

Новый Мир Искусства

НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

3/26/2002



издатель ООО «Редакция журнала
„Новый мир искусства“»
директор Юрий Калиновский
главный редактор Вера Бибинова
секретарь редакции Светлана Камальдинова
верстка: Филипп Донцов, Надя Зубарева
корректор Наталья Кузнецова
распространение и реклама Александр Макаров
производственный отдел Александр Гончаров
отдел информации: Ксения Колобова, Юлия
Лукшина (Москва), Валентин Дьяконов (Москва),
Ольга Зотова (Владивосток)
допечатная подготовка Александр Балабанов
техническое обеспечение Алексей Губочкин

по вопросам рекламы обращаться в редакцию
журнала.

Редакция оставляет за собой право не вступать в
переписку с авторами.

Присланные рукописи не рецензируются и не
возвращаются.
Мнение редакции может не совпадать с мнением
авторов.

адрес редакции:

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

телефон: (812) 233-0854, (812) 320-3162.

факс: (812) 314-6598.

www.worldart.ru

e-mail: art@worldart.ru

Журнал «Новый мир искусства»
выходит 1 раз в 2 месяца.
Подписной индекс в Общероссийском
каталоге **38490**, в объединенном каталоге
«Пресса России» — **29610**. На любой номер
журнала Вы всегда можете оформить
подписку в редакции и во всех отделениях
почтовой связи.

журнал «Новый мир искусства»
выражает благодарность компании



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

1-я страница обложки:

Тимур Новиков. Из серии «Мореплавание»

2-я страница обложки:

Стас Макаров. Из серии «Ландшафты».

Гуммиарабика.

3-я страница обложки:

Кэтрин Ясс. Сцена.

Печать — типография «Светоч», Санкт-Петербург.
Установочный тираж 5000 экз. Цена договорная.
© Copyright 2002. «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

Вадим Высоцкий

у морских ворот Невы **2**

in memoriam

Екатерина Андреева

Петербург. умер художник Тимур Новиков **6**

Александр Медведев

воздухоплавание и мореплавание **8**

Наталья Козырева

прощание с Директором **9**

короли нюанса

Екатерина Андреева

образцовая выставка Натальи Сергеевны Гончаровой **10**

Елена Баснер, куратор выставки Натальи Гончаровой в Государственном Русском музее

сколько же времени я готовила эту выставку? **13**

photo-step

Надежда Воинова

поиски новой реальности **16**

Валентин Дьяконов

символический обмен **21**

Валентин Дьяконов

заметки старожила **22**

артикуляция (гламур и негламурные издания)

Станислав Савицкий

гламур **24**

Галина Фоминова (Москва)

о будущем русского художественного журнала **26**

Ольга Зотова (Владивосток)

лишнее чтиво **27**

на Вы

Рубрику ведет Марина Колдобская

Елена Коловская, директор института Pro Arte: «за меня не беспокойтесь» **28**

из книг

Александр Люсый

персонаж взгляда **30**

художественная старина в XXI веке

Рубрику ведет Виктор Файбисович

на полюсах арт-рынка: русский экстрим **33**

мир музея

Владимир Яременко-Толстой (Вена)

«Lex Leopold» **38**

Владимир Яременко-Толстой

эротика Эгона Шиле в музее Леопольда **39**

Владимир Яременко-Толстой

кошерная инсталляция в Музее Зигмунда Фрейда (Вена) **40**

дефиле

Марина Блюмин

**бабье лето авангарда,
или вторая жизнь агитационного текстиля 1920—1930-х годов** **41**

русский след

Татьяна Хоршева

Надежда и Александр Блок: храм на греческой земле **44**

Альфия Низамутдинова

Иван Павлович Похитонов: чтобы помнили... **46**

ученая прихоть

Анджей Иконников-Галицкий

звериная атлантида **47**

художественная хроника

петербургская арт-хроника / раздел ведет Ксения Колобова / **49**

московская арт-хроника / раздел ведет Юлия Лукшина / **55**

музеи **57**

выставочные залы / галереи **66**

событие **68**

НОМИ-инфо **70**

столицы / москва **72**

персоналии **74**

на родных просторах **77**

гости петербурга **79**

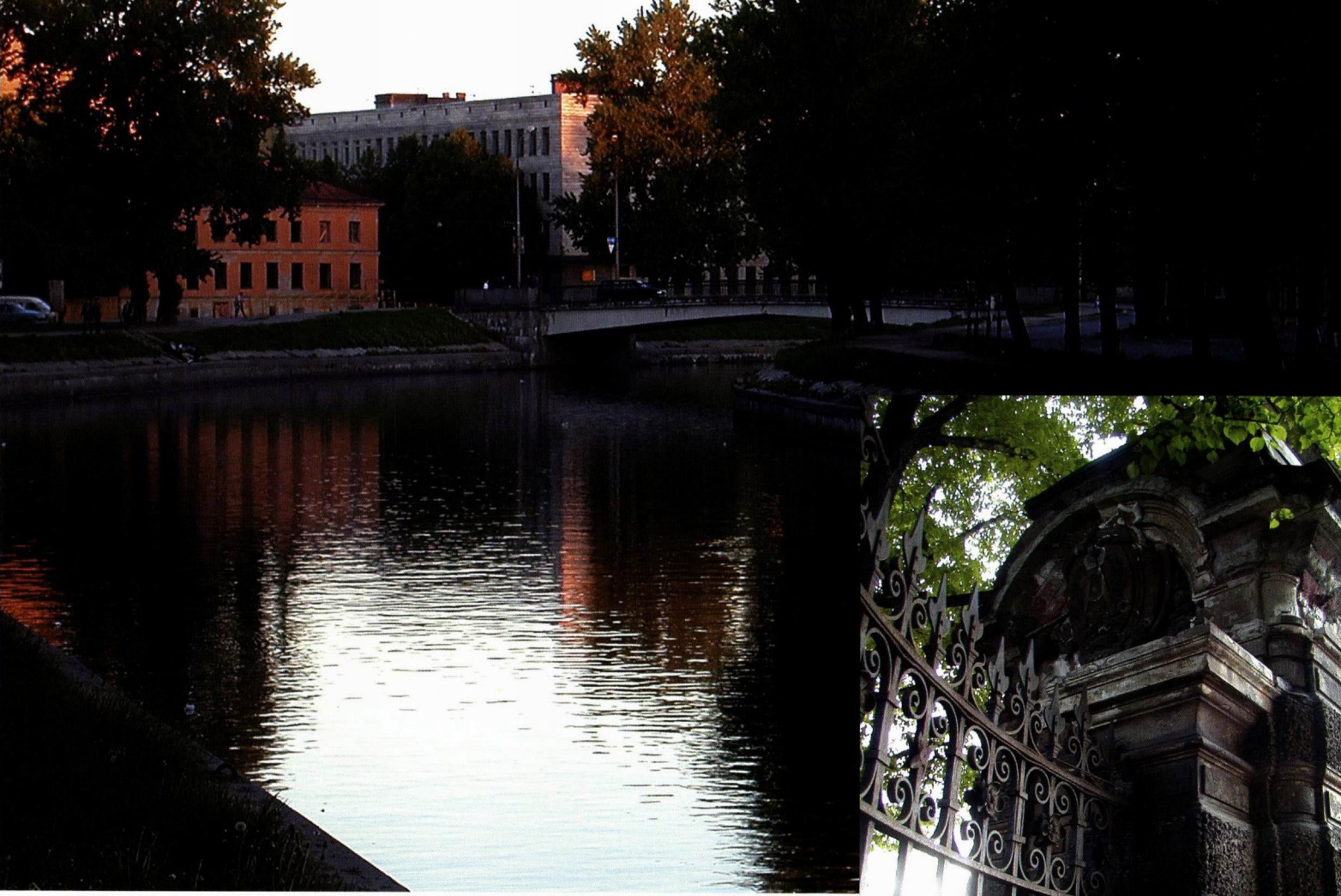


фото Клим Юрина

Вадим Высоцкий

у морских ворот Невы

Лето жестоко пролетает, как вся наша жизнь. Под пыльным июлем тяжело перекачивается зеленая плоть тополей. Неудержимо тянет к морю, отсюда особенно — из города, задуманного безумием Петра как морская столица.

Как заведено в Петербурге, море ощущается сквозь камни, о нем все говорит, но его не видно почти нигде. Горожане заключены в рамку города, словно гигантская гравюра... Парадный порт на Стрелке Васильевского острова давно уже стал ампириной декорацией. Случайные яхты, регаты, визиты иностранных линкоров — увеселения, даже бледно не отражающие Неву прошлых столетий в ритмичной щетине мачт и безупречной графике парусов. Лениво скользящие баржи белыми ночами, конечно, романтичны, но по существу — провинциальная флотилия. Лишь осенью, в пору наводнений, презревших дамбу, и весной, когда по городу плывут диковинные льды, петербуржцы чувствуют себя при море. Но если Петр основал город в дельте Невы как окно в Европу, то мы смотрим туда через форточку, наглухо задраив

главный выход в залив. Ощущение того, что река соединяется с морем, рождается лишь посредством чувства края.

Края города, зависшего старинной Колонной перед стапелями и кранами верфей. Сюда, к «морским вратам Невы», стремился петроградский гений Александр Блок. Глядя на стрелы эллингов, он отправился в вечность, обронив свое имя на случайной безобразной улочке, едва ли не единственной на Матисовом острове (названном так в Северную войну в честь мельника-шпиона). Изящно выгнутая, как по лекалу, река Пряжка очертила пристанище для душевнобольных с готическим порталом покойницкой. Это финиш аристократической Мойки, а с ней — всей адмиралтейской части города, — остров, заставленный заводами с бензоколонкой, где единственно трепетная нота — психиатрическая лечебница Николая Чудотворца. Где-то там, за ее решетками, за индустриальными горами, Нева встречается с морем, для нас — в пространстве, доступном только воображению. Картина, достойная кисти Беклина.

Неподалеку цепенеет, как в сказках Перро, дворец великого князя Алексея Александровича, и благоухает ванилью и земляничкой кондитерская фабрика. Когда еще она принадлежала Жоржу Борману, эти ароматы окутывали галантные сцены очаровательной Матильды и цесаревича Николая, приходившего в здешние кварталы под именем гусара Волкова. Не став взморьем, бывшее Козье болото, преобразованное стрелой Офицерской улицы, и сейчас не уступает в богемности знаменитым холмам Парижа или идиллическим фермам Ворпсведе. Тут происходили декадентские камлания Комиссаржевской, Кузмина, Блока, Бакста, Сапунова и иже с ними. Здесь же плясались самые отчаянные канканы и рождался русский шансон. Театр Веры Федоровны, Луна-парк и неоклассический ресторан в саду народных гуляний «Демидрон» не совсем адекватно новые власти заменили стадионом спортивного института. Однако и по сей день северная часть Колонны воспринимается как задворки Мариинского театра. Пушкин в юности, флиртуя с хорошенькими танцовщицами, заглядывал на Офицерскую —

в церковь при театральном училище. В конце того столетия здесь жила царевна-лебедь Анна Павлова во главе жемчужного кордебалета императорского театра. И сейчас прекрасные в своей некрасивости, слетающиеся к репетициям и бомондным спектаклям балерины Мариинки, экзотические цветы Колонны с ледяными осанками и печальными глазами, останавливают оторопелый взор прохожего. Музыкальные школы и училища, предводимые Консерваторией, перемешались здесь с казармами и рабочими общежитиями столь демократично, что, кажется, непризнанных гениев и удачливых карьеристов вокруг не может быть по определению, данному еще незабвенным (особенно в этих местах) Гоголем. «Тут все непохоже на другие части Петербурга, тут не столица и не провинция... Сюда не заходит будущее, здесь все тишина и отставка...». Здесь живут любители «чистой русской водки, которую они однообразно сосут весь день без всякого сильного прилива в голову», «актеры, которым жалованье не позволяет выехать из Колонны, народ свободный, как все артисты, живущие для наслаждения».

Столь непритязательная публика легко примирилась с размещением на своих палубах петербургских гетто. «Убогие чухонцы», жившие здесь всегда, ловили корюшку, заливающую город огуречным духом, до сих пор возвещая весну вернее перелетных птиц. Свежей рыбой торговали на Литовском рынке — строении Джакомо Кваренги, чем-то не угодившем большевистской власти. Ингерманландки нанимались в кормилицы на недалеком отсюда Никольском рынке — центральной женской бирже труда. Тут же молились — в лютеранской кирхе Святого Юхана, построенной архитектором Боссе, или в православной Свято-Исидоровской церкви, где богослужения шли на эстонском языке. (Храм вернули верующим, только вот православных чухонцев уже не нашли, вероятно, все они — на Левашевской пустоши). Зато Хоральная синагога на Лермонтовском же проспекте не закрывалась даже в блокаду, хотя посещение веселой Симхатторы в советское время было чистым диссидентством. Однако наследники Иаковлевы, как бабочки на желтеющие фонари, слетались по праздникам к таинственной

мавританской башне, запруживая тротуары. Из рупора гаишной машины неслось, перебивая Хаву Нагилу: «Товарищи евреи! Не нарушайте правил уличного движения». Оно нам надо? И товарищи послушно потянулись в Израиль. Но синагога живет своей терпкой жизнью; выбегают из хедера малыши с забавными пейзажами, в черных шляпах хасиды обсуждают талмудические премудрости, ветхозаветные старушки заглядывают за благотворительными пайками, любопытствуют американские туристы (у них нет синагог?). А неподалеку пугливо прохаживаются чинные польские монахини, возродившие приход костела Святого Станислава на Мастерской улице. Выдающийся ученый и благодетель пушкинского времени — преосвященный литовец Богуш-Сестренцевич завещал свою усадьбу римско-католической церкви и соответствующему училищу. И вокруг в изобилии селились Кшесинские и Нижинские, Чюрленисы и Корвин-Круковские. И сейчас в Колонне столпотворение народов. Но лодку качнуло в другую сторону; с востока к нам навеки поселиться прибыли тюркские и кавказские ком-



Людмила Таболина. Из серии «Коломна». Пикториалистический пейзаж



мерсанта. Звучит гортанная речь, разреженная советским эсперанто. У раздраженных старых ленинградок застывает в горле вопрос — «где же сакля твоя?», а на подходах к Балтийскому вокзалу многоцветьем изразцовых обломков потомки Хайяма и Турсуна-Заде просят милостыню. Товарные перекрестки за Аларчиным мостом напоминают караван времени, покинутый своими верблюдами...

На углу Канонерской улицы пленяет электикой сочетание нуворишских дам в нелепых нарядах, забрызганных слезами петербургской погоды, и живописных, как баклажаны, местных любителей абсента, известного в хозяйственных ларьках как женьшеневый продукт «Троянский» почему-то. На неровностях Английского проспекта, канавой вытекающего на Покровку, иногда появляются шикарные автомобили. Впрочем, на площади, уютно зияющей в центре Коломны, их мягкий ход заглушается визгом трамваев, которые старательно объезжают место пребывания здесь до 1934 года храма Покрова Пресвятой Богородицы — благороднейшего творения Ивана Старова. «Кто знает, как пусто на месте упавшей башни»!.. Итак, площадь

эта имеет два призрачных имени: в честь снесенной церкви неофициально, как фантомная боль, и в честь Ивана Сергеевича Тургенева, здесь не жившего и героев своих не селившего. Официально же дома числятся по... Садовой улице, и при этом почти физически в этих местах ощущается присутствие героев пушкинских поэм и Федора Михайловича, спешащего по сим стогнам к Буташевичу — Петрашевскому за плодами познания добра и зла.

Катакомбы соседних переулков, замкнутых и проходных дворов кажутся временами средневековым бредом прохожему, вырвавшемуся к широкой Фонтанке, томно изогнувшейся под браслетами мостов. Бывшая безымянная протока стала гордой границей старого города, просторно оттеняя лихорадочную плотность застройки Коломны. Граниты набережных и бронза опереточных сфинксов скульптора Соколова, синий айсберг Троицко-Измайловского собора и бодрый в своей убогости конструктивизм гостиницы «Советской», недавно отстроенный турками Печатный двор и цепь старинных больниц, подобно миражам, сплетаются в причудливый ансамбль. Сюда проникает западный ветер с

ароматами соли и водорослей, и манят кораблями, напрасно угадываемые за римскими башенками Старо-Калинкина моста. Можно подойти совсем близко к устью Фонтанки, оставив в стороне бордово-ренессансную громаду Съезжего дома архитектора Желязевича, обогнув замковую арку основанной в эпоху императора Павла венерической лечебницы, увидеть светлое пятно Маркизовой лужи и... остановиться перед шлагбаумом шиноремонтной мастерской. А ведь еще в 50-е годы XX века здесь сушились рыбацкие сети и дети прыгали по песчаным горкам, воображая себя Робинзонами, Гулливерами и Пятнадцатилетними капитанами. Теперь это кажется таким же нереальным, как Подзорный дворец, построенный здесь Петром в 1711 году для наблюдения за невской навигацией. Двумя каменными этажами он выходил прямо из воды и, увенчанный мачтой флагштока, истаял в туманах времени; вероятно, является теперь где-нибудь в океане, как Летучий голландец... А Петербург все так же выброшен у моря, вне времени и отстранства, как гигантский якорь на отмели, — знамением бессилия и надежды.

Петербург. умер художник Тимур Новиков

Солнце и любовь — слова-образы, которыми Россия проводила Пушкина, Тимур возродил как эмблему на знамени и девиз на щите.

Именно возродил, потому что, давая по-прежнему людям жизнь, они мало значили долгое время, пока Тимур не вернул им духовного общественного смысла-действия: силы светить и звучать, излучать радость в людском собрании. Российская культура и отечественная публика долго-долго не позволяли себе радоваться от души. Тимур отпустил Душеньку, он милует нас, дарит

го испытания не видеть любимый мир. Однажды утром в телефонном разговоре мы перебирали картины в итальянских залах Эрмитажа, дошли до «Юдифи» Джорджоне. «Я уже и камушки там на переднем плане стал забывать», — сказал Тимур. Единственная за все эти годы жалоба, но и побуждение мне: пойти в Эрмитаж, полюбоваться, посмотреть, что за камушки.

ставка «Святые и мученики» в тюрьмах Бельгии.

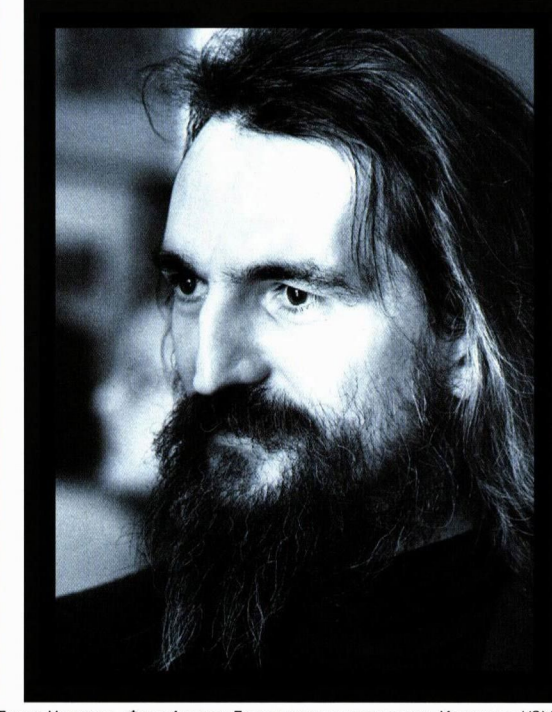
1999: Фестиваль «С.-Петербургский декаданс» в Зоопарке; выставка и каталог «Неоакадемизм и электроника» в Нижнем Новгороде, Городце, Сарове, Иваново, Ярославле; текст «Пробуждение принцессы Авроры» к новой постановке «Спящей красавицы» в Мариинском театре; выставка и

каталог «Между землей и небом. Классические традиции в искусстве сегодняшнего дня» в Музее современного искусства в Остенде; выставка карикатуры на «актуалистов» в Музее политической истории России и в галерее Гельмана; Неполное собрание сочинений Ивана Осиповича Суланина; поэтические чтения «Свежие цветы отечественной словесности» в Летнем

в новом помещении на Пушкинской, многочисленных публичных выступлений, теле- и радиопрограмм, ежедневных многочасовых разговоров с посетителями, которые шли к Тимур, как в старину ходили к мудрецам и святым.

Тимур всегда был созидателем, даже тогда, когда разрушал, как в сожжении на

художников и писателей, людей творчества, создавая духовные перспективы. Он никогда не жил ради себя одного и личных преимуществ. Происходя из семьи, которая всего лишилась в 1917 году, Тимур не старался строить бытовое благополучие, понимая, как это часто пагубно и всегда не навечно. Благополучие дома означало для него процветание, живое ветвление искус-



Тимур Новиков. Фото Андрея Дроздовского разных лет. Из архива НОМИ

красотой всех и теперь, и в будущем, сколько будет времени у городов, музеев, домов, где, как святые дары, пребывают его картины. Зритель «Восходов» Тимура, если только он способен видеть и чувствовать, ощущает себя небожителем: Тимур-гений своей знаковой перспективой открыл ему зрение-в-полете, в парящей воздушной мандорле, откуда виден весь свет и живые движущиеся знаки покойно устроенного человеческого мира на (в) этом свете — равнина и месяц, олень и лебедь, небо и самолет, море и корабль, поле и дом. «Царь Солнце» на знамени, «Любовь к зрителю» — в названии авторского пояснения к выставке в Турку 1989 года, впервые полностью опубликованного по-русски в 2000 году в «Горизонтах», когда сам Тимур был уже три года как слеп.

Но именно тогда мы узнали, какой он дивной мощи воин, какой настоящей духовной крепости и провидения рыцарь. Вот список (неполный и на память) того, что было им сделано в эти пять лет физической немощи, стойко переносимого ежедневно-

Итак, дела с весны 1997-го по 23 мая 2002 года:

1997: Выставка «Новый русский классицизм» в Стеделийк музее Амстердама; праздник неоакадемизма в Павловске; создание серии картин «Святые и мученики»; подготовка конгресса «Классицизм сегодня?» в Брюсселе.

1998: Открытие Новой академии в Инженерном замке; акция на фортах, посвященная Дж.Савонароле, и первый выпуск газеты «Художественная воля»; выставка гуммиарабиков «Новые позитивные процессы в фотографии» в залах первого этажа Михайловского замка; выставка неоакадемизма в Музее зарубежного искусства в Риге; фестиваль «Образ Тимура Новикова в изобразительном искусстве и кинематографе»; первый выпуск газеты «Суланин»; выставка и каталог «Людвиг Второй и Лебединое озеро» в галерее Navicula Artis; текст в каталог выставки «Лебединая живопись» в галерее Митьки-ВХУТЕМАС; ретроспектива в залах 3-го этажа Мраморного дворца; издание автобиографии и книги «Новый русский классицизм»; вы-

каталог «Там виден камень гробовой» (Н.В.Успенский и Ф.П.Толстой) в Музее НАИИ; персональные выставки в Орловской и Тверской картинных галереях; выставка неоакадемизма в Государственном художественном музее Щецина.

2000: Выставка новой серии картин и каталог «Утраченные идеалы счастливого детства», Музей НАИИ и галерея Айдан; выставка неоакадемизма в Шнельманхолле, Хельсинки; выставка и каталог Юлии Страусовой «Виртуальное королевство красоты» в Музее НАИИ; сборник материалов и статей «Интерконтакты. Из истории международных художественных связей Ленинграда — Петербурга последней четверти 20-го столетия»; выставка и книга «Горизонты» в галерее Navicula Artis; второе издание автобиографии и манифест неоакадемизма; выставка и каталог «Русский неоакадемизм» в Художественном музее Борнхольма.

2001: Показ фильмов «Неоклассическое кино» и выставка «Петербургская светопись» в галерее «Д 137»; фильм «Красный квадрат, или Золотое сечение»; выставка и

саду; издание «Тайны абстракционизма. Материалы из истории отношений к абстракционизму в России XX века»; выставка и каталог картин и рисунков Виктора Цоя в НАИИ; выставка портретов Тимура Новикова в галерее «Д 137».

2002: Выставки «Палладианский полет» и «Закат немецкого романтизма» в Музее архитектуры им. Щусева в Москве; выставка и текст о балтийском ренессансе в каталоге «Греческая классика: идея или реальность» в Мартин Гропиусбау, Берлин; выставка «Джон Кейдж в Петербурге» в Музее современного искусства на Пушкинской, 10; выставка «ЕвроКитай» в галерее Айдан; выставка «Горизонты» и чтение лекций об искусстве 1980-х годов в Художественном музее Калининграда; издание и выставка «Белый лебедь. Король Людвиг Второй Баварский» в центре «Дом», Москва; фотографии и фильм «Золотое сечение» на Мастерских Арт-Москвы; выставка «Воздухоплавание и мореплавание» в галерее «Д 137».

И это — не считая регулярных, часто по две в месяц, выставок всех художников Новой академии и многих других художников

фортах, которое не могло не вызвать пересуды. Едва все — среди прочих художники, поэты и писатели, которые, как и сам Тимур, ехали жечь в основном свои произведения, — расселись в автобусе, Тимур сказал в микрофон самым мрачным, «левитановским» голосом: «Будьте бдительны! Среди нас — искусствоведы! Они проникли сюда, чтобы пополнить свои архивы и помешать нам принести очистительную жертву!». После этих сигнальных слов все ценное было, конечно же, тайно изъято и благополучно вернулось назад.

Будучи радостным, неунывающим человеком, Тимур знал меру ответственности за жизнь и свободу и никогда от этой меры не уклонялся. Он был готов мужественно оказывать помощь, любую — от денежной до сочувствием, часто помогая и тем и другим, даже тогда, когда сам не мог без поводыря выйти из дому. Его жизненным принципом был аристократический принцип добровольно возложенного на себя служения: искусству, городу, друзьям и близким, которых он, всех без исключения, превратил в

ства. На этом божественном растении он готов был охранять каждую почку и ждать, как развернется каждый следующий листок. Когда кипела суета 1990-х, то там, то тут случались евроремонты охорашивания квартир, Тимур, загадочно улыбаясь, говорил посетителям своих двух с половиной комнат на Литейном, где Ксана с Машей героически сделали ремонт после его выхода из больницы: «А у нас на потолке открылись фрески». Действительно, старая кухня чудесно преобразилась: Дима Юдов покрасил закопченную отслаивающуюся краску в черный цвет, а в «прогалинах» написал двух нежных ангелов на небесной синеве. Тимур, инспирировавший академическую программу, так этот плафон и не увидел, но он точно знал, что жить под крылом нарисованного прекрасного ангела вернее и легче. Что так хорошо, уютно. И только так и надо жить...

Екатерина Андреева

воздухоплавание и мореплавание

К первой посмертной выставке Тимура Новикова в галерее «Д 137».

Бездонные небеса отражаются в двадцати пяти квадратных километрах вод Петербурга. Гигантское зеркало чудесно растворяет детали, отправляет их в глубину вечности, и та вновь возвращает их образы и символы. И тогда в малом мы видим большое. Корабли и самолеты, птиц, людей и дома — все суть тела, плывущие сквозь время по небесной и водной глади.

римского величия видел художник в структуре и убранстве Петербурга, сколько восстановление единства европейской культурной традиции, зарождению которой жители континента обязаны в одинаковой мере и югу Европы и ее северу. Для Тимура никогда не существовало вопроса о правильности выбора Петром I места при постройке Петербурга. «Дельта Невы — зеркальное отображение дельты Нила, — гово-

левских отпрысков, одетых моряками. Любимый персонаж Тимура Новикова, Людвиг Баварский, священномученик царевич Алексей, скульптор Арно Брекер, бывший канцлер Германии Вилли Брандт запечатлены на детских снимках в матросских костюмах. Этой традиции до сих пор придерживаются европейские аристократы. В коллекции Тимура есть снимок графа Лейнарта Бернадотта, чья выставка фотографий цветов проходила в Музее этнографии в начале 1990-х годов, на которой этот 80-летний родственник семьи последнего русского императора окружен своими потомками, одетыми в белые матроски.

В начале 2000-го Тимур возвращается к теме воды и неба, и его героем становится юный, с возвышенными по-королевски помыслами, путешественник во времени, перед которым открывается безграничное пространство. Идеалом этого героя по-прежнему остается красота, ради нее он снаряжает морской и воздушный флот. В выставке «Воздухоплавание и мореплавание» художник показывает влияние красоты на развитие всех областей культуры. Художественная воля Тимура запускает летательные аппараты над зданиями Андреа Палладио, и они парят, постигая чистоту пропорциональных отношений. Совершенная графика архитектора классицизма позднего итальянского Возрождения, который завершил начатую Ветрувием канонизацию римского античного стиля, соседствует с еще далекими от совершенства, но стремящимися к нему рукотворными птицами — аэропланами.

Выставка «Воздухоплавание и мореплавание» в галерее «Д 137» проводится в год 25-летия творческой деятельности Тимура Новикова. По-видимому, не случайно он, создавший Новую академию, обратился к наследию Палладио, родоначальнику академизма в архитектуре, с которым его роднит смелость в соединении разнохарактерных тем. Палладианский полет, полет к совершенству — вот достойнейший путь для художника, и какими бы немощными изначально ни были его крылья, они окрепнут и вознесут его высоко. «Красота неуязвима», — произнес Тимур после того, как серия «Палладианских полетов» была готова.

Мы же вслед за французским архитектором Картмером де Кинси, который отметил, что «Палладио как будто бы задался целью показать, что все разумное в формах и пропорциях древней архитектуры годится для всякой эпохи», скажем, что этому принципу был верен и художник Тимур Петрович Новиков, человек Возрождения.

Александр Медведев

прощание с Директором

16 мая в Москве умер Василий Алексеевич Пушкарёв, более 25 лет возглавлявший на посту директора Государственный Русский музей.

В 60-е годы прошлого века в московских художественных кругах бытовало выражение «поехать к Пушкареву», что означало отправиться в Ленинград в Государственный Русский музей. Василий Алексеевич Пушкарёв был директором крупнейшего собрания национального искусства с 1951-го по 1977 годы. Почти треть его долгой жизни была отдана деятельности, связанной с музейным делом, и стала наиболее значительным периодом в его биографии. Обычно сдержанный и немногословный, скупко говоривший о себе: «я человек практического склада ума и практических действий», Пушкарёв сделал неожиданно эмоциональное признание (в тексте буклета, выпущенного к юбилейному вечеру 1990 года): «Я был счастлив, я попал на свое место, работал с интересом и напряжением так долго!».

Его называли «хозяином». Строгого взгляда Пушкарева из-под лохматых бровей побаивались — он видел все, не признавал мелочей в большом доме, каким был музей. Он одинаково хорошо знал и своих сотрудников, и свою экспозицию. В 50-е годы Пушкарёв расширял возможности Русского музея, создавая коллектив единомышленников, соратников, много занимаясь хозяйственными вопросами. 60-е — 70-е годы стали расцветом собирательской деятельности, временем создания наиболее полной экспозиции и выставок, которые заново открывали зрителям забытых и «недозволенных» художников.

Биография Директора была проста: крестьянский сын рано потерял родителей, двенадцати лет пошел в школу. После семилетки закончил Ростовское художественное училище. В 1938 году был принят во Всероссийскую академию художеств на искусствоведческий факультет. В июне 1941-го ушел на фронт в дивизию народного ополчения. Участвовал в боях на Ленинградском и Волховском фронтах. Был ранен. После войны вернулся в институт. Потом — аспирантура. С начала 1951 года стал директором Государственного Русского музея.

По словам Пушкарева: «Вот тут-то и началось! На протяжении 27 лет, пока меня терпели на этом месте, приходилось противостоять сначала двум комитетам — РСФСР и СССР по делам искусств, а потом — и двум министерствам культуры. И все-таки работать было весело: каждый день ходить по острию ножа и каждый день чувствовать, что ты «преодолеваешь», что ты живешь так, как хочешь жить...»

И так я пережил на посту директора Русского музея эпоху Сталина, «великое

десятилетие» Хрущева и «благоденствие» брежневского времени. Несмотря на различия этих исторических эпох, в них было и нечто общее. Существовала и исправно действовала триада правил: инициатива наказуема, за самостоятельность надо платить, и если идти правильной дорогой в обход, то можно кое-что сделать».

На встрече в Центральном доме работников искусств в марте 1974 года Пушкарёв рассказывал о новых приобретениях Русского музея, о главном деле своей жизни: «Подвигов никаких не было. Все это делается просто и систематически, так, как кладут кирпичи, когда строят дом. Но одному дому не построить, и я приношу глубокую благодарность друзьям, которые всячески помогают мне найти и приобрести хорошие вещи».

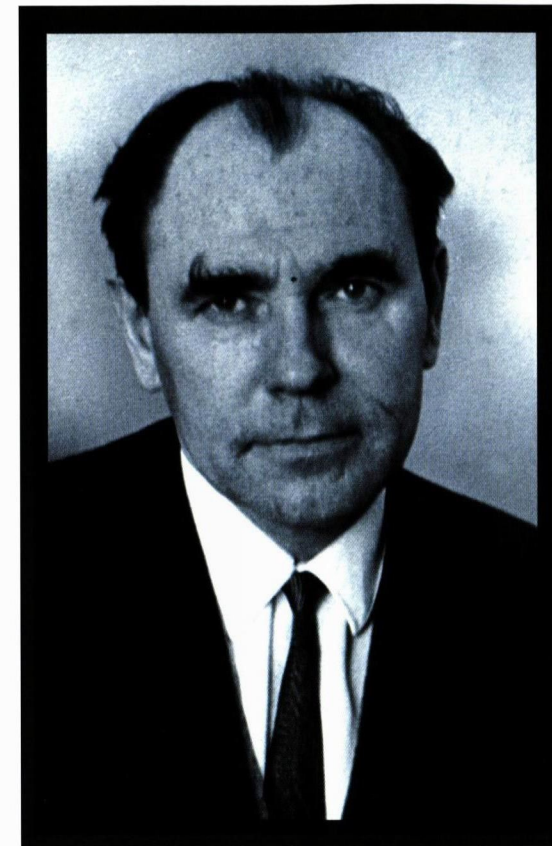
Пушкареву содействовали очень разные люди — художники и коллекционеры, наследники и случайные владельцы, работники министерств, — всех он мог убедить в необходимости откликнуться на просьбу музея. «Вы хотите знать мою точку зрения? Извольте!

Моя задача получить вещь или приобрести ее любой ценой, любыми путями, лишь бы она имела в музее. Вопрос экспонирования — это другой вопрос. Если сейчас я как директор не имею возможности по тем или иным причинам выставить некоторые вещи, то после меня их выставят. Но надо, чтобы они были в собрании музея. Тут возникают определенные трудности. Есть и коллекционеры, и вдовы, которые мне говорят: «если повесите — продам, если не повесите — не продам». В таких случаях я не даю обещания «повесить». Я даю обещание приобрести и безусловно сохранить. В этом вижу основную задачу музея».

Пушкарёв был неординарным человеком. Его уважали, любили, но и не терпели, старались помешать. У него были друзья и недруги. Ему пришлось слишком рано уйти из Русского музея, оставив самое любимое свое дело. Но в историю Русского музея, а значит, в историю русской культуры, он вписал свою страницу. Вот несколько строчек: за четверть века коллекция увеличилась на 120 тысяч экспонатов, в результате нескольких поездок Пушкарева в Париж музей получил, помимо архива А.Н.Бенуа, 1500 произведений Ларионова, Гончаровой, Бакста, Серова, Добужинского и других художников. (В их числе «Евангелисты» Н. Гончаровой и «Античный ужас» Л. Бакста).

До последних лет Пушкарёв не прерывал связи с Русским музеем. Любил бывать в его стенах, огорчался и радовался. Музей до конца оставался частью его жизни.

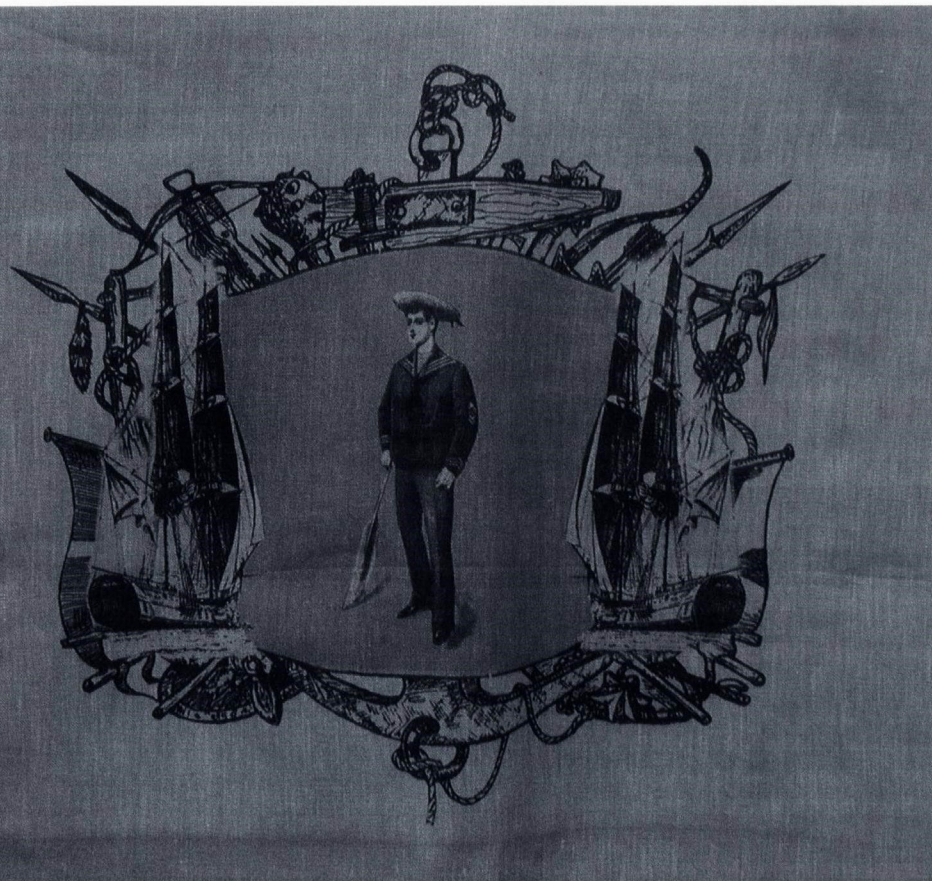
Наталья Козырева



ПУШКАРЕВ Василий Алексеевич (р. 1915)

Искусствовед, видный музейный деятель, специалист по русскому и советскому искусству, кандидат искусствоведения. Окончил ЛИЖСА (1947) и аспирантуру АОН при ЦК КПСС (1955).

В должности директора ГРМ проработал 27 лет (1951—1977), ставших важным и плодотворным периодом в истории музея. Благодаря его энергии и энтузиазму были построены выставочные залы, примыкающие к корпусу Бенуа, большой зал лектория, переход между двумя музейными зданиями. По его инициативе намечены принципы комплектования музейных коллекций — в 1953 году впервые в практике художественных музеев РСФСР была разработана методика и исторически обоснованы географические границы экспедиционной работы музея по выявлению и сохранению предметов древнерусского и народного искусства Русского Севера. Ему принадлежит большая заслуга в пополнении раздела советского искусства. При его участии был осуществлен план ре-экспозиции, рассчитанный на показ лучших произведений музейного собрания, в том числе предметов прикладного и народного искусства, ранее не представленных в постоянных экспозициях. Под его руководством подготовлены масштабные, исследовательские выставки «Русский и советский натюр-морт», 1969; «Живопись Древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий», 1972; «Портрет в русской живописи конца XIX—начала XX века», 1974; «Портрет петровского времени», 1973; персональные выставки К.С.Петрова-Водкина (1965), К.А.Сомова (1969) и многие-многие другие. Являлся председателем научно-методического совета по искусству Ленинградского отделения общества «Знание», членом СКМСМ, художественного совета по изобразительному искусству МК СССР, научно-методического совета АХ СССР, республиканской экспертно-закупочной комиссии. В 1976 г. переехал в Москву, до 1986-го — директор Центрального дома художника. В 1987—1991 гг. — ответственный секретарь МОСХ РСФСР. С марта 1991 г. — директор Музея современного искусства в Москве. Автор и рецензент ряда трудов по советскому искусству.



Из цикла «Мореплавание». Гравюра на ткани

Так видеть явления мира и таким образом их передавать, что это — прием, метод или мировоззрение мастера?

И то, и другое, и третье сочетается у Тимура Новикова, художника, заглянувшего за горизонт. Небо и вода, встречаясь, тонкими плавными, нежными касаниями воздуха соединяются друг с другом, и вот оно, готовое живописное поле. В нем золотой и серый, розовый и голубой, белый петербургский свет патинирует набережные, мосты и дома. Колышутся складки тканевых картин Тимура, заплетаются рефлексамы в твисте отражений на петербургских волнах...

Северным Средиземноморьем была для Тимура Новикова Балтика. Не столько копирование венецианской легкости и

рил он, — собственно, Петербург, скорее северная Александрия, и в этом месте, лежащем с ней на одной вертикали, и должен был возникнуть морской город». Из этого города Тимур отправлялся в путешествия, в детстве воображаемые, затем — действительные.

Матроска, матросский костюм еще лет тридцать назад были пределом мечтаний юных романтиков, а в более далеком прошлом без них нельзя представить детский образ многих выдающихся людей, так или иначе расширивших горизонты наших представлений о мире.

Шиллер в драме «Дон Карлос», действие которой относится к XVI веку, уже говорит о матросском костюме как о детской моде. Ван-Дейк, Лебрен изображали коро-

образцовая выставка Натальи Сергеевны Гончаровой

Екатерина Андреева



Дева на звере. 1911

В 1990-х годах общеупотребительным стало выражение «куратор выставок». Понятно, что в концептуальных групповых выставках куратор — это человек, который, собственно, и придумал идею или сценарий всего зрелища и стал его режиссером. Роль куратора в традиционной персональной выставке художника не кажется столь очевидной и необходимой: придумывать сюжет здесь, на первый взгляд, незачем; надо просто хорошо все повесить, задав пространственные доминанты. Однако мы знаем достаточно много примеров того, как персональные выставки даже действительно превосходных художников превращались в подобие антикварного салона, «стометровок» живописных или графических рам, в которые шедевры были заключены, как соседи в комнатах коммунальной квартиры. Секрет в том, что осмотр любой экспозиции сопряжен с движением вдоль произведений искусства, которые хранят в себе самое непонятное и неуловимое — время.

