

Новый Мир Искусства

НОМИ

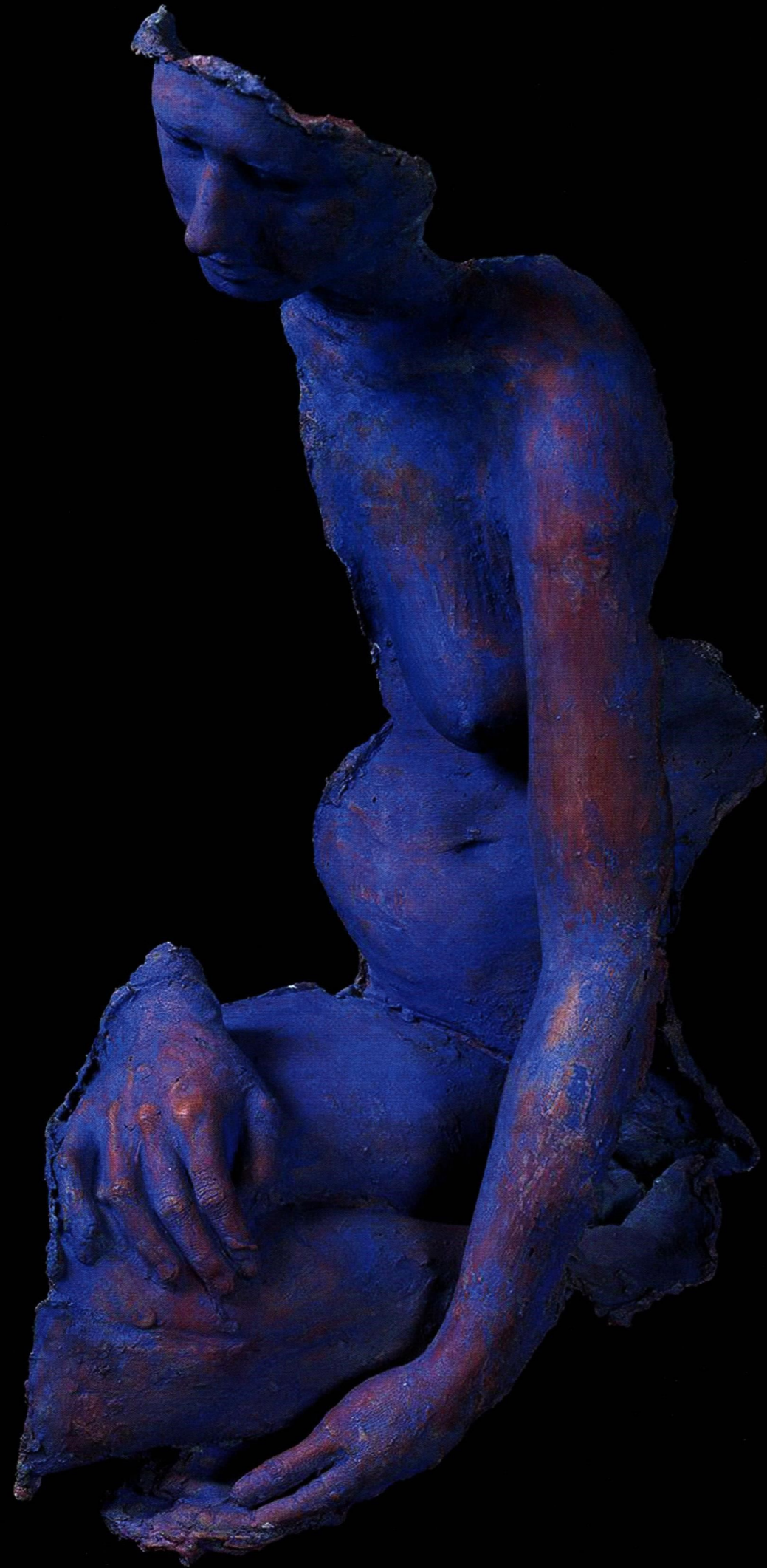
журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

4/27/2002





издатель ООО «Редакция журнала
„Новый мир искусства“»
директор Юрий Калиновский
главный редактор Вера Бибинова
секретарь редакции Ольга Якубович
верстка: Филипп Донцов, Надя Зубарева
корректор Наталья Кузнецова
коммерческая служба Анна Краснова
производственный отдел Александр Гончаров
отдел информации: Ксения Колобова,
Дарья Акимова (Москва), Валентин Дьяконов
(Москва), Ася Балуева, Алексей Иваненко
допечатная подготовка Александр Балабанов
техническое обеспечение Сергей Ивахно

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:
Треножник с богом смерти Миштеки. 1250—1521.
Национальный музей антропологии. Мехико.

2-я страница обложки:
Дж. Сигал. Торс. Рука на бедре. 1978.
Крашенный гипс.

3-я страница обложки:
А. Экстер. Эскиз костюма к спектаклю
«Ромео и Джульетта».

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

Станислав Савицкий внутренний Техас	2
на Вы Рубрику ведет Марина Колдобская Марат Гельман: хочу уговорить страну	4
взгляды Екатерина Андреева искусство и работа	6
Михаил Карасик скажу искусству — бай!	10
Марина Колдобская манифест по поводу манифесты	10
параллельная лексика К. Т. Виталий Пушницкий: академия — коллаж — небо — свет	12
Екатерина Андреева мерность мира. о фотоакварелях Станислава Макарова	15
цвет и саунд Валентин Дьяконов звуки и образы великой эпохи	18
Ирина Бровина пространство, пойманное звуком	20
артикуляция <small>(русские дома)</small> Александр Соболев (Вена, Австрия) традиционные наряды русских деревянных домов	24
художественная старина в XXI веке Рубрику ведет Виктор Файбисович русские реликвии на зарубежных аукционах	27
мир музея Алексей Иваненко другая мексика	31
Елена Гетманская мадонна и рыцари	34
проездом Вадим Высоцкий островитяне	36
Ольга Якубович Борнхольм. лекарство от всего	38
Таня Никитина (Ясная Поляна) «камни Венеции»: взгляд в квадрате	40
событие «Старый Витебск» вновь под крылом Русского музея...	42
Анна Харькина современное искусство традиционно без музея	44
Дмитрий Новик кто пойдет в разведку с contemporary art	48
художественная хроника петербургская арт-хроника / подготовила Ксения Колобова /	49
московская арт-хроника / подготовила Анна Харькина /	54
музеи	57
выставочные залы / галереи	62
гости петербурга	66
НоМИ-новости	73
на родных просторах	76
столицы. Москва	77



Станислав Савицкий

внутренний Техас

Грубость стала заурядным стилем. Искусство, получившее признание за последние годы, черпало сюжеты из яркой повседневности и на разные лады обыгрывало недавнее советское прошлое. Блатная баллада, поневоле сплотившая всех и вся, наводит на подозрение, что и для тэшек и для джипов есть всего один маршрут — на Владимирский централ. Криминальный романтизм настолько выразителен, что художнику достаточно воспроизвести этот стиль, и зритель тут же обостряет рецепторы. Он давно уже не выглядит эстетской штучкой, как некогда воспринималась проза Юза Алешковского. Хрип загадочной русской души, под который мерно протекала жизнь в 70-е, умело продюсируется на «Русском шансоне».

Позднесоветская культура — бесприоритетный материал для стилизации и шуток. Искусный матерок, на который то и дело переходят персонажи Владимира Сорокина, — обрамление картины тотального бреда, которую с инерцией давнего интеллигентского сарказма рисует в своих книгах герой летних скандалов. Уличная брань здесь изящна, как пируэт, и забавна, как эгги Чаплина. Впрочем, она становится удовольствием, которым автор безуспешно пытается поделиться с читателем. Вслед за серией книг, похожих на коллекции набивших оскомину дежурных шуток, «Лед» закономерным образом достиг вершины творческого развития. Это роман-предостережение о том, что следующий текст не стоит и открывать.

Видеть в советском прошлом наследственную шизофрению в государственном масштабе, наигранно припоминая мизерные цены и тоску по пьяному братству, все равно что рассматривать семейный альбом в полевой бинокль. Все гораздо более неопределенно, хотя и кажется таким знакомым и очевидным. В этом интуиция не подвела музыкантов «Ленинграда». Как аллегория воспринимается обложка первого альбома: неразгаданный фигурный кроссворд тридцатых годов в форме штурмовика на фоне прекрасных человеческих образов из ушедшей эпохи. Шнур раз за разом демонстрирует завидные качества культурного политика. В интервью он высказывается столь же цинично и прозорливо, как гагарины отечественного арт-бизнеса — Марат Гельман и Александр Иванов. На сцене он блистает знанием современного петербургского языка. Честь и хвала музыкантам, которые по-

жертвовали умением играть в пользу имиджа гопника с Юго-Запада! Травма советской люмпенизации разыгрывается в духе клоунады, но с великорусским погружением в беспредел. Возвращение приклатенного джаз-бэнда довоенных лет, усвоившего ритмы ска и реггей, кажется вполне закономерным. Тот же стиль не так давно возродился на альбомах Эндрю Берда и Squirrels Nut Zippers. Разве что вместо криминального душка здесь царят безумное абсурдистское веселье и задумчивый лиризм. Летними ночами на улицах Парижа гуляк и ротозеев собирает колоритный бэнд. Девушка, играющая на крепкой палке, на которую натянута толстая леска, трубач, левой рукой одновременно управляющийся с «ионикой», пожилой индус в триниках, который напевает осипшим голосом что-то вроде «if you want to smile just smile», и гитарист, который то и дело подпеваает, но никогда не открывает глаз. Забавные и милые любители мирного довоенного джаза наводят на мысль, что нынешняя криминальная романтика — штука очень родная и так же непереводаема на иностранные языки, как меню макдоналдса. Легкость и беспечность в отечественном варианте уступают место сугубости и лихости.

