещения, материала и местонахождения...

«Русские объединяйтесь!» — гласит в сторону Невы и Эрмитажа огромная (17 м длиной) надпись спреем с величественной стены Трубецкого бастиона. Точно такая же — на стене Иоанновского рavelина (она видна с Троицкого моста). «Не жди свободы — выметай господ!», «Не надо нам гнильих „яблок“!» — все эти призывы с некоторых пор «украшают» град Петра и стали привычными для его обитателей. Именно подобные анонимные восклицания коллекционирует Вальтер Грюневальд (Walter Grünwald), венский славист и искусствовед. Подобно Музию в «Der Mann ohne Eigenschaften» он собирает цитаты о России как стране без свойств. В его коллекцию входят «Бородин — вор! Народ, прощись, тебя грабят!» (Широкая ул., 5), «Кавказцев вон из Питера» (ул. Блохина, 4), «Бей жидов, сионисты наши враги» (ул. Декабри-

стов), «Убей жида!» (Введенская ул., 5), «Путина в ГУЛАГ» (дворы Капеллы, губная помада красным цветом) и пр.

Обозначить ярчайшие примеры русского анонимного слогана, который нынче весьма ангажирован в мире (так же как граффити, бомбажи, тэги, древние петроглифы, уже ставшие богатым материалом для солидных журналов), всеми приметами музеиного экспоната — грамотным этикетажем, например, — в этом и была интрига придуманного Грюневальдом действия. Акция принадлежала сфере его искусствоведческих интересов, так как «анонимное искусство — наиболее древнее проявление искусства вообще», считает Вальтер Грюневальд сомневается в искренности всех собранных им призывов и образчиков политического творчества, считая их всего лишь произведениями искусства, хотя его новый проект носит и политический оттенок, так как все собранные по Петербургу надписи оказались так или иначе связаны с официальной политикой.

Д.О.



Дмитрий Налбандян. Великий и ужасный

Попав на выставку Дмитрия Ивановича Налбандяна в Большом Манеже, поневоле задумываешься о душе. Какое сочетание красок более «задушевное»? Какие сюжеты лучше всего выражают светлую грусть? Почему именно те, а не эти? Потому что в процессе просмотра экспозиции ловишь себя на мысли: «Вот это — тихий, конечно, но очень классный импрессионизм. Вот здесь — ну просто итальянские рисунки Суркова».

Правда, поезд, естественно, уже ушел. Никакого импрессионизма в начале 70-х в проклятом нонконформистском искусстве, державшем факел передового перед лицом всего мира, уже не было. Абстракционисты, подумать только, давно устарели. Во всю несся соц-арт, доводивший до абсурда и работы передовых художников — в частности Налбандяна. Давайте вспомним, ведь именно он оставил неизгладимый след в советском официальном искусстве портретированием Брежнева. Обильным и славящим. В частности, нарисовал великую сюжетную картину «Малая Земля». В этом нетленном произведении миф на мифе сидит и мифом погоняет. Во-первых, сама эстетика соцреализма — это средство создания мифа, Великого Мифа о Советском Человеке. Во-вторых, оно увековечило самый великий несовершенный подвиг Брежнева.

Дмитрий Иванович Налбандян прожил долгую (1906—1993) жизнь. В ней была и работа художником-мультиплитатором в сталинское время. Были и парадоксальные повороты судьбы. Судите сами: в 1980-м году — Ленинская премия за цикл работ о Ленине. А вот в 1982-м — избрание почетным гражданином города Лиона.

Искусство и жизнь классика похожи, но и в своем творчестве художник тоже держался двух линий. Портретист Налбандян был не очень, хотя весь поздний соцреализм заедал на портретах. На полотнах Налбандяна летчик Колесов выглядит братом-близнецом композитора Станислава Овчинникова. Впрочем, не берусь утверждать, что они не родственники. С другой стороны, все советские люди — родственники. И пока твой брат летает в небесах, ты сам сочиняешь симфонии. С тем же выражением лица. Ладно, все-таки будем считать это художественной неудачей. Полуофициальные портреты индийских сингхов, итальянских рабочих и прочих тоже отнюдь не радуют глаз. Нет даже «большого стиля», столь характерного для соцреалистов предыдущих поколений. В этом смысле «Малая Земля», наверное, стоит ближе всего к эстетике А. Герасимова и В. Яковleva и потому уже считается большой удачей. Но даже в ней все слегка криво, а Брежнева не сразу отличишь от остальных героев. Не то что на шедеврах Сталини-

ны, где, как на иконах, Stalin всегда заметно крупнее остальных или хотя бы определен в композиции на место, куда сразу устремляется глаз. А на «Малой Земле» генсека непозволительно загораживает какой-то морской офицер. Григорий Ревзин — как всегда, остроумно — написал в «Коммерсанте», что на выставке зря не висят портреты Брежнева, потому что это лучшее, что сделал Налбандян в искусстве. Позволю себе не согласиться с уважаемым искусствоведом. Это мнение слишком исторично, а лучшие работы художника находятся вне истории искусства.