Пройти через время осмысленно, с «чувством пути»¹, значит пережить исторический опыт. Идеальная выставка должна быть развернута так, чтобы вести за собой зрителя и создавать для него это чувство пути, транслировать энергию истории, высвобождая эстетический потенциал произведений. Напрягая все свои чувства на этой траектории познания, мы нуждаемся в заботе куратора: в том, чтобы он, как опытный садовник, «расположил» для нас свои диковины так, чтобы они все время были новыми и зовущими, дающими отдых самой своей сменой, естественной как вдох и выдох. Куратор — историк и знаток, но он и композитор или художник, потому что он задает единство ритма и смысла. Куратор действует как реаниматор: он своим живым дыханием заводит пространство, заставляет дышать. Именно так сделана выставка Натальи Сергеевны Гончаровой в корпусе Бенуа Русского музея.

В первом зале собраны и ранние произведения 1903 года, и картины 1905—1910 годов. Еще не сделав и пяти шагов от входных дверей, только лишь взглянув направо — в угол с небольшими пейзажами 1903 года, прямо — на вполне наивный автопортрет и портрет с М.Ф.Ларионовым в маскарадных костюмах 1906 года и переводя взгляд на левую стену со шпалерой натюрмортов и пейзажей, зритель сразу же испытывает сильнейший восторг от то-

го, как на столь небольшом пространстве у него на глазах разворачивается экзотическое растение живописной пластики. Еще почти незаметное, если смотреть направо, по левую, хочется сказать, солнечную сторону, оно удивляет такими цветовыми сочетаниями, свободой и легкостью компоновки, воздухом в кроне каждой композиции, что испытываешь почти кинематографический эффект присутствия, лицемерия чуда, явившегося в ровном течении времени. Так и должно было быть: в 1900—1910 годах не одна лишь Гончарова за микроскопический, с точки зрения исторических сроков, интервал, в какой-то один год, превратилась в замечательную художницу. После десятилетий скучной живописи, после первых обновленных явлений красоты и у Серова, Врубеля, Коровина внезапно развернулась разнообразнейшей прелестью русская школа с «Миром искусства», «Голубой розой», «Бубновым валетом» и молодым авангардом. Проходя взглядом левую стену, видим, как Гончарова, словно пианистка клавиши фортепьяно, перебирает, пробуя, все эти формы, ракурсы, цвета от Борисова-Мусатова, Ларионова, французозов, соединяя их в свою красивую и вольную музыку.

Но уже у дверей в следующий зал этой красоте и воле положен предел: «Бабы с граблями» 1907 года и «Хоровод» 1910-го, подобно языческим стражам ворот, резко-символически-цветные и резано-скульптурные, предупреждают о том, что приходит время жесткости, ответственности, ограничения воли — время выбора для каждого мастера. На то, что Гончарова — уже первый мастер, указывает центральная картина: «Натюрморт на тигровой шкуре». На то, что она мастер глубоко своеобразный, указывают «Борцы» и «Натюрморт с портретом». Все эти картины, сделанные в стиле французской живописи, заимствованном «бубновыми валетами», характерны глубоко проэстетизированной драматургией авангардного модернистского безумия, которой не было ни у Сезанна, ни у Гогена, ни у их русских последователей. Напротив перехода в третий зал повешены работы, которые отличают Гончарову в русском авангарде, — композиции из крестьянской, женской жизни («Беление холста» 1908 года и «Мать» 1910-го среди них основные). Их мы видим, когда идем, возвращаясь обратно, издали, и с ними в душе уходим. Уходим с новым удивлением от ранней и полной зрелости такого сложнейшего пластического явления, как мо-



Автопортрет и портрет М. Ф. Ларионова в маскарадных костюмах. 1906

дернистская гармония диссонанса, того, как все эти корявые, ломаные, пестрые формы, детско-экспрессионистские елочки вдруг складываются в полную объединяющим духом красоту мира.

Но если двигаться вперед, то из этой народной стихии — хорошего подспорья и сырья для заумного экспрессионистского мечтания о примитиве и архаике, о возрождении через природность азиатского — надо проследовать к еще более решительному опрощению и редукции. Мы входим в зал религиозной живописи 1910—1911 годов, где каждая фигура на своем холсте решена монохромно, как отдельный голос хора. Этот зал — начало второго аскетичного авангардного действия; новая тема, которой предстоит еще окрепнуть к концу, и он служит смысловой вершиной в нашем путешествии через «народную» Гончарову: от крестьянской через религиозную к лубочной и вывесочной. После «Евангелистов» мы попадаем в следующую волну авангардных эстетических поисков: на этот раз они связаны не с изучением французозов, а с восприятием вышивок, вывесок, Пиросманишвили, народных картинок — своей всеческой стихии.

Дальше нас ожидает редкая для ценителя живописи радость: кураторы позволяют насладиться всем разнообразием нюансов живописной техники Гончаровой. Итак, слева и по центру от нас белая серия зим 1910—1911 годов и небесно-золотая серия жатв 1910-го; а справа — сложные многофигурные картины из еврейской серии 1911—1912 годов. Здесь надо сказать, что в залах корпуса Бенуа, особенно на первом этаже, очень трудно работать экспозиционеру: пространства слишком вытянутые и

СКОЛЬКО ЖЕ ВРЕМЕНИ Я ГОТОВИЛА ЭТУ ВЫСТАВКУ?

Вспоминя сейчас открытие выставки, вдруг поняла, что почему-то самым непростым вопросом для меня оказался самый банальный: «Сколько времени у вас заняла подготовка выставки?». Тогда я поймала себя на том, что собираюсь с пафосом произнести: «Последние полтора года и всю предыдущую сознательную жизнь в музее», и, вовремя поперхнувшись на середине фразы — устыдившись не столько плагиата, сколько напыщенности, — принялась многословно объяснять, что мечтала об этой выставке еще с конца 70-х годов прошлого века (как звучит!), что понимала всю несбыточность своих мечтаний (по тем-то временам!), что «ждала и верила», и прочее...

Самым острым моментом такого рода переживаний остался 1980 год. Нам неожиданно предложили сделать выставку Ларионова, уже собранную к тому времени в Москве из произведений, принадлежащих музеям России, частным коллекционерам, а главное — из присланных от его вдовы, из Парижа, работ! Собственно, именно это обстоятельство и оказалось решающим. Здесь, конечно, крылись зоны не столько художественные или научные, сколько дипломатические. Как и в том, чтобы выставка прошла сперва не в Москве, а в Ленинграде. В этом тоже была своя чиновничья логика: если стены Русского музея выдержат такое беспримерное святотатство, с одной стороны, и если, упаси Бог, не произойдет из-за этого какого беззаконного волнения масс, с другой, тогда можно будет и москвичей приятно изумить либеральностью начальства. (Художественные достоинства выставки, мне кажется, тогда вряд ли принимались во внимание всерьез.)

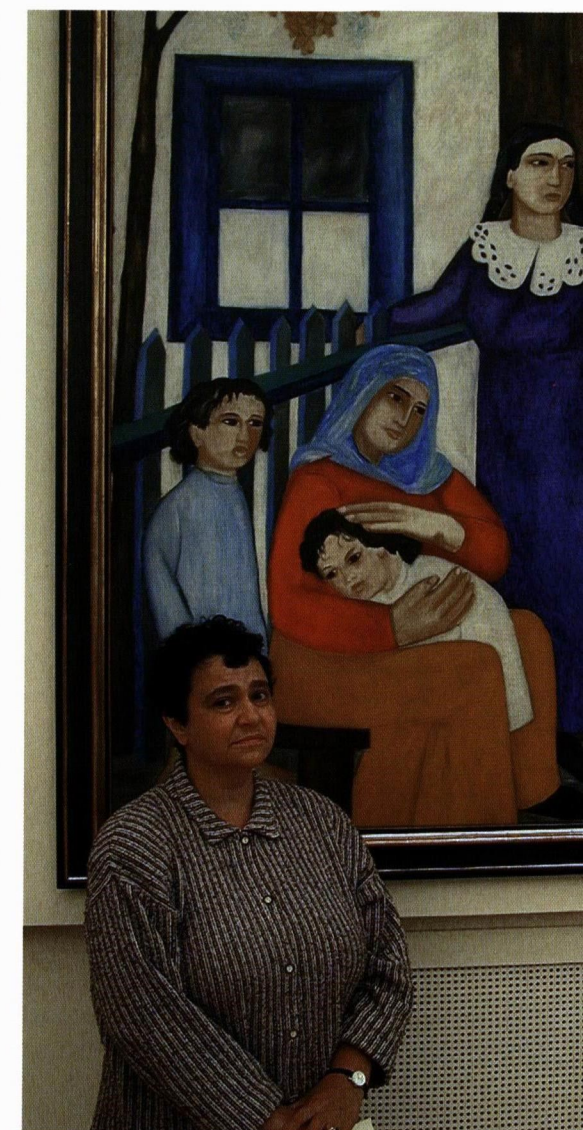
Меня же, работавшую к тому времени в музее даже не без году неделю, а ровно хонько без недели год, больше всего волновало, что мне предстоит участвовать в подготовке этой выставки вместе с Глебом Геннадьевичем Поспеловым и Евгением Федоровичем Ковтуном. Вместе, конечно, — это преувеличение, «головкружение от успехов»: на подхвате, на побегушках. Стараться хоть в чем-то вдруг оказаться полезной, на лету ловить каждое слово — и на каждом шагу учиться. Учиться видеть скрытые тяготения картин друг к другу — не по мотиву (точнее, не только по мотиву), а по тональности, которая может принять вид то колорита, то фактуры, или же просто по какой-то едва уловимой интонации, неясно возникшей в одном полотне и неожиданно отчетливо прозвучавшей в дру-

гом, — и не препятствовать этим тяготениям. А если препятствовать, то принципиально и безоговорочно, имея целью собственную выстроенную (хотя лучше, наверное, возвращенную и взлелеянную) идею.

Самым увлекательным было наблюдать, как стараниями Е.Ф. и Г.Г. обнаруживала себя логика эволюции художника, о котором к тому моменту можно было прочесть лишь в книге Эли Эганбюри (не сразу поняла, что это прочтенное как бы в латинской транскрипции «Зданевичу», но зато догадалась об этом самостоятельно, чем была горда несказанно!) да в некоторых западных изданиях, где, кстати сказать, именно с этой логикой обстояло не столь уж благополучно. Как неожиданно начинала ощущаться в совсем разных, на первый взгляд, картинах некая стадийная доминанта, дающая возможность поместить их в один хронологический ряд. (Жаль, что я тогда имела самые неотчетливые представления о том, что такое «прибавочный элемент» в живописи, — это было бы хорошим наглядным материалом к теории Малевича: воочию убеждаться, как вызревают в так называемом «импрессионизме» черты неуспокоенности, цветовой взвинченности, неуклонно влекущие живописца к фовизму, экспрессионизму и вовлекшие в неопрIMITИВИЗМ; как постепенно и неопрIMITИВИЗМ отказывается от подчеркнутой резкости рисунка, эпатуирующей дерзости цветового пятна в пользу все большей пластичности обобщенности и раскованности — «живописи, свободной от реальных форм, существующей и развивающейся по живописным законам».)

Между тем имя Гончаровой, разумеется, звучало почти ежеминутно. Собственно, именно тогда мы и начали упоенно мечтать о том, как теперь — когда выставка Ларионова докажет всем, какими замечательными художниками были мастера этого круга, — мы сможем подготовить выставку и Гончаровой, и Филонова, и Татлина, и Розановой, и Поповой, благо наступившие 1980-е — время их столетних юбилеев. А выставку Малевича готовы были устроить даже не дожидаясь особой даты! Как мы были уверены, что открытие выставки Ларионова должно будет все изменить к лучшему!.. И к выставке Гончаровой, пребывая в каком-то счастливом предощущении — наконец-то! — мы принялись готовиться практически одновременно с выставкой Ларионова.

Скажу откровенно: в то время Гончарова и как живописец, и как личность привлекала меня больше, чем Ларионов. Может



Елена Баснер. Фото Клим Юрина

быть, здесь сказывалось что-то вроде пресловутой женской солидарности — хотя, ей-Богу, «в наши лета мы не слышали», и т.д. Другими словами, о проблемах феминизма тогда еще, кажется, и разговоров не было (во всяком случае у нас). Однако, когда Евгений Федорович и Глеб Геннадьевич, не сговариваясь, как само собой разумеющееся, констатировали, что Ларионов как живописец изысканнее (Гончарова — прямолинейнее), Ларионов тоньше (Гончарова — лукавство и иносказательность (в Гончаровой — декларативность и плакатность), мне, помнится, стоило больших усилий сдержаться и промолчать. Как оказалось — к лучшему. К лучшему, потому что... потому что сейчас, может быть, я и сама так считаю. Хотя, если говорить совсем откровенно, именно сейчас, когда выставка Гонча-

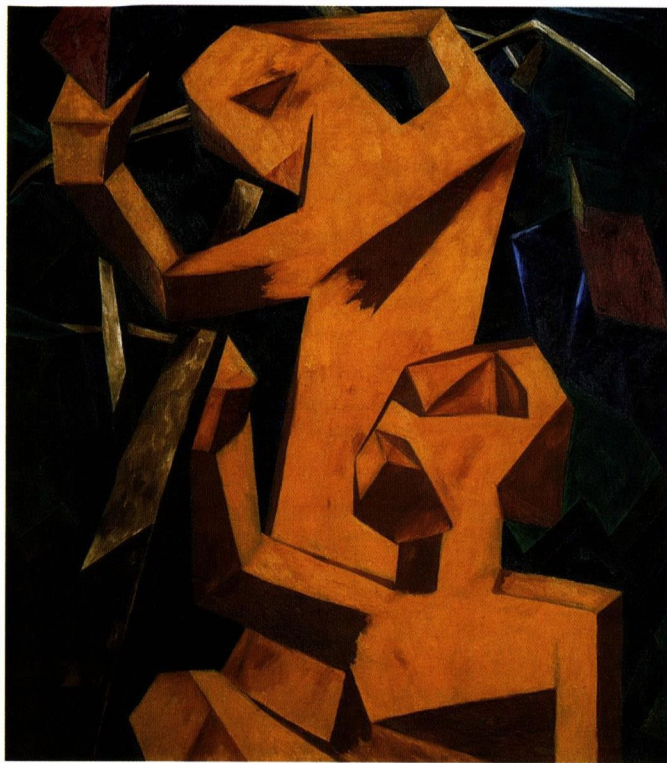
щенный в красках мир Гончаровой вторгается окрашенный в технические колеры футуристический урбанизм. Мы наблюдаем калейдоскопический «морфинг» из лучизма в протосюрреализм и кубофутуризм: «Лучистую кошку» (1913), «Электрический орнамент» (1914) и, главное, «Крестьян, собирающих виноград» 1913—1914 годов.

Вслед за этим компартиментом-тиглем зритель проходит короткую зону бело-черной книжной графики и оказывается у конца российского творчества Гончаровой, совпавшего по времени с I Мировой войной. Гончарова, как немногие русские художники, сразу и сполна символическими средствами литографии запечатлела это горе, развернувшее всю историю России в сторону Апокалипсиса. Череда литографированных «Образов войны» подводит к «Деве на Звере», которую мы увидим еще из залов первых крестьянских и религиозных картин. Ею, этой дьяволицей, и заканчивается поначалу столь плодоносное и обильное обещаниями время.

В книгах с плохим концом человеколюбивые авторы пишут эпилоги о далеком будущем, когда все уже счастливо устроилось. Кураторы выставки Гончаровой открыли зрителю такой эпилог в зале второго этажа. Лестница отделяет нас от буден российской истории, эмиграции и трагического исчезновения того мира, в котором выросла художница. Мы попадаем в пространство фантазий: театральные эскизы, как и занавес к «Золотому петушку» в Бетонном зале, у начальных стендов с биографией, красочным маревом заволакивают страшноватые подробности пушкинской сказки с намеком на все случившееся спустя много десятилетий. Счастливый конец здесь — портрет Гончаровой работы Ларионова. В этом портрете есть все самое лучшее, что только может быть в отношении художника к художнику, мужа к жене, человека к человеку: бессмертные свобода, равенство, братство. Ларионов, вождь и духовный отец русского авангарда, самый удалой из наших авангардистов, представляет нам Гончарову лицом и фигурой ответственной, решительной, центральной. При этом — родной, старинно дружественной, изысканной и трогательной, как красивый лоскуток в полоску, который он по-своему наклеил ей на грудь лучистополосатой абстракцией, обозначив не столько платье, сколько — какая она есть прекрасная и строгая, художественная. Образцовая на все времена.

вверх, и в длину; искусство в них тонет и плохо «держит» стены. Естественным образом их «забить» можно лишь картинами, на которые корпус Бенуа, по всей вероятности, был рассчитан, — большими академическими форматами. Для того, чтобы преобразить эти стены, требуется искусство повышенной мощности, с безупречной композицией, гармоничным цветом и пространственной силой. И кураторы устраивают нам остановку в движении, эстетический пикник на самом красивом месте. Мы видим, как Гончарова 1910-х годов легко берет любой масштаб, незаметно колдует с плоскостью белого холста, делая ее бесконечно глубокой и двумерной в одно и то же мгновение. Мы видим, как художнице покорны сияние пламени и темнота неба. Мы видим наконец, как искусство вплотную подошло к магии.

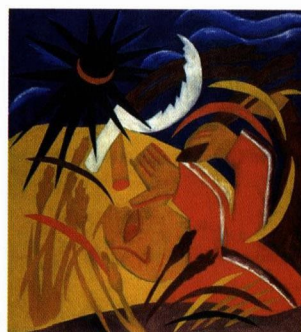
Зал этот поделен на две части при помощи щитов, и на другой его половине собраны результаты пограничных магических опытов с формой. Мы еще раз совершаем переход и оказываемся в самом пекле авангардного эксперимента: наступают предвоенные четыре года, эксперимент авангарда истово входит в зону деструкции искусства живописи. С трепетом и изумлением наблюдаем, как в природный, выра-



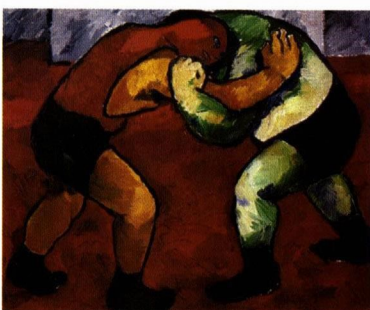
Крестьяне, собирающие виноград. 1913—1914



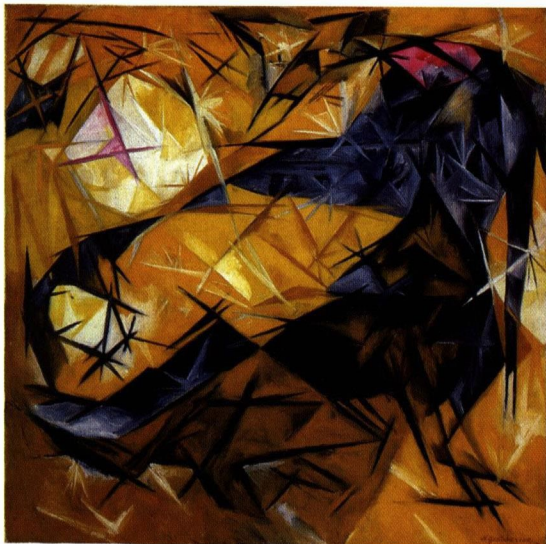
Беление холста. 1908



Жатва. 1911



Борцы. 1908—1909



Кошка (лучистое восприятие розовое, черное и желтое). 1913

¹ Выражение Александра Блока, которое мною услышано от Л.Лурье.



Фрагменты экспозиции выставки Натальи Гончаровой в ГРМ. 2002. Фото Клина Юрина



М. Ф. Ларионов. Портрет Н. С. Гончаровой. 1915

Мы очень разные, и он меня видит из меня, не из себя. Как я — его»¹.

Гончарова — просто другой художник. Да, ей подчас недоставало того «абсолютного зрения» (по словам Роберта Фалька), которым был наделен от природы Ларионов. Но Фальк, кстати, тут же сам добавлял, что это качество еще не делает художника великим (другое дело, что для подлинного живописца оно неоценимо!). А то, что Гончарова — художник необычайной одаренности, энергии и внутреннего темперамента, а кроме того — подлинной монументальной мощи, не подвергалось сомнению никем и никогда. Другое дело, что реально осознать и почувствовать это можно, лишь отнесясь к ней как к самостоятельному мастеру, без постоянных отсылок к Ларионову. И лучшей возможностью, чем организация отдельной персональной выставки, для этого не найти. Ведь и сам Ларионов всегда стремился подчеркнуть ее индивидуальность и, главное, значимость ее искусства как наиболее полноценного и талантливого воплощения идейных устремлений всей их группы. Не случайно ее персональная выставка была запланирована им наряду с выставками «Ослиный хвост», «Мишень», «Футуристы, лучисты, примитив» как часть единого художественного проекта, как программная акция прежде всего.

В каком-то смысле выставка 1913—1914 годов явилась отдаленным прообразом нынешней. Безусловно, сравнивать их по масштабности и полноте не приходится: на выставке в Москве в 1913 году экспонировалось более 800 (!) произведений, из них около 430 полотен маслом. Сейчас при всем желании было бы невозможно (да и так ли уж необходимо?) собрать и половину этого объема. Но некоторые экспозиционные решения были подсказаны именно газетными рецензиями на те выставки. (Не случайно один из разделов каталога, изданного к выставке в Русском музее, почти целиком отведен

отзывам на них.) Иногда — методом «от противного».

Так, редкий критик-современник не упрекнул художницу в метаниях от одной манеры к другой, не посоветовал, что «ее развитию вглубь вредило ее развитие вширь» (Я.Тугендхольд). Но, помилуйте, какое еще впечатление могла произвести выставка живописца, прошедшего такую стремительную и напряженную эволюцию, когда, судя по тем же газетным заметкам, в ней не был элементарно соблюден хронологический принцип? И когда читаешь, например, как А.М.Эфрос (правда, тогда еще совсем юный) бросал художнице упрек в том, «что ее творчество какое-то «полосатое»: полоска импрессионизма, полоска примитивизма, полоска кубизма, — полоски, полоски, создающие рябь, заставляющие в глазах зрителя Гончарову двоиться, тройиться, четвериться на целый ряд Гончаровых», а затем утверждал: «Нет такого течения, нет такой крупной художественной индивидуальности, которых не отразила бы Гончарова; а переходов, связей между всеми ними у нее нет»², — то, естественно, хочется (пусть даже чуть не век спустя) попытаться эти переходы и связи выявить.

И если на каких-то еще отдаленных подступах к экспозиционным решениям, на этапе умозрительных построений мелькала мысль подчеркнуть многоликость художницы, противоречия и контрасты ее живописи, то по мере реального формирования состава выставки и выставочного пространства необходимость сосредоточиться на идее целостности личности Гончаровой, единой логики ее творческого развития взяла верх. (Надеюсь, не в ущерб впечатлению о том, насколько разносторонним было ее живописное дарование!) Разумеется, одного лишь соблюдения хронологической последовательности — кстати, в единичных случаях неизбежно нарушаемой, или, лучше сказать, корректируемой, — было бы недостаточно. Но в том,

что возобладал принцип не противопоставления, а сближения и, соответственно, усиления пластических (и тем более тематических и жанровых) мотивов, также сказалась установка на выявление — чисто экспозиционными средствами — консолидирующего, центрирующего начала в творчестве художницы, — именно учитывая опыт пренебрежения этим принципом в начале века.

Но это касается общей, так сказать, стратегической концепции выставки. Можно привести пример более конкретный, но для пространственно-композиционной ее структуры не менее важный и тоже в какой-то мере подсказанный старыми газетными рецензиями (правда, в данном случае речь может идти, скорее, о ссылке на прецедент). Дело в том, что существует несколько версий по поводу авторского замысла экспонирования знаменитой девятичастной композиции «Жатва»³. Но ни один из них не предполагал, разумеется, разъединения ее частей. Именно такое, казалось бы, крамольное решение было принято в процессе подготовки нынешней выставки: огромное полотно «Дева на Звере» требовало собственного пространства, оно словно было создано для того, чтобы замыкать собой анфиладу и служить кульминацией как монументальных замыслов художницы, так и глубокого провидческого ее дара. Тем более, учитывая, что здесь же экспонируется цикл «Мистические образы войны», созвучный апокалиптическому содержанию «Жатвы». И все же некоторые сомнения меня не отпускали, пока я не натолкнулась в одной из газетных заметок о выставке 1914 года на упо-

минание о «замечательной разрозненной композиции «Жатва». Значит, она еще тогда экспонировалась в разрозненном виде (а у нас, несмотря на это, все-таки соблюдено пространственное единство композиции)!

Возвращаясь к вопросам, которые мне задавали на открытии выставки. Что для меня самой явилось неожиданностью или сюрпризом? Приятными неожиданностями стали именно те, которые и можно было ожидать: что отреставрированная специально к выставке картина «Свертки и каменная баба» из Смоленского музея-заповедника (блестящая работа реставратора ГРМ Ольги Кленовой), до сих пор считавшаяся произведением Ольги Розановой, настолько органично войдет в круг лучших, «программных» натюрмортов Гончаровой; что картина «Кошка (лучистое восприятие розовое, черное и желтое)» из музея Соломона Гуггенхайма (Нью-Йорк) окажется действительно жемчужиной выставки, ради приезда которой стоило преодолеть столько сложностей — и организационных, и чисто материальных (еще раз хочу воспользоваться случаем и поблагодарить г-на Альберто Сандретти, субсидировавшего привоз картины).

Но подлинным сюрпризом — я думаю, для всех — стало явление сценического задника к «Золотому петушку», привезенного на выставку из галереи Гмуржинской (Кельн). Когда его впервые развернули, впечатление было настолько сильным, что возникло действительно ощущение нереальности происходящего. Меня больше всего поразило, пожалуй, то, как при таких грандиозных масштабах он сохранил каче-

ства «живописи как таковой», которую можно разглядывать даже вблизи. (До того момента мы все боялись, что его можно будет воспринимать как нечто целое лишь с очень большого расстояния — как из партера зрительного зала.) По-видимому, здесь действуют те же законы (но как бы «в обратную сторону»), что позволяют едва ли не любую зрелую станковую картину Гончаровой воспринимать как монументальное полотно.

Опасаясь, не станет ли очередная отсылка к персональным выставкам Гончаровой начала 1910-х годов уже навязчивой, и в то же время надеясь, что читатель (он же — зритель) не будет воспринимать эти сопоставления слишком буквально, остановлюсь еще на одной, пожалуй, принципиальной, позиции. Выставкам 1913—1914 годов суждено было в известной степени подвести итог русскому периоду творчества Гончаровой. К этому моменту художницей уже реализовано все то существенное и новое, что суждено ей было внести в живопись XX века, — как бы ни казалось это несправедливым по отношению к ее дальнейшей долгой жизни и плодотворной деятельности. В этом была некая историческая предопределенность, и именно это подтолкнуло нас к решению завершить выставку последними выполненными в России произведениями: циклом «Мистические образы войны» и театральными эскизами к «Золотому петушку» и «Вееру». И надеяться на то, что планируемая в Русском музее выставка «Русские художники в Париже» восполнит наши представления о последующем этапе в творчестве Гончаровой.

ровой уже состоялась, маятник моих пристрастий опять качнулся в ее сторону. Впрочем, нескончаемые разговоры о том, «кто больше, Гончарова или Ларионов», высмеивала еще Марина Цветаева.

Но зато отчетливо помню, что уже тогда меня занимал довольно резонный вопрос: а почему нужно их постоянно сравнивать, этих двух совершенно разных и по темпераменту, и по природе дарования, и по тематическим пристрастиям, наконец, живописцев? Только потому, что они были постоянными партнерами и в жизни и в искусстве? Конечно, они шли одним путем, но отнюдь не шаг в шаг. Решали схожие проблемы, но при этом каждый находил собственные решения. Цели у них могли, разумеется, быть общими, но способы их достижения оставались у каждого своими. И главное — каждый из них был самостоятельной личностью и не подавлял другого. Лучше всего об этом сказала сама Гончарова: «Ларионов, это моя рабочая совесть, мой камертон. Есть такие дети, отродясь все знающие. Пробный камень на фальшь.

¹ Марина Цветаева. Наталья Гончарова (Жизнь и творчество). — Прометей. Т. 7. М., 1969. С. 189

² «Если бы все это было выставлено в хронологическом порядке, мы имели бы перед собою целую ретроспективную выставку модернистических увлечений по-

следнего десятилетия и вместе с тем наглядную интересную картину постепенного развития реалиста в представителя самого новейшего футуризма. Этого, однако, нет, и от этого выставка во многом теряет свой интерес», — писал Сергей Глазголь в газете «Столичная молва» (№ 330, 30 сентября 1913. С. 5)

³ Россций /А.М.Эфрос/. Выставка картин Н.С.Гончаровой. — //Русские ведомости, № 225, 1 октября 1913. С. 3

⁴ Следует назвать варианты, предлагаемые А.Г.Лукановой, Дж.Шарп, Дж.Буассель

Надежда Воинова

поиски новой реальности

Фотография благодаря пассионарной деятельности Ольги Свибловой становится все более и более актуальным искусством в России. Заслуга Московского Дома фотографии заключается не только в том, что на фотобиеннале можно увидеть работы «классиков» и актуальных зарубежных авторов, но и в том, что русские фотографы оказываются вписанными в мировой художественный контекст, постепенно выходя из «подполья» провинциальности, любительства и обособленности.

В этом году крупнейший московский фотосмотр был структурирован по трем основным темам: «Ландшафт», «Тело и искусство движения» и «Дети», и, хотя их подбор кажется довольно случайным, общий уровень фотобиеннале этого года значительно выше, чем прежде. Во многом это определяется по возможности актуальной трактовкой анонсированных тем, привлечением к участию в программе знаковых в мире искусства фигур. Таковыми в 2002-м стали Ролан Барт (авторство статьи об одном из участников проекта, Бернаре Фоконе) и Жан Бодрийар, который прочел лекцию «Убийство изображения», а также выступил в амплу фотографа, с которым ранее были знакомы лишь немногие. Все заявленные темы были показаны в некой исторической перспективе, но экспозиция выстраивалась не по принципу линейной хронологии; скорее, исторический материал актуализировался, заново вводился в контекст.

Так, в разделе «Тело и искусство движения», который по вполне понятным причинам был наиболее полно представлен, в экспозиционные «топы» вошли работы почти забытого Герхарда Рибике, историческая участь которых сложилась более чем печально. Работая для кинематографа, а затем как самостоятельный автор, Рибике создал целый ряд обнаженных женских образов в движении. Пафос этой серии строится во многом на том, что девушки, весьма обычные и даже непривлекательные сами по себе, преобразуются за счет включенности в некие пластические ритмы, выраженные в акробатических композициях и гимнастических позах. Героини показаны на лоне природы или на берегу моря, и природная среда здесь, как кажется, призвана означать романтический бэк-граунд. Эта коллекция изысков формообразований коллективного тела, отчасти созвучная более футуристическим и механистическим отечественным снимкам «пирамид» физкультурников, как нельзя более отвечала духу национал-социализма, неизменно отсылающему нас к образам Лени Рифеншталь. Автору, однако, претили любые аллюзии на подобный политический контекст, и дело кончилось тем, что он вскоре потерял работу, а его архив был почти полностью утрачен. Таким образом, в Москве творчество Герхарда Рибике было заново введено в контекст современного искусствознания.

Другим неожиданным «приветом из прошлого» стала коллекция фотографий обнаженной натуры конца XIX — начала XX века из закрытого фонда Публичной библиотеки — «Секретные карточки». Эти, как правило, анонимные фотографии представляют фотографическое воплощение темы, выраженной в живописи в таком пространственном жанре, изображающем ню, как «Купальщицы». Более художественно в смысле пластической трактовки образов тема обнаженной натуры была представлена в изысканной анонимной серии «Саломея» (1930) из частного собрания. Из современных отечественных авторов на тему телесности наиболее интересно высказалась знакомая тройка Косоруков — Беляев — Гинтовт, в своей традиционной манере манипулирующая ракурсами а-ля

Родченко или опять же Рифеншталь, выведенными на фотобумаге огромных размеров, а также студия «Аппликация», представившая проект «Pin-up II».

«Pin-up II»¹ — первый крупный фотографический проект студии «Аппликация». Он был задуман как ремейк эстетики pin-up в фотографии, а одним из результатов проекта стали эротические карты.

Возможное число в колоде игральных карт определили и формат серии — в ней 36 работ. Для каждой девушки разрабатывался свой сюжет, создавались специальные декорации². Образы моделей представляют различные социальные типы. Многообразие типажей объясняется и стилистическая полифония, отсутствие единой авторской манеры. В подобном подходе к материалу можно видеть одну из особенностей женского взгляда на натуру. Обнажаясь, отказываясь от внешнего (одежды), модель как бы проецирует вонне свои фантазии, «одеваясь» в них. В этом желании заштитить, спрятать модель, создать комфортную для нее ситуацию проявляется другой, гендерный аспект проекта. Женский взгляд, в отличие от мужского, не «раздевает» женщину. Можно сказать, что по своей сути он антиэротичен. Он иронизирует над мужскими забавами pin-up, противопоставляя ему некую антитезу — мир женской эротики. Его характеризуют такие, в сущности, парадоксальные для жанра черты, как самодостаточность, стерильность образа, стремящегося в своей проекции к инфантильному как некоему пределу чистого, незанятого. Эта детскость создает здесь эффект обращения к эстетике *fantasy*. Каждый образ — это сказка для взрослых. Она выражает потребность в очищении сексуального. Женская сексуальность довольствуется поверхностью, не требует проникновения, изменения качества — следовательно, не связана с деструкцией, насилием над материалом. Авторы имитируют здесь некий идеальный мир. В их собственном раю люди могли бы ходить голыми, общаясь посредством излучаемых ими образов. Внехудожественный, социальный продукт (pin-up), рассчитанный на удовлетворение определенного потребительского спроса, используется здесь как материал, который вводится авторами в контекст современного искусства.

Сама постановка темы — «Тело и искусство движения», более всего (после всплеска начала XX века) актуальной для 60-х годов, определила преобладание работ этого периода. Двумя крупными блоками сюда вошли чешская коллекция («Обнаженная натура в чешской фотографии 1960—2000-х») и собрание Европейского Дома фотографии в Париже.

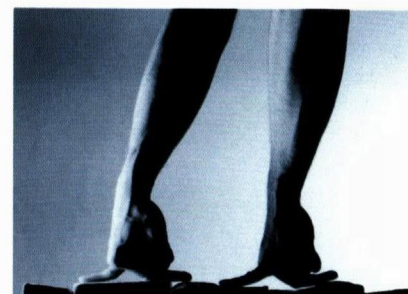
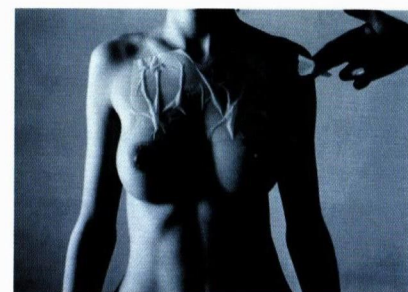
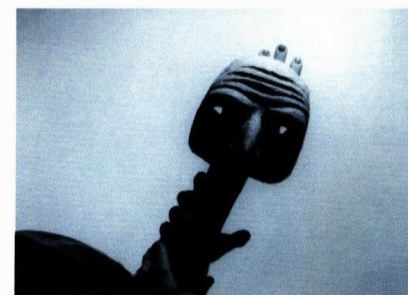
С чешской коллекцией, представленной такими именами, как Ян Саудек, Франтишек Дртикол, Карел Людвиг, Михаил Мацку, и другие, отечественный зритель был вполне знаком в силу традиционной ориентации на чешскую фотографию. Еще в доперестроечные времена в России был весьма популярен журнал «Чешское фото». В наше время чешской фотографии уделяется много места в таких журналах, как «Photo & Video» и «Фотомогазин». Так что эта часть экспозиции, скорее, воспринималась как некое «повторение», закрепление пройденного. В связи с этой ретроспективностью в разделе «Ландшафт» чувствовалась определенная нехватка работ классика пейзажной фотографии Йозефа Судека.

С чешской фотографией более всего связывается понятие «классика». Здесь, несмотря на яркие современные эксперименты с формой (например, активно востребованные в Америке «желлажи» Михаила Мацку, где деформация изображения достигается на уровне крупноформатного негатива за счет воздействия на эмульсионный слой и тиражирования образа), большую роль играет такое понятие, как «школа». Этот феномен «академичности» связан прежде всего с существованием фотографической академии FAMU в Праге. Художественный результат достигается прежде всего за счет использования технических моментов — таких, как постановка, композиция, световые эффекты, фактура, ракурс, качество изображения.

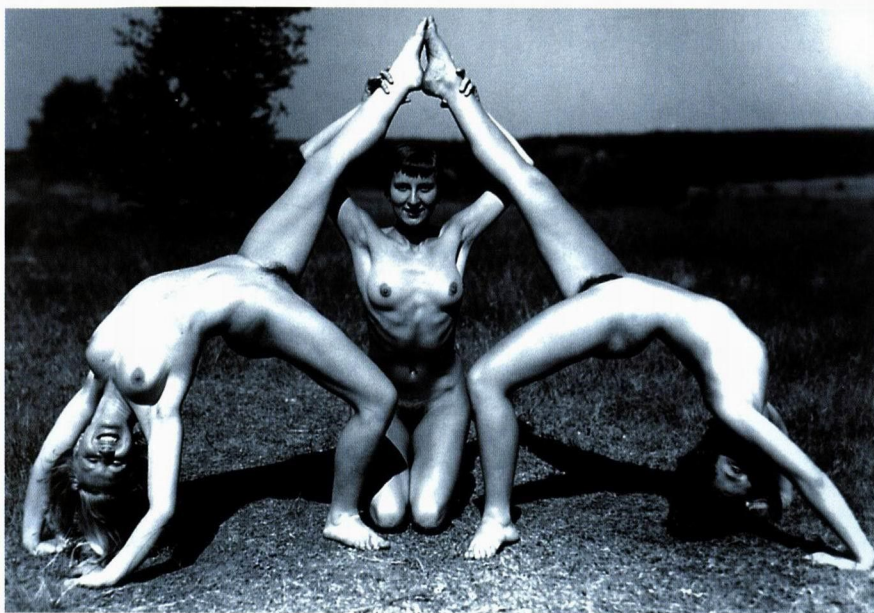
Парижская коллекция, несмотря на то, что она также основывается на авторах, начавших активно выставляться в 60-е годы, более относится к «contemporary art», где искусство является некой прикладной пластической формой жизненной философии. Такие авторы, как Мишель Журниак и Орлан, уже тогда разрабатывали тематику телесности как попытку выхода за рамки собственного тела, его трансформации в метафизическое пространство. Например, Орлан, подвижнически видоизменявшая свое тело в бесконечных пластических операциях и экспонировавшая в качестве художественных объектов фотоили видеодокументацию этих процессов, задается вопросом о самоидентификации телесности, которая является традиционной зацепкой эйдосной онтологии, рассматриваю-



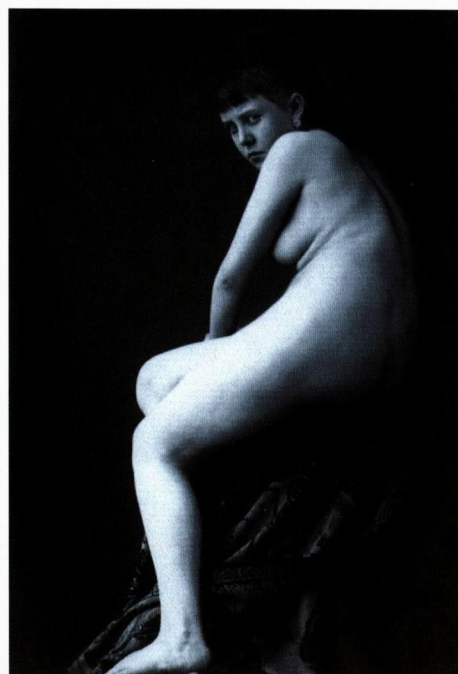
Светлана Бекасова, Юлия Плехотникова. Проект «Pin-up II». 2001



Михал Пачина, Рудо Прекоп, Топо Стано. Из серии «Игра за четвертого». Жанр обнаженной натуры в чешской фотографии. 1960—2000. Частное собрание. Прага. 1985—1986



Герхард Рибике. Гимнастическая фигура с тремя обнаженными. Галерея Бодо Ниман, Берлин. 1928



Неизвестный автор. Облокотившаяся натурщица. Секретные карточки. Из собрания Российской Национальной библиотеки. Санкт-Петербург. 1890-е



Мишель Журниак. Ритуалы Тела.
Современная икона,
Жертвоприношение

щей вопрос о единственности человека в связи с тем, что на протяжении всей жизни он обладает одним и тем же телом.

Художник, поэт и скульптор Мишель Журниак (умер в 1995-м) еще в конце 60-х использовал в своем искусстве собственное тело как художественный материал, заставляя посетителей выставки причащаться, поедая пропитанную его собственной кровью колбасу. В своих фотографических работах он анализирует темы инцеста (играя со своими родственниками в переодевание), гендерной идентификации (проект «Ловушка для трансвестита»), порнографии («Современные иконы»), СПИДа и смерти. Его работы интересны прежде всего своей небуквальностью, мерой авторской дистанцированности, остраненности. Так, Журниак, исследуя «Ритуал трансмутации из большого тела в перевоплощенное тело», показывает снимок карты Парижа.

Работы этих авторов, как кажется, целесообразно рассматривать в контексте французской литературной мысли, ищущей основания в человеческом «дне», в насилии над телесностью, за счет которого осуществляется выход в экзистенцию. Эта традиция в своих истоках апеллирует к манихейской ереси, где земля и тело, как участник земной жизни, считались вотчиной сатаны, поэтому представлялось необходимым умерщвлять плоть путем предания ее различным порокам, чтобы душа могла безболезненно расстаться с греховным телом. Как пример подобного литературного манихейства весьма показательна проза Жана Жене, который приходил к свидетельству религиозной догмы через «все тяжкие».

Современные французские авторы, работающие с жанром фотографии (Николь Тран Ба Ванг, Натали Лессюэр, Марсиаль Шеррье, Бернар Фокон) продолжают эту линию вторжения в проблематику тела. Так, Марсиаль Шеррье в серии «Пища или допинг» представил ряд снимков собственного мускулистого торса, показанного сквозь призму этикеток на упаковках для допинга. Белковая пища и допинги в течение многих лет составляют основной продукт потребления автора, который рассматривает свое тело как жертву, приносимую социальной рекламе. Автор здесь выворачивает наизнанку понятие социального «здоровья», обнажая в нем особую форму болезненности, которая становится художественным материалом.