Петерская повседневность видится глазами героя нашего времени — тинейджера, у которого есть «другое будущее», свой телеканал, свой чат и, по-любому, преимущество, поскольку быть молодым модно. Машинка стопудово выбирает выражения, с Хрюнделем у них царит полное взаимопонимание. Вокруг, впрочем, тоже все понятно с полуслова. Ночью в новостройках всегда найдется, кому сказать «И-нна!». Флэшковые мульты, как и породивший их комикс, далеко не всегда интересны визуально. Цикл про Машинку как картинка выигрывает лишь тем, что у него нет русских конкурентов. Зато просторечие, на котором говорят петербуржцы и гости нашего города, воспроизведено так правдоподобно и иронично, что в компаниях вместо анекдотов пересказывают «Машинку». Пассажир в электричке читает книгу «Гады». У метро продавец газет завывает, как мулла: «Отдохни!», «Не скучай!», «Интим», «Кайф по выходным». На вопрос: «Как пройти к Староколпакскому переулку?» москвич отвечает: «О, блядь, понаехали тут!». В обиход вошло «как-нибудь так», «пойдем-ка покурим-ка», «на полчаса, по-любому».

Язык намного ярче выражает грубость и диковатость повседневности, чем визу-

альные средства. Либо — чтобы вдохнуть жизнь в непристойность и эпатаж, нужно убеждать личным примером. Этому учит акционистский опыт рыцарей трансгрессии Кулика и Бренера. Автор «Машинки» с полным правом считает свою работу искусством, поскольку искусством имеет право быть все, и лишь самые отчаянные сорвиголови называют столичных акционистов 90-х топ-моделями «ХЖ» эпохи позднего ельцинизма. Все эти примеры говорят о том, что для высокого (серьезного) искусства, если оно может быть найдено с полной очевидностью, риторика грубости не представляет никакого интереса. Сегодня это целиком и полностью сфера масс-культуры, которая делает событием даже выход академического словаря обсенной лексики. О его появлении не говорилось разве что в «Слабом звене». История помнит случаи, когда дело обстояло иначе. «Происхождение мира» Курбе и «Завтрак на траве» Мане схожими средствами произвели должный эффект. «Цветы зла» Бодлера, авторский матерок Селина, поэтизация физиологии у Генри Миллера или громогласное «Merdre!» папаши Убу остались в памяти современников и заняли свое место на страницах университетских учебников. Сегодня натурализм и обесценность бездейственны, как миметические средства, поскольку даже элементарные социальные представления о действительности довольно расплывчаты, тогда как художественный мэйнстрим пока что не сложился. Обывательский вкус не определился, власть тоже далека от намерений влиять на искусство. Грубость не является эстетически неотрефлексированным, сферой профанного или несделанной, сырой вещью. Она теряется как обязательная деталь на пейзажном рисунке, как штука, похожая на все. Любые попытки критического реализма, серьезные или ироничные, приводят либо к пародии, либо к недалекому радикализму. Для многих вопрос о том, какой смысл таится в выражении «микрия под реальность», остается открытым. Грубость безобидна и нелепа, как внучатый стиль позднего Шкловского: «Сегодня говорю с вами о котях. Пушисты, хвостаты, своенравны. С усатой мордой — музы ревопозтов. Всех их забрало время. Я стар. Сегодня вижу: новое не враг старому, а наследник его». Язык, сложившийся в течение 90-х, лучше всего подходит для ретроспективных настроений, которые, как после любой революционной эпохи, уже набирают силу. Он будет особенно кстати для героических версий.



на Вы

рубрику ведет Марина Колдобская Марат Гельман: хочу уговорить страну

96—97-й — время бурных выборных кампаний, в том числе Ельцина, Лебеда, в которых ты участвовал как политтехнолог. Ты говоришь о деньгах, которые на этом заработал?

Я говорю о галерее.

А разве твои тогдашние успехи галериста не были связаны с участием в политических играх?

Никогда. Ровно наоборот. Ты не представляешь себе, что такое современное искусство в глазах российской элиты, особенно региональной... Это что-то настолько несерьезное — даже не «молодежка», а просто какие-то ебнутые... Мои деловые партнеры все время спрашивают — зачем ты с этим возишься, ты ж реальный человек?

И что ты им отвечаешь?

Что искусство — это реальный бизнес.

Помнится, в 97-м ты хвастал, что оборот галереи Гельмана больше, чем бюджет Министерства культуры твоей родной Молдавии.

Наш оборот тогда был свыше миллиона долларов, считая продажи и привлеченные спонсорские средства.

В Питере считается, что галерея — дело убыточное и может существовать, только если ее кто-то кормит. А твоя, выходит, доходное предприятие?

Пожалуй, сегодня, впервые за многие годы, я могу открыто назвать сумму своего личного дохода от арт-бизнеса. За прошлый год я заплатил налоги с 200 000 долларов прибыли. Это, конечно, меньше, чем в 97-м. Но, во-первых, растет коллекция. А это на языке бизнеса отложенная прибыль. Во-вторых, галерея вообще не может быть крупным бизнесом. Если галерея достигла успеха с группой из 5 художников, нельзя этот успех распространить на 500 художников. Экономика изобразительного искусства строится совсем по другим принципам. Здесь очень мала доля того, что называется затратами. Если в цене автомобиля себестоимость занимает 50 %, то в цене картины она может быть 5 %.

Позтому ты все время изменяешь искусству — с бизнесом, с политикой, с медиа...

До 96-го года я работал полностью на то, чтобы словосочетание «галерист Гельман» было у каждого в мозгах. А с 96-го я так же страстно работал на то, чтобы этот имидж разрушить.

Для арт-сообщества ты остаешься галеристом. Твоей галерее уже 12 лет, можно подводить предварительные итоги. Какой период был самым успешным?

Есть разные критерии успеха, и по-разному мы были успешны с самого начала. Было как бы три периода. С 1990-го по 1993-й год — становление, внутренне оно было самым интересным, потому что тогда все было в первый раз. Если говорить о галерее как об институции, то ее взлет начался с 93-го, когда мы очень активно стали заниматься социальными проектами. К середине 90-х галерея стала чем-то вроде поп-звезды. Мы вышли из профессионального пространства в публичное. А на 96—97-й пришелся пик коммерческого успеха как результат этой популярности.

Если клиент знает, что искусство стоит так мало, как убедить его, что он должен платить много?

Цена произведений определяется уровнем жизни в стране. Скажем, молодой талантливый художник запрашивает за свои работы столько, сколько ему надо, чтобы прожить. Именно этим объясняется разница в региональной цене русского искусства, немецкого или американского. Цены там выше в 10 раз не потому, что американцы в 10 раз лучше. А потому, что здесь нужно \$ 300—400 в месяц, а там \$ 3000—4000.

Если художник попадает в галерею, то у каждой галереи свой уровень цен. Это опять-таки связано не с затратами, а с тем, какая клиентура. Искусство покупают люди, у которых уже все есть. Они тратят столько, сколько могут себе позволить, а не столько, сколько стоит вещь.

Какова была максимальная цена продажи в вашей галерее?

За «Выбор русского народа» Комара и Меламида, фактически за две картинки, мы взяли \$ 70 000.

И что за человек смог себе это позволить?

Тот, кто купил, перепродал эти работы в западный музей.

Комара и Меламида, по-честному, надо считать американскими художниками. А на какие цены могут надеяться наши?

У нашей галереи есть художники, известные в Европе, чьи цены выходят за региональные рамки. Тут может быть свыше 10 тысяч долларов. Таких очень немного — Кулик, Саватов, Кошляков... Наверное, еще Пригов, если привести к общему знаменателю цены его маленьких работ на бумаге. Остальные находятся в региональной ценовой нише — до 8 тысяч. Было исключение — инсталляция Бродского, проданная за 30 тысяч (покупатель З. Церетели. — Прим. авт.), но она очень большая.

Ты можешь обрисовать типаж отечественного покупателя, его мотивы?

У меня было много разных историй, свести их в какую-то систему трудно.

Некоторое время назад играл роль бум недвижимости. В 90-е годы люди не вкладывались в интерьер, потому что была высокая социальная подвижность — все меняли работу, статус, место жительства... Потом люди стали быстро богатеть, начали покупать жилье и захотели его украшать.

Украшать или оформлять свой новый статус?

Вначале украшать. А дальше все зависит от того, сумеешь ли ты их убедить, что они могут получить за эти же деньги еще и бонус в виде престижа.

Мне всегда казалось, что ты занимаешься искусством суровым и неприятным.