Совсем в другом месте. Академизм Налбандяна — малоудачен. Зато работы, написанные, хочется верить, «для себя» или хотя бы «для дома, для семьи» (работы на выставке — из собрания семьи художника), рассказывают об ином. Заканчивая трудиться над оформлением партийных ритуалов, Налбандян устремлялся в дебри любимого им импрессионизма. Десятилетняя практика частых путешествий по заграницам породила множество прекрасных работ в жанре дорожных зарисовок. Импрессионизм Налбандяна, как и следует, избыточен, правили и донельзя жизнерадостен. Заработав денег, обустроив семью, что может хотеться небасталенному художнику? Даже Герасимов имел слабость к импрессионизму. Правда, сам не рисовал, а подобно Кощею Бессмертному хранил в коллекции, под спудом.

Наверное, так и выглядит душевность. Это когда за устрашающим фасадом взаимозаменяемых официальных портретов скрывается-таки весьма неплохое чувство цвета. Это когда все намечено легкими линиями, все воздушно. Деревья фиолетовые. Снег изображен толстыми белыми мазками. Японская собирательница листьев умиротворенно идет по условной роще. Владимир Паперный назвал соцреализм «искусством Слова». В том смысле, что соцреализм лишь иллюстрирует главные Слова: речи Сталина, резолюции съездов и т. д. Налбандян и в своих импрессионистических работах — иллюстратор. Просто иллюстрирует хорошие тексты, про заграницу и природу.

Конечно, все это — easy watching. Не эксклюзивно. Но вот что пишет посетитель в книге отзывов. Он называет себя «простым обывателем» и с наивной восторженностью заявляет: «Мне кажется, что Налбандян выше Шилова!» Работы соцреалистов, совершивших чему-то помимо идеологии, — такая же альтернатива бедняку Шилову, как и строгие здания Жолтовского и Щусева — новой московской архитектуре. Закончим затянувшийся обзор не самой популярной московской выставки еще одним отзывом, самым абсурдистским: «При всей пошлости воображения и расхлябанности глазомера Дмитрий Иванович Налбандян остается великим гениальным художником!»

при чем здесь квадрат?



В этой работе Э.Гороховского, взятой нами из Internet, квадрата вроде бы нет. Или есть?

Новая выставка классика концептуализма Эдуарда Гороховского в Московском центре искусств на Неглинной посвящена квадрату. Тому, который придумал Малевич. В разработке темы Гороховский применил технику под название «фри-стайл», то есть пользовался самыми разнообразными источниками, чтобы совершить необходимую ему трансформацию. В ход художник также пустил ножницы и клей. Получилась впечатляющая по количеству серия коллажей, эксплуатирующая тему самого квадрата, а также многочисленные теории по его поводу.

Эдуард Гороховский больше известен зрителю большими, хорошо сделанными полотнами. Работы, манипулирующие старой фотографией и советской иконографией, укладывались в рамки концептуализма, были близки соц-арту и в общем весьма интересны. На выставке им. Черного Квадрата чувствуется какой-то разнобой. Это не значит, что нет хороших вещей. Но всего как-то слишком много. Просто не верится, что все это породил квадрат. Чаще происходит настояще «затмение квадрата». Становится не слишком ясно, зачем он понадобился. Черный прямоугольник, на который наклеены какие-то картинки, — все-таки еще не Черный квадрат.

Я лично думаю, что встречи с квадратом могут быть продолжены. Малевич, как говорится, снова на коне. За ним — армия учеников. Есть, над чем поразмыслить. Черный квадрат — это ведь как спокойная водная гладь. А закинешь туда удочку, сразу почувствуешь — жизнь кипит. Что-нибудь выловить да можно.

Валентин Дьяконов

Гороховский играет на квадрате. Есть квадрат, а сверху можно лепить что угодно. Ведь он заключает в себе всю живопись вообще, согласно одной из самых распространенных трактовок. Квадрат — наше все. Анти-Пушкин. Гороховский пытается обнаружить и выявить это все. Поэтому рождается «Красивый квадрат», с цветочками. «Арбузный квадрат», похожий на плакат Эль

Арт-Манеж 2001: а — я?