Натали Лессюэр представляет человеческое тело как своего рода мозаику, сложенную из кусочков еды. Продукты внутреннего потребления показываются как некая внешняя декоративность, словно иллюстрируя идиому «ты — это то, что ты ешь».

Николь Тран Ба Ванг демонстрирует серию работ, где человеческая кожа показана как материал, из которого автор, как дизайнер-модельер, конструирует одежду (название серии — «Коллекция 2000—2001»). В русском языке слово «кожа» одновременно означает и человеческий эпидермис, и продукт скоряжного ремесла. В европейских языках эти понятия разделены. Так, например, в английском — это «skin» и «leather». Автор как бы вновь сводит «кожу» и «кожу» воедино. Это сведение вызывает аллюзии одновременно мистические и жуткие. Вспоминается библейский эпизод грехопадения, когда человек, познав стыд, облачился в ризы кожаные (причем кожа там была явно не животного происхождения, поскольку не описываются сцены охоты). В то же время в памяти возникают образы из нацистского опыта концлагерей, где

Николь Тран Ба Ванг.
Франция. Галерея Emmanuel
Perrotin. Париж. Коллекция
2000—2001



из человеческой кожи изготавливались модные аксессуары. Кожа в работах Николь Тран Ба Ванг представляется как нечто, имеющее собственную глубину. Тело здесь имеет трехмерность даже в рамках собственной поверхности, что заставляет думать о процессах искривления пространства, наличии дополнительного измерения. Что находится под слоем одежды из эпидермиса — непонятно. Во всяком случае собственно человеческая телесность моделей ставится под сомнение. Проекту придается подчеркнуто гендерный характер — носительницами «новой кожи» является женщина. Женщина здесь предстает как новая футуристическая Ева, собираемая из отдельных частей, как конструктор. Это робот-мутант, телесность которого не ограничена представлениями о конечности тела, его старении и умирании. Она будет жить вечно, поскольку все в ней взаимозаменяемо.

Подобную футурологическую тему затрагивает и Бернар Фокон в серии фотографий «Большие каникулы и возможная эволюция времени», сопровождаемых статьей Ролана Барта, трактующего сюжет в религиозных терминах (он пишет об «объектах, призванных к воскрешению»). Автор населяет ландшафты и привычные домашние интерьеры фигурами играющих детей и детей-манекенов, демонстрируя мир, аналогичный тому, что мы видим в фильме «Искусственный интеллект». Это тема технического прогресса — нового поколения роботов, которые умеют чувствовать, действовать и любить, как человек, но которые лишены зла. Традиционный образ «злого механизма», несущего угрозу цивилизации, вытесняется в фильме на задний план «злым человеком», таким Карабасом-Барабасом, который, будучи по природе несовершенен, создал себе идеальных существ, стоящих на порядок выше своего творца, но остающихся в его жестокой и несправедливой власти.



Бернар Фокон. Биноколь. Серия «Большие каникулы».
Выставка представлена Европейским Домом фотографии. Париж. 1978

Бернар Фокон. Воздушные шары. Серия «Большие каникулы».
Выставка представлена Европейским Домом фотографии. Париж. 1983

Бернар Фокон показывает заветную страну, идеальное место обитания для таких «бурагин» нового поколения — природный заповедник, где живут только «новые дети». Искусственные или реальные (автору это не столь важно), они заняты некой волшебной игрой — запускают воздушных змеев, прыгают с парашютом, над ними проносятся огненные кометы. Эти дети напрочь лишены сексуальности и нездоровых мутаций (вспомним уродцев братьев Чепмен). Мир детей-кукол Фокона — это мир детской серьезности, жизнеспособной сказки; рассуждение и о новой телесности, и о теме детства, и о ландшафте, который предстает здесь как материал для неких художественных акций, поскольку сами инсталляции манекенов в природную среду воспринимаются как разновидность ландшафта. Экспозиция занимает некое промежуточное положение между всеми анонсированными на фотобиеннале темами.



Сергей Саврасов. Зимний пейзаж. Проект представлен Союзом фотохудожников России. Посвящается Варваре Александровне Родченко. 1910-е



Николай Андреев. Запоздали. Русская природа в отечественной фотографии конца XIX века. Проект представлен частными собраниями. Посвящается Варваре Александровне Родченко. 1920-е

Из «детской» темы, наиболее обще и неконкретно заявленной, на мой взгляд, самой удачной была выставка «Мир мечты» — детская фотография начала века из коллекции португальского фотографического музея в Браге. Эта экспозиция, по большей части состоящая из анонимных работ, представляющих продукцию, типичную для субкультуры частного фотоателье, показывает взгляды среднего класса, в котором определенно присутствует особый галлюциноз. Нужно учитывать региональную специфику северных португальских областей, к которым относится Брага. Север страны называют «землей гранита и веры». Католицизм здесь традиционно силен так же, как и в Италии, в непосредственной близости от Ватикана. Дети на фотографиях предстают либо как маленькие взрослые (такая трактовка была общей для всей эпохи), либо как посланцы небесного мира — святые, ангелы, мученики (что является по большей части региональной спецификой). Они одеты в соответствующие костюмы и снабжены должными атрибутами — крестами, нимбами и орудиями мучений первых христиан, претерпевших смерть за веру. Вспоминается фильм «Джульетта и духи», где Феллини показывает судьбу героини сквозь призму сформированного католическим воспитанием комплексов. (Героиня постоянно возвращается мыслями в детство, где она помнит себя играющей роль святой Клары, прикованной к металлической решетке.)

В пейзаже (заявленная тема — «Ландшафты») было представлено два принципиально разных полюса — ретроспективный и футурологический. В ретроспективной части мы увидели работы пикториалистов начала века — Андреева, Гринберга, Улитина, Сергея Саврасова и проч., а также их современных последователей, возвращающихся к живописной эстетике пикториализма: Георгия Колосова, Анатолия Ерина, Елены Скибицкой, Людмилы Таболиной, Стаса Макарова-Когга. Эта часть экспозиции не была откровением для публики, поскольку выставки и фестивали пикториальной фотографии проходили уже неоднократно, в том числе и на родине Николая Андреева в Серпухове. Пикториализм можно считать выражением потребности в эмоциональной, почти религиозной напряженности образа, которая достигается за счет оптического эффекта света, растворяющего контуры предметов, являя их как бы изнутри собственного внутреннего сияния.

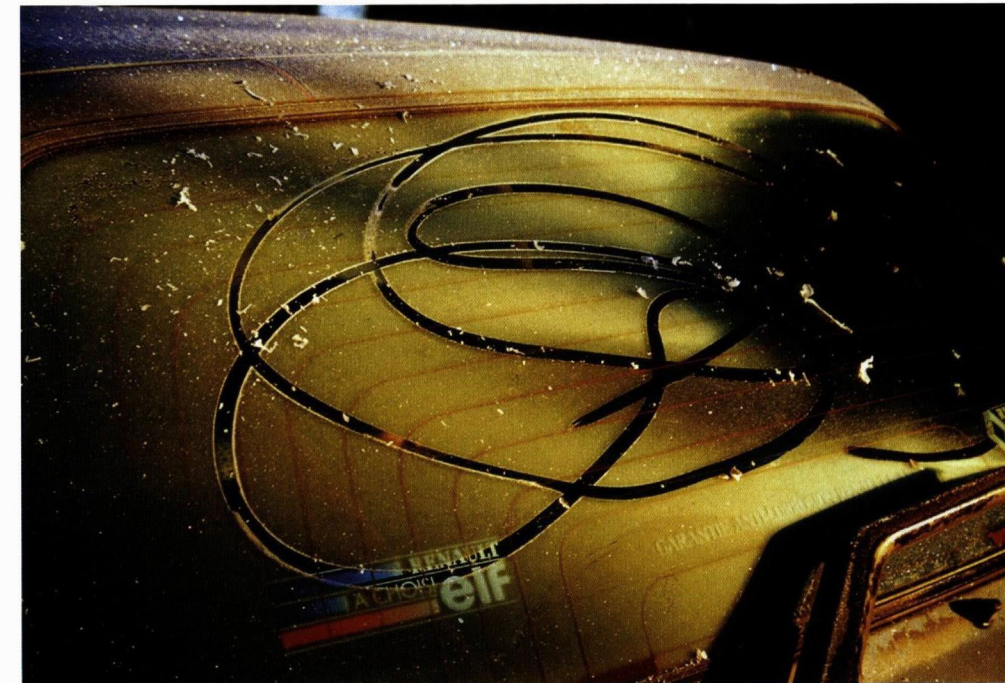
Зато новые тенденции в пейзаже можно было найти, например, в работах Мэрилин Бриджес. Она представила пейзажи Валлонии, полученные методом аэрофотосъемки, как концептуальные объекты, рассказывающие через свою архитектуру о сущностных изменениях в жизненной ткани. Примерно аналогичный взгляд на ландшафт продемонстрировал и чешский фотограф Павел Губенка, показавший Камчатку с высоты птичьего полета. Среди «футурологического» направления особый интерес вызвали фотографии космоса. Помимо снимков космонавта Юрия Батурина, наиболее дерзкими исследователями пространства стали такие фотографы НАСА, как Патрик Бэлли Мэтр-Гран и Жан Люк Тартарэн.

В отечественном пейзаже можно было вычленивать и концептуальное, иронически-деконструктивистское направление. Оно, в частности, было выражено в серии насмешливых голографических работ Аристарха Чернышева «Садово-парковая культура серийных убийц. Триллер», где пространство «глушило» вместе с движением зрителя вдоль панорамного сплошного ряда снимков зарослей парка, что включало в сознании механизмы шизофренического восприятия действительности. В таком же ироничном контексте воспринимались и псевдомонументальные работы Николая Полискового, который показал дровяную поленницу как древние шумерские храмы и египетские пирамиды, что походило на некую деревенскую психоделию обделенного теплом северного жителя.

Одним из событий Московской фотобиеннале стал приезд в Москву французского философа Жана Бодрийара. Его имя дорого каждому, кто пытается быть в курсе западной мироописательной мысли, а термины, придуманные Бодрийаром, употребляются в интеллигентной среде тем чаще, чем они непонятнее. Известности Бодрийара способствует и стиль его сочинений. Философ не столько рассуждает, сколько сыплет афоризмами и пророчествами. Самая любимая в России его книга — «Символический обмен и смерть», в которой Бодрийар сплавляет воедино несколько дисциплин: политическую экономию, филологию, исторические изыскания в стиле Школы Анналов, чтобы представить современную цивилизацию как бесконечное множество коммуникационных тупиков, каждый из которых есть смерть.

Нынешнее посещение Москвы для философа второе по счету. На этот раз культовый герой не только захватил с собой собственный, славный своеобразием, дискурс, но и привез фотографии. Открытие в галерее «На Солянке» собрало рекордное количество известных лиц из арт-тусовки. Появившийся с получасовым опозданием Бодрийар вышел на сцену, как на университетскую кафедру, ничуть, как казалось, не волнуясь и не стесняясь. Седой человек с лысиной, он напоминал нечто среднее между Луи де Фюнесом и дирижером Геннадием Рождественским. Значительное выражение лица не оставляло сомнений — перед нами классик, причем осведомленный об этом и несущий этот груз не без элегантности. Не вдаваясь в мелкие подробности вроде приветствий, благодарности спонсорам и тому подобное, философ тут же приступил к делу. «Когда я не могу писать, я фотографирую», — сказал он, сразу задав критерии, по которым публика должна судить образцы его творчества. «Вы, наверное, заметили, что на моих фотографиях не видно Бога, — продолжил мэтр. — Завтра на лекции я объясню, почему». После этих слов Бодрийар удалился на прием в его честь во французское посольство.

Бодрийар-фотограф оказался не таким интригующим, как Бодрийар-философ. Принимая во внимание его знаменитое изречение, что фотография — это убийство реальности, можно подумать, что Бодрийар специально ищет объекты поскучнее — чтобы не было так жалко убивать. Философ выступает за творчество без субъекта, то есть присутствия замурованного мифами и культурными конструкциями человеческого взгляда. В свете его собственных работ это стремление оказывается настолько же утопическим, как и «пишущий» Барта; Бодрийар, как и любой другой фотограф, выбирает ракурсы, кадрирует, только что свет не ставит, поскольку снимает в основном город и по преимуществу днем. Его выставка была бы к месту в проекте Юрия Аввакумова «24», посвященном архитектурной фотографии, но как равноценная замена философии она не годится. Впрочем, все вместе — и философия, и фотография — образует интересное сочетание. Может быть, если фотография не может соответствовать философии, то и в философии что-то не так? Этому была посвящена длинная дискуссия, разгоревшаяся после выставки, в которой поучаствовал и ваш покорный слуга. В результате выяснилось, что, хоть критика Бодрийара пока и невозможна, поскольку пишет он преимущественно о западном обществе, одну вещь можно вменить ему в вину. Если бы философ просто привез выставку своих фотографий как простой любитель в этой области (кем он, собственно, и является), если бы он никак не комментировал свои произведения, а позиционировал бы их как скромные снимки того, что он считает интересным, то все было бы просто. Выставка могла бы нравиться или не нравиться. Ну а в контексте, который предложил Бодрийар, его приезд выглядит неудачной интеллектуальной провокацией. Слава Богу, не в деревне живем, знаем, как выглядит хорошая фотография.



Жан Бодрийар. Из серии «Покорение инеем»

¹ Rip-up — большей частью полупрофессиональная эротическая графика, «народный» продукт, сформированный и потребляемый маскулиным обществом закрытого типа.

² Вся «сценография», кстати, создавалась самими авторами вручную из тканей и картона.

заметки старожилы

15 мая в рамках Московской фото-биеннале открылась последняя выставка, предметом которой стали фотографии легендарного японского мастера Нобуеси Араки. Он весьма широко известен не только на родине, но и за рубежом. В Японии он считается революционером, поскольку первым начал снимать ню. Причем зачином послужила серия скромных фотографий обнаженной жены. Правда, в Стране восходящего солнца, где даже в пунктах проявки действует цензура, это было достаточно эпатажным шагом. Первая выставка прошла в 1965-м, и с тех пор известность Араки напоминает катящийся с горки снежный ком. Его альбомы расходятся фантастическими тиражами, опережая почти всех мастеров современной фотографии.

Араки считает день прожитым зря, если не было снято по крайней мере 2—3 пленки. Сейчас, по прошествии почти сорока лет его деятельности, количество сюжетов и объектов невозможно сосчитать. В мире возник уже довольно давно, феномен «аракомании». Но где мания, там и фобия: когда Араки прогуливается по улицам родного Токио, половина людей осыпает его цветами и пытается вступить с ним в беседу, а половина переходит на другую сторону улицы. Объяснить нелюбовь к нему просто: в конце концов, под-

рыватель устоев, полупорнографический певец кварталов красных фонарей. С народной любовью тоже все не очень сложно, ведь даже у проституток на его фотографиях подчас усталый вид домохозяек. Человеческое, очень много человеческого — вот тема Араки. Он практически не занимается постановочной фотографией, предпочитая ей принцип «живу — вижу».

Араки, в отличие от многих других великих фотографов, практически не выезжает за пределы родного Токио и не делает фотосерий, посвященных путешествиям. Он объясняет это тем, что Токио постоянно меняется, и долг Араки — фиксировать каждое изменение. Выполняет он свой долг, используя разнообразнейшие технические средства — от простейших мыльниц до сильной оптики. Сам о себе Араки говорит «Я — гений», или «Я — сама фотография», не больше и не меньше. И то, и другое заявление близко к истине, но первое может быть доказано только вами лично, дорогие зрители, а второе вполне себе наглядно. Араки не придумал ни одного нового ракурса, никаких новых технических средств. Он снимает как дышит, и кажется, что для всего, что попадает в поле его зрения, у Араки найдется десяток-другой кадров. И еще Араки — мастер компоновки фотографий в более или менее большие серии. Они на первый взгляд напоминают трапезу Гаргантюа, со вкусом описанную Франсуа

Рабле. В этом смысле характерно замечательное полотно «Ностальгия по Токио» (1999), которое составлено из множества небольших фотографий Токио и токийской жизни. В своем эпосе Араки не забывает ни о ком, он демократично дает проявиться и кошке, и тапочкам, и трансвеститам. Араки функционирует как рентген, ему интересны все уровни существования большого города. Кажется, что в объектив фотографа попадает слишком многое, но, приглядевшись, обнаруживаешь, что Араки тщательно выстраивает серии так, чтобы они работали на контрастах — между органическим и неорганическим, между общественным и интимным. Особенно хорошо иллюстрируют метод Араки фотографии из серии «Обнаженная натура в Токио». Это серия диптихов, на одной части которых изображен кусочек города — дерево, здание, а на другой, соответственно, ню. Для Араки не существует города как выставки архитектурных достижений или, напротив, скопища социальных язв. Где строительство, там и женщина. Где все что угодно, там и женщина. Араки мог бы сказать словами Хармса: «Это естественно, следовательно — не преступно». И как следствие — тот факт, что никто лучше Араки не показывает, что такое город. Наш Игорь Мухин, скажем, преобразует Москву, делает ее волшебной, а ее жителей похожими на жителей сказки. Другой певец города, Вуди Аллен, демонстрирует нам Нью-Йорк сквозь призму своего комментария. Араки же существует в городе в качестве старожилы, досконально знающего, куда идти, и оттого тем больше радующегося неожиданной встрече. Этот эффект приводит к тому, что при разглядывании бесчисленных снимков из серии «Ностальгия в Токио» в какой-то момент начинаешь слышать голос Араки, своеобразный комментарий к происходящему: «Вот, я пошел направо и увидел там замечательную цистерну, которую кто-то оставил на запасных путях, она вся заросла, эх — такие уже не ходят, сниму-ка я ее...» Внезапно, после посещения очередного кафе, фотографу приходит настроение посмотреть на небо, и он видит там маленький серп луны. Издалека он похож на точку, и только если внимательнее приглядеться, понимаешь, что это месяц.

Скандальную известность Араки принесли фотографии связанных женщин в садомазохистском антураже. Но фотограф отрицает, что снимает садизм ради садизма. В одном из редких комментариев к своему искусству он высказался так: «Я хотел привязать сердце женщины, а уж по-



Нобуеси Араки. Серия «Обнаженная натура в Токио». 1989

том они стали связывать свои тела и привязываться ко мне». На ловца, как говорится, и зверь бежит, а Араки — один из самых последовательных ловцов в мире фотографии. При этом в фотографиях Араки, даже касающихся такой гиперэстетизированной сферы сексуального, как садомазохизм, нет и следа декаданса. Араки вообще не эстет и далек от того, чтобы какими-то дополнительными средствами придавать порнографии демонический глянец. Его отношение схоже, с одной стороны, с отношением Гиляровского к Москве, которая не существует без воровских притонов Хитровки. С другой стороны, взгляд Араки на сексуальное можно назвать культурологическим. В своих сериях он уравнивает в правах все жизненные проявления — от цветов, тапочек, деревьев до совокуплений. Нельзя сказать, что такой взгляд как-то выбивается из традиции японского искусства, в котором всегда, наряду с видами Фудзи, существовали богато иллюстрированные эротические трактаты. И совершенно ничего удивительного нет в его увлечении цветами. Надо сказать, что они производят, пожалуй, наименьшее впечатление на выставке, поскольку сделаны очень профессионально, — и только. Цветы на черном фоне снимал еще Роберт Мэпплторп, не говоря уже о натюрмортах караваджистов XVII века. Намного интереснее то, как Араки проводит параллели между цветами и телом в серии «Эротос». Благодаря применению соляризации цветы и телесное двигаются навстречу друг другу и практически сливаются в одну неразлич-

ную последовательность. Не надо даже смотреть в микроскоп, чтобы понять, что всюду жизнь.

Нельзя забывать и о том, что творчество Араки — предмет многочисленных скандалов и дискуссий, со сколько лет пускать детей на его выставки. Араки редко комментирует свои сюжеты, предоставляя каждому возможность решить, приемлемо ли то, что он видит, или нет. Некоторые считают, что Араки не столько показывает мир, забитый порнографией и сексуальным до отказа, сколько множит эту самую порнографию. Такому мнению стоит отвести немного места, но не для того, чтобы спорить — поскольку людям, высказывающимся таким образом, все ясно заранее. В современном мире фотограф, не брезгующий такими сюжетами, — явление распространенное, а Араки к тому же и повлиял на многих нынешних «провокаторов». Но гейши, занимающиеся любовью с клиентами на фотографиях Араки, не играют гейш. Просто с ними легче всего работать, когда надо показать плотскую любовь. В этих фотографиях — не бытописание и не картина нравов, а наблюдение за важной частью жизни, которую, кроме как в квартале красных фонарей, нигде не зафиксируешь. Гейши — официальные представительницы сексуального. Они работают за пределами табу. Еще одно достоинство гейш — внешне они практически не отличаются от обычных женщин, они не супермодели. Это делает секс на фотографиях Араки не подвластным стереотипам привлекательности, то есть

частью окружающего мира, и, ей Богу, он уделяет сексу пленки не меньше и не больше, чем каждый (ая) из нас, даже не будучи фотографом, вниманием.

Претензии к Араки на этом не заканчиваются. Многим кажется, что он снимает, не заботясь о композиции и ракурсах, то есть снимает хорошо, но неинтересно. Араки действительно не придумал ни одного ракурса. Он не любит постановочные снимки, разве что когда снимает связанных женщин. Вообще Араки не относится к тому типу фотографов, перед произведениями которых стоишь, открыв рот: из какого же это положения он умудрился так снять! Все предельно просто и наглядно. Никаких, или почти никаких, технических ухищрений. Важна последовательность. Так сказать, маршрут Араки, курсирующего по Токио и откликающегося на малейшее изменение ландшафта. От караоке-бара до заросшего мхом тупика. Не зря его сравнивали с Генри Миллером — иногда маршруты Араки слегка похожи на описанные в «Тропике Рака» бесконечные мотания по городу.

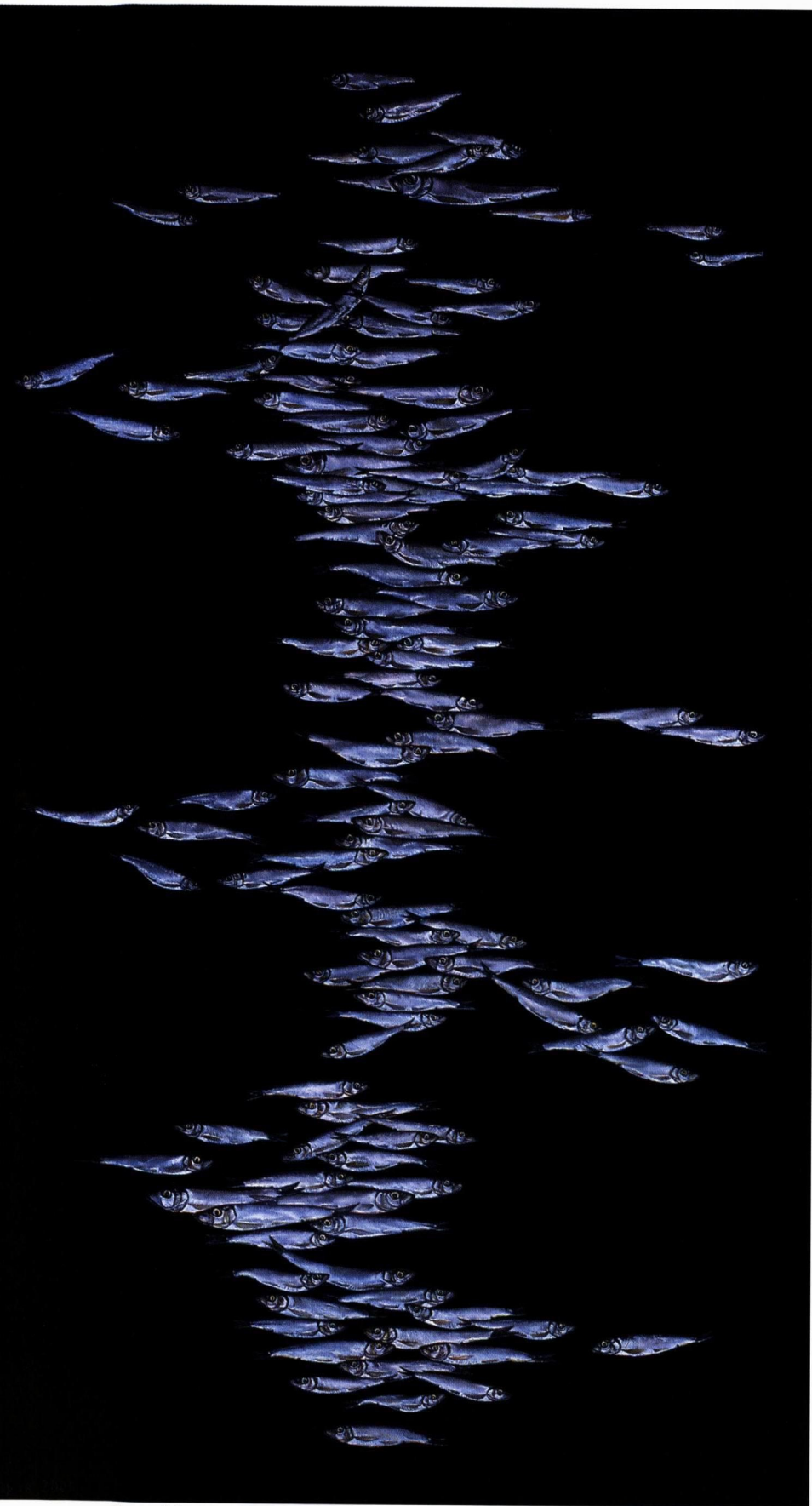
И еще одно следствие посещения этой выставки и одновременно контраргумент в споре, касающемся профессионализма Араки: когда выходишь из здания Московского Дома фотографии на Остоженке, охватывает прямо-таки зуд наблюдения. Хочется фотографировать Москву, свой маршрут, встречающихся на пути людей, стройки, тупики и многое другое. И повод для этого, кажется, полно. Как жаль, что не взял с собой мыльницу!



Нобуеси Араки. Серия «Цветы». 1998



Станислав Савицкий
гламур



Валерий Вальран. Килька на темно-синем. Х., м. 140X80. 2001

Смеркалось. Незадачливый охотник на Овцу вступил в неравный поединок с империей рекламы. Даже модели с придорожных рекламных щитов были за смельчака. Хотя ему совсем не везло, в мифах дракону никогда не одолеть героя. «Охота на овец» Мураками — хорошенькая, как вафля. На книжной полке она стоит где-нибудь рядом с «Generation П» Пелевина — русской версией мифа о Коварных Медиа. В отечественном варианте это история о том, что экраны и СМИ — единственно возможная в наши дни реальность, то есть ложное подобие возможно существующей собственно реальности.

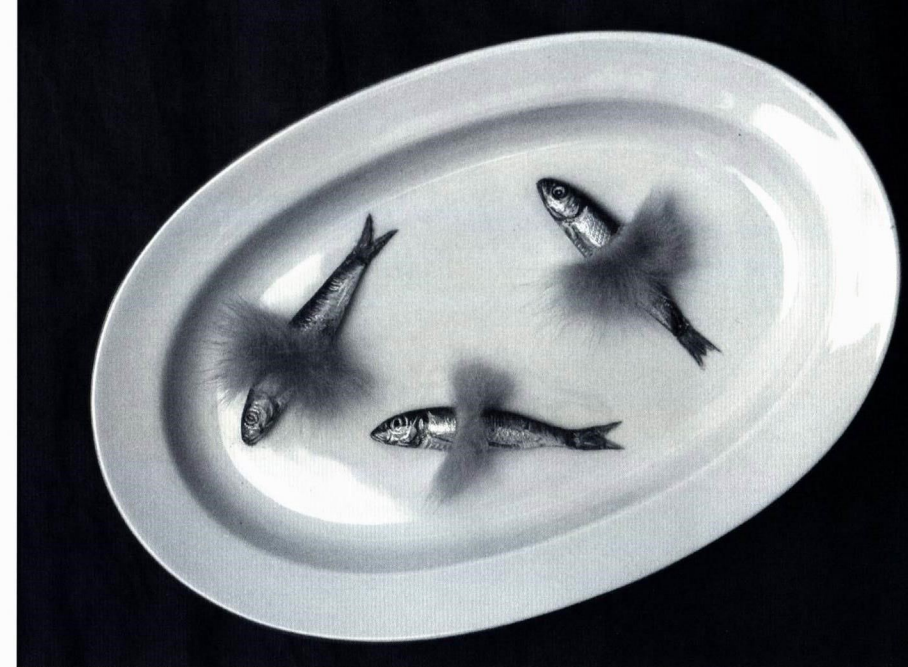
Эта прогремевшая в конце прошлого тысячелетия идея постоянно озвучивается в недавних зарубежных фильмах. Главный герой «Реквиема по мечте» Ароновски становится свидетелем трагедии: его мать разделила печальную судьбу доверчивых телезрителей. Пройдя курс похудения по методике любимого телешоу, она превратилась в наркоманку. На склоне лет ей придется прописаться в психушке. Режиссер бьет набат тревоги: телеэкран и наркотик одинаково опасны! Не позавидуешь и трагической участи героя «Шоу Трумена» Вейра. Вся его жизнь оказалась reality show. Впрочем, рейтинг был высокий. В двух других культовых фильмах дела идут из рук вон плохо. Герои «Экзистенции» Кроненберга и «Забавных игр» Ханеке живут в кошмаре компьютерных игр, ставшем настолько реальным, что из него невозможно вырваться, как из дурного сна.

Русская версия мифа о Коварных Медиа привязана к исторической современности — иллюзорности капитализма 1990-х. За трагикомическим скепсисом Пелевина угадывается героизированная в России фигура Бодрийара. Более 20 лет назад французский социолог выступил с критикой электронных медиа, порождающих ложные подобия действительности — симулякры и гиперреальность. (Тогда же Матроскин пел: «Телевизор мне природу заменил». Никто не придал этому значения.) Эта испытанная временем идея оказалась актуальна в ситуации, центральными протагонистами которой выступили олигархи-медиамагнаты. Титаны недавнего прошлого были больше всего похожи на героев бурных 20-х в СССР или бурных 40-х в Штатах. Кто-то узнал в них владельца заводов, газет, пароходов Мистера Твистера. Кто-то вспомнил могущественного гражданина Кейна из классической картины Уэллса, основателя медиаимперии Ксанаду, Кубла Хана эпохи экономическо-

го подъема, чудом пережившего 15 лет сухого закона. За грозными транскрипциями из английского и французского («гиперсимулякр реинвестирован в метадискурс»), которые при дамах неловко переводить на великий и могучий, стояло разочарование лживостью прессы и инфляцией ценностей. Ранний русский капитализм обнажил не идею масс-медийной подмены реальности, 1990-е пропагандировали иллюзорность исторической современности.

«Москва» Зельдовича по сценарию Сорокина рассказывает историю прошедшего десятилетия как историю об обмане. Бизнесмена подставил старый друг, украв большие деньги. Кидала — человек принцип: женится разом на невесте друга и ее полоумной сестре, поскольку спал с обеими. Все приходится делать самому! Эта обыкновенная история произошла в столице постсоветского времени — городе, в реальности которого серьезно сомневаются все персонажи картины. Современная Москва — карточный домик, замок на песке, зыбкая иллюзия, тающий на глазах мираж. Одним словом, Москва Сорокина — это Петербург Гоголя и Достоевского, проплаченный липовым налом. В ней иллюзорно все — от дружбы до реальности, — но и эта иллюзия может в любой момент исчезнуть. Остается добавить, что идея иллюзорности капитализма была популярна в столичной арт-богеме накануне дефолта 1998 года, когда создавались и «Москва», и «Generation П». Сейчас она приятно волнует 30—40-летних менеджеров среднего звена, чей вкус к фантастике, черному юмору и поп-истории оттачивается романами Сорокина.

Кино сегодня иллюстрирует общие положения культурно-политической идеологии и научно-технической мифологии. Современный лексикон прописных истин легче всего составить, просмотрев подборку лидеров видеотопа. В них все излагается наглядно и без лишних подробностей. В отечественном варианте вместо неосентименталистской, душещипательной зрелищности «Танцующей в темноте», «Интим» и «Пианистки» предлагается гламурный мираж. Как бы ни искали сегодня основательности, стабильности и неоконсерватизма, подчеркивая границу, отделяющую настоящий момент от смутного времени, современность рисуется все так же. Пустая упаковка, одномерный экран, киндерсюрприз с настоящим сюрпризом — без мультки внутри. Россияне делают друг другу пикник среди стен, оклеенных фотообоями с видом райского уголка на берегу озера. Петербургское изобразительное



Станислав Чабуткин. Килька в соболях. Тарелка. 20X30. 2001

искусство постоянно возвращается к этой обманке, несмотря на то, что критики и зрители редко придают этому значение.

На прошлогодней выставке Дмитрия Шорина «Второе. Октябрь...» («Борей», октябрь 2001) была показана живопись, опустошенная масс-медиа. Картины, копирующие кадры из фильмов, эпизоды фоторепортажей, обложки CD, стильные постеры и «самая удачная телестановка» последней осени — атака на башни-близнецы. Злободневное, сиюминутное, актуальное искусство запечатлело реальность в прямом эфире. К слову сказать, французский поэт Патрик Бувэ, видящий в поэзии способ изложения главных новостей этого часа, свою книгу об 11 сентября выпустил только в феврале. Д. Шорин оперативнее: если сводку новостей нельзя поставить запингом на паузу, это может сделать живопись. Тем не менее, изъясняя налицо: картине, понятой как экран, недостает критической работы, которая обосновывала метод нарративной фигуративности в 1970-е и наполняла запинг-живопись Дэвида Салле.

Ранее капитуляция перед Коварными Медиа была подписана на выставке Артура Молева «РадиОбвод» («Navicula Artis», июнь 2001). При виде столь яркого проявления питерского пессимизма вспоминаются строки Драгомощенко 80-х годов: «Все приходило в упадок...». Обводный канал из функциональной водной артерии превратился в сточную канаву. Это подтверждалось серией индустриальных пейзажей. Городское радио из «чуда мысли» стало каналом стоячих информационных вод. Каламбур, полный горького разочарования, озвучивался советскими песнями, раздававшимися из кухонных радиоприемников. В «комнате смеха» можно было выполнить серию упражнений из советской брошюры «Как извлечь знакомые

звуки подручными средствами». Пассеизм этой искусно придуманной выставки не скрывал сожаления об ушедшем времени, когда художник рисовал в подвале грязные брандмауэры и посмеивался над советской властью. Горькая ирония обнажила питерский провинциальный комплекс равенства на столицу и сетований на душную атмосферу болота. Напомню, что далее у Драгомощенко: «...даже мысли о том, что все приходило в упадок».

Одной из самых удачных находок прошлого года был «килькарт» Валерия Вальрана и Станислава Чабуткина («Борей», июнь 2001). Вещи, растворенные в дизайне и упаковке, утрачивают способность быть изображенными. Глянец отражает внимательный взгляд. Объект изображения становится произволен еще для Моранди, который тиражировал натюрморт с вазой как портрет сверхреальности, вдохновившись сюрреалистскими идеями Джорджо де Кирико. Аналогичный опыт проделал в 1970—80-е Вальран. Сегодня он опять берет профанное и пошлое как материал и фактуру. Кильки — игрушка смешная, простецкая, прямо скажем, сырая, но настоящая в своем безвкусице. Эта ничтожность с душком придает убедительность, казалось бы, незатейливой шутке. Столь же полезна была ирония на выставке, посвященной масс-медиа в русском искусстве (Мраморный дворец, июнь 2001). Апофеоз приема Вальрана — кильки в гламуре: кильки-балерины, кильки в соболях, кильки с Данаей. Изобразительность, подмененную экранной картинкой или неотразимым глянцем, можно вернуть к жизни, употребив зрелищность по назначению. «Килькарт» обыгрывает на разные лады сюжет оформления ерунды. Грубоватая шутка гораздо точнее и убедительнее, чем антирефлексивность Шорина или пассеизм Молева, схватывает злобу дня. Ведь гламур всего лишь фантик от фигни.

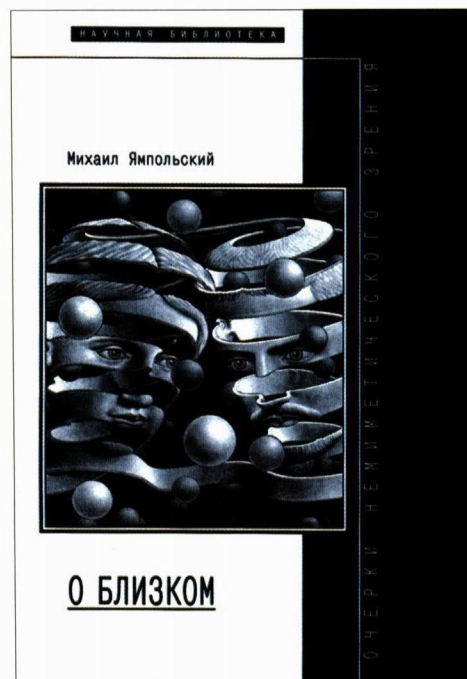


Ганс Гольбейн-младший. Послы. Дерево, масло. 207×209,5. Национальная галерея, Лондон. 1533



Йоган Райнерс Вермеер. Вид Дельфта. Маурицхейс, Гаага. Х., м. 98,5×117,5. Ок. 1660–1661

Александр Люсий персонаж взгляда



Путь Михаила Ямпольского
сквозь холст и экран к меж-
страничному пространству
«маленького человека».

Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — 240 с. 3000 экз.

Слова, слова, слова. Глаза, глаза, глаза. В знаменитом «Письме» Гуго фон Гофман-стала (1902) первые сворачивались и превращались во вторых, становясь неммым языком самих вещей. Особенности нашего зрения обусловили то, что со времени самых ранних опытов биологический микроскоп как орудие проникновения внутрь противопоставлялся космическому телескопу как прибору, не нарушающему зрительной «поверхности», что и привело к нынешнему ментальному торжеству первого из них над вторым.

Любопытно, как отражался кризис поверхности в изобразительном искусстве. М.Ямпольский обращает внимание на особую деформацию изображения в «Послахе» Гольбейна». «...Анаморфозу (искажение рисунка, способного представляться правильным при определенных условиях. — А.Л.) черепа можно расшифровать, взглянув на картину под углом. В реальной жизни мы не можем взглянуть на тело под углом по отношению к перпендикулярной оси зрения и не можем представить себе тело в виде анаморфозы. Реальный мир

просто не имеет никакой перпендикулярной оси зрения, потому что он не имеет поверхности холста (экрана)» (с. 131).

Кинорежиссер Александр Сокуров в фильме «Робер. Счастливая жизнь» пытается проникнуть внутрь полотна, превращая картину приближением камеры к живописному слою в руину. Как бы вопреки известному кинематографическому тезису Кракауэра о «физической реальности» он обнаруживает время, болезнь, распад на самой поверхности холста. Отсюда и его принцип отсутствия поверхности у кинематографического изображения.

Однако и здесь «в начале было Слово». О масштабно-измерительных перипетиях идет речь и в повести Сигизмунда Кржижановского «Странствующее „странно“»: «Мы люди, почувствовавшие всю тесноту жилпланетных площадей, захотевшие здесь, в малом мире, мира большего. Но в б о л ь ш е е — лишь один путь: через меньшее; возвеличивание — сквозь умаление. Гулливер, начавший странствовать с Лилипутии, принужден был закончить его в стране Великанов. Правила на-

шего магического стажа — поскольку они хотят сделать нас большими среди меньших, великанами среди лилипутов, — естественно, стягивают линии наших учебных маршрутов, вводя нас в магизм, то есть в возвеличивание, лишь путем трудной и длительной техники умаления»¹. Этот писатель основную цель своего творчества видел в том, чтобы сделать зрими отвлеченные понятия. И в отмеченной повести, и в ряде рассказов («В зрачке») он продемонстрировал виртуозную «технику умаления».

Некоторые его герои, прислушиваясь к шепоту букв, становились «в рост им» и отправлялись в фантастические путешествия то внутрь часов любимой женщины, где вступали в борьбу с бактериями времени, то проникая в кровеносную систему соперника, чтобы устроить там оказавшуюся смертоносной революцию кровяных телец. Чтобы подчеркнуть, что не все тут сводится к литературной игре, писатель устами героя вспоминает о «так называемом „гипотетическом человеке“, измышленном Лейбницем в письме к Косту», кото-

рый для опровержения материализма получил бы возможность путешествовать внутри человеческого мозга»².

Среди множества имен, ставших для Михаила Ямпольского источником его обозреваемой здесь книги «О близком», Сигизмунд Кржижановский — не самый близкий. Однако объективно складывающаяся по прочтении картина заставляет сделать вывод о неосознанной глубинной связи именно этих двух авторов. Более того, что фигура Ямпольского-исследователя (истории и феноменологии общекультурного видения) оказывается не чем иным, как породившим самое себя ученым персонажем Кржижановского-писателя.

Одна из главных сюжетных линий у Ямпольского в данной, методологической самой «микроскопической» книге — гносеологическая борьба с «маленьким человеком», самым первым изобретателем которого он называет еще Р.Декарта. Этому философу маленький посредник понадобился для наблюдения за работой сетчатки внутри глаза. Ямпольский, как и Кржижановский, благополучно минует пробле-

Рубрику ведет Виктор Файбисович на полюсах арт-рынка: русский экстрим

матику разбухшего далеко за сугубо исследовательские рамки пресловутого «маленького человека» русской классической литературы XIX века, упоминая лишь о становлении детского сознания глазами «мальца», путешествующего внутри черепного пространства, в романе Андрея Белого «Котик Летаев». Гораздо важнее для него Марсель Пруст, который сам по себе, уже без чьего-либо микроскопического посредничества, весь глаз вывернул наружу в процессе переноса объекта зрения вовнутрь, на некую вторую сетчатку, которая может «регистрировать зрелище, выплывающее из глубин памяти в глаз» (с. 150). Отсюда уже рукой подать до божественного умения прямо смотреть на самого себя (ведь отличительная особенность Бога — способность быть носителем света и одновременно испытывать на себе его воздействие).