Ошибаешься. Оно вполне интерьерно. Но это не единственный мотив для клиента. Есть лю-

ди, которые, подозреваю, покупают у нас просто потому, что хотят держать контакт. Галерея может играть роль клуба, где встречаются люди, которые в других обстоятельствах встретиться просто не могут. Кто-то с кем-то просит познакомиться. Я спрашиваю: «А как я тебя представлю? Тот человек, о котором ты говоришь, — он у меня покупал, он мой клиент. Если ты что-то купишь, могу тебя представить тоже как клиента».

Тот спрашивает: «А что я должен купить?». Я говорю: «Те же для себя покупашь. Приведи жену, выберете, что нравится». Несколько раз в результате таких случаев получались успешные коллекционеры.

То есть галерейный бизнес — торговля связями?

Может быть, это характерно именно для нашей галереи. Моим клиентом был один псевдо-смер в Сургуте, который нуждался в выстраивании отношений с городской властью, но не мог этого сделать, потому что был из других кругов. Мы помогли: договорились с местным музеем, человек купил у нас и подарил музею 6 хороших работ. Музей организовал его встречу с мэром, его представили как мецената...

Выходит, вопреки разговорам скептиков современное искусство в российском обществе уважается?

Уважается музей. Есть некоторая параллель с Америкой: там ты приезжаешь в любой город, приходишь в музей современного искусства, просишь список клуба друзей музея — и сразу видишь, кто элита в этом городе, с кем можно иметь дело. Искусство — очень удобный инструмент стратификации общества, своего рода фильтр для просеивания элиты. К тому же инструмент интеллектуальный, поскольку искусство требует понимания, и экономический, поскольку оно все-таки дорогое.

Считается, что российские бизнесмены — люди, может, не очень искушенные, но широкие и артистичные. Почему у нас так плохо обстоит дело с корпоративными коллекциями?

В России очень плохая легальная база. Если корпорация собирает коллекцию, то произведения становятся ее основными фондами и облагаются налогом. Растут ли произведения в цене — это еще вопрос, а вот платить за то, что они на балансе, приходится каждый год.

В начале 90-х мы выстраивали сложные схемы: оформляли продажу как безвозвратный кредит, который дается под залог картин. Кредит не возвращался, залог удерживался. Все это отбивает охоту коллекционировать. Придумывать такие схемы для того, чтобы заработать, еще можно. А для того, чтобы потратить... а потом еще проверки начнутся...

С западными клиентами легче работать?

Гораздо тяжелее. Тут надо реально вкладываться, много ездить, бороться за партнеров. А с нашими банками... Ты договорился с руководством, потом они присылают какую-нибудь

женщину, которая интересуется только, можно ли картины протирать мокрой тряпкой.

В 90-е годы в Европе искусство кормилось в основном от бюджетных денег. Сейчас вся тамошняя система бюрократического социализма терпит кризис. В связи с этим есть две гипотезы — хорошая и плохая. Первая: рынок вернется. Вторая: искусство не будет финансироваться и умрет. Твой прогноз?

Рынок, как механизм финансирования искусства, себя изживает. Доля рыночных продаж в общем количестве денег, которые оборачиваются в искусстве, становится все меньше. Современное искусство больше похоже на футбол — это бизнес амбиций. Но если бизнес правильно выстроить, амбиции конвертируются в деньги.

Как?

Ты ведь понимаешь, что владелец, к примеру, национального футбольного клуба может решать свои вопросы напрямую с лидером нации. Беда в том, что футбол в постсоветской России является предметом национальной гордости, а искусство — нет.

Государственное финансирование искусства — это мы проходили в советское время. Результат не впечатлял.

Не обязательно государственное. Недавний взлет английского искусства обеспечен амбициями одного человека, Саатчи, который потратил на него огромное количество денег. Рынок на это реагирует, но не он является мотором. Да, работы продаются дороже. За счет того, что вложены огромные деньги в пять — десять имен художников.

И кого ты хочешь уговорить вложить деньги?

Страну. Хотя Россия — сложный случай. С точки зрения экономики следовало бы признать, что — да, мы страна третьего мира, и никакого своего искусства у нас быть не может. С другой стороны — мы большая страна, мы империя, тут есть амбиции, энергетика. В том числе энергетика художников — их же возвращали, чтобы оформлять победы!

Нам нужна маленькая победоносная художественная война...

Правильно! Страна вложит в искусство деньги, только если поймет, что искусство может быть эффективным оружием, инструментом...

Чего?

Ну, к примеру: властная вертикаль становится все более жесткой, это всех пугает. Есть геополитическая потребность показать, что в России все-таки сохраняется демократия. Успех современного искусства может это показать. Америка ведь тоже поддерживала своих абстракционистов не оттого, что любила искусство. Это и называется культурной политикой.

Ты стал телевизионным начальником (Марат Гельман стал недавно заместителем директора ОРТ — Первого канала телевидения. — Прим. авт.), чтобы ее делать?

В любом решении не один мотив, а двадцать. Складываешь, вычитаешь — принимаешь решение. В любом случае, в той большой борьбе будущего с прошлым, которую мы все ведем, искусство находится на переднем крае. И телевидение тоже. Зам. генерального директора ОРТ — это огромная ответственность. Конечно, я буду на этом посту заниматься продвижением искусства. Но пригласили меня не за этим.

Когда-то ты, помнится, говорил, что художник должен взять власть — это была стратегия или убеждение?

Конечно, стратегия! Не дай Бог! Политик ведь живет в системе ответственности, а художник — в системе свободы.

А галерист?

Конечно, в системе ответственности.

Тогда тебе придется отвечать на упрек, что ты занимался черным PR и пользовался при этом инструментарием искусства. Знаменитую выставку «Компромат» ведь можно понять по-разному — в том числе и как апологию грязных политических технологий.

Очень сложно комментировать чьи-то домыслы. В политическом консультировании есть своя профессиональная этика. Она близка к адвокатской. Ты работаешь на клиента, делаешь для него все, что в рамках закона, и не можешь ему навредить — это прежде всего. То, что ты при этом делаешь, может противоречить каким-то стандартам.

Например?

Например, ты не говоришь правды. Не имеешь права, потому что это не твои тайны. Это как раз предписание профессиональной этики.

Она определенно противоречит интеллигентским представлениям об искусстве как области морального, чистого, святого...

Конечно, политик никогда не попадет в рай.

А художник?

Тем более. Но по разным причинам: политик нарушает заповеди, а художник заповедей не признает.

Меня не очень впечатлила экспозиция галереи Гельмана на Арт-Москве.

Галерея переживает естественный кризис. Мы уже старая галерея. За 12 лет нарабатался круг художников, с которыми мы постоянно сотрудничаем, — человек 25. За год физически можно сделать выставок 15. Практически мы успеваем выставлять только своих художников — известных, любимых, востребованных... Но для новых проектов почти не остается воздуха. До 98-го года не было сезона, чтобы мы не делали открытий. А сейчас мы прервались в этаким «роллс-ройс». Эта ситуация требует каких-то решений.

* Мы не стали переименовывать постоянную в этом году рубрику «На Вы» ради старых дружественных связей нашего корреспондента Марины Колдобской и Марата Гельмана, ведущих разговор, инициированный НОМИ, естественно, «на ты».

Екатерина Андреева
искусство и работа



Гюбер Робер. Развалины дорического храма, 1783

В воспоминаниях Виктора Пивоварова, совсем близко к концу, есть рассуждение, косвенно касающееся темы об искусстве и работе. То, что оно возникает возле самого финала книги и разворачивает разговор о новейшем искусстве вспять, в историю художественной формы, позволяет понять это рассуждение как итоговый вывод из творческого опыта, открывающий другую перспективу взгляда на весь пройденный актуальным искусством путь. «Однажды перед «Спящей девушкой» Вермеера в Метрополитен-музее я увидел, что эта картина не написана, не сделана, она выдохнута, сотворена в одно мгновение. Как профессионал я знаю, что это невозможно, так не бывает. Художник придумывает, отбрасывает, прибавляет, пробует, отделяет детали. Выдохнуть картину нельзя. Но вот это невозможное передо мной! Вещественное свидетельство чего-то, что я могу определить только как чудо. И дело не в совершеннейшем мастерстве живописи, вернее, не только в нем. В истории искусства совершенного не так мало. Картины Терборха и Вермеера — свидетельство особой неизвестной нам духовной практики, парадоксально близкой, как мне кажется, практике Ван Вэя и Ши Тао. Речь идет о растворении эго и достижении абсолютного покоя, равновесия и гармонии не методом аскезы и подавления телесности, а методом познания прекрасного как доминирующего принципа, как сущности всего»¹.