С 6 по 12 декабря 2001 года в Москве торгуют искусством.

Шесть тысяч квадратных метров Манежа будут заполнены произведениями «на любой вкус».

Здесь откроется VI Московская международная художественная ярмарка «Арт-Манеж 2001».

Художественные галереи и дизайнерские бюро, интернет-проекты и PR-акции — все это в руках Станислава Каракаша, Владимира Овчаренко и Полины Васильевой служит одной идеи: искусство должно продаваться. В этом году в ярмарочное разнообразие организаторы вносят только небольшие изменения и дополнения, вполне довольствуясь уже извлеченным из предыдущих лет опытом. Во-первых, каждая из галерей представит, по сути, только одного художника; во-вторых, что должно особенно порадовать тех, кто не может позволить себе приобрести «настоящие» шедевры, на ярмарке предусмотрен некий культмассспросвет-проект под названием «А-Я». Идея этого проекта в том, чтобы каждый посетитель «Арт-Манежа» смог унести домой какую-нибудь «мелочь от искусства» — отпечатки фотографий, постеры, шелкографию и т. п.

НОМИ всегда внимателен к новостям культурной жизни столицы, и, чтобы наши читатели были в курсе события такого масштаба, мы обратились к владельцу галереи «Риджина» Владимиру Овчаренко, входящему в Оргкомитет ярмарки, с просьбой ответить на вопросы, посвященные подготовке «Арт-Манежа», на что он любезно согласился.

НОМИ: «Арт-Манеж» — коммерческое предприятие. Насколько оно успешно?

Владимир Овчаренко: Арт-Манеж из года в год увеличивает число участников (галерей и художников), зрителей и объемы продаж. На «Арт-Манеже-2000» галереями было продано авторских произведений приблизительно на 550—600 тысяч долларов США, ярмарку за 6 дней работы посетило 12000 зрителей. Надеемся, в этом году будет еще лучше и в плане посещаемости, и в плане продаж.

НОМИ: Что нравится потенциальному покупателю?

В.О.: Вкусы покупателей разнятся от салонной живописи «для стечек» до коллекционирования радикального искусства. Преимущество «Арт-Манежа» — представление полного спектра галерей и художников и стимулирование покупательского спроса с помощью продуманной рекламной кампании. Мы не ставим задачу ограничить зрителя или покупателя, направить его в нужную точку (торговую), а стараемся дать ему возможность присмотреться, подумать и сделать выбор самостоятельно. Будет ли он в своем выборе ориентироваться на мнение критиков или экспертов — тоже решение самого гостя, не надо ничего навязывать. Для информационной помощи покупателям мы в этом году организовываем на «Арт-Манеже» VIP-туры.

НОМИ: Есть мнение, что арт-рынка в России не существует. Что же тогда обеспечивает художнику коммерческий успех?

В.О.: Те, кто пропагандирует отсутствие арт-рынка в России, или не понимают действия рыночных механизмов, или не хотят признавать его наличие осознанно. Конечно, рынок находится в начальной стадии своего развития, складывается специфично, но наличие сотен галерей и арт-дилеров по всей стране говорит само за себя. Художники вовлечены в ночные процессы на разных уровнях — начиная от художников, продающих свои картины на набережных, и до «звезд» российской арт-сцены, имеющих многотысячные контракты.

НОМИ: А как насчет некоммерческих проектов?

В.О.: Некоммерческие проекты должны организовываться в музейных или выставочных пространствах и иметь финансово поддержку государственных или частных структур. Присутствие же некоммерческих проектов на художественных ярмарках усложняет задачу для зрителя или покупателя — он, помимо принятия решения о покупке той или иной работы, должен думать о том, продаются ли то, что ему нравится, или нет. Мне кажется, слишком много вопросов для зрителя — это плохо, ведь жизнь ему и так их много задает, и он просто не имеет времени и желания на все находить ответы.

НОМИ: Специальные проекты: какой смысл выкладываете в это понятие и какие ожидания с ними связываете?