Герой романа Марселя Пруста «Пленница» из микроритмической эпопеи «В поисках утраченного времени» Бергот умирает, рассматривая картину Вермеера «Вид Дельфа» на выставке голландской живописи, куда он приходит, прочитав критическую статью о ней. Испытывая головокружение (аналогичное тому, которое испытывал сам Пруст, расценивший его как знак приближающейся смерти), он переживает прозрение относительно того, как он сам должен был писать книги, и повторяет про себя фразу о пятнышке желтой стены. Критики потом настойчиво и безуспешно искали желтую стену в «Виде Дельфа». «Неуловимость этого желтого пятна», — поясняет М.Ямпольский, — вполне вписывается в общую стратегию прустовского зрения. Пятно это как бы существует между реальной картиной и памятью, в неопределенном промежуточном пространстве. Именно трансформация перцептивного образа в нечто неуловимо иное оставивает движение актуального времени. Эта остановка времени и убивает Бергот, который неожиданно падает замертво. Гипермнезия... — это явление, прямо предшествующее смерти. Воспоминание опасно, потому что оно может вывести воспомяющего «по ту сторону», в область небытия» (с. 163).

Но все-таки гораздо важнее для Ямпольского, чем все писатели, «важнейшее из искусств». Особенно фильм американского режиссера Р.Флейшера «Фантастическое путешествие», в котором экспедиция внутрь человеческого организма пока-

зана совершенно всерьез, без имевшей место у С.Кржижановского иронической дистанции, а также «стихийно феноменологический» фильм Д.Арнольда «Невероятно уменьшающийся человек». Отсутствие микроиронии и макронамеков в привлеченном Ямпольским стерильном экранном микромире (иначе можно было бы еще вспомнить, как в одном из романов К.Воннегута китайцы научились уменьшаться до микроскопических размеров и стали внедряться в американские головы, или одну из серий телевизионных «Секретных материалов», где уже русские организмы оказались переносчиками страшных глистов-мутантов) призвано утвердить новую гуманитарную эпичность. Для подтверждения своей позиции Ямпольский цитирует Гегеля, писавшего в «Эстетике» о равном достоинстве всех упоминаемых в древнем эпосе предметов (с. 48). Однако не ведет ли попытка воспроизведения былой вещевой демократии в новых условиях к торжеству вещейекратии?

Борьба с «маленьким человечком в человеке», которую до М.Ямпольского вел М.Мерло-Понти, означает обретение человеком состояния «лицом к лицу непосредственно с миром», «как поэзия обретает то, что артикулируется в нас без нашего ведома» (с. 32). Однако а-магическая (преуменьшительная) гуманитарная алхимия нашего автора с его пониманием творчества как слепоты, как двуединства созидания и разрушения направлена и на борьбу с местом обитания отменяемого «человечка», на борьбу с самим местом, на обоснование имеющейся сейчас в современной поэзии деместификации.

Отталкиваясь от стихов Аркадия Драгомоненко (преимущественно рукописных), Ямпольский утверждает: «Он, например, пишет о холмах: „Иногда холмы, открывающие невосполнимую недостаточность пространства, заселяемого разным“. Холмы как бы негативно открывают пустоты, провалы и заполнения, выбухания вместо однородного пространства, знакомого нам по моделям линейной перспективы. Они похожи на обратимые складки. По существу, такое пространство поэзии радикально отменяет возможность дистанцированного зрения и, соответственно, эстетического любования языком со стороны» (с. 215).

«Все созерцания суть экстенсивные величины», — цитирует Ямпольский «Критику

чистого разума» Канта, скользя по улавливающей наблюдателя, как паука муху, «топике непосредственности» (с. 50). В пространственном отношении это двухмерная, лишенная глубины плоскость, переход в которую означает одновременно «смерть» субъекта и переход в вечность, а во временном — «темноту момента» (с. 17).

Культура как способ примирения человека со смертью оказывается грандиозным лишенным локализации хосписом: «Эта утрата места „здесь-и-теперь“, эта смерть, лишенная места, — непереносимое условие возникновения эстетического» (с. 135). Петербург, Венеция и иные традиционные поэтические уголки — «мифические места прописки поэта, в которых нет ничего, кроме языка, вернее, ниш, в которых успокаиваются поэтические деформации. Эти ниши — прежде всего цитаты, то есть обрывки чужой речи, минувшей, а потому выкристаллизованной в клише, в топосы» (с. 213).

Судьба современного поэта — жизнь в пустом доме из языковых клише и цитат. Он обречен на путь от потенциальности как способности не-быть к никогда не достижимой актуальности. Двухмерность репрезентации истончается до расстояния между слипающимися друг с другом книжными страницами.

В таком не-пространстве существование умозрительного даже очень маленького человека, естественно, невозможно. Но неизбежно появление задолго до всех вавилонских библиотек жившего и способного пережить их крушение не придуманного, но по-своему окультуренного ископаемого и неистребимого «семантического чудовища» — таракана. В далеком прошлом некоторые русские крестьяне при переездах брали с собой образцы этого почти тотема для своеобразного одомашнивания нового места жительства. Кем лучше, как не их генетическим потомком, возможно составление исчерпывающего их масштабы атласа? Тараканы бега, опыты промышленного разведения тараканов для корма домашних животных. При всем этом бескрылая «бабочка памяти» не сочла нужным включиться в механизм микрии, отдав эту возможность окружающим персонажам, как будто бы предугадав надежнейшую экологическую, не имеющую ничего общего с хосписом, нишу малящих бесхозностью книжных страниц как пространство доступной вечности.

Весна 2002 года на художественном рынке была ознаменована сенсационными продажами двух произведений русских мастеров с громкими именами, прославившихся в совершенно различных — чтобы не сказать внеположных, — сферах искусства. Эти совершенно несопоставимые произведения, датированные по странному совпадению, одним годом (1913), были проданы почти одновременно в Соединенных Штатах и в России. Речь идет о продаже 19 апреля в Нью-Йорке «Зимнего» пасхального яйца мастерской Карла Фаберже и продаже 24 апреля в Москве «Черного квадрата» Казимира Малевича¹. Сумма, уплаченная за ювелирный оvoid, побилла мировой рекорд цен на изделия фирмы Фаберже; сумма, уплаченная за «Квадрат», оказалась рекордной для российского арт-рынка.

На Западе имя «Фаберже» давно уже стало нарицательным, о чем красноречиво свидетельствуют заглавия аукционных каталогов: *Objets of Vertu, Orders and Decorations, Russian Works of Art and Faberge*² или *Important European Silver, Russian Works of Art and Faberge*³. Но даже при неизменном спросе на изделия фирмы Фаберже и при всем изобилии их на художественном рынке торги, состоявшиеся на аукционе Christie's в Нью-Йорке, на Рокфеллер Плаза, в пятницу, 19 апреля 2002 года, смело можно назвать беспрецедентными. На них были выставлены произведения мастерской Карла Фаберже из знаменитой коллекции Мэлколма Форбса (лоты 89—149); но «гвоздем программы», несомненно, служило знаменитое императорское пасхальное яйцо «Зимнее» (лот 150) из другого частного собрания (США). Всеобщее внимание к нему было вполне объяснимо: при покупке его на Christie's в Женеве 16 ноября 1994-го последний владелец уплатил за него сумму, до уровня которой цены на произведения фирмы Карла Фаберже никогда прежде не поднимались, — тогда оно было продано за \$ 5.587.308.

Обычай дарения пасхальных яиц восходит, по преданию, еще к Марии Магдалине, поднесшей красное яйцо (символизирующее собою одновременно и гроб, и зарождение жизни) императору Тиберию; в России пасхальное яйцо превратилось в постоянный сюжет ювелирного искусства при Александре III благодаря ежегодным заказам, которые император делал Карлу Фаберже. «Традицию продолжил Николай II, который дарил их обеим императрицам,



Сотрудники Гохрана перед национализированными императорскими регалиями и драгоценностями. В числе последних — пасхальное яйцо «Зимнее». 1923

— свидетельствует Ф.П.Бирбаум, главный мастер фирмы. — Рисунки этих яиц не представлялись на утверждение. Фаберже предоставляли полную свободу в выборе сюжетов и в самой работе. Таких яиц было исполнено не менее 50—60 штук...»⁴

Из пятидесяти Императорских пасхальных яиц, известных историкам ювелирного искусства, местонахождение восьми не установлено; наиболее крупными коллекциями обладают Оружейная палата Московского Кремля (10) и журнал «Форбс» (Forbes Magazine Collection) в Нью-Йорке (9); остальные принадлежат девяти разнородным собраниям в США, Великобритании, Швейцарии и Монако. Эрмитаж, унаследовавший основные художественные сокровища Романовых, размещавшиеся в их главной резиденции, не располагает ни одним из императорских пасхальных яиц фирмы Фаберже.

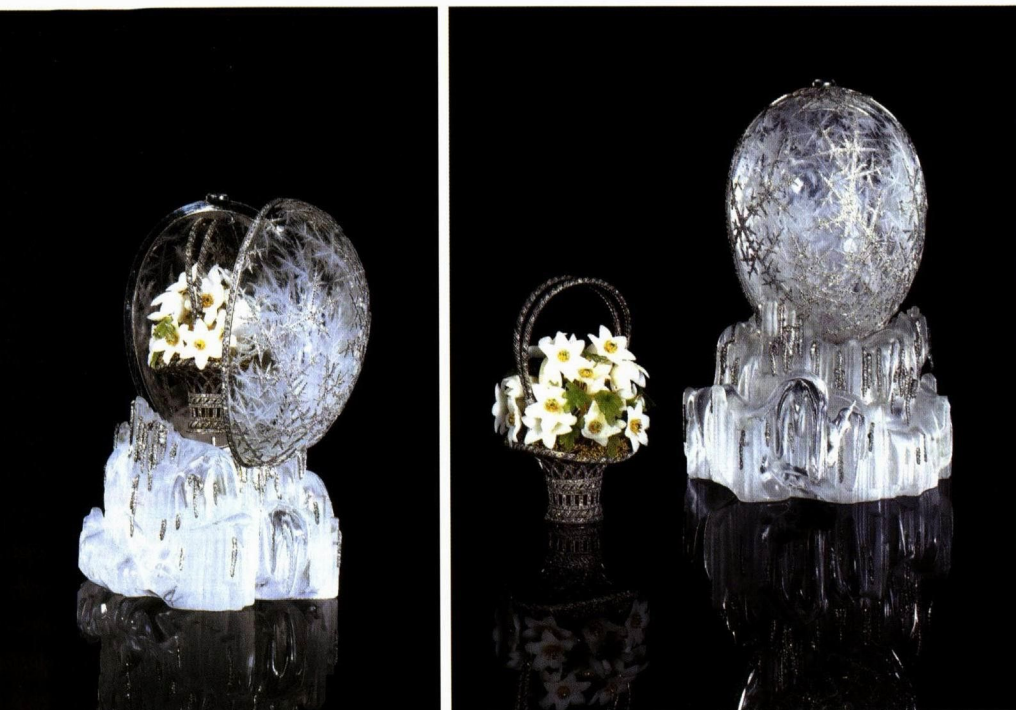
Императорское «Зимнее» пасхальное яйцо с «сюрпризом» было преподнесено на Пасху 1913 года Николаем II его матери, вдовствующей императрице Марии Феодоровне. Яйцо покоится на основании из горного хрусталя, имитирующем тающую глыбу льда, по которой стекают струйки талой воды, исполненные из роз в платиновых оправках. Съёмное полое, состоящее из двух створок на петлях, яйцо из горного хрусталя закрепляется в вертикальном положении на шпильке; створки

обрамлены розами в платиновой оправе; одна из створок увенчана кабошоном с лунным камнем, на тыльной стороне которого надпись: 1913. Внутренняя поверхность прозрачных тонкостенных створок украшена великолепной гравировкой, имитирующей морозные узоры; с наружной стороны аналогичный орнамент исполнен из инкрустированных в хрустальные створки роз в платиновых оправках⁵. Внутри яйца на платиновом крючке подвешен «сюрприз» — ажурная, усыпанная бриллиантами, платиновая корзина с высокой двойной петлеобразной ручкой, полная подснежников — расцветших, полураскрытых или в бутонах. Цветы цельные, вырезанные из белого кварца, с димантами в центре⁶; стебли и тычинки исполнены из золота, изящно вырезанные листья — из нефрита; стебли утопают в ложе из золотого мха.

При взгляде на некоторые пасхальные яйца трудно отделаться от чувства, признать в котором теперь, в эпоху всеобщей и полной канонизации Фаберже, можно, кажется, лишь шепотом: на некоторых из них лежит отпечаток недостатка вкуса⁷. При неизменно безукоризненном техническом исполнении они являют собою плод компромисса между «прекрасным» и «занимательным», причем первое нередко приносит в жертву второму. Однако тем более замечательным представляется среди них «Зимнее» яйцо.

¹ Кржижановский С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. С. 282.

² Там же. С. 333.



Пасхальное яйцо «Зимнее». Фирма К.Фаберже. Исполнено по эскизам А. Т. Пиль в мастерской А. Хольмстрема. 1913

Трудно не согласиться с авторами каталога, справедливо считающими, что от других ювелирных пасхальных яиц, исполненных Фаберже для царской семьи, «Зимнее» отличают самобытность и органичность художественного решения: переход от зимы к весне, пробуждение к новой жизни символически выражает религиозную идею воскресения⁸. При этом его авторам удалось избежать того изящного стилизаторства, которым отмечены многие блестящие произведения мастерской Фаберже, исполненные в духе госсос, Louis XVI или Empire: Альме Терезии Пиль удалось создать своеобразный и совершенный замысел, а ювелирам мастерской Альберта Хольмстрема⁹ удалось воплотить ее фантастическую идею в драгоценных металлах и минералах.

Появление «Зимнего» пасхального яйца на аукционе было неожиданным. Шесть лет назад журнал «Русский ювелир» поместил статью о нем с мрачным подзаголовком: «Память о «Winter Egg» медленно тает»¹⁰. Действительно, «Зимнее» пасхальное яйцо не слишком часто являло себя миру. В прошлом столетии оно экспонировалось лишь дважды: на выставке произведений Карла Фаберже в Лондоне в 1949 году и на выставке «Царский ювелир» в Стокгольме, в Национальном музее, в 1997-м. Новый век начался для «Зимнего» яйца с кратковременного возвращения в Россию: продаже предшест-

вовала блиц-выставка, состоявшаяся 27 марта 2002 года в Государственном музее А.С.Пушкина в Москве на Пречистенке, организованная аукционным домом Christie's и ювелирной фирмой «Мастер-РОССИЯ» для узкого круга специалистов и потенциальных покупателей.

19 апреля нынешнего года, несомненно, стало значительной вехой в истории Christie's¹¹. Аукционный зал был переполнен, телефоны не умолкали. На протяжении всего дня конкуренция была очень высока, и торг был весьма оживленным. «Сегодняшний день был для Christie's особым», — сказал А.Тизенгаузен, глава Русского департамента. — Цена «Зимнего» яйца превзошла даже самые смелые наши ожидания. Появление на торгах произведений Фаберже, составлявших собрание Форбса, также давало коллекционерам поистине редкий шанс, который никогда более не представится.

В соответствии с подлинным счетом Фаберже, датированным 13 апреля 1913 года и хранящимся ныне в ГА РФ, цена «Зимнего» яйца определялась в 24.000 рублей — высшая цена за пасхальное яйцо, исполненное фирмой Фаберже до 1917 года. По-видимому, «Зимнему» яйцу суждено всегда оставаться самым ценным произведением знаменитой фирмы: 19 апреля 2002-го оно было продано за рекордную сумму \$ 9.579.500.

Спустя неделю сменил своего владельца и «Черный квадрат» Казимира Малевича.

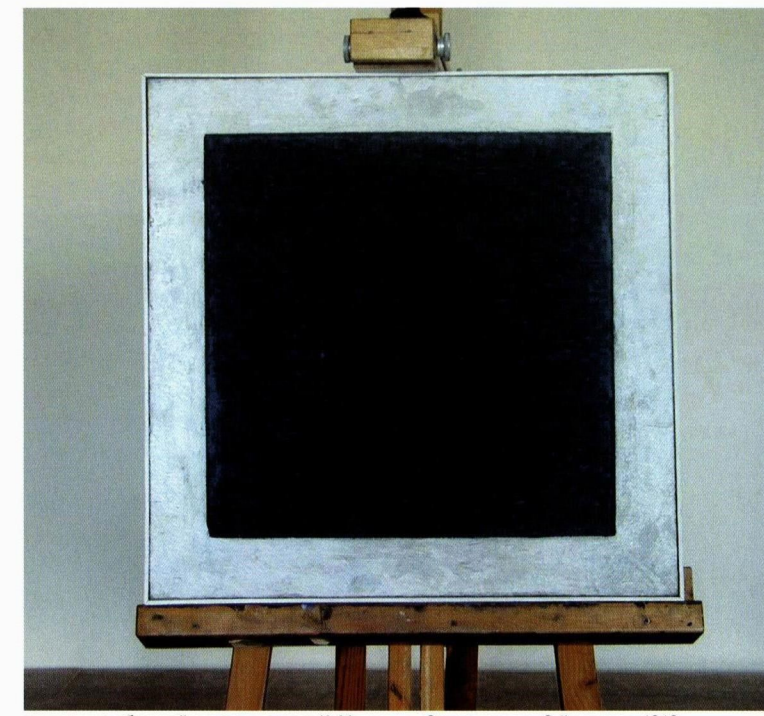
На объявление о предстоящей продаже «Черного квадрата» из так называемого корпоративного собрания «Инкомбанка» не откликнулся только ленивый. Его судьба озаботила все СМИ, включая журнал «Elle»; газеты пестрели заголовками вроде «Родина в квадрате», «Битва за Малевича в квадрате», «Квадратный корень из четырех» и другими аналогичными названиями, способными дать новую пищу последователям К.-Г.Юнга, изучающим закономерности творческой фантазии.

Сигналом ко всему этому стало известие о том, что «Инкомбанк», некогда входивший в пятерку крупнейших банков России, признан банкротом. Это случилось 1 февраля 2000-го, а спустя сто дней произошло событие, многократно усилившее интерес к произведениям Малевича из его собрания. (Наряду с «Черным квадратом» собственность этого банка составляли «Автопортрет» и «Портрет жены» художника). 11 мая 2000 года на аукционе Филипс в Нью-Йорке была выставлена супрематическая композиция К.Малевича (два скрещенных прямоугольника — черный и красный — на белом фоне; 1919—1920). Это была первая открытая продажа на свободном рынке произведения Казимира Малевича со дня его смерти (1935). До этого «Супрематическая композиция» долгие годы хранилась в Музее современного искусства (Museum of Modern Art, MoMA) в Нью-Йорке. Появление на аукционе этого полотна имело весьма поучительную предысторию.

В галерею MoMA на Манхэттене «Супрематическую композицию» привел долгий и сложный путь. Весной 1927 года Малевич отвез в Германию несколько десятков своих произведений для представления их на масштабной берлинской выставке. Возможно, предчувствуя гонения на родине, художник подумывал об эмиграции: в апреле 1927 года он пытался устроиться преподавателем в Баухауз в Дессау. Однако слабое владение немецким языком воспрепятствовало осуществлению его надежд. Убедившись в их несбыточности, Малевич покинул Германию в июне, почти за четыре месяца до окончания берлинской Grosskunstausstellung; свои работы он оставил на попечение друзей. Его опасения сбылись: в стране пролетарской диктатуры основателя супрематизма ожидали преследования, и он не имел более возможности вернуться в Берлин за своими произведениями. После ареста

в 1930 году все его связи с Германией были оборваны. Заботясь о сохранности произведений Малевича, его друг Хуго Хэринг передал их в Земельный музей в Ганновере. Однако и там с утверждением национал-социализма супрематическое искусство оказалось вне закона. Когда нацисты объявили войну «вырождающемуся» искусству, директор ганноверского музея Александр Дорнер, несмотря на страшный риск, спрятал произведения Малевича в музейном подвале. В 1935-м он выдал несколько полотен из их числа на временное хранение представителю MoMA, объезжавшему Европу в поисках экспонатов для выставки, посвященной кубизму и абстракционизму. Более двадцати лет Музей современного искусства владел семнадцатью работами Малевича на условиях временного хранения, но по кончине А.Дорнера (1957) их временный статус обратился в постоянный¹².

После смерти Малевича его ближайшие родственники рассеялись по Советскому Союзу; спасаясь от репрессий, они бежали в провинциальные города России, Украины и Туркменистана. Произведения Малевича не выставлялись до 1962 года, но и хрущевская оттепель была омрачена всесоюзной кампанией по борьбе с абстракционизмом; о своих правах на творческое наследие Малевича (во всяком случае на произведения в зарубежных собраниях) до падения Берлинской стены его потомкам не приходилось думать. Но в начале 1990-х немецкий историк искусства Клеменс Туссен (Clemens Toussaint) разыскал внучку Малевича Нинель Бычкову и через нее связался с тремя десятками других его потомков от трех браков, включая граждан не только бывшего Советского Союза, но и Канады, Польши, Великобритании. В 1993-м наследники Малевича при содействии К.Туссена возбудили тяжбу с нью-йоркским музеем и добились возвращения вышеупомянутой супрематической композиции. После длившихся более шести лет переговоров MoMA с наследниками художника последние получили в июне 1999-го «Супрематическую композицию» и 5 миллионов долларов отступного, выданного в качестве компенсации за «присвоение» музеем произведений Малевича... Наследники выставили полученное полотно на торги; некоторые из них явились вечером 11 мая 2000 года в Американский музей ремесел, где состоялся аукцион. Его результаты превзошли их ожидания. Сумма, выложенная за полотно Малевича, превысила цены за произведения Сезанна, Моне, Ренуара, Гогена и Пи-



подпись на обратной стороне холста: К. Малевич. Супрематизм 2-й квадрат. 1913

кассо: «Супрематическая композиция» была продана за \$ 17.050.000.

«Инкомбанк» стал обладателем трех произведений Малевича в то самое время, когда Туссен побуждал наследников художника предъявить свои права на экспонаты MoMA. В 1990-х годах «Черный квадрат», «Автопортрет» и «Портрет жены» художника хранились в семье внучатой племянницы Малевича в Самаре. Муж ее дочери, с согласия семьи, продал «Инкомбанку» «Автопортрет» и «Портрет жены» К.Малевича; «Черный квадрат» был подарен им «Инкомбанку» 16 октября 1993 года.

В 1998 году «Инкомбанк» пал жертвой дефолта; 13 апреля 2002-го его художественное собрание должно было пойти с молотка в московском Аукционном доме «Гелос». Мир антикваров был взбудоражен. «Гелос» предвкушал славу и предугадывал прибыль; в аукционном каталоге грядущие торги были объявлены «беспрецедентным (так в оригинале.— В.Ф.) случаем для новейшей истории России»...¹³

Однако еще летом 2001 года к судьбе собрания «Инкомбанка» был привлечен Государственный Эрмитаж. По просьбе Комитета кредиторов в сентябре 2001-го экспертная комиссия Эрмитажа из пяти специалистов ознакомилась с художественной коллекцией «Инкомбанка» и выдала свое заключение о ней. Громкая слава этой коллекции оказалась членом комис-

сии несколько преувеличенной. «В общей сложности, — говорилось в этом заключении, — собрание насчитывает 1035 произведений живописи, оригинальной и печатной графики, фотографии и скульптуры; декоративно-прикладное искусство представлено двумя предметами — бронзовыми каминными часами XIX века и керамической «вазой в виде чайника» работы современного мастера К.Степанянц. При этом произведения XVII — XIX вв. составляют немногим более 5% от всего собрания. Около 95% произведений относится к XX в., причем все произведения живописи, графики и фотографии довоенного периода не составляют и 2% от общего числа произведений XX в., входящих в собрание ОАО «АБ «Инкомбанк». Наряду с этим огромную часть собрания, относящуюся к послевоенному периоду, составляют произведения, имеющие весьма низкие художественные достоинства или не имеющие их вовсе. Значительная часть от общего числа предметов, числящихся в художественном собрании ОАО «АБ «Инкомбанк», представляют собою репродукции и произведения искусства не являются»... Тем не менее и в этом собрании комиссия очертила весьма узкий круг произведений живописи, способных украсить собою Эрмитаж; первыми в их числе оказались «Черный квадрат» К.Малевича и «Моление о чаше» Ш.Лебрена. Дирекция музея уведомила о своих интересах «Инкомбанк»,

«Lex Leopold», или Сокровища дедушки Леопольда

Министерство культуры и своего постоянного партнера и спонсора — В.Потанина, главу холдинга «Интеррос». Позднее, в силу целого ряда причин, Эрмитаж вынужден был сосредоточиться исключительно на «Черном квадрате». О своем намерении заполнить его недвусмысленно заявил также целый ряд других музеев: ГРМ, ГТГ и Московский государственный музей современного искусства, организованный З.Церетели, — но судьба «Черного квадрата» была решена союзом, заключенным между М.Пиотровским и В.Потаниным.

Аукцион был назначен на 13 апреля 2002 года. Однако 19 марта «Инкомбанк» на месяц передал «Черный квадрат» Эрмитажу; в тот же день полотно было доставлено в Петербург с целью проведения научно-технической экспертизы в эрмитажной лаборатории, располагающей самым современным оборудованием. Как и предполагалось, экспертиза не выявила признаков, способных подвергнуть сомнению аутентичность этого полотна. Но на аукционную распродажу корпоративной коллекции «Инкомбанка» «Черный квадрат» Малевича выставлен не был: благодаря В.Потанину, пожертвовавшему из личных средств миллион долларов на покупку для государственного музея, Ми-

нистерство культуры Российской Федерации получило возможность реализовать свое право на его приобретение в государственную часть Музейного фонда Российской Федерации¹⁴. Цену в один миллион долларов назначил член Коллегии экспертов и оценщиков ювелирных изделий и антиквариата Г.Путников.

23 апреля 2002 года был издан Приказ МК РФ № 625 «Об использовании приоритетного права государства на приобретение картины Малевича «Черный квадрат». Этим приказом, в частности, Государственному Эрмитажу предписывались заключение от имени МК РФ договора купли-продажи с ОАО «АБ «Инкомбанк», оформление приема картины и постановка ее на музейный учет; Отделу музеев МК РФ предписывалось включить «Черный квадрат» Малевича в государственную часть Музейного фонда РФ и закрепить его за Государственным Эрмитажем на правах оперативного управления. 26 апреля 2002 года «Инкомбанку» была переведена сумма, эквивалентная миллиону американских долларов.

В этот же день директор Эрмитажа М.Пиотровский и конкурсный управляющий «Инкомбанка» А.Есин подписали акт, по которому Государственный Эрмитаж

принял «Черный квадрат» на постоянное хранение...

Возвращаясь к сопоставлению, с которого начинается этот очерк, остается только философски отметить, сколь относительно любые оценки, когда речь идет о продаже произведений искусства.

Напомним:

1. Малевич, К.С. (1878—1935). Супрематическая композиция. 1919—1920. Х., м. Продана в Нью-Йорке 11 мая 2000 г. за \$ 17.050.000

2. «Большое яйцо из белого топаза с узорами мороза из 1308 роз, инкрустированных в топаз и с ободами из 360 бриллиантов. На глыбе топаза в виде льдины с сосульками из роз. Внутри яйца платиновая корзиночка, усыпанная 1378 розами, в ней подснежники из белого кварца с нефритовыми листьями»¹⁵. Фирма К.Фаберже. Эскиз А.Т.Пиль; мастерская А.Хольмстрема.

Продано в Нью-Йорке 19 апреля 2002 г. за \$ 9.579.500.

3. Малевич, К.С. (1878—1935). Черный квадрат. 1913 (1920-е?). Х., м.

Продан в Москве 26 апреля 2002 г. за \$ 1.000.000.

¹ Оговоримся, впрочем, что дата «1913», выставленная Казимиром Малевичем на тыльной стороне его «Черного квадрата», большинством специалистов подвергается сомнению. Полотно, о котором идет речь, по-видимому, было написано позднее.

² Sotheby's, Geneva, 15 and 17 November 1994.

³ Christie's, Geneva, 13 November 1995.

⁴ Бирбаум Ф.П. История фирмы Фаберже. По воспоминаниям главного мастера фирмы Франца П.Бирбаума. Публикация Татьяны Ф.Фаберже и Валентина Скурлова. СПб.: АО «Русские самоцветы», 1993. С. 18.

⁵ Ф.П.Бирбаум специально отмечал, что хрупкость горного хрусталя (иногда его называли белым топазом) требует от мастера особого искусства, и оправка его доверялась лишь самым опытным мастерам. Не выносящий ни малейшего нагревания, горный хрусталь не мог быть оправлен при помощи пайки: его оправы собирались заклепками и иными способами. — Там же, с. 29.

⁶ Демантоид — минерал, прозрачная ювелирная разновидность граната (андрадит) зеленого цвета с ярким алмазным блеском.

⁷ Возможно, это связано со стремлением угодить заказчику: Ф.П.Бирбаум довольно пренебрежительно говорит о художественных вкусах Николая II и совершенно уничтожительно об «убогих художественных понятиях» императрицы Александры Федоровны. — Бирбаум Ф.П. Ук. соч. С. 20.

⁸ «Лишь в первом пасхальном яйце «Курочка», исполненном в 1885 г. (оно находится ныне в коллекции Forbes Magazine), идея Пасхи нашла столь отчетливое выражение.

⁹ Фирма Фаберже включала в себя несколько автономных мастерских. Альберт Хольмстрем специализировался на камнях; после смерти отца, Августа Хольмстрема (1857), главного ювелира фирмы Фаберже, унаследовал его должность.

¹⁰ Ирина Денисова. Ледяное яйцо. «Память о «Winter Egg» медленно тает» // Русский ювелир. 1996. № 1 (32). С. 20.

¹¹ Разумеется, великолепные произведения русского декоративно-прикладного (лоты 57, 58, 151—272) и изобразительного искусства (лоты 273—296), произведения французских ювелиров, исполненные для членов императорской семьи и российской аристократии (лоты 74, 79 и 80), достойны отдельного рассмотрения, и некоторым из них НОМИ намеревается уделить внимание в следующем номере.

¹² Tony Wood. The man they could't hang // Guardian. Thursday May 11, 2000. Судя по этой публикации, кроме 17 произведений К.С.Малевича, принятых А.Барром, директором МоМА, у А.Дорнера на временное хранение, 4 работы были у последнего приобретены.

¹³ Аукционный дом «Гелос». Продажа коллекции «Инкомбанка». Аукцион 13 апреля 2002 г. М., 2002. С. 83

¹⁴ Это право предоставлено Министерству культуры статьей 35 Закона РФ от 09.10.1992 г. № 3612—1 «Основа законодательства РФ о культуре».

¹⁵ Так «Зимнее» яйцо описано в счете К.Фаберже, данном императору Николаю II.

В 1994 году австрийский парламент принял закон, получивший название «Lex Leopold», или попросту в переводе с латыни на русский — «Закон Леопольда». А пять лет спустя, в 1999-м, началось строительство нового многоэтажного музея в центре города Вены — напротив памятника императрице Марии-Терезии и Национальной картинной галереи, завершившееся к 2001 году и стоившее австрийским налогоплательщикам более 400 миллионов шиллингов.

Leopold Museum помпезно открылся вечером 21 сентября 2001 года, вольготно раскинувшись на площади в 12 600 квадратных метров. На его торжественном открытии присутствовал наряду с президентом Австрийской Республики Томасом Климтиром и сам Леопольд — благообразный седовласый дедушка 76 лет.

Чем же так прославился этот симпатичный старик и что выставлено в его огромном музее? Этот вопрос задавали себе многие, и я в том числе... Присутствовать на открытии музея мне не удалось — я тогда был в России, где дописывал свой первый роман «Мой-мой», захватывающую любовную драму в пятьсот страниц, разыгравшуюся в Санкт-Петербурге между русским художником-реэмигрантом и молодой финской женщиной-дипломатом. В Музей Леопольда я попал уже позже, когда мой роман был закончен и договор с издательством на его публикацию подписан. И вот что мне удалось узнать:

Рудольф Леопольд — по профессии врач, однако свою небывалую известность он завоевал отнюдь не на медицинском поприще, подобно другому австрийскому врачу — Зигмунду Фрейду. Родившись в 1925 году, Рудольф Леопольд после окончания школы в 1943-м поступил на медицинский факультет Венского университета, что спасло его от мобилизации в войска Вермахта. В 1953-м, завершив образование, он сразу же начинает свою собственную практику в Вене. Город в то время был еще частично разрушен и разделен оккупационными войсками союзников на три сектора — советский, американский и англо-французский. Советский сектор был нищ, американский и англо-французский, напротив, процветали. Начав нелюбо заниматься на лечении жен офицеров, доктор Леопольд за время своей учебы в совершенстве освоил нужную профессию врача, а все свои заработанные средства стал вкладывать в произведения искусства, которые в столь смутное время политической нестабильности ему удавалось скупать буквально за бесценок.

Когда же в 1955 году оккупационные войска покинули Австрию, принявшую декларацию о нейтралитете, у него уже имелась внушительная коллекция авст-

рийского и немецкого искусства, насчитывавшая несколько тысяч работ. И Леопольд начал действовать, решив для начала сделать ставку на никому до той поры не известного Эгона Шиле.

Договорившись о выставке современного австрийского искусства в Stedelijk Museum в Амстердаме, он показал там целый ряд эротических работ этого художника, чем вызвал небывалый бум, на волне которого ему удалось продать ряд акварелей Шиле в ряд крупных музеев, в том числе в Museum of Modern Art в Нью-Йорке. В 1959-м Леопольд опубликовал свою первую искусствоведческую работу о Шиле, а к 1971 году закончил фундаментальную монографию о жизни и творчестве художника. Посещая после работы лекции на факультете истории искусств, он быстро становится профессионалом и в этой области. В 1982 году Рудольф Леопольд получил титул почетного профессора Венского университета, а в 1997-м министерство науки и искусства награждает его Железным Крестом I степени за выдающийся вклад в дело популяризации австрийской культуры.

Фонд и Музей Леопольда, являясь формально частными организациями, на деле согласно закону «Lex Leopold» финансируются государством, а их официальным попечителем выступает Австрийская национальная библиотека. Сам Леопольд исполняет должность директора собственного музея и даже получает за это зарплату. Он по-прежнему энергичен и неутомим. Экспозиции музея постоянно меняются; несмотря на огромные выставочные пространства, показать все работы коллекции одновременно не представляется возможным, поэтому они презентуются частями и тематически.

В настоящее время (с 15 мая до 14 июля) зрителю предоставляется возможность увидеть экспозицию «Графика 2 — избранные работы на бумаге», включающую в себя 106 рисунков, акварелей и офортов Макса Бекманна, Герберта Бекля, Отто Дикса, Йозефа Добровского, Конрада Феликсмюллера, Густава Хессинга, Густава Климта, Антона Колига, Кете Колвигтц, Отто Мюллера, Эмиля Нольде и Эгона Шиле. Климт представлен 22 произведениями, Шиле — 33 набросками обнаженной натуры. Немецкий художник Отто Мюллер (1874—1930), выдающийся представитель и теоретик экспрессионизма, — девятью цветными литографиями.



Главный вход в Музей Леопольда.
Архитектура: Ortner&Ortner.
Фото Angelo Kaunat



Доктор Рудольф Леопольд с картиной Эгона Шиле 1912 года «Скорбящая женщина»

«Я начал собирать свою коллекцию в благоприятное время. Тогда, после войны, все эти работы почти ничего не стоили. В период Третьего Рейха все экспериментальное и авангардное искусство было объявлено вне закона, получив название «entartete Kunst», то есть искусство, не имеющее художественной ценности. После войны никто не спешил восстанавливать справедливость, людям в Австрии и Германии было просто не до того: необходимо было бороться за выживание и за кусок хлеба. Оккупанты же проводили свою собственную политику — советские власти поддерживали реалистическое направление, непроизвольно поощряя тем самым развитие художественных традиций гитлеровской эпохи, американцы же на своих территориях насаждали и финансировали абстракционизм — ставивший своей задачей разрушение формы и полный отход от реализма. Таким образом, так называемое «entartete Kunst» оказалось в какой-то момент никому не нужным. Я знал, что это лишь до поры до времени, поэтому собирал все, что только можно было собрать, собирал как помешанный. Многие бесценные шедевры я, можно сказать, спас от уничтожения, ведь они могли быть просто напросто выброшенными на помойку и таким образом погибнуть. Мало того что огромная часть из них и без того была варварски уничтожена нацистами...» — не устают повторять доктор Леопольд в своих многочисленных интервью.

Сегодня это кажется вполне логичным, но тогда, почти пятьдесят лет тому назад, на молодого австрийского врача, увлеченно собиравшего малоизвестные картины, смотрели как на странного чудака и сумасброда. Меняются вкусы, меняются времена, меняются политика и политики...

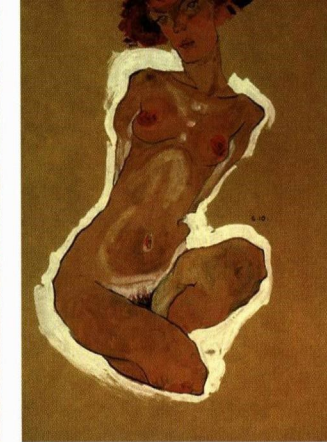
Одно ясно: Леопольд не ошибся как ошибались многие. Постепенно он сделался счастливым обладателем несметных сокровищ, оцениваемых сейчас экспертами приблизительно на 574 миллиона евро, которые теперь он так щедро показывает всем, кто только пожелает на них посмотреть.



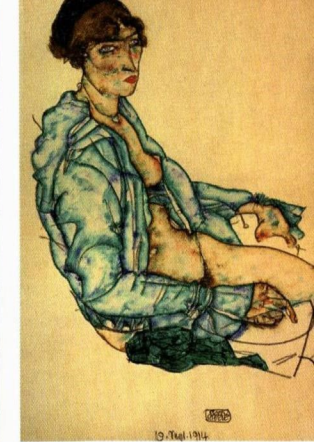
Мать и дочь. Гуашь, кар., бум. 1913



Раскинувшаяся.
Пастель, гуашь, кар., бум. 1910



Обнаженная на коленях.
Пастель, гуашь, кар., бум. 1910



Сидящая с голубой лентой
в волосах. Гуашь, кар., бум. 1914

эротика Эгона Шиле в музее Леопольда

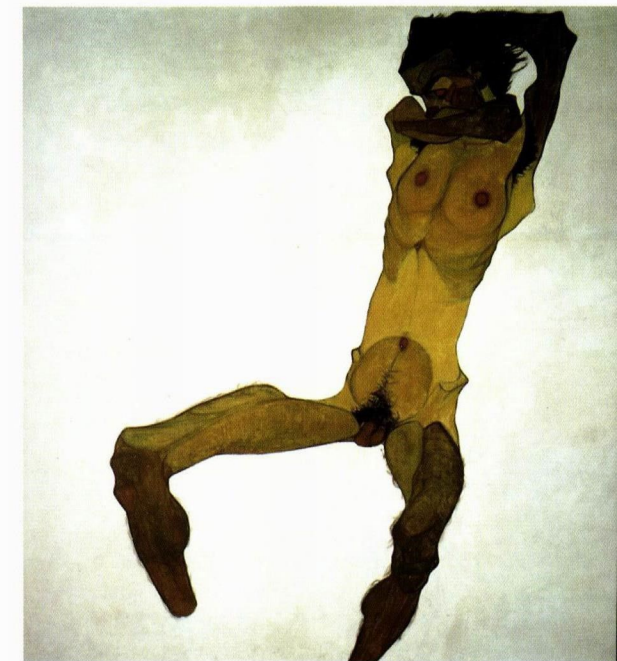
«Вот, выбирайте для вашего журнала! — сказала мне жена доктора Леопольда, раскладывая передо мной на столе многочисленные фотографии работ Эгона Шиле. — И обязательно пришлите нам номер с вашей статьей, нам будет интересно иметь публикацию о нашем музее по-русски». «Ну, мужиков нам не надо», — заявил я, решительно отменяя в сторону всю мужскую обнаженку Шиле и, движимый своим здоровым инстинктом, выбирая одних только женщин. Потом, конечно, я пожалел об этом, ведь мужская эротика могла бы порадовать не только гомосексуалистов новой России, но и просто русских ценители искусства. «Ну хотя бы вот эту возьмите, — обиженно заметила госпожа Леопольд, — это его автопортрет...» Автопортрет Шиле я взял без колебаний. Художник изобразил себя на нем с фаллосом и странными закругленными обрубками рук и ног.

Что можно сказать об эротике Эгона Шиле? Пожалуй, только одно: почти все его работы — это одна сплошная эротика. Не соглашаться с этим было бы просто абсурдно, поскольку это очевидный и несомненный факт.

Эгон Шиле прожил недолгую и не особо богатую внешними событиями жизнь. Всего-навсего 28 лет. Он родился 12 июня 1890 года в провинциальном городе Тульне на берегу Дуная в семье чиновника министерства путей сообщений Австро-Венгерской империи. Его отец Адольф Шиле занимал к тому времени пост начальника железнодорожной станции. Получив при крещении имя — Эгон, будущий художник стал третьим ребенком в семье и при этом единственным мальчиком. Его три сестры, две старшие и одна младшая, равно как и их многочисленные подруги, будут впоследствии неоднократно исполнять роль его первых моделей.

Сначала семья Шиле жила на тульнском вокзале в служебной квартире начальника станция, затем переехала в Кластер Нойбург — живописный пригород Вены, где Шиле посещал школу и где его вышедший по состоянию здоровья на пенсию отец скончался в 1905 году от последствий разбившего его паралича. После смерти отца ответственность за воспитание юного Шиле взял на себя его венский дядя, решивший отправить его учиться в технический университет. Однако Эгон Шиле более всего на свете интересуется искусством, поэтому он сдает экзамены в Академию художеств и успешно поступает туда осенью 1906 года. Однако академию он так и не заканчивает. Проучившись три года, Эгон бросает ее в 1909 году, серьезно поссорившись со своим преподавателем — профессором Грипенкерлем. Профессор Грипенкерль, принадлежал к академической школе XIX века, придерживаясь соответствующим образом консервативных убеждений. Его раздражала чересчур свободная манера набросков Шиле и возмущало то обстоятельство, что молодой студент вступал в интимные отношения со своими моделями, утверждая, что только так он может их по-настоящему почувствовать. Эта интерактивная деятельность студента бросала пятно на репутацию академии и грозила исключением из ее рядов, поэтому Эгон, не дожидаясь скандала, уходит оттуда сам. Примкнув к группе художников, называвших себя незатейливым названием «Neukunstgruppe» (группа Нового искусства), Шиле активно участвует в их выставках, что, однако, не приносит ему особой известности. В 1913 году он выставляется с художниками венского Сецессиона, а в 1914-м принимает участие в различных выставках в Мюнхене, Риме, Гамбурге и Кельне.