Дело в том, что искусство, начиная с капиталистической эпохи, принято было объяснять как род особенной работы. Вот другая, очень богатая возможностями интерпретация цитата: «Как известно, Бюхер установил, что музыка и поэзия возникают из общего начала, из тяжелой физической работы и что они имели задачу катартически разрешить тяжелое напряжение труда... Мы увидим, что и на своих самых высших ступенях искусство, видимо, отделившись от труда, потеряв с ним непосредственную связь, сохранило те же функции, поскольку оно еще должно систематизировать или организовывать общественное чувство и давать разрешение и исход мучительному напряжению. ...Искусство, таким образом, первоначально возникает как сильнейшее орудие в борьбе за существование, и нельзя, конечно, допустить и мысли, чтоб его роль сводилась только к коммуникации чувства и чтоб оно не заключало в себе никакой власти над этим чувством. ...Прекрасно выразил это Ницше в «Веселой науке», когда указал на то, что в ритме заключено побуждение: «Он порождает непреодолимую охоту подражать, согласовывая с ним не только шаг ноги, но и душа следует такту... Да и было ли для древнего суеверного людского племени что-либо более полезное, чем ритм? С его помощью все можно было сделать: магически помочь работе, принудить бога явиться, приблизиться и выслушать, можно было исправить будущее по своей воле, освободить свою душу от какой-нибудь ненормальности, и не только собственную душу, но и душу злейшего из демонов. Без стиха человек был ничто, а со стихом он стал почти богом». И чрезвычайно интересно, как дальше Ницше поясняет, каким путем удавалось искусству «приобрести такую власть над человеком. «Когда терялось нормальное настроение и гармония души, надо было танцевать под такт певца

— таков был рецепт этой медицины... И прежде всего тем, что доводили до высших пределов опьянение и распушенность аффектов, следовательно делая беснующегося безумным и мстительного пресыщающей мстостью». И вот эта возможность изживать в искусстве величайшие страсти, которые не нашли себе исхода в нормальной жизни, видимо, и составляет основу биологической области искусства»².

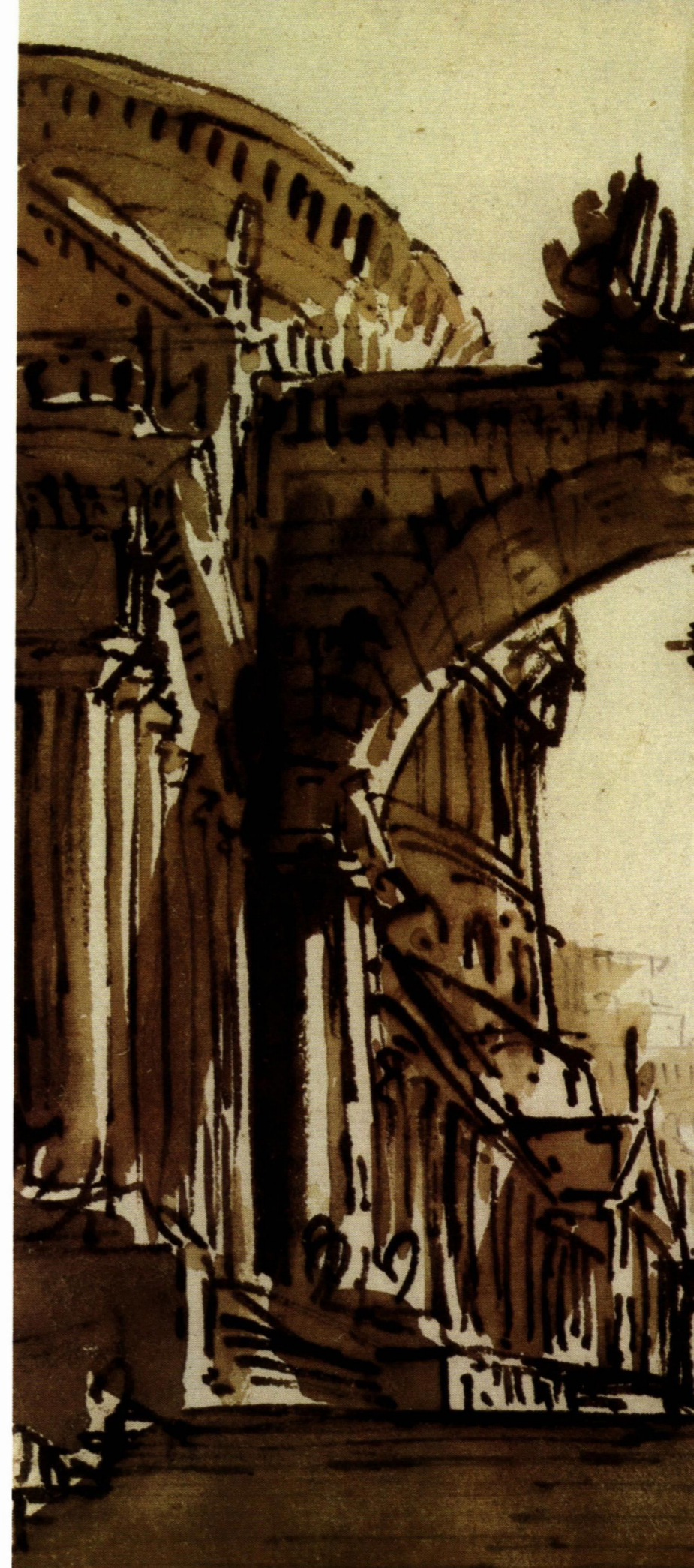
Какое же искусство отождествляло себя с работой по Ницше? То, что называется с тех пор «современным»; эту традицию и продолжает, и подвергает сомнению Пивоваров. Совершенно очевидно, что в искусстве авангарда 1910—20-х годов, когда писал свое исследование Выготский, выделялись три основных понимания искусства и работы. Самое прямолинейное отождествляет искусство и работу в новейшем дизайне, который из сильнейшего орудия в борьбе за существование становится магическим средством обустройства новой реальности для нового человека. В искусстве мастеров Баухауса есть эта совершенно выполненная работа, виртуозный труд на благо генетически усовершенствованной расы и «нового быта»; в искусстве близкого и в материализме, и в жреческих притязаниях ЛЕФа этот труд мистически умножает сам себя в произведениях о Вещи, о Фабрике и т.д. Мифологизированный искусством труд — вот ныне разрушенный культ эпохи европейской индустриализации.

Вторая тенденция более сложного понимания работы в искусстве ближе Выготскому и непосредственно вдохновлена Ницше — искусство здесь магический труд, ничего не производящий, кроме оформления ритуала. Через такой труд, который еще надо заново освоить, потому что в современном обществе он утрачен, художник и его паства опять-таки выходят на путь в настоящий, высший мир. Обще-

ственной практикой ритуального движения в запредельное занимались многие великие художники XX века — от экспрессионистов до Кляйна или Бойса.

Третий вариант — это радикально переосмысленный второй, и он противостоит первому. Искусство здесь определенно не работа, потому что давно известно, что в запредельном мире не будет труда, и потому что труд создает не высшую, но всего лишь меновую стоимость. Поэтому «Черный квадрат» в сознании Малевича — это символ божественного «несмысла», бездействия; поэтому абсурдные произведения Дюшана всеми силами сопротивляются определению «произведение искусства». Пивоваров по смыслу, по своей профессиональной традиции близок именно третьему варианту, но его пример абсолютного покоя и духовной практики, ведущей к этому покою, разительно отличается от супрематического решения. Ведь в примере Пивоварова работа не просто наличествует, в нем искусство выступает как работа божественная: исполненная без труда. В «реалистической» картине Вермеера присутствует полнота мира, развернутая в, казалось бы, немислимых для человеческого восприятия и умения изображать, тонких материях. Именно развернутая, видимая, а не свернутая и заявленная полнота «Черного квадрата».

От этой сделанной, но невидной работы искусство модернизма во всех его вариантах отказывается в принципе и с самого начала. И по прошествии ста лет мы ощущаем роковые последствия этого отказа. Мы видим, что с такой удивительной живописью, с такими картинами лучшего мира, которые освобождают нас от тягостного чувства труда, связано нечто сущностно важное; нечто такое, что позволяет нам, не опускаясь до искусства как развлечения, ощущать тем не менее высший, райский



Пьетро Гонзага. Архитектурная композиция. Бум., бистр, кисть, перо, графитный карандаш. 198x92. XVIII в.