В.О.: В этом году мы экспериментируем с двумя программами. Одна — обучение молодых арт-дилеров, программа реализуется в сотрудничестве с Институтом современного искусства в Москве. Цель программы — стимулирование появления новых менеджеров в нашей сфере, привитие им необходимых знаний в различных областях, а это — финансы, право, маркетинг и, конечно же, история современного искусства. Еще одна программа — организация VIP-туров по ярмарке, что мы рассматриваем как оказание необходимой информационной помощи посетителям, мы подумываем даже о возможности организации ночных туров. Всегда найдется часть людей, которым не нужны советчики, у которых есть желание побродить по ярмарке в одиночестве, подумать, а потом уже принять решение о покупке понравившегося произведения.

НОМИ: Какую поддержку встречает «Арт-Манеж» со стороны официальных структур?

В.О.: Организатор ярмарки — муниципальный выставочный зал «Манеж». Наверное, и все.

НОМИ: Какие и откуда ожидаются галереи? Кто и чем обещал вас удивить?

В.О.: В настоящий момент много заявок из регионов России. Хотелось бы, чтобы галереи удивляли не нас, а зрителей, и я уверен, что галереи-участники будут выглядеть достойно.

НОМИ: Вы охотно работаете с прессой. Это продуктивно? Какие издания появятся на ваших стенах в этом году?

В.О.: Как я уже ранее говорил, Оргкомитет старается уделять большое внимание промоушену ярмарки. И пресса, конечно, важна. Мне кажется, что мы просто союзники. Ярмарка делает большое дело, а пресса получает хороший материал для комментариев. В этом году интерес к участию в Арт-Манеже со стороны прессы очень высок.

НОМИ: «Арт-Манеж» и «другие». Испытываете ли вы конкуренцию? Кто из ваших коллег важен и значим для вас в этом «и другие»?

В.О.: Хотелось бы оставить без комментариев. Моя позиция очень проста: пока рынок развивается и находится в начале пути, любое действие, направленное на его продвижение вперед, положительно.

АРТМАНЕЖ

МАРКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

СКУЛЬПТУРА

НЕЖНАЯ ПЛОЩАДЬ. ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ МАНЕЖ

ГРАФИКА

ЦИИ БИКЕЛА ЖИВОПИСЬ

ФОТО

АЗ VIP-ТУРОВ ПО ЯРМАРКЕ. ТЕЛЕФОН: 251-92-90

6-12/XII

Адреса, где можно купить журнал «Новый мир искусства»:

Санкт-Петербург

«Санкт-Петербургский Дом книги» — Невский пр., 28
ГТП «Мир», магазин «Искусство» — Невский пр., 16
СПб ОРО «Академкнига» — Литейный пр., 57
ООО «Гуманитарное агентство „Академический проект“» — ул. Рубинштейна, 26
ООО «Язон» — ул. Двинская, 15
ООО «Магазин 11» — 6-я линия В.О., 27
ООО «Ассоль» — ул. Куйбышева, 38/40
ОАО «Ленкнига» — ул. Кронштадтская, 11
Гос. Русский музей, ЗАО «Русское искусство» — ул. Инженерная, 4
ЗАО «Летний сад» — Большой пр., П.С., 82
СПбГУ, филологический факультет, «Книжный салон» — Университетская наб., 11
«Галерея Михайлова» — Литейный пр., 53
ЦВЗ «Манеж» — Исаакиевская пл., 1
ЦХС «Лавка художника» — Невский пр., 8
Галереи «Борей», «С.П.А.С.», «Гильдия мастеров», «Валенсия»

Москва

ООО «Торговый дом „Библио-Глобус“» — Мясницкая ул., 6
ООО «Пресс-торг», магазин «Мир печати» — 2-я Тверская-Ямская ул., 54
МКП «Московский Дом книги» — Новый Арбат, 8
ООО «Паолине» — Б. Никитская ул., 26/2
ЗАО «Мосток», магазин «Книга и Ремесло» — Б. Садовая, 3
ООО «Согласие» — ул. Бахрушина, 28
Дирекция художественных выставок Союза художников РФ — ул. Покровка, 37
Издательство «Ад Маргинем» — 1-й Новокузнецкий пер., 5/7
Галерея Аллы Булянской (ЦДХ) — Крымский вал, 14-а
Проект книжный клуб ОГИ — Потаповский пер., 8/12, строение 2

А также

В Астрахани, Белгороде, Брянске, Вологде, Екатеринбурге, Казани,
Калининграде, Калуге, Краснодаре, Михайловском, Великом Новгороде,
Нижнем Новгороде, Новосибирске, Орле, Пскове, Твери, Туле, Череповце, Ярославле.

Подписной индекс в Общероссийском каталоге **38490**

www.worldart.ru
e-mail: art@worldart.ru