После начала I Мировой войны выставочная активность Эгона Шиле идет на убыль. Он замыкается в собственном ателье, часто голодая и проводя большую часть времени в обществе своей любимой натурщицы и подруги жизни Валли Нойциль, не обращая при этом внимания на сырость и холод полуподвального помещения, подрывающие его и без того слабое здоровье. Осенью 1918 года он заболевает испанской инфлюэнцией, эпидемия которой была занесена в город возвращающимися с войны солдатами, и умирает 31 октября того же года. Эгон Шиле похоронен на венском кладбище Обер Санкт-Вайт.



Эгон Шиле. Автопортрет

кошерная инсталляция в Музее Зигмунда Фрейда (Вена)

Имя американского концептуалиста Джозефа Кошута широко известно. Одним из первых он начинает интегрировать тексты в инсталляции, используя язык в качестве модели для создания своих художественных произведений. Первые работы Кошута относятся к 60-м годам XX века, когда он был еще студентом Cleveland Institute of Art и нью-йоркской School of Visual Arts. С тех пор художником созданы сотни инсталляций, находящихся сейчас в крупнейших музеях мира и в частных собраниях.

апреля. Будучи знаком с американским концептуалистом лишь понаслышке, я охотно согласился отправиться на данное мероприятие, в плане которого стояла еще и лекция Кошута «The Text between Memory and the Photograph». Нынешняя инсталляция художника в венском Музее Зигмунда Фрейда уже вторая по счету — первая успешно прошла 13 лет назад, осенью 1989 года, будучи приуроченной к 50-й годовщине со дня кончины великого психоаналитика, и называлась «Zero&Not».

Джозеф Кошут (род. в 1945 году в Толедо, штат Огайо) — один из немногих концептуалистов, продолжающих по-прежнему интересоваться психоанализом. Тренд на увлечение психоанализом у западных интеллектуалов схлынул довольно давно — уже более 30 лет назад. Последними из могокан были французы, хотя знамя фрейдизма на излете моды на последний было подхвачено и российскими концептуалистами, создавшими в Санкт-Петербурге Музей сновидений Зигмунда Фрейда. Но — увы, фрейдизм ушел в прошлое, и с этим фактом спорить уже не имеет смысла.

Пытаясь поощрить хоть какой-то интерес художников к психоанализу, при венском Музее Зигмунда Фрейда несколько лет назад был создан специальный фонд, получивший название Foundation for the Arts, куратором которого стал Джозеф Кошут. Теперь его задачей является привлекать мэтров мирового искусства для выставок в известном музее. Выставки, однако, проходят там регулярно — не менее одного раза в год. Свои работы презентировали австрийцы Франц Вест и Хеймо Цоберник, американцы Шерри Левайн и Дженни Хользер, Клегг&Гутманн и Илья Кабаков. Для организации экспозиций музеем Зигмунда Фрейда было арендовано помещение бывшей мясной лавки Зигмунда Корнмеля, находившейся когда-то на первом этаже дома на Берггассе, 19. Когда в 1891 году семья Фрейда въехала в этот дом, кошерная лавка Зигмунда Корнмеля была одним из немаловажных факторов в выборе Фрейдом именно этого, а не какого-либо иного дома. Корнмель являлся генеральным монопольным поставщиком кошерного мяса для еврейских больниц города Вены, и мясо у него в лавке всегда было самым свежим, а любимым блюдом Зигмунда Фрейда был тартар — горка сырого фарша из парной говядины, увенчанная сырым яйцом на вершине. Только после такого плотного завтрака, запитого стака-

ном красного бургенландского вина, он был в состоянии продуктивно работать весь день, без перерыва на обед до самого ужина — семья Фрейдов ужинала обычно только после восьми часов вечера.

В 1938 году, спасаясь от фашистов, Фрейд эмигрировал в Париж, а затем в Лондон. В том же году Зигмунду Корнмелю удалось перебраться в Палестину. Мясная лавка была вскоре разгромлена нацистскими активистами, а квартира Главного психоаналитика XX века на протяжении ряда лет использовалась в качестве приемника-распределителя для евреев 9-го района города Вены, отправляемых в концлагеря. До аннексии Австрии гитлеровской Германией еврейское население этого района составляло около 20%.

Что же представляет собой инсталляция Джозефа Кошута? Это увеличенная фотография лавки Зигмунда Корнмеля конца 30-х годов. Изображение расплывчато и напоминает собой полузабытое смутное воспоминание-сновидение. Сверху печатный текст на немецком языке — цитата из Зигмунда Фрейда: «Необходимо признавать и считаться с тем, что при формировании традиций и мифов того или иного народа немаловажную роль играет подсознательный мотив искоренения из воспоминаний всего унизительного. Возможно, следуя данной аналогии, можно сравнить в этом отношении народные традиции с детскими воспоминаниями, накладывающими отпечаток на формирование отдельного индивидуума».

В своей короткой лекции, прочитанной на английском языке, Джозеф Кошут рассуждал о фотографии как о концептуальном художественном тексте, оперирующем человеческими воспоминаниями. После обильного фуршета с шампанским и винами, когда разгоряченная алкоголем публика стала выходить на улицу, в наступающих весенних сумерках стало заметно, что фотография на витрине мясной лавки Зигмунда Корнмеля слегка подсвечивается изнутри. Из журналистского любопытства я заглянул в замочную скважину — внутри помещения стояла галогенная лампа-прожектор. У Джозефа Кошута, остановившегося рядом со мной, вдруг зазвонил мобильный телефон. «Hello!» — бодро откликнулся он и затем передал трубку своей молодой итальянской возлюбленной. «Prego? A, ciao, mama! Siamo in Vienna...».

На протяжении многих столетий художники и мастера прикладного искусства обращались за вдохновением к искусству прошедших эпох. У своих предшественников они заимствовали сюжеты, формы, орнаментальные мотивы, технические приемы, которые детально изучали и прорабатывали. В лучшем случае результатом их творческого переосмысления старого было появление абсолютно новых оригинальных художественных решений, в худшем — китч, пошлость и безвкусица. В каждой эпохе мы можем найти проявление и того и другого. Так, Рафаэль, позаимствовав мотивы у художников поздней античности, обнаруженных им в руинах Золотого дворца Нерона, написал Лоджии во дворце Ватикана, создав новый оригинальный орнаментальный мотив — гротеск. Но всегда ли заимствование могло привести к такому положительному результату? Ведь порой грань, отделяющая высокохудожественную вещь от безвкусицы, очень тонка, иногда достаточно одного маленького штриха, чтобы нарушить гармонию и художественное равновесие.

Современные художники и дизайнеры продолжают балансировать на этих качелях, обращаясь как к образцам классического, так и авангардного искусства. Примером тому может служить творчество молодых дизайнеров из Грузии Тамары и Наташи Сургуладзе, которые на Весенней неделе моды в Лондоне показали коллекцию одежды осень/зима 2002—2003 годов.

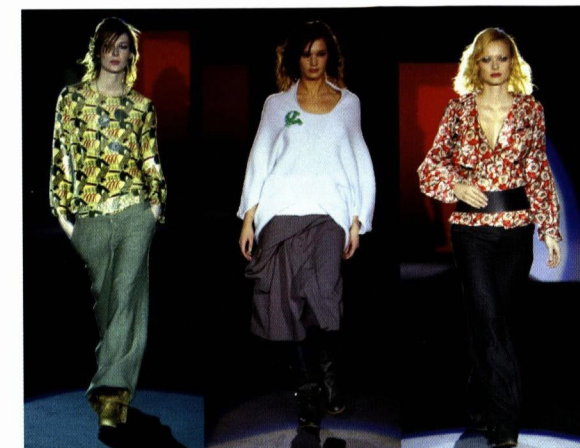
Основная тема коллекции — Советский Союз. Из множества вещей, вызывающих непосредственные ассоциации с феноменом советского государства, дизайнеры выбрали самый распространенный символ — скрещенные серп и молот. В качестве яркой эмблемы или скромного украшения серебристого цвета он стал единственным цветовым акцентом на свитерах и кофтах ручной вязки свободного, иногда даже мешковатого силуэта. Другим важным элементом коллекции стало использование дизайнерами тканей с агитационным рисунком 1920—1930 годов. Платья, юбки, блузы с оборками, воланами, рюшами демонстрировали оригинальный авторский крой — необходимое качество для современных дизайнеров, претендующих на свое место в высокой моде.

Тамара и Наташа Сургуладзе принадлежат к числу семнадцати молодых модельеров, ставших победителями New Generation Awards и получивших право показа своей коллекции на Неделе моды в

Лондоне. Эта награда была учреждена в 1993 году для поддержки молодых дизайнеров моды, которые только недавно начали свой собственный бизнес, с целью привлечения к новым именам внимания средств массовой информации, частных клиентов и инвесторов. Таким образом, победа в конкурсе на получение этой престижной премии предоставила сестрам Сургуладзе — выпускницам лондонской школы St.Martins — серьезный шанс войти в индустрию высокой моды.

Почему дизайнеры обратились к теме Советского Союза? Видимо, факт их рождения в 1978 году в Грузии, тогда еще одной из республик многонационального советского государства, давал им право на особое отношение к теме «СССР». Это могло выгодно отличить их коллекцию от других. Для создания необходимого художественного образа Тамара и Наташа, с одной стороны, пошли по пути использования символики — самых распространенных, а значит, и самых известных западной публике символов и знаков советской эпохи, а с другой — задействовали рисунки тканей времен первых пятилеток — реальный исторический материал, известный лишь небольшому кругу профессионалов. Все это, на наш взгляд, позволило им создать весьма оригинальную коллекцию.

Вообще сам факт использования рисунков набивных тканей 1920—1930 годов в коллекции современной одежды представляет большой интерес и по другой причине. Сегодня музейные коллекции подробно знакомят со всем многообразием тематических или агитационных рисунков того времени, многие из них опубликованы в каталогах выставок, проходивших как в России, так и за рубежом. Они способны служить подробной иллюстрированной энциклопедией по российской истории нового времени. Здесь вы найдете и конницу Буденного, мчащуюся по степям Украины, и красноармейцев, помогающих женщинам азиатского Востока убирать хлопок, и детей, едущих в грузовиках на демонстрацию. Рисунки агитируют вступать в колхозы и показывать преимущества жизни в советской деревне: вместо сгорбленного крестьянина, плетущегося за плугом, землю в советской деревне обрабатывает «железный конь» — трактор; а уж количество поездов с локомотивами, мчащихся по Туркестано-Сибирской магистрали, и перечислить сложно; в рисунках тканей появились аббревиатуры: СССР, ВКП, МЮД, МОПР, КИМ, ОСОАВИАХИМ и др.; но, наверное, самую



Модели из коллекции Тамары и Наташи Сургуладзе «Осень/зима 2002—2003»

многочисленную группу представляли ткани с производственными мотивами. В их основе лежало как изображение отдельных механизмов: шестеренок, валов, болтов, гаек, проводов с изоляторами и т.д., так и целого производственного процесса — например выплавки стали на заводе или асфальтирование дороги. Такие ткани, безусловно, должны были быть «идеологическим товаром», распространявшимся «по всему лицу нашей страны в миллионах аршин, попадая даже в наиболее отдаленные медвежьи углы к самым отсталым народностям»¹.

Ассортимент тканей, производившихся фабриками Москвы, Ленинграда, Серпухова, Иванова, был достаточно разнообразен: ситец, сатин, бязь, маркизет, аста, майа, батист, армюр, вольта, фланель. До наших дней практически не сохранилась мужская, женская или детская одежда с агитационными рисунками, однако факт ее использования не вызывает сомнений. Одной из причин ее отсутствия, безусловно, является полная снашиваемость одежды в условиях серьезного товарного голода в стране после гражданской войны. Историк Н.Лебина в книге «Повседневная жизнь советского города: 1920/1930 годы» приводит многочисленные данные о том, как сложно было купить не только одежду, но и приобрести ткань в магазине. Так, в 1929 году промышленные товары стали выдавать по карточкам, но даже по талонам что-то приобрести было сложно. Писатель Даниил Гранин вспоминал, что в очереди за одеждой стояли семьями, смеялись друг друга в течение всей ночи². В юмористическом журнале «Бегемот» высмеивался факт существования общей одежды, когда женщины приблизительно одинакового роста и телосложения головами выбирали материал, фасон и закладывали коммунальное платье³.

Das man bei der Entstehung der Traditionen und der Sagen-geschichte eines Volkes einem solchen Motiv, das dem Nationalgefühl Peinliche aus der Erinnerung auszumergen, Rechnung tragen muß, wird allgemein zugestanden. Vielleicht würde sich bei genauerer Verfolgung eine vollständige Analogie herausstellen zwischen der Art, wie Völkertreibungen und wie die Kindheitserinnerungen des einzelnen Individuums gebildet werden. S.F.

SIEG I. KOR NMEHL

С конца 80-х Кошута приглашают на преподавательскую работу ведущие университеты и академии искусств Европы и США: так, с 1988-го по 1997 годы он одновременно был профессором Hochschule der Bildenden Kunst в Гамбурге и Akademie der Bildenden Kunst в Штутгарте, параллельно читая курсы лекций в Йеле, Оксфорде и Сорбонне. В настоящее время Кошут профессорствует в Мюнхене, проводя большую часть свободного времени в Риме со своей молодой итальянской подругой.

В конце апреля мне позвонил мюнхенский галерейщик Кристоф Дюрр — заядлый коллекционер работ Джозефа Кошута, попросив меня посетить необычную инсталляцию художника в венском Музее Зигмунда Фрейда, запланированную на 30



Делегатка отчетно-выборного собрания. Начало 1930-х



Ткань платьевая «ВКП» (Всероссийская коммунистическая партия). Художник неизвестен. Начало 1930-х

О том, как выглядела одежда с агитационным рисунком, свидетельствуют сохранившиеся фотографии, которые являются для нас практически единственным документальным источником. Так, на старом черно-белом изображении из Архива кинофотофонодокументов мы видим пожилую женщину — делегата отчетно-выборного собрания Смольнинского райисполкома в довольно простом платье с рисунком, состоящим из аббревиатуры ВКП. Эта аббревиатура настолько схематизирована, что больше воспринимается как отвлеченный геометрический орнамент. Такая ткань в разнообразной расцветке выпускалась фабрикой города Шлиссельбург, она опубликована в каталоге выставок «Великая утопия»⁴.

Другая фотография изображает женщину, слушающую оратора. На ней праздничное платье, вполне вероятно, индивидуального пошива. Ткань «КИМ» легко узнаваема по публикации в журнале «Искусство в массы» за 1929 год, ее автором была М. Назаревская⁵.

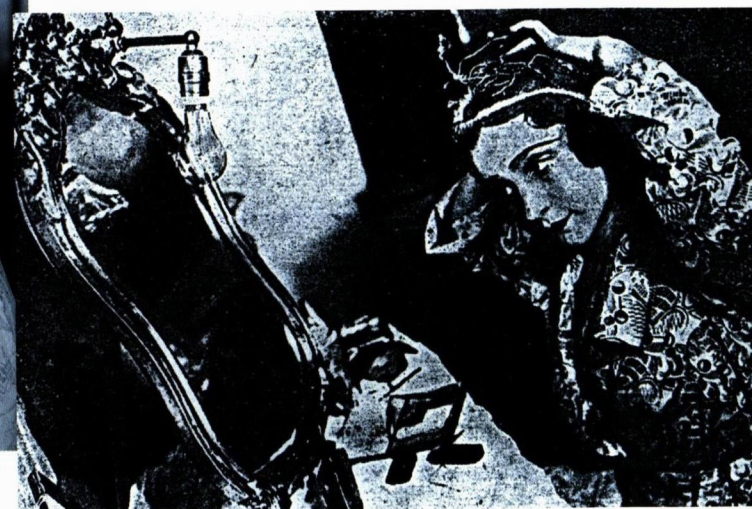
Еще на одной фотографии, запечатлевшей швею фабрики «Ленинградодежда», — молодая девушка в праздничном платье, которое, безусловно, было надето по особому поводу. Образец ткани, хранящийся в собрании Музея прикладного искусства СПГХПА, позволил определить, что ткань, из которой сшито платье девушки, выпускалась фабрикой им. В. Слуцкой в Ленинграде и изображает производственный мотив — работу машины-катка.

Каково же было отношение основной массы населения к одежде с новой орнаментацией? Только воспоминания современников и косвенные источники позволяют дать ответ на этот вопрос. Вот что писал сотрудник журнала «Юный пролетарий» П. Капица в начале 1930-х гг.: «Один раз сделали налет «легкой кавалерии» на Ленодежду и фабрику им. Володарского, а затем высмеяли неуклюжую серую по расцветке стандартную одежду и модели женских платьев, таких, как «гитара», «косооборотка», «трактористка». Сшитые из ситца, на подолах и рукавах они были ук-

рашены изображениями тракторов, колосьев, гаек, шестеренок и разводных ключей»⁶. На страницах журнала «Крокодил» с большой иронией говорилось о дамском халатике из ткани с подъемными кранами и «цельными Волховстроями»⁷. Общее неприятие тканей с подобными тематическими рисунками привело к появлению фельетона Г. Рыклина «Спереди трактор, сзади комбайн», опубликованного в газете «Правда» в 1933 году, в котором автор резко критиковал подобные рисунки: «Вот свеженький, весело раскрашенный ситчик... На нем нарисованы большие трактора и большие комбайны. Идешь по улице, и твои формы плотно облегают этакий колхозный, сельскохозяйственный мотивчик. Встретишь на улице одетого в такое платье — спереди трактор, сзади комбайн — и сразу мобилизуешь себя на уборку и борьбу с потерями. А вот неплохой ситец для нижнего белья. Тоже не беспредметная раскраска. Не какая-то идеалистическая чушь. А целая картина — Турксиб. По желтоватому песку бре-



Швея фабрики «Ленинградодежда» в платье из ткани с машиной-катком. Начало 1930-х



Первая комсомолка балерина Елена Ширипина в халатике из платьевой ткани с рисунком спортивного инвентаря. 1933

дет караван верблюдов. Вдали чернеется стадо баранов. А в центре — несется паровоз. Как приятно спать в таких подштанниках! Ты спишь, а по тебе несется паровоз. Повернешься на другой бок — пасутся бараны. Ляжешь на живот, а сверху шествуют верблюды. Лежишь и даром времени не теряешь — знакомишься с окраинами, некогда поработанными царизмом. Какой научно-популярный сон!»⁸

Реакция правительства на этот фельетон последовала очень скоро: 17 декабря 1933 года Совет Народных Комиссаров СССР принял постановление «О работе хлопчато-бумажной промышленности», в котором говорилось о «недопустимости выработки рядом предприятий тканей с плохими и неуместными рисунками под видом введения новой тематики»⁹. С этого момента ни один тематический рисунок не появился в продукции текстильных фабрик, а цветочные мотивы в рисунках тканей, ранее признававшиеся мелкобуржуазными, на радость всем были реабилитированы.

И в этом есть некий парадокс. В семиотическом контексте предметы гардероба обладают ярко выраженным знаковым содержанием, которое является своеобразным кодом социального слоя, национальной принадлежности и т.д. Поэтому выбор одежды чаще всего представляет собой достаточно активное выражение социальной ориентации человека¹⁰. В 1920—1930-е годы, в условиях постоянного дефицита промышленных товаров, люди очень часто были лишены права выбора фасона одежды, ее расцветки, а значит, далеко не всегда могли найти костюм или платье, которые выражали бы их внутренние представления о красоте, удобстве. Этот факт позволяет сделать предположение, что неприятие тематических или агитационных рисунков в одежде являлось косвенным доказательством внутреннего протеста людей против всеобщей идеологизации повседневности.

сти и ее проникновения в частную жизнь. Тем более любопытно то новое качество агитационного текстиля, которым его наделили наши современницы — Тамара и Наташа Сургуладзе. Переосмысленные как семиотические носители времени, уже лишённые какой-либо негативной идеологической подоплеки, тематические рисунки набивных тканей 20—30-х годов оказались современны, как никогда, являясь собой на лондонском показе пример смелой дизайнерской «адаптации» исторического материала к сегодняшнему дню. Воспроизведенный в моделях коллекции Сургуладзе производственный мотив «Ткачихи за станками» художницы Д.С. Лехтман-Заславской прежде всего привлекает своим оригинальным графическим решением и цветовым контрастом текстильного рисунка. Ну что же, второе рождение агитационного текстиля состоялось!



Неизвестная, снятая в толпе на празднике. Начало 1930-х



М. Назаревская. Ткань платьевая «КИМ» (Комитет интернациональной молодежи). Начало 1930-х



Д. Лехтман-Заславская. Ткань платьевая «Ткачихи у станков». 1920—1930
Платье из коллекции Тамары и Наташи Сургуладзе «Осень/зима 2002—2003»

¹ А. Федоров-Давыдов. Смысл и задача выставки. — В каталоге: Бытовой советский текстиль. 1-я художественная выставка. М., 1928. — С. 4

² Н.Б. Лебина. Повседневная жизнь советского города 1920/1930 годы. — Санкт-Петербург, 1999. — С. 218

³ Искусство одеваться// Бегемот. — 1928, № 31. — С. 6

⁴ Великая Утопия: русский и советский авангард 1915—1932. — М., 1993. — С. 261

⁵ Текстильный молодежь // Искусство в массы. — 1929, № 3—4. — С. 28

⁶ О времени и себе. — Л., 1984. — С. 174

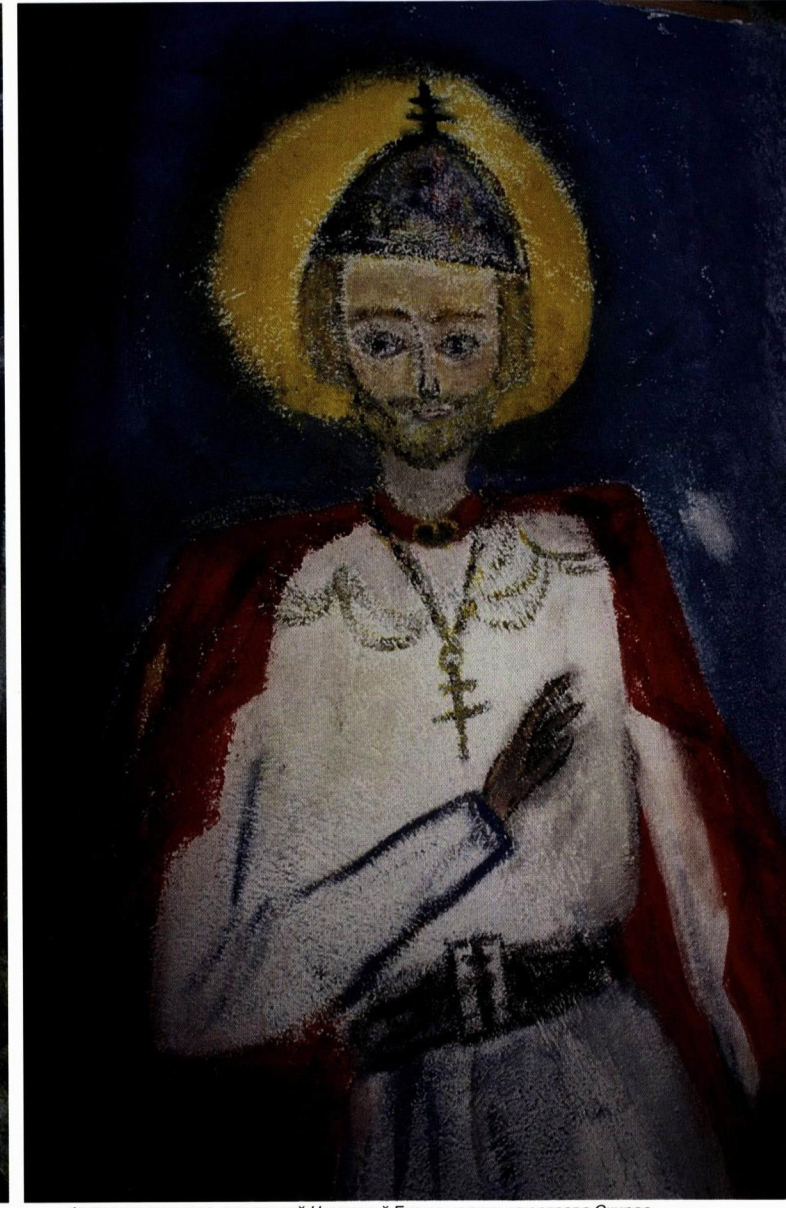
⁷ Лидочка отдыхает// Крокодил — 1929, № 30. — С. 6

⁸ Г.Рыклин. Спереди трактор — сзади комбайн// Правда. — 1933. 6 октября

⁹ О работе хлопчато-бумажной промышленности// Известия — 1933. 18 декабря

¹⁰ Н.Б. Лебина. Повседневная жизнь советского города 1920/1930 годы. — Санкт-Петербург, 1999. — С. 205

За помощь в подготовке этого материала редакции НОМИ благодарит лично Anjeli Nair (студия Tata-Naka).



фрагмент росписи, сделанной Надеждой Блок в церкви на острове Скирос

Татьяна Хоршева

Надежда и Александр Блок: храм на греческой земле



На греческом острове Скирос стоит небольшая церковь. С особым почтением 22 июня, в День Святого Александра, чье имя и носит эта небольшая храмовая постройка, здесь встречают пожилую пару из Парижа — Александра и Надежду Блок. Это они подарили островитянам церковь.

Алекс и Надя, как зовут их друзья, потомки русских эмигрантов первой волны. Надежда — из знаменитого рода Загоскиных, корни Александра — петербургские. Оба люди творческие: он писатель, литературный критик, она художник-абстракционист. Работы Надежды экспонировались на выставках в Нью-Йорке, Париже, Женеве, Риме. Ежегодно художница участвует в работе Salon de Mai, Independent, Comparasion, Salon d'Automne.

История с церковью началась неожиданно. Надежду пригласили в популярную телепередачу рассказать о себе и своей работе. В конце интервью журналист спросил ее о мечте. И она ответила: «Расписать церковь», но раньше и за минуту до этого Надя никогда не думала о церковных росписях. Позже Надежда как будто забыла об этой мечте, а вот Александр запомнил. Через два месяца они приехали в свой дом на греческом острове, где проводят лето. Утром Надя увидела мужа с длинным бамбуком в руках, он что-то отмерял им на участке над обрывом. Спросила: «Что ты делаешь?». И услышала в ответ: «Как думаешь, если мы церковь поставим вот здесь...».

Надежда рассказывает: «В горах мы нашли часовню XV века с остатками фре-

сок. Она как раз подошла мне по размерам и по идее росписи: довольно крупные фигуры святых в небольшом пространстве — это очень красиво. Фигуры идут до потолка и как бы сгибаются из-за свода. Мне очень понравилось. На острове оказался знакомый архитектор, швейцарец, который произвел все необходимые расчеты: попросту снял копию с о старой часовни. Через два дня приехал художник — специалист по фрескам, который расписал в Греции 20 церквей. Он дал мне советы».

Через год церковь была построена. На ее освящение собралась масса народа — рабочие-строители, их жены, дети, друзья. А потом Надежда в течение 12 лет одна расписывала церковь. По стилю ее работа напоминает древние византий-

ские иконы, передающие человеческое тепло и обаяние образов святых. На фресках очень много ангелов. Местный батюшка, служащий в церкви, пошутил: «Мне нетрудно здесь одному, ведь вокруг столько ангелов-помощников». На всем лежит отпечаток души и сердца художницы, какого-то необъяснимого духовного порыва.

Сейчас, когда работа над фресками завершена, Надежда не знает, к чему она вернется в творчестве. Займется ли, как прежде, абстрактной живописью, или это будет что-то совсем другое. Несколько своих прежних работ она привозила в Петербург, а прошлым летом ее небольшая выставка была открыта в Тихвине, в маленькой церковке.



Альфия Низамутдинова

Иван Павлович Похитонов (1850—1923): чтобы помнили...

Оливье Бертран, автор многочисленных изданий, посвященных бельгийскому художнику Рикку Вутерсу, в настоящее время работает над составлением полного каталога русского художника Ивана Павловича Похитонova. Каталог будет издан на благотворительные средства зарубежных любителей русского искусства.

О художнике Иване Похитонове, жившем, как и мы, в переломное, смутное время границы двух веков, известно на сегодняшний день не так уж много. Родился в России, охотно путешествовал по Европе, принял участие в художественной выставке 1871 года в Женеве. Из поездок он привозил многочисленные пейзажи небольшого формата, выполненные с высоким мастерством, наполненные атмосферой и глубиной. В 1876 году художник выехал в Италию, а затем через год выбрал своим постоянным местом жительства Париж, где стал профессионально заниматься живописью.

В 1893-м Похитонов поселился в местечке Жюпий, пригороде Льежа, — в той части Бельгии, которая называется Валлонией. От души увлекаясь живой природой, любя и наслаждаясь картинами счастливой Фландрии, Похитонов много писал на пленэре, пытаясь запечатлеть своеобраз-

ную красоту этого края. Современники отмечали глубокое понимание природы русским художником, тонко подмеченные нюансы закатов и фантастических туманов на берегах Мааса. Бельгийский критик Эмиль Витмер назвал русского художника «певцом Валлонии».

До конца жизни не порывая своих связей и с родиной, Иван Павлович постоянно участвовал в выставках в Петербурге (Товарищества художников, СПб, 1909) и в провинции. В 1900-е годы художник жил в Минской губернии, в 1911-м — в Москве, в 1913-м вновь в Петербурге... Из-за начавшей войны уехал на Кубань (1917) и лишь в 1919 году снова вернулся в Бельгию. По заказу Николая II Похитонов исполнил серию пейзажей курортов Франции, в 1904 году был избран действительным членом Академии художеств по батальному жанру за 9 панно, изображающих места сражений русских войск в Болгарии. Одними из последних публичных выставок этого художника стали персональная выставка в Льеже, 1922, и в Антверпене, 1923. Иван Павлович Похитонов скончался в Брюсселе 23 декабря 1923 года.

Иван Похитонов писал пейзажи, марины, портреты, натюрморты на дереве и картоне, удивляя зрителей и любителей

искусства, посещавших его выставки, не только количеством произведений, выходящих из-под его талантливой руки, и разнообразием жанров, которыми владел этот мастер. Творческое наследие этого русского художника огромно и в настоящее время распылено по музеям и частным коллекциям всего мира. Многие произведения уже найдены и сфотографированы в Бельгии, Франции, Нидерландах, США и других странах. Оливье Бертран через журнал «НОМИ» обращается к специалистам, антикварам, владельцам галерей и частных коллекций, проживающим в России, Белоруссии, на Украине и в других независимых республиках бывшего СССР, имеющим работы Ивана Похитонova или сведения о них и о художнике, с целью установления контакта. Найденные произведения войдут в полный каталог художника, готовящийся в издательстве «Pandora» (Бельгия). Всем коллекционерам гарантируется полная секретность. Вы можете писать на русском, английском, французском, нидерландском языках. Сообщаем адрес Оливье Бертрана:

Olivier Bertrand
(Belgian Art Research Institute)
14, Vilain XIII, B-1050 Bruxelles Belgique
www.belart.org
E-mail: info@belart.org



Навершие. Голова оленя в клюве грифона. V в. до н. э. Россия. Горный Алтай

Анджей Иконников-Галицкий звериная атлантида

На выставку «Человек и зверь» в отделе первобытной культуры Эрмитажа я забрел случайно: направлялся к скифам, а тут... Костяные фигурки, каменные зверьки, прориси карельских петроглифов, скифские «пантеры», сарматские олени... Я ходил по тихим, малоллюдным залам, разглядывал изображения медведей и рыб, вырезанных или вычеканенных тем человеком — и мне все меньше хотелось что-либо критиковать, все меньше хотелось думать... Да и не думалось вовсе. Впитывалось что-то. И вдруг пришло ясное понимание: мир Зверя, он есть, и он — Космос. Тайна.

В витрине, перед которой я стою, — бронзовая пряжка, выполненная скифом две с половиной тысячи лет назад. Стилизованные звери в бесконечно красивом, многозначительном и непонятном танце. Искусство, к которому мы привыкли, выстроено вокруг человека. Не только искусство — все сознание, вся культура той сферы времени и пространства, которая кроется под сенью антропологических религий (триединство: христианство-иудаизм-ислам, а корни его — в антично-средиземноморской древности). Антропоцентрическое сознание кажется нам безальтернативным. Но альтернатива есть, по

крайней мере была. Духовности, в центре которой Богочеловек, когда-то на равных противостояла иная духовность, средоточие коей — Богозверь. Вершина этой «звероцентрической» духовной культуры — искусство древних кочевников Евразийской степи, которых ассирийский архив Ашшурбанапала именует «аш-киту»; а мы, с легкой руки Геродота, называем «скифами».

Мир скифов — утраченный континент, степная Атлантида. Еще недавно о нем думали, как о варварской периферии антично-средиземноморской культурной Ойкумены; центром скифской культуры считали Причерноморье — область, где грубые кочевники, испытывавшие облагораживающее влияние эллинской культуры, чуть приподнялись над уровнем дикости. Археологические исследования последних лет в Центральной Азии переворачивают традицию. Самые ранние скифские памятники — VIII века до н.э. — обнаружены в Саяно-Алтае; до недавнего времени знамениты были древнейший из всех курган Аржаан-1 (это в Туве) и разновременные, но в общем более поздние курганы на Алтае — Пазырыкские, Башадар, Туекта и др. 2001 год принес сенсацию, смысл и значение которой еще не осознали ни археологи, ни искусствоведы. Экспедиция питерца К.Чугунова исследовала часть огромного (80 м в диаметре)

царского кургана Аржаан-2. Погребение оказалось нетронутым. В нем археологам открылось то, от чего захватывает дыхание. Два полуразрушившихся костяка, вся давно истлевшая одежда которых была расшита тысячами литых золотых бляшек. Каждая бляшка — изображение зверя. Пантеры или кабанчика. Похожие кабанчики украшают массивный золотой горит (футиляр для лука и стрел); другие золотые и бронзовые изделия орнаментированы фигурками лошадей, оленей, грифонов. Произведения скифского «звериного стиля» — в неслыханном количестве (нельзя мерить искусство килограммами, но все же: 20 кг одного только золота) и высочайшего качества. Не хуже, а лучше, чем в Причерноморье. Значит, их центр был там.

«Звериный стиль». Название случайное, но верное! В скифских изображениях редко встречается человек, мало и растительных мотивов. Более того, и дерево, и человек появляются, прорастают, выходят — из зооморфного образа. Вот — пазырыкский ковер, IV век до н.э., редкостно (по скифским понятиям) насыщенный человеческими ликами. Всадник как бы вырастает из коня, как бы одно — человекозверь! — с конем своим. Рядом странная фигура — то ли мужская, то ли женская, величественный гермафродит на троне, а



Фрагмент седельной покрывки с изображением грифона. V в. до н. э. Россия. Горный Алтай



Войлочный ковер. Деталь. V—IV вв. до н.э. Россия. Горный Алтай

из фигуры этой исходит ветвисто закрученное дерево, точь-в-точь похожее на деревянные, покрытые золотой чеканкой изображения оленьих рогов, что украшают конский убор из того же пазырыковского погребения. А в углу (заметим, этот фрагмент другого ковра был подшит позже) — четыре зверочеловека, которым и имени-то не подобрать: голова человеческая, с усами, туловище птицы, лапы львиные, крылья.

Отличительная черта скифского Зверя — то, что он не какой-то определенный зверь. Он все время в динамике, в метаморфозе. Складывается впечатление, что его активное движение (идет, бежит, закручивается в вихрь) — заставляет его безостановочно превращаться. Превращение всего во все: Сверхзверь и Все-зверь. Вот олень с ветвистыми рогами, а вот он же — но клюв у него уже птичий; а вот и крылья выросли... Лошадиный убор — рога: не лошадь, а олень уже. Хищник-кошка, вроде пантеры, бросается на копытного зверя (это у скифологов называется «сцена терзания») — и они сливаются в одно вертящееся в солнечном вихре существо. А вот так называемый «грифон»: туловище оленя, лапы льва, голова огромной птицы с загнутым клювом... Но этого мало: смотришь, ухо у него — тоже голова птицы, и клюв — несколько вписанных друг в друга птичьих голов. А из шеи в обратную сторону глядит птичий клюв со звериным глазом... От внимательного разглядывания этой круговерти впечатление как от картины Эшера.

Метаморфозы «звериного стиля» не ограничиваются перетеканием друг в друга зооморфных мотивов. Оленьи рога — излюбленная тема скифо-сарматского искусства — могут расти, ветвиться на голове несущего их зверя. И превращаются они в дерево, а в переплетенных ветвях его угадываются волшебные цветы и плоды, и это уже не просто дерево, а что-то вроде Мирового Древа. От него ветвь с

плодом протягивает сидящая на троне мужеженщина человекосаднику, ищущему путь в загробный мир. Другой примечательный мотив: четыре оленя сцепились копытами, ветвистые их рога развернуты по четырем направлениям, как свастика; а в другом изображении из того же комплекса они закручены так, что тел уже нет, а есть только стилизованные рога и круг посередине. То ли сакральное изображение солнца, то ли модель светового вихря, из которого рождается космос.

Надо сказать: искусство скифов очень космично. Тут есть даже что-то парадоксальное: ведь почти все произведения, дошедшие до нас, — мелкая пластика, торевтика, вещи прикладные, бытовые. Пряжки, пояса, гребни, шпильки, зеркала, конская сбруя, кинжалы, чеканы, украшения головных уборов или одежды. В единичных случаях сохранились войлочные изделия (пазырыкский ковер уникален). Иного образительного искусства у древних кочевников и не было: отсутствие крупных жилых и культовых построек не давало возможности родиться ни плоскостной живописи, ни объемной скульптуре. Оставалось искусство петроглифики, резьба по дереву, да накапливалось величайшее мастерство в обработке бронзы и золота, двух любимых скифами металлов. Эти шедевры — либо детали быта (к таковым у кочевников относится и оружие), либо элементы погребальных конструкций. И каждое из них говорит нечто о мироздании.

Вообще эти изображения — говорят. Говорят на неизвестном, утерянном языке. Им свойственна повышенная знаковость. Когда долго и внимательно рассматриваешь их даже в витрине музея — начинаешь чувствовать, что перед тобой знаки неведомого письма. Стократ сильнее это ощущение в процессе раскопок, в комплексе. Особенно — в Аржаане-2, благодаря прекрасной сохранности его структуры. Вещи там не разбросаны, а соединены в единый текст. Удалось, например, в общих чертах

восстановить порядок, в котором золотые кабанчики и пантеры были нашиты на одежды мертвецов. Оказалось: они образуют рисунок: тот самый строго построенный солнечно-космический вихрь, из коего, как из первоматерии, рождаются метаморфизирующие скифские олени. Золотые звери уходят в закрученную световую бездну, чтобы выйти из нее в новом обличье.

Это искусство, насыщенное глубочайшим сакрально-метафизическим смыслом, родилось как-то сразу и сразу стало совершенным. Нигде пока не удалось проследить генезис «звериного стиля»; нигде не видно периода ученичества. Мастера Аржаана — совершенные мастера. Упадок чувствуется в поздних произведениях и на дальнейшей периферии (II век до н.э., Приднестровье например). Пять или шесть столетий на огромных пространствах от Байкала до Дуная искусство скифов оставалось поразительно — при всем его разнообразии — изоморфным и устойчивым. И отточенным. Ноздря зверя круглая, или овальная, или в виде капельки заостренная с одной стороны — это не случайно, это осмысленно, это сделано твердой рукой, точно. Изгиб клюва, изворот туловища, извив хвоста рассчитан по каким-то сложнейшим и в высшей мере эстетизированным законам. К такой утонченности европейско-средиземноморское искусство пришло разве что на исходе XIX века: завиток орнамента в архитектуре модерна.

Скифский мир, брутальный и изысканный — исчез, до нас дошли ничтожные осколки. Дерево и войлок истлели, бронза и золото были переплавлены. Богозверь скрылся во тьме, оставив полустертые следы пребывания на земле Евразии. Сибирский шаманизм, тибетский культ Бон, зооморфные орнаменты Древней Руси, извитые пантеры индийских храмов Коджурахо, персидские крылатые быки — не отголоски ли его рыка? Или чего? Клетка?

апрель

нач. апреля. Кунсткамера. Продолжается выставка «Бронза в японском доме». Скульптура.

нач. апреля. Арт-центр «Митьки — ВХУТЕМАС». Нина Нехайчик. «Персональная выставка». Живопись; Александр Бихтер. «Летоход». Рисунки.

нач. апреля. ВЗ Союза архитекторов. Эрик Булатов. Архитектурные проекты, живопись, графика.

3 апреля. ВЗ редакции журнала «Звезда». «Камерное откровение». Пастели Евгения Барского.

4 апреля. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Музей космонавтики и ракетной техники (Петропавловская крепость). Пресс-конференция, посвященная Дню космонавтики.

4—20 апреля. ВЗ Смольного собора. «Романтики». Живопись Дзювинар Бекарян, Сергея Якобчука.

4 апреля — 2 мая. Культурный центр «На Гороховой, 55». «Два В». Владимир Хахо, Владимир Григ. Живопись.

4 апреля — 15 июля. Конференц-зал бизнес-центра «Нептун». Александра Овчинникова. Живопись.

7 апреля. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Особняк Румянцева. Пресс-конференция по итогам выставки «Санкт-Петербург — Нева». Отборочный тур конкурса «Европастель».

7 апреля — 2 мая. Эрмитажный театр. Фойе. «Эх, Петербург! Что за жизнь, право!». Выставка, посвященная постановкам спектакля «Ревизор».

9 апреля. Российская академия художеств. Салон. «Русский Север». Работы студентов факультета графики.

9 апреля. Российская академия художеств. Кабинет истории искусств. «Миражи под ногами». Фотографии Ольги Кузнецовой. Посвящение Санкт-Петербургу.

9—21 апреля. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Особняк Румянцева. «Странный Петербург». Фотография Деборы Турбевиль и Балтийской фотшколы Общества «А — Я».

9—30 апреля. ВЗ Союза архитекторов. Наталья Рахманина. Акварели.

9 апреля — 31 мая. Музей Достоевского. Лариса Дашкова. Книжная иллюстрация.

11 апреля. Русский музей. Корпус Бенуа. Живопись, графика, скульптура Галины Писаревой. Из серии «Юбилей 2002».

12 апреля. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Центр музейной педагогики. «Персоны и куклы». Облик петербуржцев XVIII—XX вв. со страниц печати.

13 апреля. Лекционный зал библиотеки им. Инге (Стрельна). Дмитрий Шербаков. «Плечерные мотивы». Живопись.

13 апреля — 31 мая. Музей Некрасова. Ольга Саваренская. «Русская классика». Театральный костюм, графика.