Луиджи Премацци. Дворец-коттедж в Александрии. Перо, кисть, сепия, карандаш. 1854

отдых, отпущение всех грехов и разрешение всех сомнений, нажитых в повседневности, проводимой в заботах. Из всех трех путей искусства в вечность, путей освобождения от бренного, этот самый короткий, но и самый сложный, самый не зависящий от человеческих установлений. Почему от него последовательно отказывается искусство 1860—70-х годов? Ответ на этот вопрос сам собой приходит в голову, когда рассматриваешь произведения иностранных художников, работавших в Петербурге в XVIII—XIX веках, — акварели, собранные в двух залах Мраморного дворца. Акварели середины XVIII — последней трети XIX века, показанные в Мраморном дворце, по определению являются в большей степени работой, чем индивидуалистическим художественным творчеством, прославленным в этой технике благодаря англичанам: основная часть наших экспонатов сделана итальянскими архитекторами и декораторами, а не мастерами акварельной живописи. В самом начале в маленьком проходном зальчике Бибиена и Валерьяни звучат камерным ансамблем искусственных виртуозов. На скромных бумажистых площадях (Бибиена — в четверть листа) они способны развернуть, довести до экстаза и блестяще завершить орнаментированное

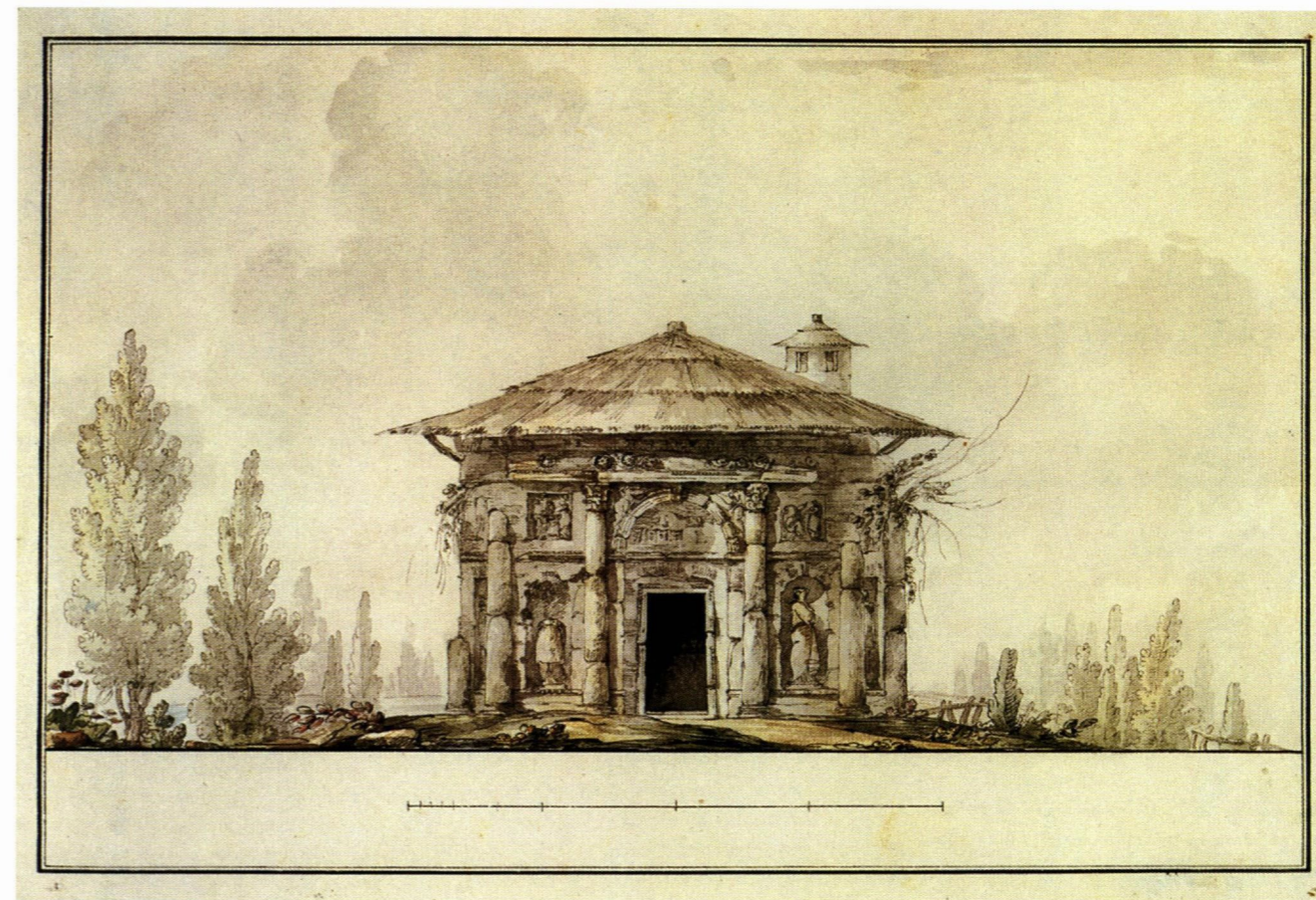
пространство интерьера, которое остается в памяти как образец работы-мастерства подобно драгоценным табакеркам или едва тронутым розовой и салатовой волной цвета планам крепостей с надписями в чудеснейших картушах. Свою работу эти художники искусно выставляют на показ, поскольку каждая их форма — своеобразный перформанс одной или нескольких тем, и зритель получает удовольствие, следя за развитием каждой из них.

Но чем ближе к концу XVIII века, к эпохе романтизма, тем заметнее меняются, как теперь говорят, приоритеты. Акварели гениального Гонзага тому пример: ему в проектах для Павловска уже недостаточно быть виртуозным декоратором, создателем непревзойденной иллюзии стремящегося вглубь и ввысь интереса, размыкающего горизонты нашего сознания в фантастические запредельные пространства. В работе Гонзага присутствует превосходящая собою конечный человеческий труд философия целостного, пронизанного нездешним миром. Именно эта энергия, как молния, высекает из нагромождений архитектурных элементов прорыв в небо, она же позволяет природе Новой Сильвии расти вот уже третье столетие картиной вспо-

лохов сияния и провалов в темноту, картиной творимого мироздания.

Не о работе и превосходная графика великого Кваренги. Возьмем ли мы его проект Триумфальной арки к коронации Павла Первого, или рисунок с изображением Сенатской площади, или вид модной руины: все это заметно превышает уровень мастерского труда, демонстрируемого с целью продажи. То, что искусство готово стать видом духовной практики, объединяющей взгляд на мир, в этих классицистических зарисовках уже очень ясно: их условный, но вполне очеловеченный стаффаж и вечно спокойные архитектурные формы слиты в единстве достойного предстания вечности.

Но XIX век стремительно движется в историю, первая половина его уносится в эту самую вечность, решительно преобразя мир и представления о нем. Портативная акварельная живопись становится одним из популярных товаров, циркуляцию которых контролируют общества акварелистов (в Британии их целых два в соответствии с масштабами рынка и спроса — Старое акварельное общество, основанное в 1804 году, в 1832-м уже уступает Королевскому институту акварелистов), а в академиях ху-



Джакомо Кваренги. Кухня-руина. Царское Село. Перо, кисть, тушь, акварель. 350x505. XVIII в.

дожеств начинают обучать акварели как доходному типу ремесла. Из ранних, еще романтических образцов в Петербургской академии 1870-х используется «Римский колумбарий» Корсини — здесь XIX век еще в свои права только вступает ампириной наполеоновской модой. Как на фантастических видах Гюбера Робера, здесь драматически высятся гигантские сооружения великой империи, частью обветшавшие, а у Корсини и вовсе кладбищенские. Перед этим символическим зрелищем вопрос работы сам собой уходит куда-то в тень. Ему надлежит ждать, покуда нарастет еще неявный социальный пафос и римские конструкции снова прорвут толщу лет, на этот раз изменив модус своего величия — как массивы рабского труда.

Пока же акварель предпочитает виды; в 1870-х благодаря им она сохраняет свой рынок, переживая кризис кабинетного портрета, сгнувшегося под натиском фотографии. Именно на видах специализируется последний из осевших в Петербурге итальянских акварелистов Премацци, ос-

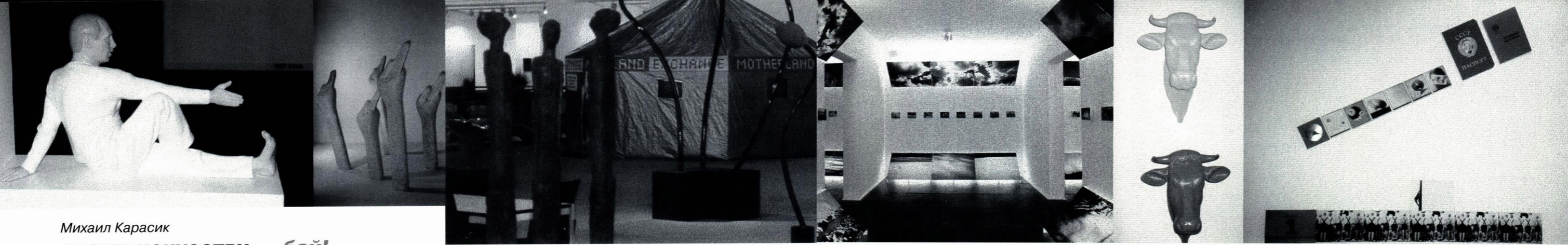
нователь академического акварельного класса. В пейзажах Премацци есть то же высочайшее техническое мастерство, которым отличаются все выставленные итальянцы; но назвать Премацци виртуозом было бы неверно. Правильнее сказать, что он в своем деле высококлассный специалист. Он не столько исполнитель, живущий какие-то часы создания акварели в одном ритме со своим произведением, как Бибиена или Гонзага, как Кваренги или Корсини. Премацци — инженер акварельной живописи, который демонстрирует зрителю, как она строится и что она может показать. И то, как акварельная картина Премацци четко, без всякой кривизны и дрожания руки, без всяких случайностей, на рассчитанных жестких эффектах построена, и то, что она нам показывает — топографические описания Миланского собора или Тиволи, говорит о возможном пределе специализации. Этот предел зависит от профессиональных навыков (владения суммой приемов) и от лучших по своему времени материалов. К искусству это уже имеет отношение в меньшей сте-

пени, и именно такой разрыв с творчеством в академической живописи как специализации провоцирует появление авангарда, мифологизацию искусства как ритуального труда и разочарование в хорошо сделанной фигуративной картине. Провоцирует желание самых лучших и вдумчивых мастеров научиться рисовать.

Слова Пивоварова, сказанные спустя столетия, слова художника, образованного профессионально и вместе с тем вынужденного стать самодельным в поисках смысла в своем ремесле, свидетельствуют о том, что традиция научения способна приблизить к сути искусства не в большей степени, чем традиция разучивания. Наше институционализированное современное искусство предлагает такую же унылую специализацию, как акварельный класс во времена Премацци: по сюжету, по приему, по материалу, хотя оно теперь претендует не на украшение буржуазного быта, а на исполнение магических функций в обществе, специализированном до всех мыслимых пределов.

¹ Пивоваров В. Влюбленный агент. — М.: НЛО, 2001. С. 277—278.

² Выготский Л. С. Психология искусства. — СПб.: Азбука, 2000. С. 335—336.



Михаил Карасик

скажу искусству — бай!

- А художник — это вы?
- Да, я.
- А Шостакович?
- Это композитор.
- А он молодой?
- Нет, он умер.
- Когда?
- Лет тридцать тому назад.
- Ну, я же говорила, что он не старый.

Из разговора художника со зрителем на выставке (художник — это я, Михаил Карасик).

Арт-Франкфурт, 30 мая 2002

У входа в новый зал известного и постоянно разрастающегося выставочного комплекса Messe Frankfurt висел транспарант с призывом «BUY ART!». Девиз салона был размножен на плакатах, буклетах, открытках и другой рекламной продукции, а также на ковровом покрытии у входов в зал. Яркие флюоресцентные зеленые буквы, врезанные в ковролин, призывали покупать искусство. Но по реакции прессы этот салон нельзя назвать успешным, что подтверждала и статистика. Результаты ярмарки оказались весьма скромными, хотя красные точки и пестрели под многими работами, то есть кое-что из выставленного все-таки нашло своего покупателя.

Frankfurter Allgemeine Zeitung отмечала тревожную тенденцию — публика приходит на са-

лон смотреть, а не покупать. Трудно представить, что невысокие показатели последнего Арт-Франкфурта могут привести к кризису, но очевидно, что многие из галеристов-участников еще раз задумаются о своих выставочных планах на следующий год. Причин несколько: изменение сроков проведения салона, замена марки на евро, инфляция и желание зрителя переждать, пока рынок стабилизируется. Иной, концептуальной причиной могло стать изменение художественной политики. Ее приметам стали объединение по времени Арт-Франкфурта с большой европейской биеннале современного искусства — IV Манифестой, проходившей на нескольких выставочных и музейных площадках в этом же городе; организация некоммерческих проектов на самом салоне, проведение гуманитарных акций. Эта усложненная программа неизбежно рассеивала внимание зрителя и отвлекала от главной задачи салона.

Определенную долю в «развлечения» внесли три московские галереи — они и составили непрофитную зону: группа ESCAPE, TV галерея, MM — московский минимализм. Стоит более подробно остановиться на описании этих экспозиций, так как впервые на Арт-Франкфурте галереи из России были представлены в таком объеме. «Русские» располагались в центре зала и, не обремененные необходимостью продавать искусство, бесспорно выделялись среди остальных галерей своей

экономической независимостью. Акционизм, видео, новые имена, не очень знакомые широкой немецкой публике, как раз и привлекли внимание зрителей. Все три проекта включали в себя произведения главных представителей московской художественной сцены.

Желание удивить — одна из черт русской души. Ностальгический проект Exchange Motherland группы ESCAPE — Валерия Айзенберга, Богдана Мамонова, Лизы Морозовой и Антона Литвина, где на десяти экранах, вмонтированных в окружность стены большой палатки (шатра или чума из стального несгораемого материала для космических разработок), герои разных возрастов признавались в своей любви к Родине. Дети и старики, одни — живущие дома, другие — давно эмигрировавшие, на разные голоса рассказывали немецкому зрителю о самом сокровенном. Рядом с чумом лежали два мешка хорошо витаминизированной немецкой земли, выдаваемой за нашу, отечественную. За один евро можно было войти в это таинственное пространство и испытать такое русское, такое необычное чувство — ностальгию. У входа висела инструкция о поведении внутри шатра: запрещалось входить детям до восемнадцати лет, собакам, слабонервным, с сигаретой, алкоголем, с видео, фото, мороженым, были и другие ограничения. Ознакомившемся с инструкцией смельчаку завязывали глаза и ставили перед входом. Неожиданно по-

лог загадочного пространства на мгновение приоткрывался, и обнаженная женская рука Матери-Родины втаскивала жертву внутрь. Через две-три минуты с противоположного конца посетитель появлялся с загадочным, таинственным и немного обиженным выражением лица. В его руках находился целлофановый пакетик с несколькими пригоршнями «русской» земли. В отличие от флаконов с воздухом Парижа, Барселоны или Берлина, которыми торгуют в туристических столицах, земля выглядела слишком материально. Зритель, обманутый в своих ожиданиях познать за минуту эту нашу тоску и любовь, услышать голос фатерланда, предлагал следующему любопытному заглянуть в бездну, дабы после разделить с ближними свои чувства легкого недоумения и плохо скрываемой досады.

От «русских» стендов отходили не только с землей, но и с другими сувенирами. В галерее Маши Чуйковой (проект *Московский минимализм*) можно было приобрести свежую клубнику, яблоки, бананы, персики, лук-порей, цветную капусту и другие фрукты-овощи. Небольшой киоск, опоясанный фанерной стеной, олицетворявшей Кремлевскую, но помолодевшую и поросшую виноградной лозой и искусством, символизировал юный арт-рынок. На бумажных сумках для овощей был напечатан ассортимент: Виктор Пивоваров, Иван Чуйков, Александр Косолапов, Юрий Альберт, Константин

Звездочетов, Андрей Филиппов, Борис Матросов, Павел Пепперштейн, Юрий Лейдерман, Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн и др.

Третий участник — TV галерея (директор Нина Зарецкая) на четырех больших экранах демонстрировала видеопроекты Андрея Великанова, Вадима Захарова, Олега Кулика, Владимира Сальникова, Ольги Столповской, Леонида Тишкова, фильмы: «Неизвестное кино Сергея Параджанова», «Эрик Булатов», «Комар и Меламид», «Дмитрий Пригов». «От Гулага к гласности. Искусство противостояния», «Крылья свободы, или История одной коллекции» и другие.

Московская Крокин галерея и Издательство М.К. из Санкт-Петербурга (книга художника и фотография) не входили в некоммерческую программу и являлись обычными участниками. Первая представляла проект Франциско Инфанте «Между небом и землей» — на мой взгляд, одно из наиболее интересных и ярких событий салона. В специально созданном белом стерильном пространстве, напоминающем космический корабль из «Соляриса», экспонировались фотографии неба, облаков, теней, снега — самые разные состояния природы и времен года. Издательство М.К. в моем лице (я участник последних пяти салонов Арт-Франкфурт) традиционно представляло книгу художника. В экспозицию вошли книжные объекты Сергея Якунина, уникалы Петра Переве-

зенцева, Бориса Констриктора, Виктора Ремешевского, фотокниги Дмитрия Сироткина и фотографии Андрея Чежина.

Публика и покупатель, «платонический» интерес к искусству и привычка отдельных владельцев тугих кошельков покупать лишь самое дорогое и престижное, невзирая на цены, — моя любимая тема в наблюдении за арт-рынком. Замечу, что Арт-Франкфурт — прекрасная сцена, на которой время от времени разыгрывается тот или иной сюжет именно из этой «оперы». Например, в этом году каждый день перед закрытием в зале появлялись странные посетители — «пиджаки», которые с отсутствующим взглядом проходили мимо стендов. Они двигались за проводниками-кураторами в конец зала, где их ожидали запакованные холсты, сложенные вдоль стены. «Пиджаки» вынимали чековые книжки и вписывали в них нули, совсем не интересуясь запечатанными картинами. Это была благотворительная акция в помощь больным СПИДом, в то время когда для нас, наивных, арт-рынок все еще остается синонимом искусства. Не буду судить — что здесь грех, что добродетель, и все же, на мой взгляд, когда на первый план выходит зрелищность, развлечение, дидактизм, арт-рынок начинает зависеть от благотворительности, которую я склонен рассматривать как очередную несвободу, и невольно хочется на самом деле сказать искусству — бай!

Марина Колдобская

манифест по поводу манифесты

«Жидкость, так деловито журчавшая в клистирной кишке, по вкусу, цвету и химическому содержанию напоминала обыкновенную воду, каковой в действительности и являлась». Эта фраза из «Золотого теленка» не шла у меня из головы при просмотре Франкфуртской Манифесты.

Манифеста скучна. Она попросту никакая — без прорывов, открытий, без имен, которые нельзя забыть, без работ, которые «вставляют». Без вкуса, цвета и запаха. Это вода — не кровь. И даже не кислота. Не собираюсь сейчас рассуждать о качестве профессиональной работы ее организаторов. У меня стойкое ощущение, что проблема, сделавшая затею столь пафосным названием столь нудной, го-

раздо глубже, чем чей-то личный вкус, карьерные соображения или деловые качества.