14 апреля — 26 мая. Государственный музей-заповедник «Ораниенбаум». Малый выставочный зал. К 15-летию творческого объединения «Колорит». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

12 апреля. Галерея «Северная столица». «1+1». Произведения Феликса Волосенкова и Валерия Лукки.

12 апреля. Арт-подвал «Бродячая собака». Эд Дивинский. Графика.

15 апреля. Русский музей. Мраморный дворец. «Искусство Кубы». Из собрания музея Людвиг.

16 апреля. Арт-подвал «Бродячая собака». «Театр». Иван Тарасюк. Графика.

16—27 апреля. ВЗ Союза художников. Ашот Хачатрян. Живопись. К 25-летию творческой деятельности в Санкт-Петербурге.

16 апреля — 16 мая. Государственный музей политической истории России. «П. А. Столыпин». К 140-летию со дня рождения. Фотографии, книги, архивные документы.

17 апреля. Музей городской скульптуры. Новый зал. Состоялся «круглый стол» «Петербургский антикварный мир», или «Музей — антикварная галерея — коллекционер».

18 апреля — 15 мая. Галерея «Арт-Гавань». Виктор Ильин. Фотография.

18 апреля — 18 мая. Галерея Михайлова. Дмитрий Бураков. Пастели; Лада Высоковских. Живопись, батик.

19 апреля. Российская академия художеств. Салон. «Ангел». Живопись, графика.

19—30 апреля. Галерея «Дельта». Валерий Павлов. «Кабинет белого дождя». Графика.

20 апреля — 20 мая. Санкт-Петербургский архив и Библиотека независимого искусства/Пушкинская, 10. Николай Сычев. «Возвращение». Живопись, графика.

22 апреля. Русский музей. Мраморный дворец. Игорь Савченко. «Документы». Свыше 110 фотографических произведений, переданных художником в дар Русскому музею.

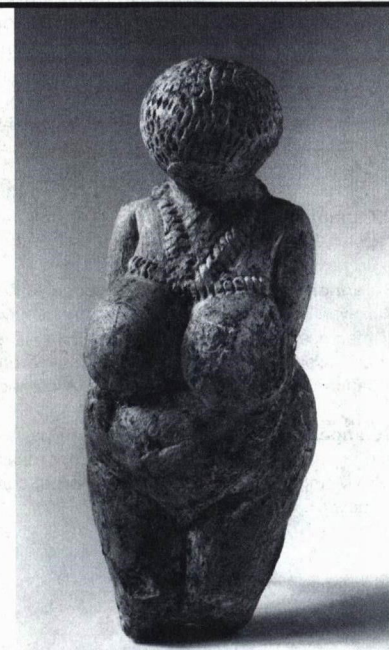
22—29 апреля. ВЗ Смольного собора. Фестиваль «Лоскутный стиль». Произведения де-

зверь и человек

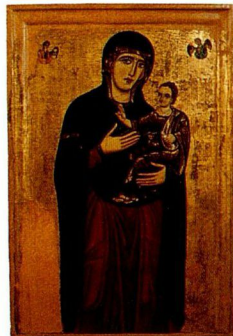
До 26 августа 2002 года в залах № 28—32 на первом этаже Зимнего дворца представлена выставка «Зверь и человек. Произведения древнего искусства Евразии».

Экспонаты, которые вы увидите на этой выставке, были найдены на территории Восточной Европы, Урала, Зауралья, Сибири и охватывают хронологический период от верхнего палеолита до раннего средневековья. Большая часть предметов ранее не экспонировалась, а некоторые из них даже не были опубликованы. Целью выставки является попытка показать сложное развитие представлений древнего человека о мире и его месте в нем.

В изобразительной деятельности древних народов, начиная с палеолита, основными объектами был зверь и человек, и каждая эпоха обладала своей художественной спецификой. Экспозиция отражает развитие образа зверя и человека в предметах (оружие, жезлы со скульптурным навершием, мелкая пластика и т.п.) и объектах (культовых/сакральных) материальной культуры на протяжении почти 30 тысяч лет. (На ту же тему читайте в материале нашего автора А. Иконникова-Галицкого «Звериная Атлантида» на стр. 47)



из серии «шедевры музеев мира» в Эрмитаже



Мадонна с младенцем.
Дерево, темпера. 110X76.
XIII век



Святой Николай Мирликийский
(или Барийский). Дерево, темпера.
123X110. XIII век

29 мая 2002 года в Эрмитаже открылась выставка двух итальянских икон XIII века работы неизвестных мастеров: «Мадонна с младенцем» и «Святой Николай и сцены его жития», которые привезены из церкви Сан Верано (город Печчоли, Италия). Выставка подготовлена Государственным Эрмитажем совместно с Коммуной города Печчоли (Италия).

Два произведения — «Мадонна с младенцем» и «Святой Николай и сцены его жития» — были выбраны среди многочисленных работ, созданных в XIII столетии на территории Пизы, как яркие образцы — в первом случае так называемой Одигитрии (путеводительницы), во

втором — «хвалебной» иконы. Прообразом Одигитрии, считается, послужило почитаемое с VI века изображение, созданное по преданию самим Евангелистом Лукой. Подобные иконы существовали и на Руси, где получили название «житийных». При их писании художник был обязан сделать изображение понятным зрителю, в массе своей неграмотному. Клейма превращались в своеобразную книгу с картинками, рассматривая которые человек осознал происходящее. В собрании Государственного Эрмитажа итальянские иконы XIII века единичны, тем больший интерес представляют собой два памятника этого времени, привезенные на выставку из Италии.

«пранидхи» — стенная роспись из монастыря Безеклик

В государственном Эрмитаже хранится коллекция стеновых росписей из Восточного Туркестана (сейчас — Синьцзян-Уйгурский автономный район Китайской Народной Республики), собранная в начале XX века первой русской экспедицией академика С. Ольденбурга. Одно из центральных мест в этом собрании занимает крупногабаритная роспись «Пранидхи» (310X240 см) из придворного монастыря уйгурских правителей, государство которых существовало с VIII по XII век и в X—XI веках было одним из самых могущественных в Центральной Азии. Эта роспись — редчайший памятник буддийского искусства (до наших дней дошли только две подобные композиции), уникальный по своей сохранности.

Санскритское слово «пранидхи» стоит утвердить всякому, кто в век одновременного «кровосмешения» различных конфессий, с одной стороны, и тупой их вражды, с другой, не чужд, как Ричард Гир или Б.Г., любви и интереса к учению Будды. Оно означает честное обещание любого смертного следовать этому мудрому и веселому пути, за что в награду возможно и даже почти наверняка есть шанс стать «просветленным». О том, как шел своим

путем к «прозрению» земной мудрец из рода Шакья, мы и узнаем, если полюбуемся этим легендарным памятником — «Сутрой об истинных поступках», содержащей сцены земной биографии исторического Будды-Шакьямуни.

В центре многофигурной композиции — Будда, стоящий на лотосах. На нем темно-коричневая одежда, красный плащ, длинное ожерелье из фигурных пальметок. Волосы и высокая ушница (особое возвышение на голове) синего цвета. Над головой — нимб, за спиной — мандорла (так же как и нимб, условное изображение божественного сияния). Диск закатного солнца в прическе и жест правой руки свидетельствуют о том, что это Будда Амитабха — Будда Беспредельного Света, Владыка Запада, «Хозяин «Чистой Земли»», где перерождаются души умерших. Левою рукой Будда придерживает складки плаща, его правая рука, пальцы которой сложены в условном жесте, опущена вниз по направлению к фигуре человека, стоящего перед ним на одном колене и наделенного внешними признаками Будды (нимб, прическа с ушницей). Над преклоненным человеком изображены стоящие лицом друг к другу фигуры двух бодхисаттв — существ, обладающих «Познанием» и

давших «Обет» спасения страждущих от мирской юдоли. Выше бодхисаттв представлен монах, слева от него — здание надвратной башни китайской деревянной архитектуры.

Каждая из сторон композиции имеет свое смысловое значение. Левая сторона расшифровывается как «выполнение» просьбы человека, заказавшего роспись (донатора). Этот человек стал Буддой, выйдя из круга перерождений, благодаря следованию Учению Будды. Правая сторона читается как просьба-надежда на получение покровительства Будды для потомков донатора, символически представленных в виде мальчика.

«Пранидхи» были написаны с использованием прорисовок или своего рода шаблонов, которые обычно применялись при создании монументальных, многофигурных, крупногабаритных стеновых росписей. При этом не исключалась и роспись «от руки». Возможно, шаблоны были заказаны в специальных художественных мастерских, существовавших в Дуньхуане с X века, из этих же мастерских могли быть приглашены и художники.

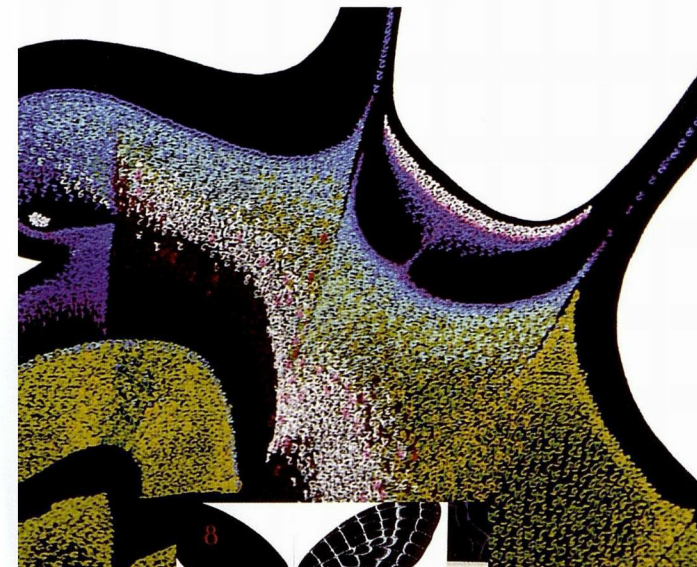
Корр. НОМИ

по материалам пресс-службы ГЭ

Буддийский пещерный монастырь Безеклик (Восточный Туркестан)



Пранидхи. Бодхисаттва с дарами и мальчик. Стенная роспись XI века



Алексей Кострома: в продолжение темы...

Всего 4 дня — с 15 по 18 мая в Мраморном дворце Государственного Русского музея демонстрировался проект любимого Петербургом художника Алексея Костромы «Дым, перо и бабочки».

НОМИ, наверное, раньше других познакомился с новыми работами этой серии, которые год или даже больше назад еще не имели названия. Задуманная художником «цифровая» живопись (поясним мы для тех, кто ее не видел и не рассматривал с близкого расстояния) никакого отно-

шения не имеет ни к цифровой съемке, столь модной у дилетантов в последнее время, ни к чему другому, отсылающему к идолу нашего времени Его величеству Компьютеру. Как раз наоборот. Кострому по-прежнему волнует природа — дым, перо и бабочки, считает он, не менее загадочные ее персонажи, чем яйцо, вода или солнечный свет, которым он тоже уделил в свое время толику своего свежего и

веселого таланта. Просто в этом, чисто живописном проекте каждый цвет, используемый в палитре художника, «оцифрован», помечен своей цифрой, закодирован что ли, по шкале от 1 до 9.

1 — фиолетовый, 2 — синий, 3 — голубо-зеленый, 4 — зеленый, 5 — желто-зеленый, 6 — желтый, 7 — желто-оранжевый, 8 — красный теплый, 9 — пурпурный. «Каждая цветная цифра (которыми, как пикселями, и усеян живописный объект Алексея. — Прим. Ред.) может развиваться по тону, — разъясняет свой метод автор, — в сторону черного и в сторону белого цвета. Таким образом вся видимая часть спектра может быть разложена на цифры, что дает возможность тончайшей живописной нюансировки...». По большому счету метод Костромы становится еще одним вариантом на пути к «новой изобразительности», о необходимости которой давно говорили и продолжают говорить...

Возможно, в новом выставочном году НОМИ возглавит выставочный проект с подобным названием, куда Кострома будет приглашен уже как Почетный Художник Петербурга и области, заслуживший это звание своими бесчисленными идеями.

Лиза Вертин

Последняя подверстка номера: Джудит Ротшильд в ГРМ

Когда наш номер был уже практически готов, 13 июня 2002 года в Мраморном дворце Государственного Русского музея состоялась пресс-конференция по случаю открытия выставки Джудит Ротшильд, программа которой была настолько официальной и деловой, настолько же теплой и дружественной.

Во-первых, состоялось награждение Министерством культуры РФ члена Правления Фонда Джудит Ротшильд (США) г-на Миллера дипломом «Благодарность». Г-н Миллер стал первым гражданином иностранного государства, получившим подобный диплом.

Вторым не менее волнующим событием для собравшихся стала передача Фондом Джудит Ротшильд в дар Государственному Русскому музею двух раритетных изданий, оформленных Эль Лисицким и Марком Шагалом. Эти издания являются частью самой обширной в мире коллекции печатных изданий русского авангарда, собранной семьей Ротшильд и Фондом Джудит Ротшильд.

Но, как и прежде, у НОМИ самый главный интерес вызвала «художественная часть» со-

бытия — выставка произведений Джудит Ротшильд (Judith Rothschild, 1921—1993) и передача одного из полотен в дар Русскому музею. На выставке в залах Мраморного дворца впервые в Санкт-Петербурге экспонируются 48

произведений госпожи Ротшильд, работавшей самостоятельно, смело и свежо преимущественно в абстрактной традиции.

Корр. НОМИ



Филипп Старк: вечно молодой, вечно новый



фото Дмитрия Горячева

Он работал директором у Пьера Кардена и оформлял ночные клубы, декорировал апартаменты президента Франции Миттерана и перестраивал старинные особняки, на которых у нас на полуразрушенном фасаде красовалась бы табличка: «Объект является памятником культуры и охраняется государством». Теперь в Петербурге событие. К нам приехал проект Филиппа Старка VANITY CASE, и это значит, что и мы заглянем в его знаменитые чемаданчики, в которые уже заглядывал весь мир.

Что особенно привлекает в Старке, так это, что он, сделав свою фигуру знаковой для французского, а теперь уже мирового дизайна, практически всегда готов начать с нуля, заняться чем-то совсем новым, где и он, могущественный и умеющий практически все, мог бы озадачить себя вопросом: «А как это?». Уж вот от кого вы не дожидаетесь разговоров типа: «вот, помнится, я...» Старк стремится быть и в стиле, и в жизни «неуязвимым», и этот виртуальный телемост, устроенный с Первым дизайнером планеты, как его часто называют, в майские дни, лишнее тому подтверждение.

Проект, представленный в Русском музее, уже широко известен. Но что с того? Приобщиться к философии человека, который выстроил свою эксклюзивность на любви к обыденности, превращенной им в праздник, это уже немало для петербургского обывателя, воспитанного на полярностях евроремонта и новорусского беспредела.

Краткая информационная справка, представленная ГРМ:

Филипп Старк родился в Париже 18 января 1949 года. С юности увлекся рисованием. С середины 1960-х будущий дизайнер посещал школу Ecole Nissim de Camondo в Париже. Свою профессиональную деятельность Старк начал в 19 лет с создания собственной компании. Первой работой, принесшей ему известность революционера в области дизайна интерьеров, стало оформление модных парижских клубов — «La Main Bleue» (1976) и «Les Bains-Douches» (1978).

В 1982 году 33-летний Ф. Старк получает заказ на выполнение внутреннего дизайна частных апартаментов президента Франции Франсуа Миттерана в Елисейском дворце в Париже.

За последующие несколько лет художник оформил «Cafe Costes» в Париже (1984), рестораны «Manin» в Токио (1985) и «Teatritz» в Мадриде (1990). Весь внутренний дизайн отелей «Royalton» и «Paratant» (1998, 1990) в Нью-Йорке был выполнен под его руководством. Эти две работы послужили началом длительного сотрудничества Ф. Старка с сетью гостиниц: к настоящему времени по его проектам построено уже десять отелей в США и Великобритании.

К этому времени в поиске адекватности своему стилю, созданному в дизайне, Старк начинает воплощать и свои архитектурные проекты. В 1991 году дизайнер сыграл ведущую роль в конструировании здания Гронинген музея в Нидерландах. В том же году в Париже появилась улица Старка (Rue Starck), полностью созданная по его проекту. Его архитектурные разработки с невероятным успехом были реализованы в Японии (здание «La Flapote» для компании «Асахи», офис «Nani Nani» для «Рикуго», офисное здание «Зеленый барон») («LeBaron Vert»).

На протяжении более чем 30-летней творческой деятельности Старк не прекращает заниматься промышленным дизайном. В этой сфере он создал невероятное количество оригинальных объектов — яхту для компании «Beneteau», бутылку для минеральной воды «Glacier», кухонные принадлежности для «Alessi», зубную щетку для «Fluocapil», скамейки, фонтаны, указатели и другие элементы городской среды для «Decaux», мебель для «Vitra» — список компаний не завершается этим перечислением. Наиболее скандальную известность, пожалуй, приобрели пульта дистанционного управления, разработанные Ф. Старком для компании «Thomson», вызывавшие своей формой возмущение консервативной части потребителей и вынуждавшие продавцов прятать их под прилавок.

Положение Ф. Старка таково, что он может позволить себе не просто выбирать заказы, но и следить за тем, чтобы они не противоречили его философии и этике. А поскольку философия Ф. Старка не всегда совпадает с политикой компаний, художник начинает выпускать товары под собственным именем. С этой целью в 1979 году он основал компанию «Старк Продакт» («Starck Product»), которая позднее была переименована в «Юбик» («Ubic»).

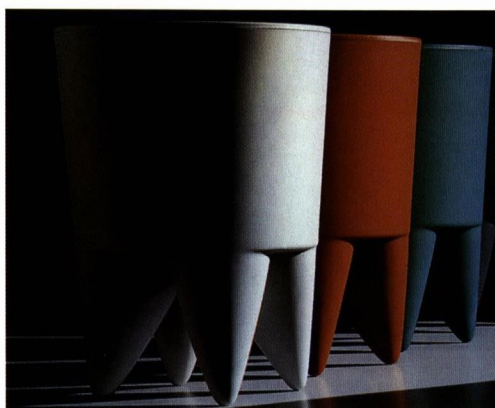


Ф. Старк не только проводит демократичную ценную политику в отношении своей продукции — он сознательно делает ее массовой. Он любит поднимать статус бытовых и обычно презираемых предметов, таких, как зубочистка, щетка для грязи, соковыжималка. По его словам, «...щетка для грязи относится к тем предметам, с которыми я люблю иметь дело не из любви к чистоте, а в силу симпатии к их скромным услугам». Над созданием самого дешевого своего продукта — зубной щетки — Ф. Старк работал около четырех лет. Более того, он выпускает свой собственный каталог дешевых, практичных, «дружелюбных к экологии» предметов «Хорошие продукты от Старка» («Good Goods by Starck»).

Произведения Ф. Старка принесли ему многочисленные призы и награды, среди которых: Платиновый круг (Platinum Circle, 1987); Национальный Гран При за индустриальный продукт (Grand Prix National de la creation industrielle, Париж 1988); Награда за архитектуру интерьера (Interior Architecture Award, 1990); Золотой АДЕКС (Награда за высокий профессионализм в области дизайна; Gold ADEX (Award for Design Excellence), 2000).

Созданные Ф. Старком объекты выставлены в европейских и американских музеях, в том числе в Бруклинском музее (Нью-Йорк), Музее декоративных искусств (Musée des Arts Decoratifs, Париж), в Музее дизайна (Design Museum, Лондон). Его персональные и коллективные выставки прошли в Париже, Марселе, Риме, Мюнхене, Дюссельдорфе, Киото, Токио, Чикаго, Лос-Анджелесе, Нью-Йорке.

Филипп Старк живет и работает в Париже.



НФМИ-инфо по материалам пресс-службы ГРМ

неизвестный музей забытого императора

12 июля 2002 года в музее-заповеднике «Ораниенбаум» откроется выставка «Забытый император», посвященная судьбе одной из наиболее загадочных и неоднозначных фигур в русской истории — Петру III. Выставка приурочена к 240-летию гибели императора.

Петр III — внук короля Швеции Карла XII и русского императора Петра I мог претендовать одновременно на русский и шведский престолы. При рождении ему специально дали двойное имя Карл Петр. Однако судьба потомка двух великих «врагов-монархов» сложилась трагически. В 14 лет Петр III прибыл в Россию, где был объявлен наследником русского трона. Практически сразу при нем был организован молодой двор, летней резиденцией которого стал Ораниенбаум — бывшее владение князя Меншикова, и именно при нем этот прекрасный дворцово-парковый комплекс расцвел как никогда. По заказу царевича над созданием его летней резиденции работали выдающиеся архитекторы — Варфоломей Растрелли и Антонио Ринальди. Царствование Петра III, начавшееся в 1761 году, продлилось всего 184 дня и закончилось знаменитым дворцовым переворотом, организованным его супругой Екатериной II, а «царя-неудачника» ждали заточение, смерть и забвение. Ценитель всего изящного и библиофил, собравший большие коллекции живописи и произведений восточного искусства, Петр III вошел в историю как любитель «оловянных солдатиков» и «капрал на троне». Его личность долгое время оставалась персоной нон-грата в трудах российских ученых. Благодаря знаменитым «Запискам» Екатерины II его обвиняли в алкоголизме и русофобии, в супружеской неспособности и в шпионаже в пользу Пруссии. Только в последнее время исследователи, по крупицам собирающие немногочисленный фактический материал, оставшийся после Петра III, пытаются объективно оценить его личность и роль в истории России, но уже сейчас ясно, что о нем можно говорить и как о царе-реформаторе. Самыми значительными из его начинаний были манифест о вольности дворянства и ликвидация Тайной канцелярии.

Образ «несчастливого императора», осмеянный и искаженный официальными историками, был близок сердцам многих людей и продолжал оказывать влияние на историю России и Европы даже после его смерти, породив целую плеяду самозванцев. Не только знаменитый Емельян Пугачев прикрывался именем погибшего царя. В Черногории несколько лет правил Степан Малый, провозгласивший себя Петром III. Во время восстания в чешских землях, находившихся под властью австрийской монархии, ходили слухи о присутствии в лагере восставших русского царя. На его родине в герцогстве Гольштейн существовала легенда о скором возвращении бывшего герцога и бывшего правителя России.

Открывающаяся выставка позволяет наиболее полно ознакомиться с жизнью императора, с его пристрастиями и увлечениями. Он был страстным коллекционером, меломаном, любителем театра. На музыкальных представлениях, проводимых в Ораниенбауме, Петр III



Курильница «Утка». Бронза. Китай. XVIII в.



Механическая игрушка, изготовленная в императорских мастерских. Бронза, слоновая кость. Китай. XVIII в.

лично играл на скрипке и руководил постановкой спектаклей. Гуляя по Нижнему парку рядом с Большим Ораниенбаумским дворцом, можно видеть стены (увы, единственное, что сохранилось до наших дней) Картинного дома, в котором располагались театральный зал, картинная галерея, библиотека и Кунсткамера Петра III. В Картинном доме хранились полотна Тинторетто, Рембрандта, Ватто, произведения декоративно-прикладного искусства и множество заморских диковин, собранных со всего света. Известно, что Петр III лично занимался формированием и пополнением своих коллекций, приобретая картины и фарфор. В Картинном доме в отдельном помещении располагалась Кунсткамера Петра III, включавшая анатомические, зоологические коллекции, а также различные «восточные диковины».

Судьба этого музея оказалась так же печальна, как и судьба его хозяина. Экспонаты — «немые свидетели» разносторонних интересов и утонченного художественного вкуса их владельца были розданы Екатериной в различные музеи Петербурга, а здание Картинного дома вместе с Большим дворцом было передано морскому кадетскому корпусу. Екатерина не любила Ораниенбаум, напомиравший

ей о судьбе ее бывшего мужа и о ее пути к трону Российской империи. На смену периоду бурного расцвета сюда пришло время запустения. Предметы из Кунсткамеры Петра III были переданы в Кунсткамеру Петра Великого при Российской Академии наук. На время выставки из Кунсткамеры Петра Великого в Ораниенбаум вернутся китайские курильницы XVIII века, а также уникальная механическая игрушка, принадлежавшая китайскому императору. В Китае подобные игрушки изготавливались в специальной мастерской при императорском дворе. На выставке также будет представлена коллекция оружия Петра III, которая в настоящее время хранится в Гатчинском дворце, фарфор, а также картины, украшавшие ранее стены ораниенбаумских дворцов.

Открывающаяся выставка — первая попытка собрать и выставить вещи, ранее формировавшие собрание Картинного дома в Ораниенбауме, и по-новому оценить личность Петра III, в том числе и как увлеченного знатока живописи и восточного искусства, собравшего уникальную коллекцию.

Дмитрий Иванов

нашествие марсиан в шереметевском парке

С 21 мая по 30 июня в рамках проекта «Живая архитектура» Музей Анны Ахматовой провел выставку «Сад скульптуры и отдыха». Скульптуры и объекты были расположены прямо в саду Фонтанного дома.

Чтобы понять и правильно отнестись к идее этой выставки, надо обладать достаточным чувством юмора — о своей иронии говорят и сами художники. Поначалу эстетические начала многих посетителей начинают возмущаться и даже бунтовать. В самом деле, в этом историческом парке, где каждое дерево и обычный кустарник кажутся «историческими», вдруг неожиданно из-под какого-нибудь величавого куста выглядывает ванна (композиция «Пруд» группы «Мусорщики» — Олег Головкин, Мария Лукка, Александр Мохов, Николай Слободяник), а с молчаливо-торжественных деревьев свешиваются гигантские коконы (проект Александра Подобеда «Второе нашествие марсиан») и красные абажуры («Опавший свет» Елены Губановой и Ивана Говоркова). При виде такой дисгармонии неподготовленный зритель откровенно пасует, начинает нервничать и даже злиться.

И все же будьте снисходительны! Цель художников состояла вовсе не в том, чтобы как-то воссоздать старый Шереметевский парк с его фонтанами, итальянскими статуями, Оранжевой и Китайской беседкой. Да это было бы и невозможно: после революции в сад вторглось Общество и превратило его в самый обыкновенный городской палисадничек с единственной скульптурой — монументом Сталина. Прошлое не вернешь, поэтому художники обратились к настоящему. Проект «Живая архитектура» — попытка изменить привычное представление о консервативном петербургском стиле, в том числе с помощью этой экспериментальной творческой площадки.

По концептуальности и монументальности в этом экспериментальном проекте одно из ведущих мест занимает скульптура Дмитрия Каминкера — фонтан «У немобильного телефона» (о нем см. НоМИ № 25). Но памятника (судя по сегодняшней ситуации с городской скульптурой) в нашем городе заслуживает не только телефон. Михаил Карасик, например, изваял Памятник неизвестной собачке. По словам самого автора, это памятник «всем

тем собачкам, которые и сегодня «метят» наш прекрасный город, как «метят» его скульпторы, творя художественную действительность».

Скульптуры Виталия Пушницкого «Память сада», напоминающие гипсовых пионеров с горнами и барабанами на пионерлагерных лужайках, являются (цитирую каталог) «аллюзиями на наше счастливое детство в социалистическую эпоху». Тема детства и ЦПКИО особенно волнует художников. Рыба Александры Каминкер, например, выплыла из сказочного моря и теперь живет среди листвы, прыгая с ветки на ветку и радуя детей.

Трендовая, экологическая тема была актуальна и на этой выставке. Многие художники решили хоть отчасти очистить землю от хлама и использовали мусор как строительный материал в своих работах. Остроумно выполнены композиции «Культурный слой» (группа «Мусорщики») и «Древо познания» (Татьяна Николаенко). Однако некоторые посетители не поняли экологической концепции этих работ и вопрошали в книге отзывов: «Зачем вы поналепили всю эту гадость на природу?». Ну что ж — просвещенное мнение просвещенного человека, выраженное в ясной и доступной форме. Недовольных посетителей покорила некоторая чужеродность выставки, несовместимость с ландшафтом. Но, заметим, большинство отзывов все же положительные. Например: «Вы подарили мне новую точку зрения на обычные вещи». И подпись: «Обычный государственный служащий».

Ася Балуева

фото Клим Юрина



В. Пушницкий. Память сада. Гипс, металл, ткань



Группа «Мусорщики». Культурный слой. Мусор, дерн. 130x130x130



М. Гавричков. Янус. Пластмасса, эмаль. 100x50x30



П. Игнатьев, Н. Пивко, Д. Прасолов. Ваза. Поролон, ткань. 100x100x150



Е. Губанова. Зонтик



«книга художника»: понять красоту ксерокса

20 апреля в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме открылась выставка «Книга художника». Кроме немецких изданий и публикаций (1960-е — начало 1990-х годов), на выставке представлена русская книга художника — книжные объекты и малотиражные издания 1995—2002 годов. Кураторы: Михаэль Гласмайер (Германия), Михаил Карасик, Мария Коростелева (Россия). Выставка продолжалась до 18 мая.

Художник Игорь Грабарь однажды сказал про японские гравюры: «Каждый художник имеет книгу». Имелось в виду, что свои впечатления художники выражают в гравюрах, которые Грабарь называл книгами. И это было началом. Появился термин, а вслед за термином появились и книги.

Книги художника бывают разные: есть объекты, которые меньше всего похожи на книги; есть книги с репродукциями картин; бывают и такие, где графика и фотография переплетены с текстами.

Надо сказать, что кардинальное различие между русскими и немецкими книгами сразу бросается в глаза. Немецкие книги — как старушки в чепчиках — строгие, прохладные и простые. Они благопристойны и не выходят за рамки приличий. В Германии есть коллекционеры, готовые купить эти книги. Проводятся специальные ярмарки, существует кри-

тика, посвященная этому направлению. Это коммерческие издания, и они действительно похожи на книги: есть переплет, страницы, иллюстрации. Текста мало или нет, что доходчиво объяснено Эрнстом Карамелле (Ernst Caramelle) в эпиграфе: «I cnt tck rght now», что означает: «Ну не могу я сейчас разговаривать!». Если же текст есть, то он несет концептуальную нагрузку, как в книге «Больше курить» Дидриха Дидерихсена и Роберто Орта, где полностью приведен текст собеседования с контролером качества сигарет. Раньше он сам сигареты тестировал, а теперь его кто-то тестирует. Сразу появляется повод задуматься.

Что же касается русских книг, то они отражают русский максимализм и извечный принцип «кто кого переплюнет». Когда-то Олег Кулик сделал книгу из стекла, и эту традицию продолжили, в частности, Виктор Ремишевский, сделавший книгу из ботинок (объект «Ботинки»), Михаил Карасик с объектом «Книга стихий» — книга из противопожарного стенда, Виталий Пушницкий с объектом «Препарированная книга» — обычная заспиртованная книга.

Как сказал Иван Чечот (Российский институт истории искусств) на заседании «круглого стола»: «Русская книга — нарядная, уникальная, драгоценная и душевная. Русские не понимают красоты ксерокса». Действительно, в

России арт-рынка как такового нет, и книги ориентированы не на собирателя-покупателя, а на зрителя — восторженного и восхищенного, но который покупает не арт-продукцию, а обычные книги.

Между тем западный опыт подсказывает, что «книга художника» становится объектом продажи именно из-за ее оригинальности и, собственно, «нечитаемости». Такой случай произошел в 60-х годах с Марселем Брудтаерсом, неудачливым сорокалетним поэтом, сборники которого никто не хотел покупать. В отчаянии Марсель взял да и записал свои книжки. И — о, чудо! — покупатели мигом раскупили весь тираж.

Но, несмотря на различие в форме, и немецкие и русские художники хотят одного: проникнуть во все сферы масс-медиа и как можно больше экспериментировать. Смешать все и стереть все границы. Задача состоит в том, чтобы описать действительность, не прибегая к тексту. Страница может быть пустой, или на ней может быть одно слово или фотография — но ассоциация должна возникнуть, а вместе с ней идея, идеология и дальше, дальше...

Ася Балуева

фото Дмитрия Горячева



кукольные страсти — некукольная жизнь

В Петербургском музее игрушки открылась выставка «Бумажная кукла». Казалось бы, явление несерьезное — не то для детей, не то для инфантилов, но не стоит спешить с выводами. И музей вполне солидная организация с приличным статусом фондом и стилем работы, да и выставка не шутивная затея. Элемент игры не исключается, но и она имеет совершенно необычный характер.

Сорок питерских художников были озадачены организаторами выставки идеей создания авторской куклы (и именно куклы, антропоморфного объекта; зверские либо сказочные мотивы не приветствовались) из бумаги и только из нее. Основное требование — истинная «бумажность» материала во всей прелесть его хрупкой и нежной фактуры.

Четыре десятка солидных и известных в городе артистов (среди них графики, скульпторы, архитекторы), оторвавшись от «вечного искусства», приняли правила игры и создали целую галерею чудных существ, сделав это с видимым и нескрываемым удовольствием. По наблюдениям самих сотрудников музея, результат был неожиданным — куклы оказались в большинстве случаев автопортретами. Выйдя

из рук своих родителей, они зажили своим дружным мирком в маленьком музейном зале, образовав своеобразный парад-алле, в котором прослеживалась цепочка «руки-куклы» и всевозможные «куки» (сжатая рука по древнеславянски — «кукиши» и «кулаки»). Трогательные «Жизельки» И.Сулъминовой и «Капризули» Е.Пушкаревой, вызывающе позирующая Мерилин Монро О.Воложаниновой, «Мадонна» КоМельфо, потряхивающая веревочными кудряшками, скромная «Комсомолка» А.Позина (возможно, одна из лучших работ), просто скрученные из салфеток аппетитные «Ресторанные куколки» Т.Лебедевой, пышнотелая шикарная светская (или полусветская) львица Т.Чурсиновой — «прекрасная половина» экспонентов. Вторая половина — отнюдь не ужасная и тоже достойная внимания, как, например, роскошная пара: браваый «Моряк на берегу» и его барышня, совместное творчество Р.Алмаметова и Т.Николаевой. Не менее захватывающе привлекателен размахивающий саблей марсоподобный вояка А.Штерна. Напротив, приятно ленив и расслаблен товарищ из «Бани» Т.Зусес. «Поэт» А.Зинштейна, возможно, уже набросал пару строф по поводу происходящего; а «Ихтиандр» П.Рейхета испуганно хватается за свое рыбе сердце, осознав всю меру своей непохожести на других.

Все сорок играющих в эту игру художников создали некий мир, содружество кукол, объединив их в социум единомышленников. Наигравшись в одиночку, «папы карлы» поселили их рядом, и куклы зажили. Взрослые люди, серьезные художники подтвердили этой выставкой теории многих изучавших игры историков культуры, этнографов, психологов, философов. Эту тему «копали» И.Кант и Ф.Шиллер, З.Фрейд и Г.Спенсер. Одним казалось, что они нашли источник и основу игры в потребности дать выход избыточной жизненной силе. По мнению других, живое существо, играя, подчиняется врожденному инстинкту подражания. Й.Хейзинга, предпринявший фундаментальное исследование игры (Homo ludens — «человек играющий»), усматривает ее сущность в умении приводить в восторг. Все вышесказанное вполне проиллюстрировано этой выставкой, ее кукольными персонажами и их некукольной жизнью. Скрученные скотчем, обмотанные бечевками, заматые в газету кукольные души взывают к соучастию с невероятной, некукольной силой.

Ольга Якубович

фото Клим Юрина



галерея «На Обводном»

Михаил Михайловский: человек дождя и света

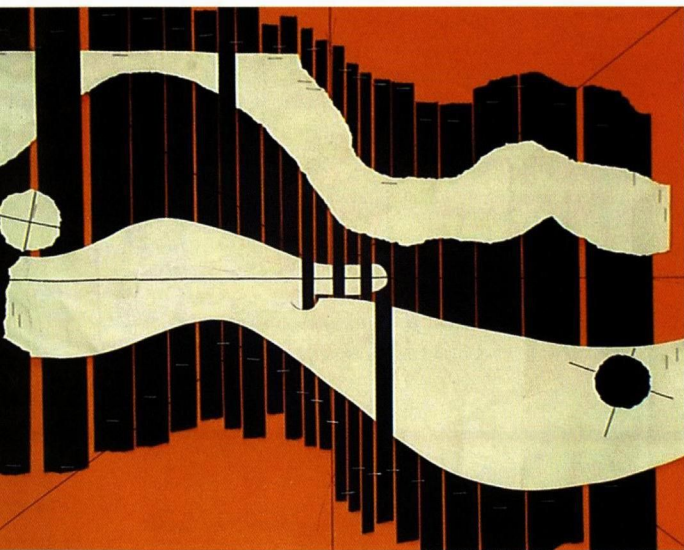
Продолжение выставочного проекта галереи, все более точно позиционирующей свой вкус в художественном Петербурге. Здесь если и привлекают маргиналов, то их продукцию доведут до международных выставочных стандартов. «Качественную» живопись, в которой видны все составляющие многотрудной профессии художника — хорошо натянутый холст, тщательно загрунтованная поверхность, прилежные лессировки, — привлекают в бизнес-центре «Нептун» особо. Тем более элегичную, с легким оттенком сюра или привнесенного в холст живительного фэнтези.

Такова на первый взгляд выставка Михаила Михайловского — выпускника Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина (мастерская монументальной живописи). Сюжет в его работах важен и даже несколько сакцентирован художником: в работе «Музыка

старого замка», например (на снимке), каждое действующее лицо — и на переднем, и на заднем плане — «читается» как смыслово значительное, постоянно присоединенное к вашему вниманию какой-то мелкой деталью. Вы разглядываете сцену, разыгранную специально для вас, но в конце «просмотра» вдруг неожиданно обнаруживаете: на картине доминирует машина замка, вся пронизанная солнечным светом, а вовсе не многочисленные персонажи. Заметим, что немногим современным художникам по плечу изображение среды — воздуха, влажных туманов, световых потоков. Михайловскому это удается, и, мне кажется, эта способность художника — дар его малой родины: он родом из станицы Краснодарского края. Мне, например, это многое объяснило.

Л.В.

галерея «Арт-Гавань»

Владимир Николаевский: геометрия розовых будней

Сильного, интересного художника недавно в своих выставочных залах приняла галерея «Арт-Гавань». Это Владимир Николаевский из Москвы. Ему сейчас 45, а было чуть больше 20, когда он закончил художественное училище, после чего решил брать уроки иконописи. Возможно, именно работы по церковной росписи, в которой обычное понятие плоскости всегда трансформируется в нечто пространственное, наполненную новыми измерениями геометрию, научили его не только доверять уже выбранной им системе координат, но и заполнять ее все новыми и новыми «интуитивными» параметрами.

Его графика эротична и расчетливо холодна одновременно — мягкие побег росчерков пером по розовой или иного цвета акварели, как черные и четкие траектории будущих слез по нежным щекам. Почти абстрактные персонажи зачастую превращены в емкий знак, а тот в свою очередь весь свой смысл готов уступить декларативности простейших геометрических фигур — квадрата или прямоугольника, как правило, замыкающих, но отнюдь не случайно, композиции художника. В почти всегда минималистском изображении он как будто все время что-то прячет: цвет под сеткой или вязью графики, тяготеющей к каллиграфическому изыску, чувство — под медитативной остротностью знатка того и этого... Владимир не любит Пикассо, но по работам этого не скажешь — еще как любит. И все-таки второй и третий смысл, выложенные им как на духу в разных циклах работ (особенно в графике), не панацея от преследования самого себя. Для того чтобы узнать, а позже, возможно, и освободиться от тягостного знания о себе — кому-то нужно 37 лет, кому-то — 45, кому-то и этого не хватает.

Корр. НоМИ

Академия художеств

Живописцы защищают дипломные работы

С 29 по 31 мая в Санкт-Петербургском государственном академическом институте им. И. Е. Репина прошла защита дипломов живописного факультета.

Студенты мастерских станковой живописи (руководители — действительный член Акаде-

мии художеств, профессор О.Еремеев, профессора С.Кичко, В.Пименов, В.Соколов), реставрации (руководитель — профессор М.Девятов), театрально-декорационной (руководитель — действительный член АХ России Э.Кочергин), церковно-исторической (руководитель — профессор А. Крылов) и мастерской

монументальной живописи (руководитель — вице-президент АХ России, профессор А.Мыльников) представят на суд зрителей и Государственной комиссии (председатель — действительный член АХ А.Левитин) свои картины. Выставка лучших работ пройдет в залах института в июне — июле 2002 года.



галерея «Д 137»

Анатолий Васильев: почтительный, дружелюбный, влюбленный, разный...
К выставке художника «Силуэты» в галерее «Д 137»

Силуэтные портреты Васильева (их он называет «тенями») его друзей, знакомых, просто коллег, а может быть, и недругов менее всего, казалось бы, выражают как чувства самого художника, так и настрой портретируемого. Что может в себе таить «тень»? Разве что фиксацию главной нашей физиономической особенности — Носа, ведь модель почти всегда изображена в профиль...

Но — парадокс. Эта полновесная галерея образов, созданных художником как бы шутя, в осознании несерьезности жанра, любимого

давешней, давно ушедшей Россией в качестве домашнего затылка, вполне разнится по той теплоте авторского чувства, которым он наделяет трепетный лоскут бумажной черноты. Как видно, с какой нежностью им сделан абрис поэтессы Елены Шварц — на некоем фоне, как будто «вписанной» в лист кувшинки Дюймовочки, очень бережно и, как кажется, единственно возможным образом.

Без сомнения, краткий биографический экскурс не помешал бы и этому короткому сообщению об известном художнике. Но он тем более становится лишним, потому как слы-

ком «материально» разъясняет, кто, когда и как надолго из «теней» на выставке соприкасался с судьбой Анатолия Васильева. Ведь все мы зачастую или иногда становимся невинными заложниками наших биографий, прошлых дружб и привязанностей, уже не согретых сердцем. Как странно, что рука, режущая силуэт, это так явно выдает: где трепет, где беспристрастность, где дежурная вежливость или любовь. Как писала Ахматова, «настоящую нежность не спутаешь ни с чем — и она тиха...».

Лиза Вертин

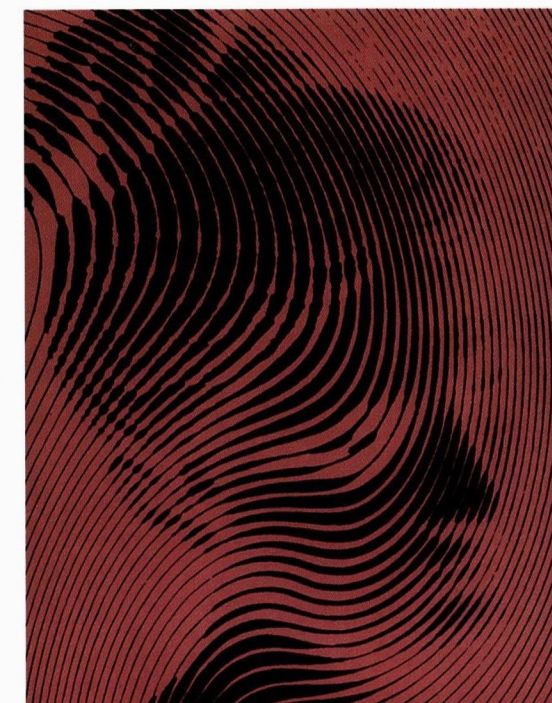
галерея Марины Гисич

махнем не глядя...