Тем хуже. Если Манифеста сделана хорошо и правильно, как утверждают одни, — значит, налицо серьезный кризис современного искусства. Потому что скука — вернейший признак ненужности. Если она сделана нехорошо и неправильно, как говорят другие, — логичен абсолютно тот же вывод. Потому что в таком важном событии лажа недопустима.

Дефект, похоже, встроен в самую суть проектов, делаемых по социалистическому принципу культурбюрократии. Любые манифесты — дело рискованное, требующее страсти и куража. Можно ли требовать риска от человека, ко-

торый на службе? Обременен ответственностью за бюджет? Контролируем коллегами-конкурентами? Опасается быть обвиненным в некорректности? Желает продолжить карьеру? Чиновник манифестов не пишет. Если же, случается, пишет, то это уже не чиновник, а кризисный управляющий, и надо ждать, что завтра наступит абзац.

Но я, повторяю, не хочу рассматривать Манифесту как профессионал. Я встаю на сторону нормального толстянина, которому неинтересно, что как сделано и почему так вышло. Я хочу взглянуть на любой проект глазами потребителя, который дважды заплатил деньги (как налогоплательщик и как посетитель) и хочет за эти деньги что-то получить.

Вы будете смеяться, но лично я хочу получить от искусства удовольствие.

Его вообще-то можно получать многими способами. Не обязательно, чтобы тебе часа-пятьки, как это делают журналы мод или голливудские фильмы. Есть, например, удовольствие от понимания. Когда хочется хлопнуть себя по лбу и сказать: вот как все, оказывается, устроено! Вот кто самый главный! Вот как все будет! И т.п. В принципе, именно этим — созданием новых смыслов — и занимается актуальное искусство. Именно новые смыслы призвана, судя по названию, выявлять Манифеста.

Вы будете смеяться еще больше, но я хочу также, чтобы мне делали красиво. Напом-

ню, наша профессия до сих пор называется «изобразительным искусством». Опять-таки это не значит впадения в гламур. Красота, в конце концов, воплощение некоего смысла. Если есть новый смысл, появится и новая красота. Если изобразительность исчезла — значит, нечего изображать. А если человеку, заявленному как художник, отчего-то хочется быть социологом, или психиатром, или оператором-документалистом, или деятелем социальной сферы — отчего не стать на самом деле социологом, или психиатром и т. д.? Платить больше будут, уверяю вас. И уважать будут больше.

Словом, я понимаю, зачем нужна нынешняя Манифеста делавшим ее кураторам, при-

нимавшим в ней участие художникам, посетившим ее критикам и журналистам. Это их работа. И они постарались сделать ее работой и для зрителя.

Однако искусство не должно быть работой. Оно может быть любовью, приключением, бунтом, душевным заболеванием. Которое требует, конечно, работы для своего проявления. Но надо понимать, что работа — инструмент, а не суть. Карьера — способ, а не цель. Это странное занятие само по себе цель и удовольствие. Нет другой цели и нет, пожалуй, большего удовольствия. «Это трудное занятие дал господь сынам человеческим, чтобы они упражнялись в нем».



Благовещение. Триптих. 2001

К.Т.

Виталий Пушницкий: академия — коллаж — небо — свет

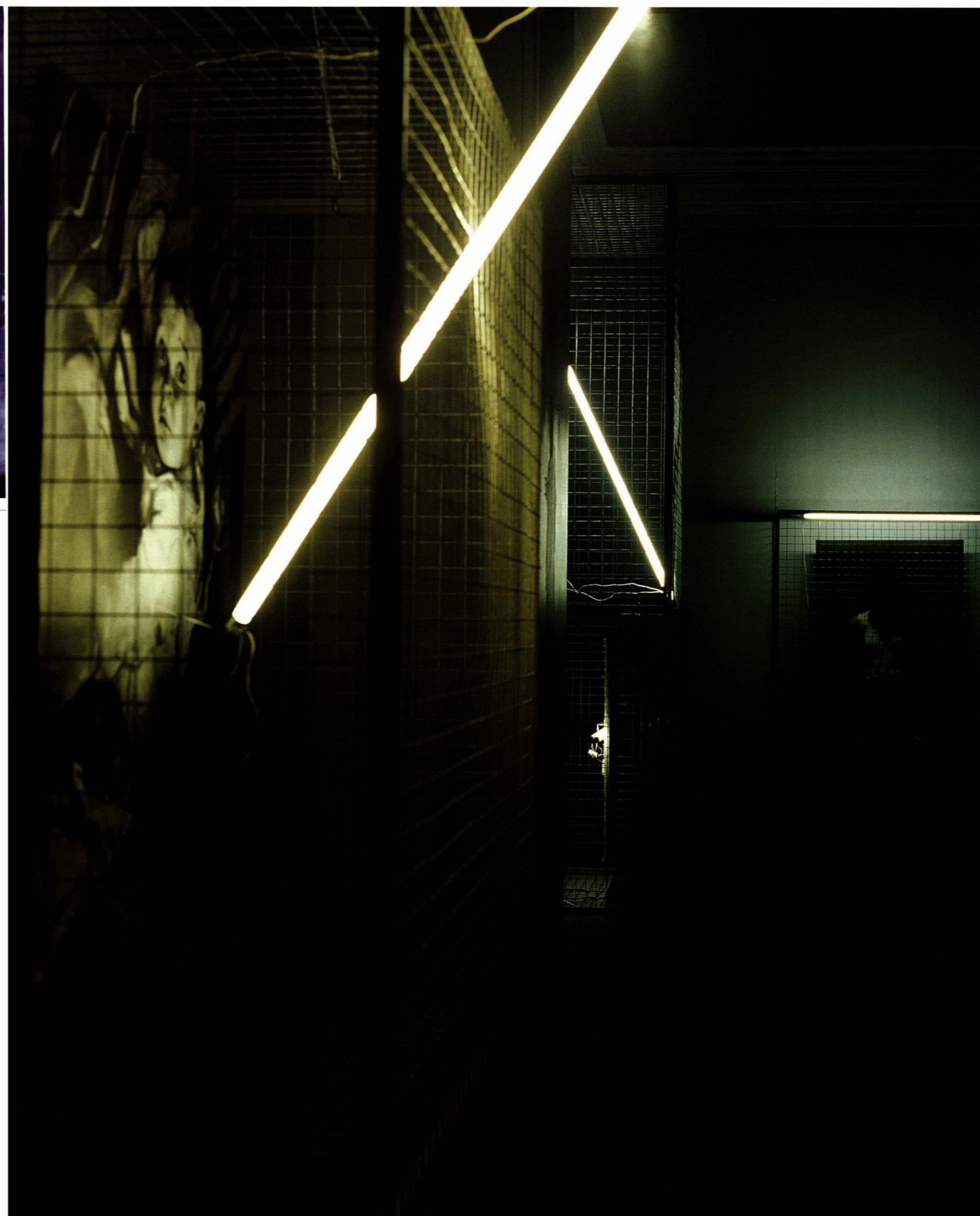
В печатных изданиях последних лет, так или иначе всерьез пекущихся о состоянии художественной школы в России, время от времени мелькает мнение пишущих о том, что Академия художеств уже давно не способна вырастить оригинального, думающего самостоятельно художника. Выставка «Introspection» Виталия Пушницкого, открывшаяся 17 июля в Мраморном дворце, как раз доказывает, что академический «консерв» классической пластической культуры все еще может быть востребован, чтобы стать хорошей основой для художника, способного не только воспринимать правила, но и имеющего смелость нарушать их.

Учитель Виталия Пушницкого художник Иван Гурин говорит, что его ученику свойственны «смелость погружения в материал

и динамика его освоения и переработки». Создавая нечто новое, разрушая старую форму, чтобы создать качественно иную, Пушницкий работает, не теоретизируя, старым и проверенным методом проб и ошибок — и действительно и пробует, и ошибается. Классицизм, маньеризм, поп-арт — стиль или игра с ним являются для него такой же составляющей коллажа, как краска, бумага, огонь или вода, и это уже не просто несовместимые материалы (хотя — почему и нет?) или кондовые художественные определения, но и стихии, рождающие в его работах противостояние, гармонию, войну и согласие. Он превращает естественный диссонанс бумаги и масла или песка, огня и краски в художественный консонанс. Пушницкий, любящий коллаж не как метод, но как принцип, уверен, что разговор, начатый Раушенбергом, Бурри, Антонио Тапиесом, а позже — Ки-

фером, Рихтером и Польке, был оборван и еще не закончен. Это его позиция, которую можно назвать «рабочей» и занимающей его все последние годы. Хотя импульс этого интереса появился в нем не вчера.

На 4-м курсе Академии Пушницкий был приглашен для участия в выставке «Арт-контакт», проходившей в ЦВЗ Манеж в 1992 году и собравшей достаточно известных художников Санкт-Петербурга. И уже тогда, будучи студентом, принятым во «взрослую» компанию, он отличился смелой склонностью к эксперименту, не всегда поощряемому в стенах альма-матер. Та же склонность плюс любопытство и здоровый вуайеризм в художественной среде медленно, но верно перевели вектор его интереса с академически «гладкой» скульптуры на работу с объектами, фотографией, медийными и дигитальными техниками.