Галерея Марины Гисич до конца выставочного сезона представляет в своих апартаментах проект Егора Острова «Фрагменты».

Классическая тема, как и прежде разыгранная с помощью новейших изобразительных средств этим художником, выглядит вполне в духе новомодного интерьерного мэйнстрима и достаточно органично вписывается в ряд прежних экспозиций этой галереи. Имя не без истории, уважаемый и опытный куратор, холодная чистая подача, чуть подогретая здоровой эманацией бодрой хозяйки, и, конечно же, «вечно юный лютист Караваджо намного круче любой стареющей поп-звезды». Кто бы спорил...

НоМИ-инфо



Япония в Петербурге. о красоте восточного цветка

В Петербурге на самых разных выставочных площадках города с 13 мая проходила III Японская неделя.

Преимущество регулярно проводимых мероприятий заключается в том, что с каждым разом круг общения для них расширяется, тем самым увеличивая шанс на успех. Как и третий Антикварный салон, в те же дни проходивший в Санкт-Петербурге, Японская неделя, тоже организованная в третий раз Русско-японским вольным обществом, привлекла «своего» зрителя — как старого, дружелюбно и весело настроенного, так и совсем нового, любопытного и пытливого.

На сей раз мы увидели шесть проектов взамен четырех прошлогодних. Несмотря на некоммерческий характер практически всех подготовленных экспозиций (живопись, графика, фотография, керамика, дизайн), многие галеристы любезно поддержали эту культурную инициативу, предоставив для выставок свои помещения. Правда, был один «курьезный» отказ — от хозяйки частной галереи, которая заявила, что выставляет только «раскрученных» художников. Молодые, талантливые и интересные, видимо, данную барышню

уже не интересуют, хотя — ее право... Многие из участников Японской недели действительно совсем молоды, почти всем где-то около 30. Любопытно, что в этом году фото- и видеоарт был представлен исключительно женскими работами.

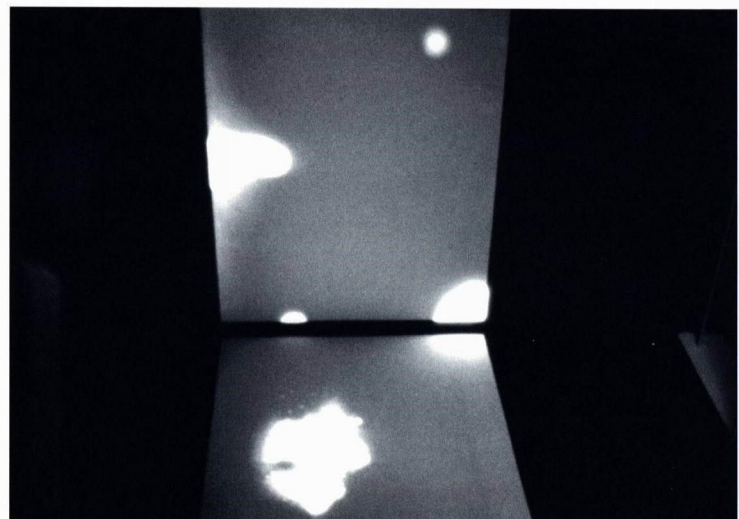
Мини-открытие мероприятия состоялось 13 мая в ГЦСИ, Обществе А-Я. Экспозиция с детским названием «Книжка-раскраска» представила графический продукт творчества художника Кумагая Иццу из Окинавы. Скульптор по образованию, он занимался в своей творческой жизни многими вещами: книжной иллюстрацией, интерьерным дизайном, керамикой, а в последние годы и преподаванием. Страсть к новым впечатлениям водит Кумагая Иццу по всему свету: он жил по нескольку лет в Мехико, Никарагуа и Коста-Рике, во Вьетнаме, Камбодже, Таиланде, Индии и Индонезии... В 1987 году поселился на маленьком острове Исигаки, где с 1993-го проводит ежегодные выставки. Жизнь на океане и путешествия по экзотическим странам отражены этим художником в образах тропических птиц, морских

раковин и загадочных рыб, контурно нарисованных черным фломастером.

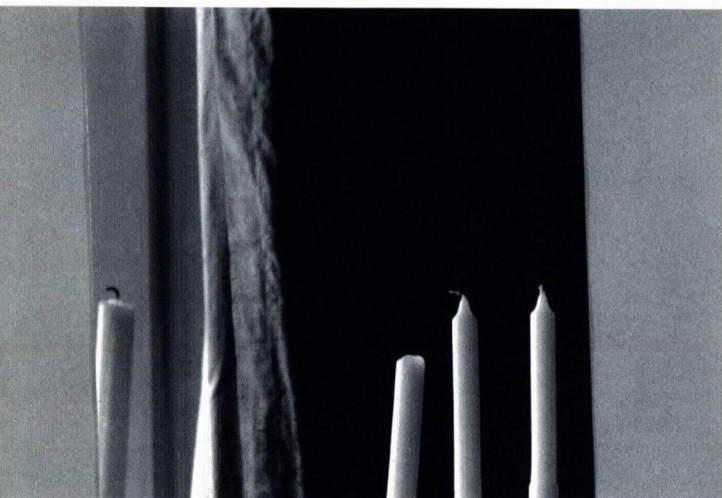
Сразу три открытия состоялись на Пушкинской, 10. В «Navicula Artis» посетителей приветствовал сам автор выставленных живописных работ и профессор изобразительных искусств Сибата Тосиаки (1). Сибата Тосиаки в первый раз приехал в Россию, когда ему было 19; тогда же состоялось его знакомство с русским авангардом. Как результат — защита диссертации по Филонову в Токийском государственном университете изобразительных искусств и музыки. С 1989 года он участвует в выставках, а в 1995-м получил премию Лучшего молодого живописца. В галерее на Пушкинской можно было увидеть 12 работ художника, написанных с 1987-го по 2002 год. Дробность изобразительного ряда и тяга к синтезу изобразительных средств действительно обнаруживают влияние творчества Филонова на художественную деятельность автора. Аналитический подход интересен своей многомерностью, включающей в себя игру ритмами, цветом и формой. Произведения Сибаты Тосиаки



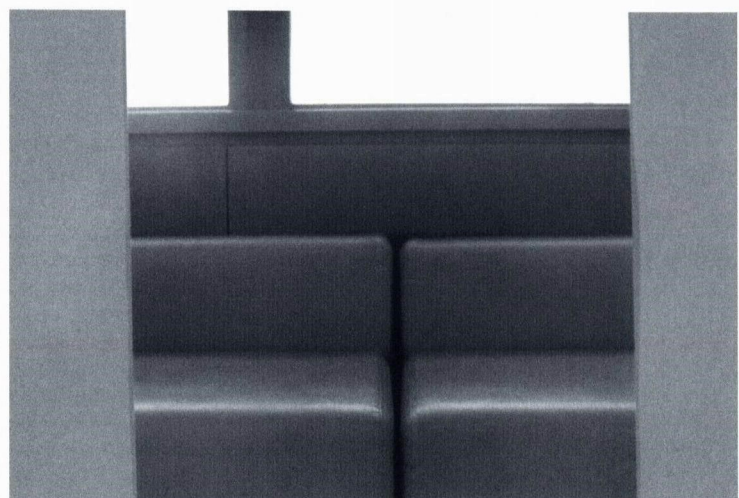
1. Сибата Тосиаки на фоне своей работы в галерее Navicula Artis



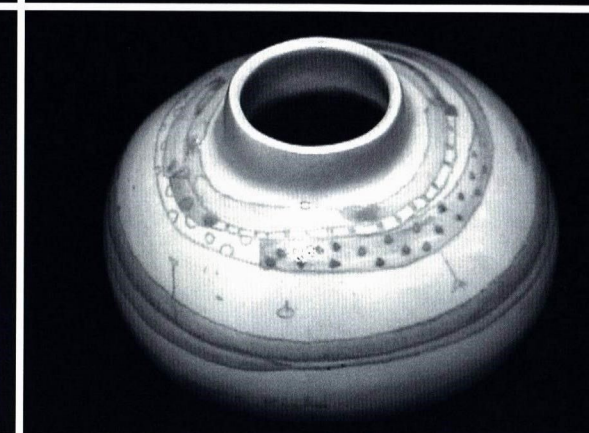
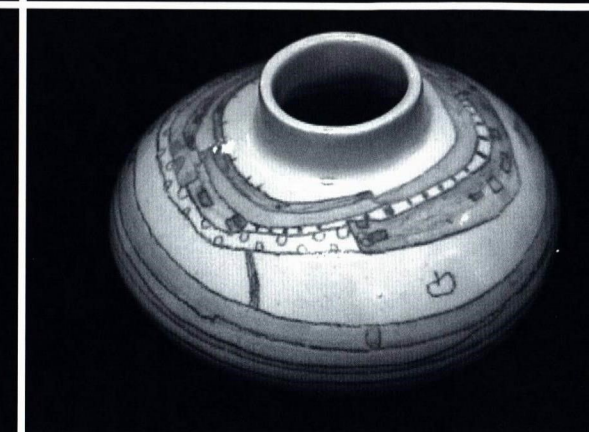
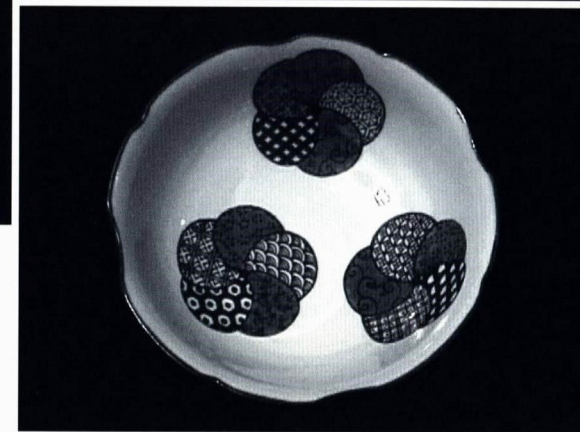
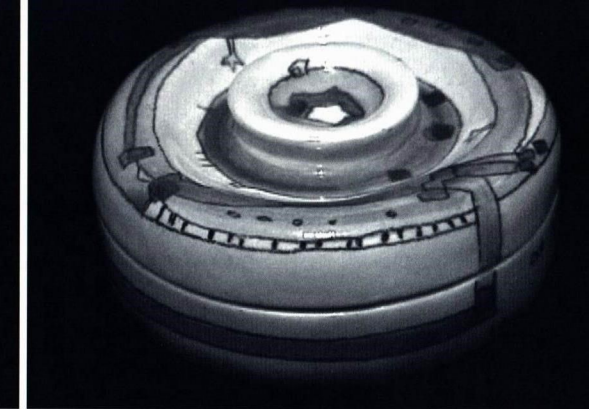
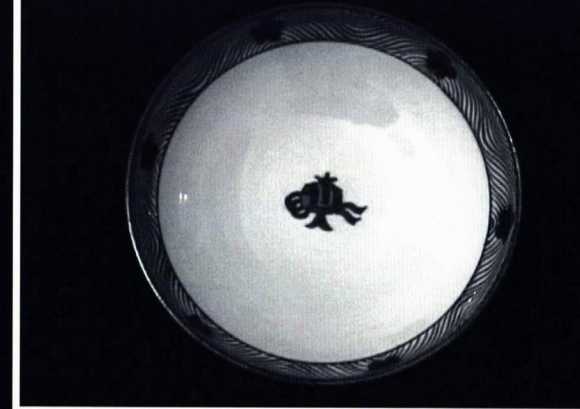
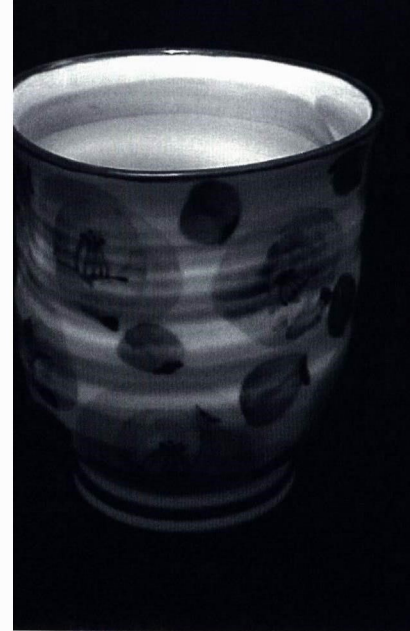
2. Кирико Сиробаяси. Из цикла «Собранные мгновения»



3. Кирико Сиробаяси. Из цикла «Собранные мгновения»



4. Кирико Сиробаяси. Из цикла «Собранные мгновения»



5. Керамика у японцев всегда искусство и функция. Квадратные тарелки для рыбы, рюмки (очоко) для саке, емкости для солений и т.д. Керамика из Киото всегда расписана. Традиционный мотив: слива, сосна, волшебный молоток. Традиционный цвет — синий по белому. Если 4 автора — 4 индивидуальности, 4 пути.

— яркий пример своеобразной интерпретации европейской традиции академической живописи этим художником. Выставка сопровождалась видеофильмом (Симура Юка).

Любопытный проект, осуществленный молодой художницей Ямасаки Нана, разместился в зале **Новой академии**, почти в те же дни потерявшей своего лидера — Тимура Новикова. Цветные принты на белых футболках являли собой любимые уголки друзей фотографа в их собственных квартирах. Одна из идей проекта «Friend Collectors» состояла в том, что каждый может одеться в майку со своим интерьером.

Стихотворная строка из Басе «О, ветер со склона Фудзи!» прекрасно характеризует настроение, царившее в **Библиотеке независимого искусства** на выставке японской расписной открытки. Ценные рукотворные экземпляры эпистолярного жанра XIX—XX веков демонстрируют художественный вкус их отправителя. Поэтому на японской почте и по сей день не продают обычных в нашем понимании, стандартных открыток и конвертов. Основные мотивы изображений вполне традиционны: виды горы Фудзи, марини, пейзажи, цветы и

самураи. Любители гравюр могли ознакомиться с несколькими произведениями и этого жанра.

Творчество Кирико Сиробаяси — ее фото-выставка проходила в галерее «Д 137» — философично по настроению и пронизано серьезной авторской самоидентификацией (2—4). Родом из Осаки, Кирико Сиробаяси с 1995 года живет и работает в Нью-Йорке. Однако японские культурные традиции и национальная философия по-прежнему находят себе место в ее фотографиях и видеофильмах. Фотопроект «Собранные мгновения» является своеобразным дневником автора, где внимание акцентируется не на снятых объектах, а на мгновениях, в которые эти предметы снимались. Видеоинсталляция «Consciousness...Unconsciousness» (Сознание и бессознание) также иллюстрирует эмоциональный подход к творчеству этой художницы. Сочетание стихий воды и огня связано с буддийской традицией раз в год почитать умерших, отправляя в море горящие свечи. Ранняя смерть отца и детские впечатления от участия в этом ритуале подтолкнули Кирико к созданию представленного в галерее видеофильма.

Керамика киотской школы «Киояки» (5) была представлена в Коломягах, в галерее «Сельская жизнь». Расписные тарелки для рыбы, рюмки для саке, емкости для солений принадлежат четырем разным авторам. В основе росписей лежат традиционные растительные мотивы, классические для этой школы цвета — синий по белому. Особое восхищение вызывают маленькие вазы для одного(!) цветка, созданные для того, чтобы была возможность полюбоваться его красотой.

Елизавета Кусакина



Штефан Шпихер: вечная линия

НоМИ совместно с Галереей Дмитрия Семенова. С 21 мая по 7 июня

НоМИ вслед за «Арт-Москвой» повторил на своей выставочной площадке проект швейцарского художника Штефана Шпихера, подготовленный петербургским галеристом Дмитрием Семеновым. Представленные в НоМИ работы Штефана, в частности его новая инсталляция из стекла, в Петербурге демонстрировались впервые.

Последние работы этого художника связаны с понятием «непрерывность» и являются частью большой серии под названием «Вечная линия». Холст покрывают линии, конец и начало которых лежат за пределами изображения: возможно, они продолжают в каком-то ином, не видимом глазу пространстве. Эф-

фект многих композиций построен на кажущемся фрагментировании изображения: мы как будто наблюдаем часть большего, если не бесконечного, видим лишь зафиксированный момент, который всегда имеет естественное продолжение. Сузив свою палитру до оттенков серого и антрацита, художник работает с ней, вовсе не считая монохромную гамму бедной или даже сдержанной. Для каждой новой комбинации «непрерывных линий» он находит свой свежий оттенок серого цвета, который больше не повторяется ни в одной из работ серии. Линии наносятся либо обычным, привычным для живописца способом, с помощью кисти. Либо их изображения художник добивается иным способом: наклеивает на холст липкую ленту, наносит краску поверх нее, вслед за чем удаляет «программирующую» ленту вовсе.

В своих работах на цинке Шпихер демонстрирует нам художественные метаморфозы того же свойства, но на ином материале. Металлическая поверхность претерпевает изменения под воздействием нитрата серебра и азотной кислоты, без применения красителей. Здесь средством выражения становится коррозия, химическая реакция. В результате линии кажутся мягче, они размыты, как будто написаны акварелью. Спокойное сияние металла придает поверхности больше органической выразительности в сравнении с холстом за счет удивительного эффекта, меняющего са-

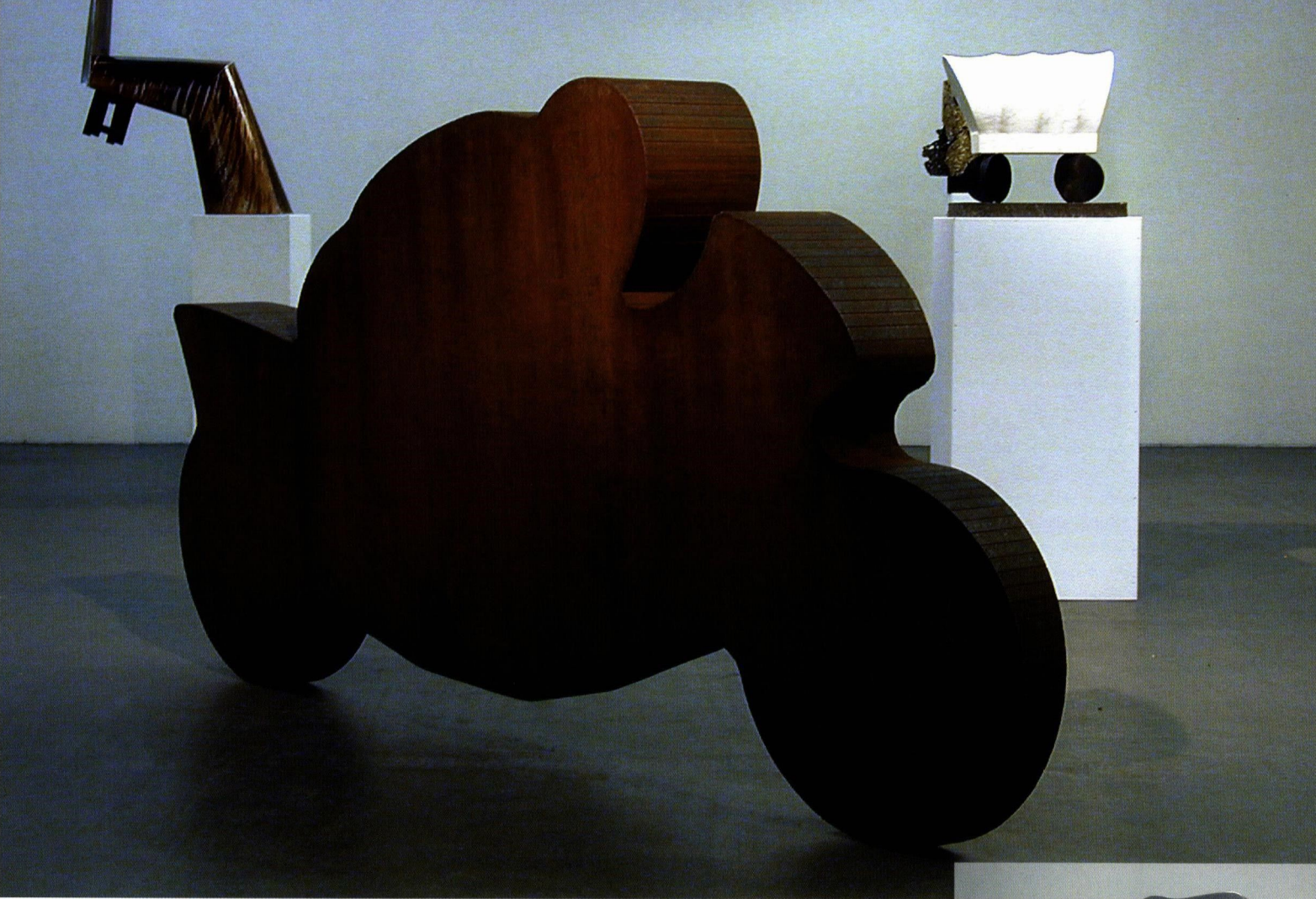
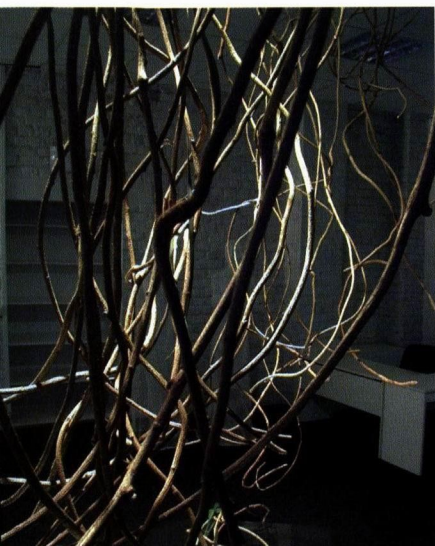


му природу материалов: металлический лист кажется мягче в какой-то момент окаменевшего холста, податливее, чем он, и даже нежнее, храня на себе все те же следы вечных в своей бесконечности линий.

«Взгляд на небо Швейцарии сквозь голые ветви деревьев» Штефан Шпихер считает отправной точкой для многомерной и разноплановой серии этих работ. Такая прямая, без модных философских выкрутасов, отсылка к природе подвигла НоМИ пригласить к участию в вернисажном празднике известного художника-флориста Елену Ключеву. Ей было отдано соседнее с выставочным залом пространство, обычно используемое для торжественного приема гостей. Весенний вернисаж в первые теплые петербургские дни, эстетская умная живопись европейского художника, идея разрыва и «вечной линии» были предложены ей как тема для флористической композиции, которая и была выполнена Еленой в подарок НоМИ и его гостям. Материалом для «вечной линии» в ее работе послужили лианы, заказанные художницей для этой выставки в субтропическом Сочи.

НоМИ-инфо

фото Клим Юрина



Глеб Пантелеев: субъекты малых форм

НоМИ при поддержке Латвийского консульства в Петербурге. С 9 по 25 июня

Мы закрыли первый наш выставочный сезон, который НоМИ почти весь писал, что называется, «с листа», выставкой, подготовленной совместно с латышами — художником из Юрмалы Глебом Пантелеевым, Генеральным консульством, Ольгой Шиловой — женой Глеба, тоже художницей и участницей нашей совместной акции «Латвийская современная скульптура в

Санкт-Петербурге», но на другой площадке — в галерее «Валенсия».

Удивительно теплой получилось все это «мероприятие», заранее спланированное несколько официозным — в связи с приездом премьер-министра Латвии г-на Берзиньша в Петербург и к нам, в НоМИ, но переигранным в процессе весело и непринужденно в отличную встречу всех-всех накануне вступающего в свои права лета.

Глеб Пантелеев родился в 1965 году. Он уроженец Риги, выпускник отделения скульптуры Латвийской академии художеств, член правления Союза художников Латвии и преподаватель кафедры скульптуры ЛАХ. Кроме того, к сфере его творческой деятельности относятся скульптура, дизайн, сценография. Все очень серьезно, но заметим, что этот красивый молодой человек говорит о своем творчестве как о работе, ремесле («мы почти как слесари»), что уже приятно снижает пафос всевозможных его заслуг и званий. Хотя их у него предостаточно. Вообще было приятно наблюдать и Олю и Глеба в работе и подготовке к вернисажу — все четко, чисто; в экспозиции, которую они выстраивали сами, ничего на миллиметр не сдвинешь. Все вписалось, как будто родилось в выставочном зале НоМИ, — мы, кстати, впервые выставляли «настоящую» скульптуру.

На выставке было 8 скульптурных работ Глеба Пантелеева. Дерево и металл, бронза,

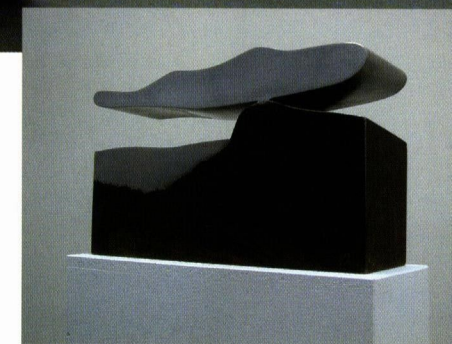
сталь. Названия — мужские и немного моряцкие: «Записная книжка», «Капитанский мостик», «Пейзаж. Берег», «Четыре стороны света»... Очень у него «ладные» вещи — материал, размер, техника как-то сами себя объясняют через форму, с которой Глеб безусловно в ладах. У Оли все помягче, хотя любопытные похождения на огромные гантели из посеребренной бронзы объекты — вполне оригинальный, «недевичий» ход, который мы на бегу успели отметить в «Валенсии».

У Глеба в Петербурге оказалось огромное число друзей и знакомых — кто в армии с ним служил, кто уже по творческим делам сталкивался. Наши признанные мастера — Левон Лазарев, Иван Говорков, Лена Губанова, молодые Паша Игнатъев и Денис Прасолов — тоже с интересом осмотрели эту выставку: одобрительно и покровительственно похваливали, многое с коллегами обговорили.

Короче, сезон мы закрыли. До осени.

НоМИ-инфо

фото Клим Юрина



актуальное искусство стало товаром

Рутинной можно назвать Шестую ежегодную ярмарку актуального искусства «Арт-Москва», по традиции состоявшуюся в апреле в ЦДХ. Слово «рутина» в данном случае имеет положительный смысл: безвозвратно прошли те времена, когда на ярмарке резали баранов и проводили другие экстравагантные акции. Настало время борьбы не за умы, а за кошелек потребителей contemporary art.

Особенно это было заметно, если сравнить некоммерческие программы нынешней и предыдущей «Арт-Москвы». В прошлом году там была блистательная программа видеоарта — Ширин Нешат, Мачей Топорович и т.д. Теперь это была любопытная, но не более того, выставка хорватских художников, вялый финский проект, брутальные китайцы, напоминающие о хакари и прочих восточных самоистязаниях. Французы во главе с директором нового Центра современного искусства в Париже Николя Буррио не приехали. Жаль, конечно, но траура никто объявлять не стал.

Даже показ смелого видеоарта английской художницы арабо-палестинского происхождения Моны Хатум, организованный РОСИЗО, выглядел как наш ответ Ширин Нешат. То есть апеллировал к прошлогоднему опыту. Очевидно, что все некоммерческие проекты ярмарки выглядели бесплатным приложением к торговле. Небезынтересным, но совершенно необязательным.

Галерейные стенды развлекали не столько праздную публику, но потенциальных покупателей. Фарфоровыми грибочками в форме ядерного взрыва Павла Пепперштейна, пластиковыми мозгами, инкрустированными полудрагоценными камнями Дениса Салаутина и Дмитрия Файна (галерея Марата Гельмана). Капроновой «Лестницей в небо», закованной между двумя лайтбоксами — твердью и высотой (объект Лизы Березовской на стенде «Айдан-галереи»). Миниатюрными акварельками насекомых, воспроизведенных с зоологической точностью полвека назад ныне покойным Борисом Булгаковым (галерея «Ковчег»).

Навстречу коммерции пошел даже экспертный совет ярмарки, о чем можно судить по дважды обкатанной на разных стендах теме денежных знаков. Шитые купюры в виде планов боевых сражений с бродящими по ним фирменными жучками-паучками Дмитрия Цветкова («Крокин галерея») выглядели остроумной пародией на знаменитый проект Елены Китаевой «Новые деньги». Для тех, кто запомнил: несколько лет назад художница предложила изображать на дензнаках наших классиков — Пушкина, Малевича, Уланову, Яшину. Поданная в один из пиков инфляции эта идея наделала тогда много шума и теперь считается первым прорывом актуального искусства в широкие массы.



А вот едва ли не самый большой стенд на ярмарке, отданный под живопись Владимира Титова, выглядел как глубоко вторичный. Художник изобразил купюры, вставив в них изображения нищих, бомжей и прочей асоциальной публики. Автор давно живет за границей, может не знать о существовании китайского проекта и резонанса, им произведенного. Но об этом хорошо известно экспертам, отбравшим произведения на ярмарку. Следовательно, они умышленно допустили «дензнаки от Титова» в расчете прежде всего на их коммерческий успех. Смотрятся они действительно забавно.

На этом чисто деловом фоне намазавший свой стенд толстым слоем вонючего солидола Олег Тиллберг из латышской галереи «Рига» ничего, кроме тихого озлобления владельцев соседних стендов, не вызвал. После открытия ярмарки желтые, и не только, издания настроили, что от ярмарки пахло говном. На такое внимание, видимо, и была рассчитана акция балтийского художника. Но и о нем по мере ослабления запаха забыли.

Зато все обратили внимание на развешенные как бы невзначай по всему ЦДХ растяжки с именами арт-критиков — Екатерины Деготь, Николая Молока, Андрея Ковалева и Александра Панова. По словам владельца ярмарки Василия Бычкова, это было изобретение столичной галереи «Эскейп». На остальных, не менее известных критиков просто не хватило материала. Любопытно, что на такой явно пиаровский, чисто маркетинговый шаг пошла галерея, которая на каждом углу провозглашает независимость от кураторов и критиков. Но в условиях коммерческой ярмарки такой ход смотрелся естественно.

Наверное, вернисажное заявление Иосифа Бакштейна о том, что скоро кому-то будет откликнуться на рост спроса на актуальное искусство, выглядит слишком оптимистичным.

Так же как и мысль Марата Гельмана, убежденного, что единый 13-процентный налог на доходы привел к появлению заметного числа официально богатых людей, готовых это искусство немедленно потреблять. Не особенно вдохновляет и количество участников ярмарки — 29 галерей из 8 стран.

Но трудно отрицать, что актуальное искусство стало товаром, пусть и не самым ходовым. Его потребитель — начиная от среднего (по мировым, а не российским понятиям) класса и выше. Эти молодые люди с высоким уровнем серого вещества в организме уже наелись антиквариатом или никогда им не увлеклись. Ярмарка «Арт-Москва» позволяет им увидеть сразу все, что наработали актуальные художники за год, и пообщаться с десятком другим галеристов. А для дружеского общения с актуальными художниками в Москве есть другой полигон. Он придуман куратором и искусствоведем Георгием Никичем и называется «Форум художественных инициатив». Этим июлем (мертвый сезон выбран принципиально) он состоится в седьмой раз. Вот там будет разгул некоммерческого искусства.

После «Арт-Москвы», да еще когда одновременно с ярмаркой крутилось «Фотобиеннале-2002», возвращение в Петербург выглядит ссылкой в глухую провинцию. Если на фотографическом выставочном небосклоне у нас еще что-то происходит, то совершенно невозможно представить себе «Арт-Петербург». Даже уменьшенный пропорционально размеру города на невских болотах.

Выбора нет. Придется призывать варягов распахать питерскую арт-целину. Только вот кто согласится на этот адский труд? Зато по первым же ярмаркам можно будет судить, где у нас культурная столица.

Дмитрий Новик



После успешного выступления в апреле-мае этого года на ярмарке и Мастерской АРТ-МОСКВА, где были показаны проекты «...Знают и любят» и «Покой нам только снится», в планах на лето у ESCAPE проекты в Германии и Австрии. На снимке слева: участники программы ESCAPE — Лиза Морозова, Валерий Айзенберг, Антон Литвин и Богдан Мамонов. На снимке справа — «Банкет», перформанс А.Осмоловского и программы escape, 2001. Съемка Юлии Овчинниковой.

Новая «Арт-Москва», как и предыдущая, открывается выставкой коллекций современного искусства. Это своеобразный жест самолегитимизации: смотрите и учитесь, у бизнесмена Умара Джабраилова например, что и как надо собирать. И одновременно: все-таки на это искусство есть охотники, мало того — среди русских деловых кругов! Что же, остается только рукоплескать художникам, которые создают произведения, понятные и лагерю концептуалистов из «Художественного журнала», и не рубящему дискурс покупателю.

Надо бы выяснить, как развешенные в офисах и коридорах полотна К. Звездочетова и А. Филиппова влияют на трудоспособность. Впрочем, и без дополнительных исследований замечаешь, как современное искусство на фоне современного коллекционера теряет свой эпатажный пыл и навороченность. Когда смотришь на эти произведения глазами делового человека, присматривающего себе полотно в кабинет, юмор становится мягче, а расцветочки — веселее. В этом контексте искусство делится на две категории: стеб и фантэзи. И вышеупомянутый Звездочетов становится все более и более близким, даже сюжетно, анекдотам про Штирлица, что играет только на руку его неувядающим полотнам.

Происходит нечто обратное образованию Салона Независимых в Париже второй половины XIX века: независимые становятся салоном. Не то чтобы искусство кардинально изменилось, просто отношение к нему потихоньку переворачивается. И это, как говорил леший из мультфильма про домовенка Кузю, поря-

док. Если у тебя есть навороченная заставка для Windows, почему бы не занять кое-что для души, но в том же роде? Портрет покупателя вырисовывается такой: это человек из интеллигентной семьи, зарабатывающий выше среднего и с детства ненавидящий музеи, в которые его насильно таскали родители. Но образ покупателя есть, а вот объемы продаж пока не обнадеживают. Что же, подождем появления посконно русского Чарльза Саатчи, который будет покупать произведения искусства целыми мастерскими.

На «Арт-Москве-2002» впервые стало очевидным, что галеристы действительно изучают рынок. На поверхность выплыли приоритетные направления. В результате на стендах неимоверное количество Виноградова/Дубосарского (даже больше, чем в прошлый раз), кроме того, появились ранее не светившиеся художники, идущие (иногда буквально сохраняя стилистику оригинала) по их стопам. Очень много различных серий Олега Кулика — не хватает только самого маэстро, только не облаивающего посетителей, а ласково лижущего их щеки. Целых два стенда посвящены вариациям оформления денег. Видимо, галеристы руководствовались принципом «подобное к подобному», желая таким немного магическим образом привлечь покупателя. Что может быть естественнее, чем купить себе немного денег? Только повесить на стену, по совету Энди Уорхола, стоимость картины, которую хотите приобрести.

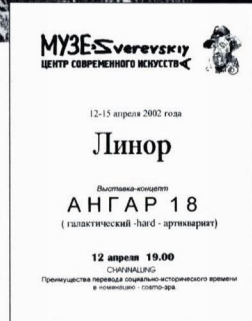
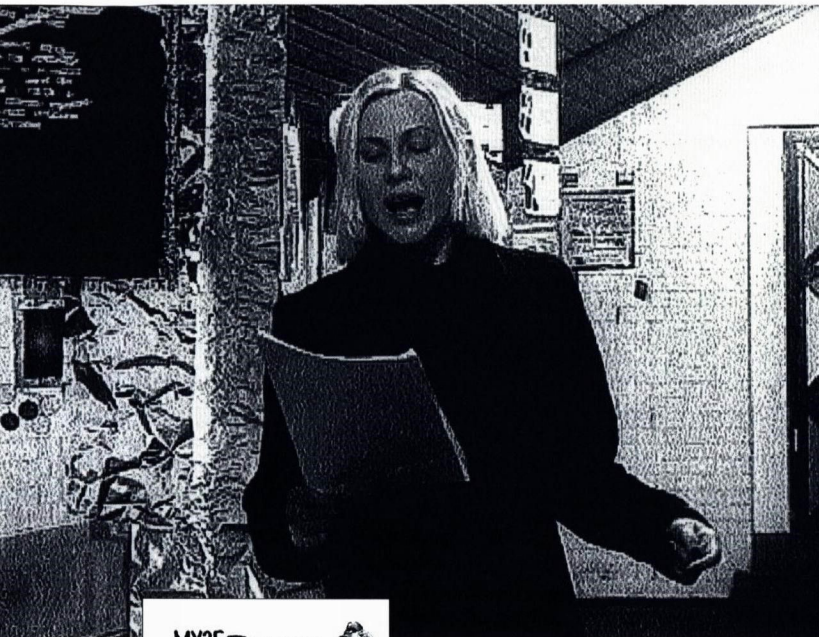
Некоммерческая часть «Арт-Москвы» на этот раз велика и обильна. Правда, чем больше иностранных проектов привозит координа-

как всегда. без ликбеза

тор Виктор Мизиано, тем сильнее чувство, что все современное искусство, будь то в представленных на «Арт-Москве» Китае или Литве, совершенно одинаково. Во всех концах света мы обнаруживаем желание художника появиться голым в общественном месте, ставшую уже доброй традицией некрофилию и подспудно чувствуемую, но не произносимую социальность. Возникает подозрение, что современное искусство по всей Европе координируется специальным комитетом при ООН, спускающим циркуляры, в которых написаны все текущие направления современного искусства. На самом деле все примерно так и есть, только управляет процессом не ООН, а кураторы больших выставок вроде Документы или Манифесты. Но это не беда — приятно знать, что мы не одиноки в своих стратегиях. Проблема в том, что занимающие много места экспозиции наивсвежайшего западного искусства кажутся возникшими на пустом месте. С первыми экспериментами в области видеоарта российский любитель искусства совершенно не знаком, и этот обидный пробел, благодаря которому осмысление современных произведений становится задачей довольно трудной, никто не стремится восполнить. Поэтому так хорошо смотрится ретроспектива хорватских нонконформистов с 60-х годов по наше время. Есть, оказывается, и хорватские соц-артисты, и концептуалисты, которые, в силу родства политической и бытовой ситуации, очень похожи на наших. Например, огромный лозунг кривыми буквами на широченном куске обоев: «Это не мой мир!», 1975 год. Или объект, представляющий собой красный флажок, обшитый искусственными волосами, «Волосатый флаг». На основе этой выставки в выставке можно говорить о феномене восточноевропейского искусства, отличающегося от западноевропейского не методами и не количеством инноваций, а средой, в которой оно появилось, — тоталитарным бюрократическим режимом. Ну и еще комплексом неполноценности — одна из работ хорватских художников называется: «Если не знаешь английского, ты не настоящий художник».

В общем и целом, ярмарка удалась. Современное искусство чем дальше, тем больше напоминает государство в государстве — со своей оппозицией, авангардом и арьергардом. Формы его застыли, что позволяет заняться заворачиванием его в приемлемую упаковку, но не только. Налицо нехватка эксперимента, особенно явная на проведенной в дополнение ярмарки «Мастерской „Арт-Москва“». Объекты, представленные там, либо уже выставались раньше, либо характеризуют современных художников как крепких профессионалов, но без стремления двигаться вперед. Они уже нашли, а тех, кто ищет, мы на «Арт-Москве», к сожалению, не видели.

Валентин Дьяконов



просто Линор

Наиболее многообещающим образом День космонавтики в Москве оказался отмечен в литературном салоне «Премьера» при Зверевском центре современного искусства.

С поэтическим манифестом «Преимущество перевода социально-исторического времени в номинацию космоэры» здесь выступила Линор из Санкт-Петербурга (не путать с более известной в литературно-виртуальных кругах Линор Горалик — разница примерно та же, как между двумя Ерофеевыми из предыдущего поколения).

Впрочем, и в форме, и в содержании творчество Линор — феномен абсолютно самобытный. Своим главным продюсером она называет Эдгара По, взяв в псевдоним имя его героини.

*Шли за гробом у него,
Как планеты,
Девять человек.
Детективный супервек
Так был открыт
Для всеобщих корыт...*

приоткрывает она свою родословную в «Стихах к открытию памятника Линор в Ричмонде». Новый «супервек» Линор открывает своеобразным синтезом зрелищной рок-поэзии и космической философии, называя это «кос-

мическим панк-модерн-стилем». Персонажами ее визуально-акустических произведений становятся космические объекты и элементы материи. Например, «углекислые хандриды», которым посвящено целое представление. Второе слово в этом сочетании — неологизм, но оно довольно точно, с человеческой точки зрения, передает угнетающее действие углекислых ангидридов — получается, одной из материальных причин пресловутой мировой хандры. Воистину нашла наконец наглядное подтверждение идея философа Лейбница о музыке сфер! Отчасти, не могу все же удержаться от сравнения, поэзия Линор напоминает и творчество «полузабытого, но гениального», по выражению Ю.Лотмана, поэта-космиста конца XVIII — нач. XIX века Семена Боброва, у которого поэтический ряд сопровождался обширными научными комментариями. Вселенский масштаб вдумывающегося в глубь мироздания мышления и пронзительное артистическое исполнение текстов речитативом, которые сами по себе не доверяются бумаге, сочетается у Линор с книжным рукоделием. Книжки-инсталляции тиражом в один-два экземпляра становятся своеобразными вещественными единицами панк-модерна Линор, не вмещаая, однако, и сотой доли охваченных в выступлениях пространств. Ее московское выступление сопровождалось открытием концепт-выставки «Ангар-18» (галактический хард-антиквариат).

В манифесте Линор объявляет о вступлении человечества в 41-ю годовщину космоэры, опровергая все иные календарные летоисчисления и выразительно отряхивая с себя двухтысячелетнюю пыль. Ее не устраивает нынешняя российская символика, спутник Королева для нее — куда более приемлемый образец для герба, чем архаичный двуглавый орел, но — «что я могу, серая птичка на сломанной ветке». В то же время Линор «В голый век всегда одета / В атмосферу, как планета». Какой еще поэт чувствует себя так уютно под домашнему в мироздании как таковом, а не в своем обжитом углу?

Возможно, именно подобный тип поэзии сможет опять собрать в XXI веке стадионы аудитории — не в прямом, так в переносном смысле, с поправкой на новые технические возможности. Форма выступлений Линор-поэтессы, как, впрочем, и Линор-художницы, просто обрекает ее на успех прежде всего у молодежной аудитории. А очевидный просветительский пафос открывает большие возможности и для прикладного педагогического применения этого творчества.

Александр Люсый

фото Клим Юрина



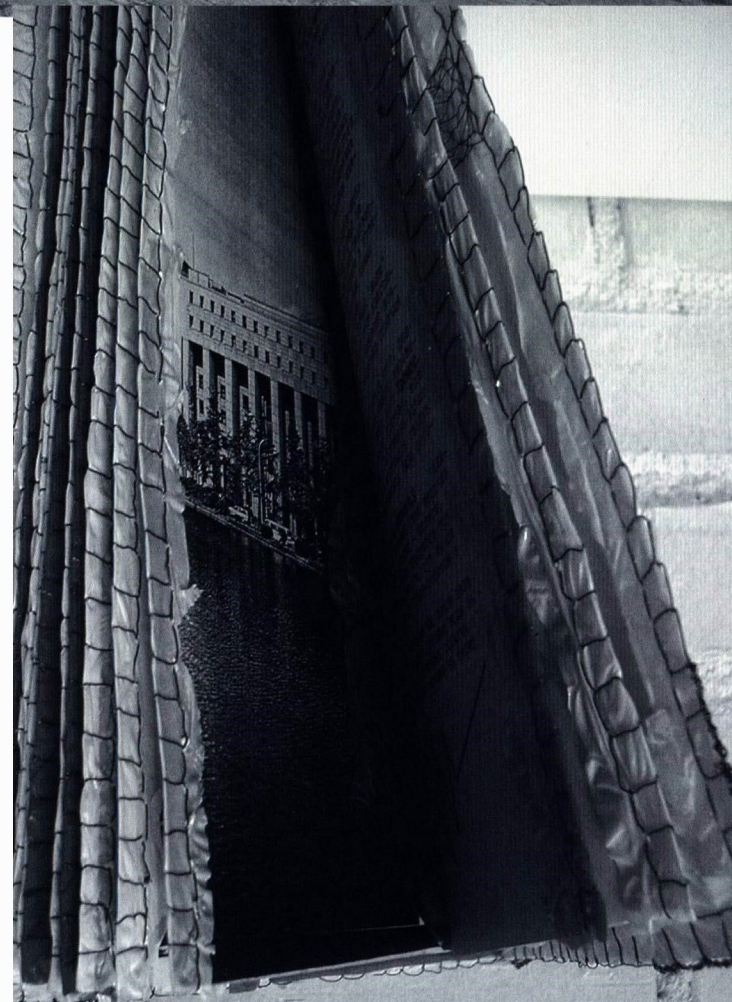
Цукико. Медная проволока, бумага, картон, фольга. 1999



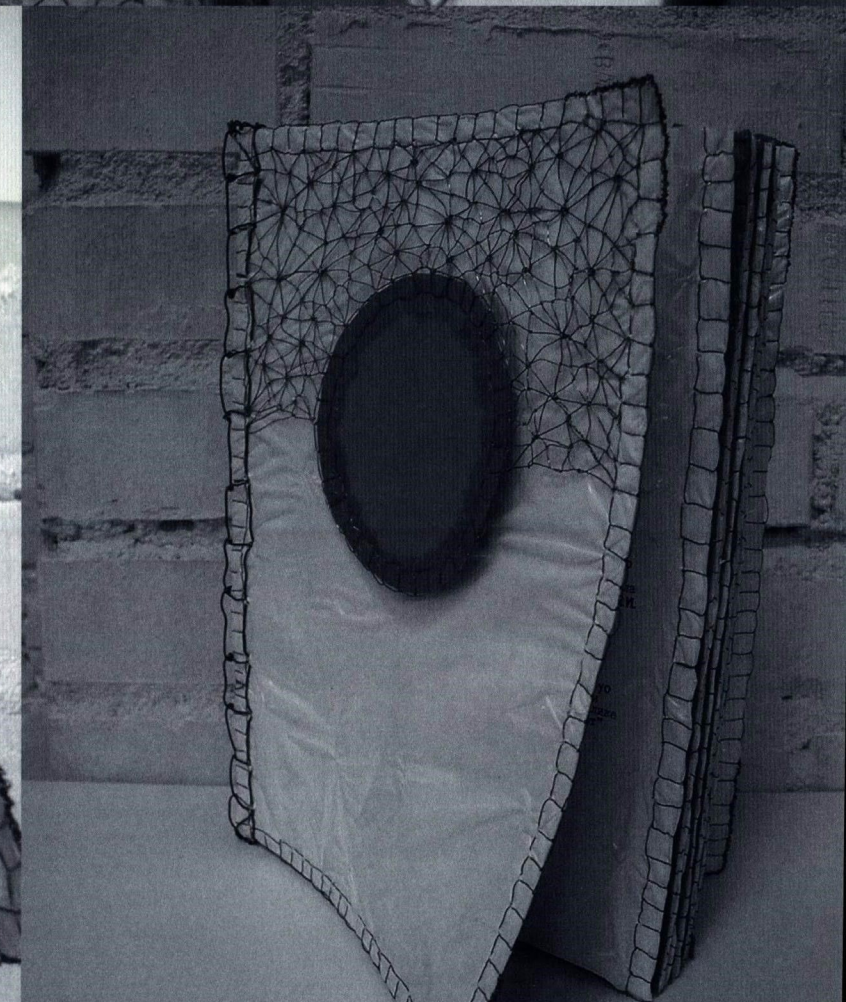
Клуб «Misera». Медная проволока, бумага, фольга. 1999



Трехтомник «Марианна». Медная проволока, бумага, картон. 1999

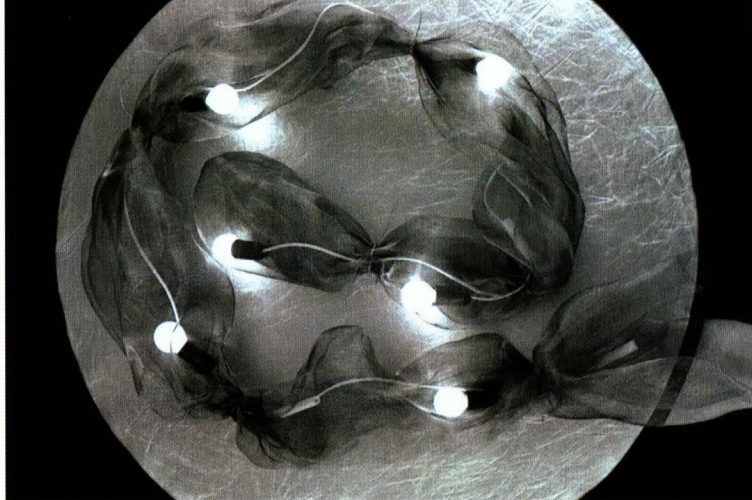


Опрокинутый небоскреб. Целлофан, бумага, медная проволока. 2000—2001



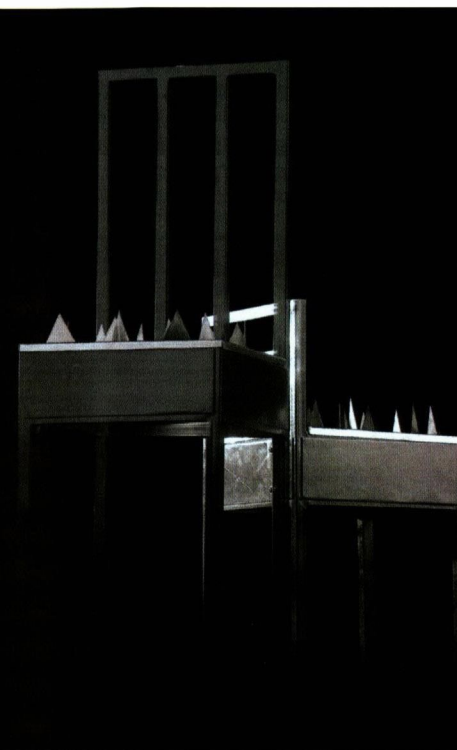
Опрокинутый небоскреб. Целлофан, бумага, медная проволока. 2000—2001

vita dolce, или жизнь в Сибири сахар

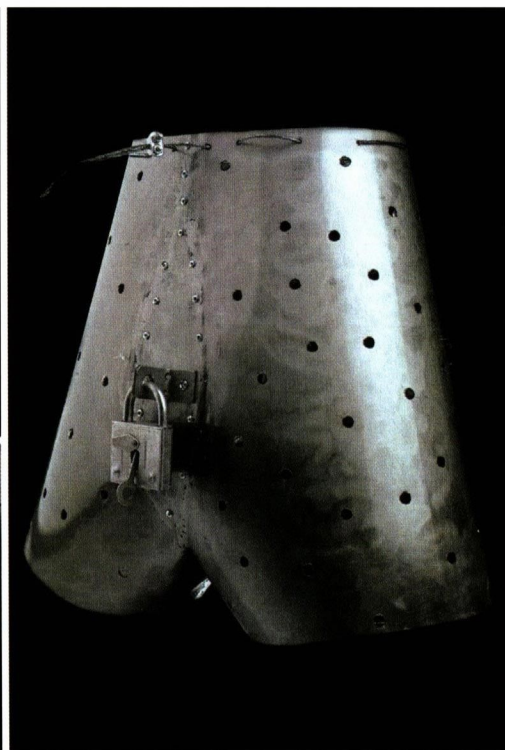


Считая дни

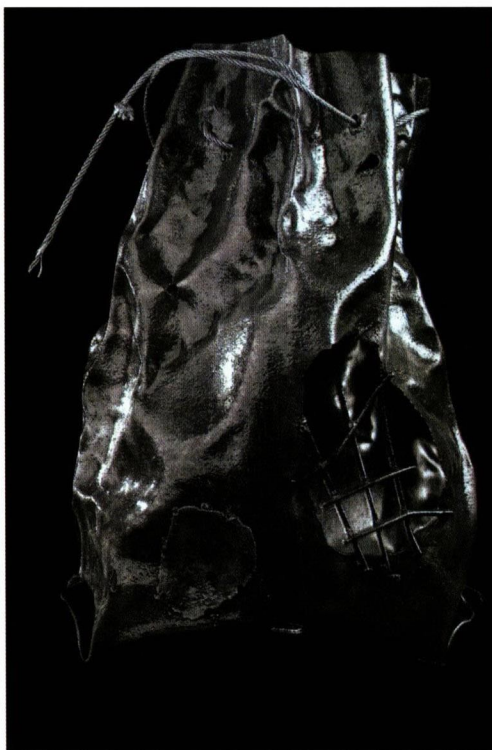
Авторы проекта Игорь Демиденко и Катя Кандыба решили совместно воплотить тему «Ребер и яблок» (A+E) в металлических светильниках. Почему железо? И при чем тут электричество? Они объяснили: «Не бывает умных страстей, мягкого конфликта, вялой истерики, красивой ревности, рождения без мук, обоюдной разлуки. Любовь — тема для двоих, и показать накал чувств, когда от соприкосновения оголенных проводов вылетают пробки и происходит короткое замыкание, можно только так».



Конфликт



Ключи для любимой



Мешок счастья

дальневосточная LOVEстория в столице

Коллекция галереи современного искусства «Арка» из Владивостока имела, как и год назад, большой успех на ярмарке «Арт-Москва», завершившей свою работу в канун майских праздников. «Арка» участвует в этой крупнейшей столичной выставке уже в третий раз.

В этом году для экспозиции были отобраны фотоработы Константина Шульги из серии «Свет и тень», Светланы Маковецкой, которая недавно перебралась из Владивостока в Москву, и инсталляции Кати Кандыба и Игоря Демиденко. Последние не в первый раз выступают на «Арт-Москве», а проект Кати «Русская нирвана» был приобретен Государственным выставочным центром в прошлом году.

Катя — один из самых динамичных художников, представляющих современное искусство

Владивостока в России. Ее проекты неизменно популярны и вызывают интерес у публики совсем разных городов — Красноярска, Улан-Удэ, Москвы. Новая идея Кати была поддержана художником Игорем Демиденко, а совместную работу назвали «День первый, день шестой». Инсталляции выполнены в виде светильников, каждый из которых имеет название — «Конфликт», «Ревность», «Рождение» (всего более 15 работ), и сделаны они из полированной стали в стиле hi-tech, символизируя историю любви мужчины и женщины. Выставка, прошедшая во Владивостоке в марте, так и называлась «Loveстория в стиле hi-tech», после чего огромные ящики с металлическими конструкциями были отправлены железной дорогой в Москву. В одном из залов Центрального дома художника они были собраны вновь и представлены на суд зрителей.

Один из светильников — «Мешок счастья» — привлек внимание известного московского коллекционера, владельца галереи современного искусства Марата Гельмана, который и приобрел эту работу. Но остальные инсталляции тоже пока не вернутся во Владивосток. Они останутся на хранение в одном из выставочных залов Москвы. После этого по приглашению Государственной Третьяковской галереи отправятся представлять современное русское искусство в Европу, буквально воплотив эпатажный девиз 6-й ярмарки «Арт-Москва»: современное искусство Восточной Европы возвращается на Запад.

Ольга Зотова, Владивосток

В Кемерове в четвертый раз прошел фестиваль, как считают его участники, — международного размаха. Главной движущей фигурой, идеологом и генератором идей был Игорь Давлетшин, трагически погибший в этом году, поэтому, по общему признанию, это арт-событие было посвящено памяти Игоря.

Главная, хотя и не всегда отчетливо проговариваемая цель этой сибирской затеи — попытка свести на одной территории представителей различных художественных конфессий, столкнуть лбами и посмотреть, как будет вырабатываться единый язык искусства.

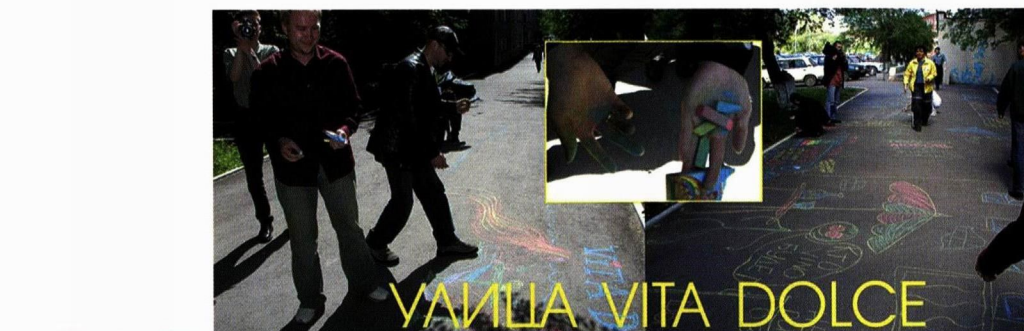
Задача насущная, если учесть, что для ее решения в Кемерове собрались художники из пары десятков городов, включая три столицы: Ригу, Москву, Петербург. Международность описываемого события обеспечивается еще и тем, что в его программу было включено видео авторов со всего мира.

Фаст-фуд, фаст-арт — еще один негласный принцип фестиваля. В первую очередь это, конечно, касается представленных перформансов и акций. Развешивание выставки, состоящей из цветных компьютерных принтов разных авторов, было поручено многочисленным зрителям, пришедшим на открытие, от которых потребовалось на счет три поднять предварительно разложенные изображениями вниз на полу картинки и прикрепить их к стенам. Следом началось сладкое шоу в исполнении Д. Кравчука и С. Пономарева (Москва — Кемерово) — для создания логотипа симпозиума ими были использованы все атрибуты сахарного граффити: сгущенка, взбитые сливки в баллончиках, конфеты. Инсталляция была полностью слизана зрителями.

Разметка «Улица Дольче Вита» — рисунки мелом на асфальте зданий, домиков, учреждений сладкой жизни, ташизм мелового периода, в котором участвовали все, кто ранним утром смог приподняться после ночного музыкального марафона.

«Китайская янтарная комната» — шоу-инсталляция проекта «goggles» (Пенза), состоящая из разобранных киндер-игрушек, залитых разноцветным желе. Зрителям была предложена дегустация и микроконкурсы под комментари, прямую видеотрансляцию и звуковой ряд, который днем раньше сделал DJ Viper (Кемерово) по просьбе и с помощью проекта «goggles». Слава Мизин порадовал всех коротким, но шумным перформансом памяти Игоря Давлетшина, который заключался в запуске серии ракет-петард из глубин широких штанов: таким образом, он отправил на небо свою «любимую часть тела», осуществляя реверсерию частушки «с неба звездочка упала прямо...».

Особое место во всех кемеровских арт-проектах всегда занимала и занимает новая электронная музыка, неизменным центром которой является Андрей Борисов (Москва) и его лейбл «Экзотика». Прибыли восторженно здесь принятые «Новые композиторы» (СПб) и другие весьма любимые музыканты из Кали-



нинграда и Новосибирска, Томска, Новокузнецка, Москвы, того же Кемерова плюс длинный список местных и приезжих диджеев.

Вторым ключевым моментом можно назвать текстотворческое начало. От чисто литературного подхода, лекции И. Кукулина (Москва) на тему трансмедиальных составляющих современной литературы до «Текстотеки» рижской ОРБИТЫ, смеси музыки, видео и текстоставок. Сильное впечатление произвели «аудиомалявы» С. Кошеверова (Москва), больше известного как DJ Хризолит, — чтение поэтического текста и личных писем с электронно-звуковой поддержкой.

С. Тимофеев (Рига) представил видеоматериалы фестиваля «Word in Motion» — сплетение музыки и текстовых экспериментов, отражившееся в видео разной длительности и технологии.

Вообще видео было довольно много; кроме того, был показан полнометражный фильм Т. Магадан (Москва) «Возбуждение», главной фишкой которого для кемеровцев было использование в саундтреке музыки Д. Кравчука, не так давно перебравшегося в столицу.

Показанный следом фильм Е. Спивакова (Калининград) «Любовь и ее причуды» произвел более сильное впечатление, несмотря на то, что затраты на его производство были явно скромнее. Профессионализм создателей, отчетливое владение эстетикой нового кино и отсутствие какой бы то ни было натужности плюс умение рассказать внятную и не-

линейную историю. Короче, если бы не телевизионная технология создания фильма, то хоть в Канны отправляй.

Неизмеримо более радикальные и предельно короткие фильмы представил Д. Булыгин (Новосибирск) в видеотчетах своего «Фестиваля Сверх Короткого Фильма», добавив к ним ретроспективу фильмов погибшего Макса Зонова, «Синие Носы-2» Мизина — Зонова и две свои новые работы. Приятно порадовал И. Смирнов, продемонстрировавший свой фильм про бабушек-антиглобалисток, сжигающих в виде протеста два замечательных пуфика. Вообще показы сибирских авторов всегда интересны, в этом году свои видеоработы представили Р. Корниенко и В. Губин — оба из Новокузнецка.

Не обошлось и без хореографических экспериментов, представленных коллективами «Хореографическая лаборатория II параллельная» (Кемерово), «Вампитер» (Новосибирск), «Пластилиновый Дождь» (Самара). Все, с той или иной стороны, имеют отношение к модерн-дансу. Одни отличаются большей техничностью, другие — эмоциональностью, но общее впечатление от всего движущего ровное и спокойное.

Хотя финальный экшн, который был сымпровизирован за время симпозиума при участии всех трех коллективов, понравился большинству его видевших.

Ана и Миш Разуваевы



Витебск – Минск. XII Шагаловские дни

Как известно, в Витебске есть Музей Марка Шагала — выставочный зал и одноэтажный каменный дом по улице Покровской, где прошло детство художника. С домом на Покровской улице связан витебский период его творчества.

Музей Шагала был открыт в 1992 году. Тогда экспозиция в помещении выставочного зала больше говорила о краеведении, чем об искусстве. Со временем благодаря усилиям дочери художника Иды Шагал, а также его внука в коллекции музея оказалось более 300 оригинальных графических листов Шагала — офортов, литографий, ксилографий, акватинт.

Ежегодно в июле Дом-музей художника проводит Шагаловские чтения с вернисажем, подготовленным участниками пленэра. Играть спектакли, звучит музыка, читаются стихи и доклады, затевается небольшой детский

праздник. Вдоволь наобщавшись на витебской земле, гости неспешно перемещаются в столичный город Минск.

В этом году к Дням Шагала в Витебске приурочено открытие специализированной, художественной библиотеки, а в Минске, в Национальном художественном музее, состоялась выставка «Марк Шагал. Пейзаж».

Сами Шагаловские чтения — и нынешние, и прошлые — всегда представительные и тематически насыщенные. Этим летом ожидаются гости отовсюду — приедут даже специалисты и знатоки творчества Шагала из ЮАР с достаточно любопытной темой для обсуждения: «Марк Шагал и пейзаж: природа или память?».

Александр Макаров

Пенза. проект gogles. арт-тимуровцы?

Ана и Миш Разуваевы, или, как они себя называют, «проект gogles», — художники, живущие в провинциальном городе Пенза и прикладывающие максимум усилий, чтобы самим не превратиться в провинциалов. Почему «русская провинция» для них звучит не престижно, поймет каждый, кому приходилось покидать Липецк и Тулу, Тверь и Тюмень. Но — не жители обеих столиц, потому что «комплекс провинциалов», как известно, горы впоследствии двигает, и, похоже, Разуваевы из их числа.

Ключевой точкой творчества Разуваевых стал так называемый «тихий акционизм» со всевозможными «карманными перформансами». По их словам, «...тихое акционирование — это бесплатная дегустация современного искусства, которую мы устраиваем для всех случайных или выбранных нами специально зрителей — зевак, прохожих и т.д.». Попросту

говоря, это действия, застающие зрителя врасплох на его территории, использующие понятные ему символы и коды. В ранних проектах разрабатывалась тема компактности художественного жеста, его незаметность, маскировка перформансов и акций под рядовые события жизни. Таким образом, художники подбирались партизанскими тропами к окружающей действительности, чтобы совершить ее бархатный переворот. Например, они разбрасывали по территории города разные художественные объекты, маленькие фотографии, предметы ритуалов; устраивали безымянные инсталляции во дворах и подворотнях. В рамках проекта «Искусство для помойки» Ана и Миш с завидным упорством наполняли мусорные контейнеры города специально изготовленными произведениями современного искусства. Предоставляя простым гражданам — обывателям, маргиналам, бомжам — уни-

кальную возможность стать обладателями или хотя бы увидеть с близкого расстояния актуальное творчество.

Выполнив достаточно длинную серию подобных перформансов, художники не зациклились и на них. Новая идея Разуваевых — «Проект поиска Пензенской Трои» — более всего походит на придумывание собственной сказки, создание иной, нужной именно им мифологии провинциального города, в котором они живут. Возможно, она лучше реальной, возможно — нет, но в этом проекте существенную роль для художников играют призрачная надежда, ощущение, что ими создается или возникает сама, при непосредственном их участии, некая магическая медийная среда. И в этой среде не так тяжело жить и заниматься творчеством.

К. С.

Ярославль. нужная книжка

Голенкевич Н.П. Художественная жизнь Ярославля конца XIX — первой трети XX столетия. Творческие объединения. Выставки. Художники. М., 2002. 112 с.: илл. Тираж 500 экз.

именно в этот день искусствовед ЯХМ Нина Павловна Голенкевич презентовала свою книгу «Художественная жизнь Ярославля конца XIX — первой трети XX столетия». Дизайн и верстка выполнена московским художником Игорем Ермолаевым, издание осуществлено на грант губернатора Ярославской области в сфере культуры и искусства 2000 года.

Название книги отсылает к истории Ярославля, и, если и не содержит анализа этой самой художественной жизни, а является лишь справочником, все равно — появление ее для провинциального города событие значительное. Дело в том, что местные живописцы и графики на своей малой родине и сейчас не очень-то задерживаются, а тогда и подавно:

кто-то уехал покорять Москву и Питер, кого-то сгубили «суровые годы революции», а кому и вовсе воронки к подъезду подогнали — дело известное. Остались от «неизвестных героев поневоле» лишь редкие картины, архивные справки да случайные воспоминания случайных людей. Сейчас этот материал (точнее, малая его часть) рассортирован по трем разделам — «Творческие объединения», «Выставки», «Художники» — и собран в уникальный справочник. Небольшой тираж в 500 экземпляров полностью оправдан: пусть читают те, кому это действительно нужно.

Роман Кирдяшев

Олег Денисенко — хранитель сердца Европы

15 мая в музее-квартире Исаака Бродского состоялся вернисаж офортов «Antiquitas Nova» львовского художника Олега Денисенко. Выставка прошла в рамках программы Фонда международная биеннале графики в Санкт-Петербурге.

Возможно, Герберт Уэллс и вправду был Иоанном Богословом индустриальной эры. Возможно, Вторжение осуществится, а гибель туземной ноосферы будет такой же трагичной, как конец американских индейских цивилизаций. Однако Внеземной Разум не допустит, чтобы информация о грешных землянах оказалась стертой из памяти любого возможного сознания, гнездящегося в полимерных носителях. Тогда неземные ученые напишут учебники по истории земной культуры, и работы Олега Денисенко будут идеальными иллюстрациями к ним.

Почему, спросите вы? Ядром земной глобальной цивилизации, безусловно, является Европа — культура, возникшая на атлантическом побережье Евразии. При созерцании офортов Олега Денисенко складывается впечатление, что именно они выражают экзистенциальный прорыв в тайны западной рациональной души, в самую суть Европы. Несмотря на странный характер персонажей картин, они кажутся лишенными всякого вымысла. В офортах Олега присутствует кристаллическая демонстративность с ясностью математических формул. И тайна. Но странность картин кажется привнесенной. Она — от неспособности зрителя воспринять геометризм ушедшего мира с другими людьми, другим солнцем, другим Богом.

Интеллектуальная интуиция офортов Олега Денисенко предьявляет нам самую механистическую духовность Запада, которая не поддается школьному делению на эпохи и периоды. Здесь средневековые крестовые походы плавно перетекают в Великие Географические Открытия и кругосветные плавания. Освобождение Гроба Господня смыкается с поисками Южного континента. В рисунках, словно призванных иллюстрировать алхимические трактаты, проступают контуры астрологических и мореходных карт. Иконописные лики и испанские доспехи соседствуют с изображениями, напоминающими драконов, птиц, лошадей или насекомых существ, точно выписанных из средневекового bestiaria или из зарисовок какого-то португальского морехода эпохи Возрождения. При этом в скелетах или даже чучелах заморских зверей проявляются части механических игрушек или магических автоматов, созданных в алхимических лабораториях чернокнижников.

Где-то эти офорты внешне могут напомнить произведения сюрреалистов. Однако они рождают в душе совершенно иные чувства. У львовского художника вовсе не ощущается абсурдности и трагизма существования. Напротив, все образы являют собой элементы единого мира, спроектированного Богом с усами Мюнхгаузена при помощи циркуля и линейки. Созерцая их, постигаешь сердце Европы, из которого вышли infernalность Босха

гости петербурга



Художник Олег Денисенко (справа) и организатор его выставки в Музее Бродского Кирилл Авелев

тину образов явились черные мохнатые шары. Художник при нашей личной встрече предпочел их не комментировать, вскользь используя обозначения «тайна» и «темное солнце». Образ и в самом деле магический. Он, как мне показалось, раскрывает загадку надлома европейского духа после Ренессанса. Сначала — в работе «Parable» — черный мохнатый шар над головой рыцаря напомнил мне пузырь с тысячами протянутых из середины клещей и скорпионовых жал — видение из повести Гоголя «Вий», средоточие мудрости нечистой силы. Потом образ породил ассоциации с апокалиптической звездой польны Чернобыля. В офорте «Secret III» черный мохнатый шар выступает уже в роли евхаристической чаши (кальяна?), из которой с помощью трубок пьют (курят?) три демонических крылатых существа, отдаленно напоминающих Троицу Андрея Рублева. В работе «Circus mundi» этот образ выходит из самой сердцевины скелета-механизма...

Алексей Иваненко



В печати (in print)

В Петербурге, одновременно в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме и Центре книги и графики, с 23 июля по 15 сентября пройдет выставка «В печати (In Print)», подготовленная совместно и при поддержке Британского Совета.

Выставка объединяет художников, встретивших однажды на своем творческом и человеческом пути предприимчивого, не без амбиций и чрезвычайно обаятельного человека по имени Чарлз Бут-Клибборн, который предложил им сделать гравюры своих работ в издательстве Paragon Press. «Многие из них не были в ксилографической мастерской со времен художественной школы, но устоять перед энергией и заманчивым предложением Бут-Клибборна они не смогли, — пишет о рождении этого проекта директор отдела изобразительных искусств (Британский Совет, Лондон) Андреа Роуз. — Сам Бут-Клибборн отдавал себе отчет в том, что современные типографские и цифровые технологии способны изменить этот более чем традиционный вид искусства, сделал его полигоном для экспериментов (например гравюры Адама Лоу со следами космического излучения). И, наоборот, новая техническая база дает мастерам уникальную возможность раздвинуть границы обычной художественной практики (например великолепная серия Гэри Хьюма «Весенние ангелы»).

У нас выпуск «эксклюзивной» печатной продукции на основе современного, «живого» материала — вещь и вовсе все еще малопопулярная и достаточно редкая как среди художников, так и среди полиграфических предпринимателей. Нужны прежде всего деньги, а художнику их вкладывать в самого себя боязно — ну, как и в «принте» ты никому не нужен? Людей со стороны, рискнувших вложиться в современное искусство таким образом, тоже как-то маловато, хотя почему бы не напечатать в экспериментальной манере работы достойных наших современников, как сделало это издательство Paragon Press. Ведь последним руководило, конечно же, желание не только дать возможность широкой публике познако-

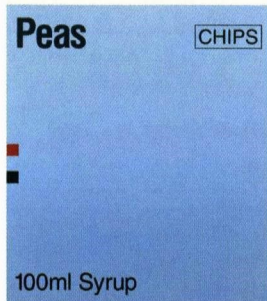
миться и оценить, но и приобрести работы британских художников, отпечатанных мизерными, авторскими тиражами. Но выбор Чарлза Бут-Клибборна был отменный: от абстракционистов Патрика Херона и Терри Фроста до «новых скульпторов», представленных Ричардом Диконом, Биллом Вудроу и Анишем Капуром, и концептуалистов Серит Вин Эванс и Ани Галлацио. «Продемонстрировав поистине «католическую» широту взглядов, предваряя выставку, продолжает в своем обращении к русскому зрителю Андреа Роуз, — Paragon Press напомнило нам, что настоящее искусство выше сиюминутной моды и что в нем всегда есть новизна, вне зависимости от даты на производстве и возраста автора».

В 1992 году Paragon Press, опубликовав портфолио «Лондон», знакомит публику с новой генерацией художников, которые после серии выставок «Молодые британские художники» (начиная с 1991 года) в лондонской галерее Saatchi войдут в обиход как «уай-би-эй». Среди одиннадцати репродукций в подборке «Лондон» были первые эстампы Дамиана Херста и Марка Квинна, но после 1995 года оба художника готовят уже не одну серию для Paragon Press. Группа «Экран», напечатанная

Cornish 100mg/5ml Pasty

Rifampicin B.P.

To be taken by mouth



Дамиан Херст «Тайная вечеря», 1999
Серия «Тайная вечеря», созданная по мотивам Нового Завета, состоит из тринадцати отпечатков кадров. При этом использован дизайн фармацевтических упаковок. Херст их фотокопировал, отмечая изменения в тексте и прочие детали, а затем давал указания Джонатану Барнбруку, который оформил его книгу «Я хочу провести остаток жизни везде, с каждым, один на один, ныне, присно и вовеки». Барнбрук создал на компьютере новые версии, и цифровая информация легла в основу полнометражного фильма. Затем были сделаны отпечатки кадров в Coriander Studios. Каждый офорт — результат обработки 4–7 трафаретов с последующей лакировкой.

Серия из тринадцати отпечатков кадров
Размер 153x101,5 см
Выполнено на Coriander Studios, London
Отпечатано сто пятьдесят экземпляров

свое портфолио в 1997 году, чем-то сродни участникам подборки «Лондон»: они выбирают образцы творчества десятка молодых художников, некоторые из которых используют видеосредства, и предлагают авторам поработать в технике гравюры.

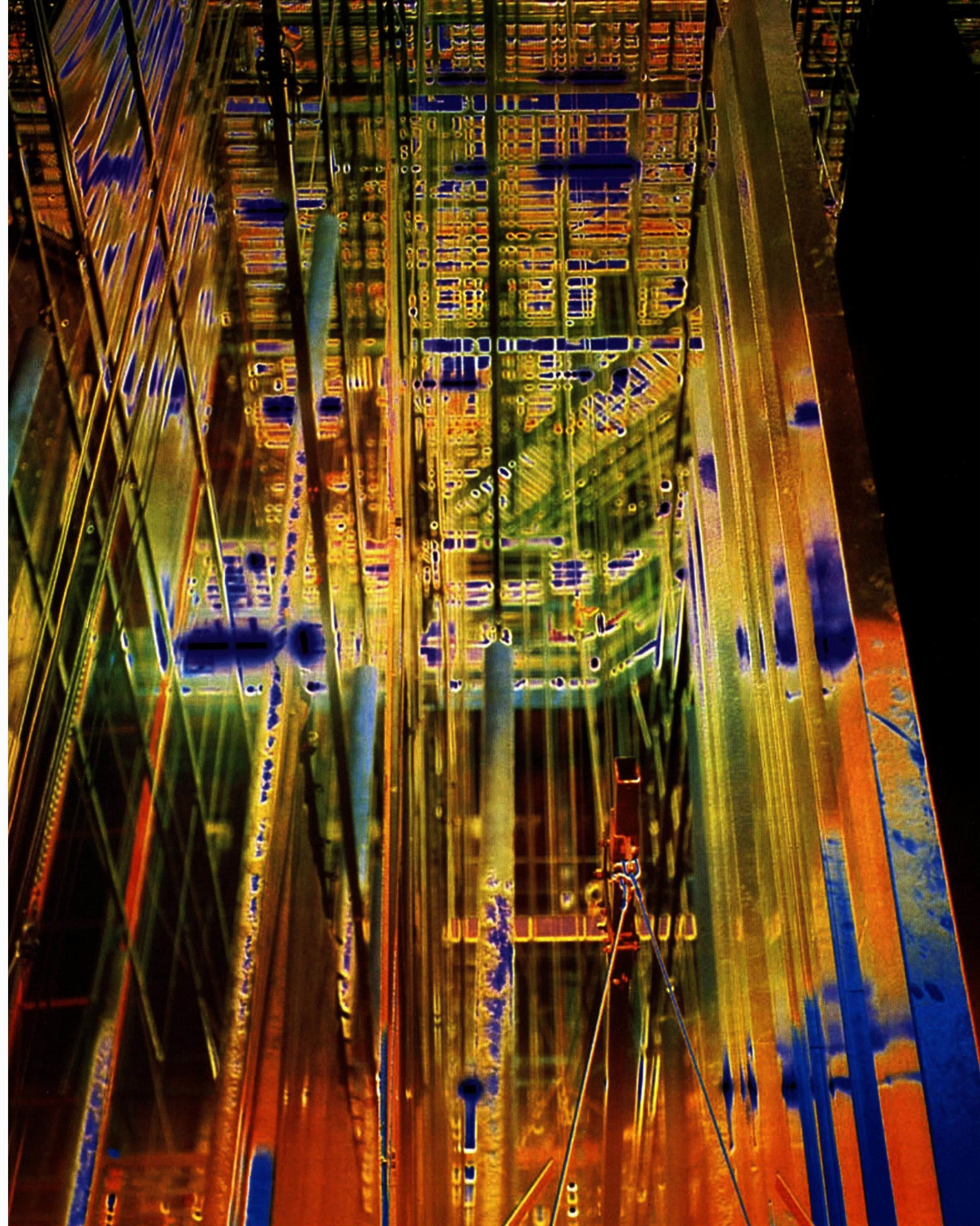
Paragon Press удивляет своим плюралистическим подходом и серьезностью намерений. Бут-Клибборн, первым напечатавший эстампы молодых британских художников, не забывает и их предшественников. На этой выставке мы найдем работы тех, чьи имена известны на протяжении последних двадцати—тридцати лет, — Йен Макивер, Брюс Маклин, Ричард Дикон, Билл Вудроу, а также тех, кто начал работать еще до войны, — Терри Фрост и Патрик Херрон. Можно сказать, что Paragon Press — это музей современного искусства, представляющий лучшие образцы самых разнообразных художественных направлений в сегодняшней Великобритании.

**Материал подготовлен
НоМИ по материалам
Британского Совета**

Марк Квинн «Сад» 2000

В мае 2000 года Квинн создал замороженный сад для Фонда Прада в Милане. Квинн давно интересовался проблемой консервации с помощью заморозки. К 1998 году он разработал метод, позволяющий сохранить цветы в жидком силиконе в охлажденном стеклянном резервуаре. Силикон оставался невидимым, но его отражающая способность придавала цветам более сочную окраску, отчего они казались реальнее живых. Вода, проникая в стебель, замерзала, и лепестки делались твердыми, точно стеклянные. Вот что говорит Квинн: «Мне нравится, что цветы, несмотря на полную трансформацию, производят совершенно естественное впечатление. Они ведь мертвые, а с виду как живые».

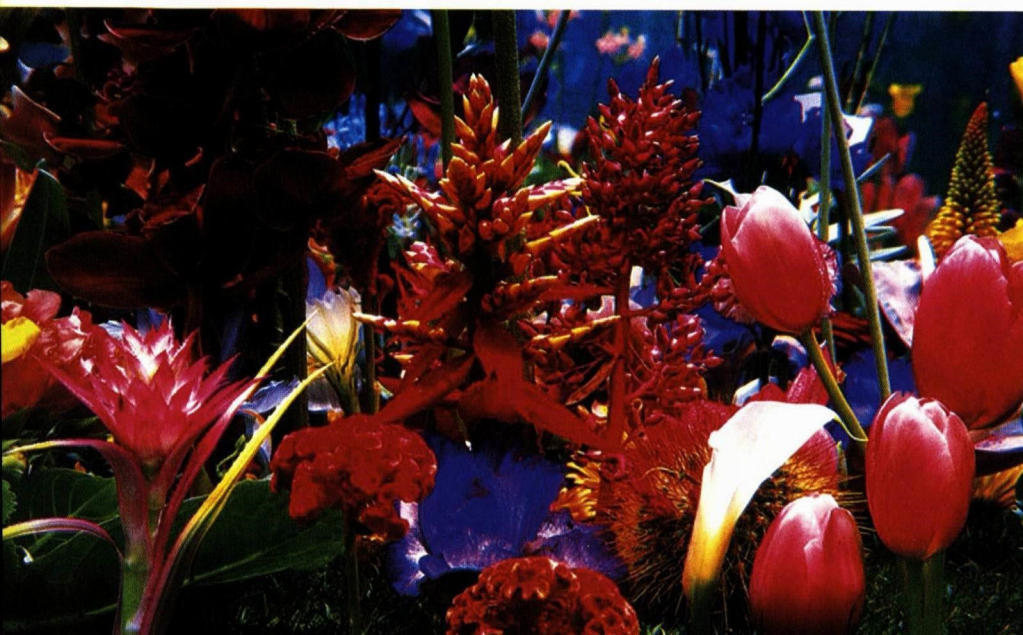
Серия из восьми пигментных офортов
Размер 80,6x124,5 см
Подготовлено Адамом Лоу и Адрианом Лаком в Senecio Press, напечатано в Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
Отпечатано сорок пять экземпляров



Кэтрин Ясс

В 1997 году Ясс получила заказ от лондонского Barbican Arts Centre сделать фотографии для серии небольших экспозиций в фойе центра. Фотографии, сделанные из осветительной будки, она озаглавила «Клетка», сосредоточив свое внимание на декорациях за сценой местного театра. Размеры офорта практически совпадают с размерами фотографий.

Сцена, Размер листа 88,8x74 см



Где можно купить журнал «Новый мир искусства»:

Санкт-Петербург

«Академия художеств» — Университетская наб., 13
Арт-подвал «Бродячая собака» — пл. Искусств, 5
«Буквоед» — Невский пр., 13
Галерея «Борей» — Литейный пр., 58
ГТП «Мир», магазин «Искусство» — Невский пр., 16
Гуманитарное агентство «Академический проект» — ул. Рубинштейна, 26
Книжный салон филологического факультета СПбГУ — Университетская наб., 11
«Лавка художника» — Невский пр., 8
«Ленкнига» — ул. Кронштадтская, 11
«Летний сад» — Большой пр., П.С., 82
Музей неконформистского искусства — Пушкинская ул., 10
Санкт-Петербургский Дом книги — Невский пр., 28
ЦВЗ «Манеж» — Исаакиевская пл., 1
ЦВЗ Союза художников — Б. Морская, 38
«Язон» — ул. Двинская, 15
Галерея Михайлова, галереи «С.П.А.С.», «Гильдия мастеров», «Валенсия» и др.

Москва

«Лавка архитектора» — ул. Рождественка, 11
«Библио-Глобус» — Мясницкая ул., 6
Галерея Аллы Булянской (ЦДХ) — Крымский вал, 14-а
Галерея искусств Церетели — ул. Пречистенка, 19
Галерея предметного искусства «Новодел» — Б. Палашевский пер., 9
ГВЗ «На Солянке» — ул. Солянка, 1/2, строение 2
«Гилея» (Издательство «Галарт») — ул. Черняховского, 4-а
«Ад Маргинем» — 1-й Новокузнецкий пер., 5/7
Кафе «Пирог» — Б. Дмитровка, 12/1, строение 1
Кафе «Пирог» — ул. Пятницкая, 29/8
«Книга и Ремесло» — Б. Садовая ул., 3
«Летний сад», ЗАО — Б. Никитская, 46
Литературный клуб «Графоман» — 1-й Крутицкий пер., 3
«Мир печати» — 2-я Тверская-Ямская ул., 54
Московский Дом книги — ул. Новый Арбат, 8
Московский центр искусств — ул. Неглинная, 14
«Проект О.Г.И.» — Потаповский пер., 8/12, строение 2

А также

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

Вниманию библиотек!

Подписку на «НоМи» можно оформить в агентствах: «Артос-Гал» — тел. (095) 160-58-56,
«АиФ-Эскорт» — тел. (095) 319-82-16, а также в Центральном коллекторе научных библиотек,
Москва — тел. (095) 330-49-56)

Подписной индекс в Общероссийском каталоге **38490**,
в Объединенном каталоге «Пресса России» — **29610**.

www.worldart.ru

e-mail: art@worldart.ru

ISSN 1560-8697



9 771560 869031