Introspection. ГРМ. 2002



Интерьер музея Виталия Пушницкого в Дании, основанного для него коллекционером К. Гронеманом

Мы привыкли, что у вещи есть цвет, и простакам, как и наивному завсегдаю музейев, кажется вполне логичным воспроизведение его в живописи. Это та очевидность, о которой мы не думаем, которую почти не подвергаем сомнению. Но именно отказ от цвета стал для Пушницкого шагом к «объективной» картине — картине, очищающей реальность от субъективности очевидного, затрудняющей путь восприятия действительности изображаемой вещи. Убирая цвет, Пушницкий работает с другими визуальными реалиями — глубиной и мягкостью живописного материала, блеском, светом, текстурой поверхности. Даже будучи монохромными, его картины не выглядят «бесцветно» — взгляду открываются новые свойства написанного изображения, а глаз зрителя востребован, чтобы «читать» (или сканировать?) новую информацию с несколько непривычной для него «кодировкой». Обычная бумага с помощью техники рисования, практикуемой художником, может быть превращена, например, в фактуру, подобную металлу, а подмалевок к живописному полотну выдан за основной и главенствующий компонент завершенной работы.

В «Интроекции», в которой главным становится поиск баланса между холодным светом (белым) и теплой тенью (черным), красочность, многоцветность напрочь отвергнута художником. Есть оттенки, из которых он строит «свою палитру». В одной из лучших работ Пушницкого последних лет — триптихе «Благовещение», используя только ч/б, он являет нам цвет от коричневого до голубого, демонстрируя при этом смелость в обращении с материалом (в качестве основы для полотна размером

180×350 им использована фотография) и силу художественного жеста.

Присутствие цвета в картинах Пушницкого всегда оправдано и задано темой, как, например, в серии работ «Mirrog». Эта серия была начата художником в 1998 году и положила начало частному музею в Дании, основанному коллекционером Карстенем Гронеманом специально для Виталия. Вообще-то она выросла из неосуществленного желания художника написать плафон. (Размеры студии в петербургской квартире художника реализации этой идеи, мягко говоря, не способствовали.) В результате проект трансформировался в серию больших полотен. Перенесенная на холст идея изобразить зеркало-небо, в котором отражена жизнь множества людей, привела к написанию ситуативного «социопортрета», фиксации определенных «социальных» ситуаций. Мы видим сон, смерть, отдых, войну, охоту, в которых личность растворяется в общем потоке жизни, ее изменчивых состояниях, каждому из которых соответствует своя гамма — цвет состояния неба, отражающего события на земле.

Во многих своих работах Виталий Пушницкий возвращается к истории визуального, делая современными классические сюжеты («Обращение Савла», «Благовещение», серия «Circenses et rapet»). Художник считает, что прошлое никуда не уходит — оно всегда рядом, и потому работа с историческим материалом является для него не погружением в пыльные архивы уже познанного, а еще одним прорывом к действительности искусства, к реализации мечты «быть объективным, быть нечеловеком». Согласуясь с этой идеей,

каждая его работа является не просто живописным полотном, объектом или фотографией — Пушницкий создает новые документы, раскрывая родство искусства и истории, коллекционирующей факты во времени.

Заданная со времен ученичества «станковость» художественного полотна как натянутой гладкой основы для будущей переписи смыслов уже не устраивает этого художника: перья, решетки, веревки, лампы, ключи, гофрированный картон, используемые им, есть попытка преодоления двумерности картины, установления новой визуальной связи зрителя с ней. Картина не вещь, но и вещь, когда ее посылают по почте, как новогоднюю посылку. В этом случае она становится посланием, и из этой идеи, столь популярной и востребованной в contemporary art, выросли две серии открыток, сделанные Пушницким, — «Messages» и «Private Postcards».

Последние работы художника, представленные на выставке в Русском музее, в отличие от его ранних лиричных попыток выразить себя, звучат жестко, даже жестоко. Для того чтобы быть замеченным, чтобы заставить современного зрителя, остывшего ко всему, остановиться перед картиной, художник должен использовать сильные средства. Шок — испытанный механизм успеха. Однако, эпатажируя публику, Виталий никогда не переходит границу, за которой сильные средства становятся сильнее самого искусства.

Фотоакварелям Макарова присущи два очевидных свойства — светоносность и простота. Это позволяет думать о том, что классицизм (а сюжеты художника связаны или с классической скульптурой, ландшафтом, или с академическим жанром портрета) Макаров понимает как путь очищения формы и главное — как путь возвращения к свету. Такой способ представления восходит к корневым проблемам развития фотографии или светописа как искусства и классицизма как стиля, обнаруживая искажение смысла этих художественных феноменов в нынешнее время.

Макаров вместе с Д.Егелским, Е.Островым и А.Медведевым восстанавливает старинную фотографическую технику гуммиарабика, распространенную в XIX веке и требующую длительной многоэтапной печати. От нее позднее отказались и потому, в частности, что развитие технологий позволяло все более ускорять процессы печати и съемки. Макаров не только выбирает технику, требующую долготерпения и медленного пути к результату, но и предпочитает маргинальные камерные мотивы (виды парков и парковой скульптуры — сюжеты, казалось бы, уже не для современного искусства, но путеводителей) таким распространенным темам, как обнаженная натура или шедевры живописи. Последние мгновенно отсылают к популярным предметам критического обсуждения — телесности и цитатности, эффектному постмодернистскому палимпсесту. Макаров же, напротив, противопоставляет изощренности простодушие и открытость, ловкой быстроте — серьезный путь поиска идеального в условиях, когда



Екатерина Андреева мерность мира

О фотоакварелях Станислава Макарова

общественное мнение давно утверждает: идеальное невозможно, так как у него не может быть формы.

Его фотоакварели, благодаря технике удивительно похожие на произведения прошлого века, являют, однако, зрителю не «виды под старину», но прежде всего самое себя — скульптуру, природу, человеческие лица. В них нет усложненной архаизирующей моды, игры с прошлым, нет черт пастиша или ремейка. Потому что, как уже говорилось, главным действующим составом, активным компонентом этих изображений служит свет и только свет — то есть самодовлеющая субстанция, обладающая силой абсолютного присутствия, силой единовремения. Свет здесь «пойман», аккумулирован оптикой, но, кроме того, он интонирован несколькими слоями акварели, которая превращает его из бликов и освещенных плоскостей в неопределенно святающуюся ауру, окутывающую весь лист. Цветность этого сияния в работах Макарова обычно доведена до той степени неразличимости оттенков и переходов, которую фактурам придает одно лишь время, а формам — вечные морские волны. То есть вмешательство художника в фотопроцесс Макаров также осуществляет без внешней экспрессии, словно бы над его листами трудились природа и история. Исторические сюжеты Макарова «выдержаны временем» так же, как и фотографическая техника настроена именно на время; время и свет здесь едины, хотя мы часто их невольно разделяем, представляя себе «тму веков» и «свет грядущего». В данном же случае мы ощущаем свет фотографически: как концентрацию времени — нетленный свет суть утраченное и обре-

тенное время. Фотоакварели Макарова — это фотографии в их высшем значении, близком религиозному или магическому. Они представляют восстановленную или, точнее, восхищенную из забвения жизнь.

Вечная жизнь — это жизнь идеальная, и формальная природа фотографий этого автора приближается к природе духовной жизни. Светоносность его фотоакварелей позволяет при сохранении живости изображенного (в сфотографированной Макаровым природе всегда совершается какое-то световое движение листы, облаков, лучей; в лицах, запечатленных его камерой — что человеческих, что в лицах статуи, — есть волнение живого взгляда) избежать гипертрофированных подробностей телесных фактур или поверхностей. Тела и ландшафты словно бы просветляются изнутри или из-за границ, из-за доступных зрению пределов. Макаров возвращает саму онтологическую категорию «взгляда» (именно он, по словам Лакана, удостоверяет бытие предмета) в область духовидения, разделяя созерцание и сканирование¹, с которым взгляд практически отождествлен в искусстве последних десятилетий. Особенная фактурная жесткость, ценящаяся в современной фотографии, является результатом именно такого абсолютного машинного зрения-сканирования — без помех, без вибраций, то есть без жизни. Такая фотосмерть тематизирована, например, в фотографиях А. Серрано. Работы Макарова ближе самым последним фотографиям Р. Мэйплторпа: он фотографировал гипсовые головы античных богов, стремясь к тому, чтобы единственной осязаемой фактурой в отпечатке была стихия света, словно бы излучаемая поверхно-



стью скульптуры. Зрителю в таком искусстве предьявлена прямая связь фотографии и источника, того материального тела, чье отражение в свете образует бесплотную копию на эмульсии. Это соотношение лучше всего описывает тютчевское сравнение — «так души смотрят с высоты на ими брошенное тело». Возврат к классике, таким образом, — путь узнавания мира в обратной проекции, в отраженном свете, путь рекультивации духовного пейзажа.

Фотографируя пригороды Петербурга, Макаров позволяет совпасть идеальному и настоящему пейзажам, обеспечивая современному виду естественность, освобождая современное от драматической необходимости быть эффектом быстротекущего настоящего. Синонимом этой естественности может быть слово «благость», то есть спокойствие, ясность, истинность. «Если мы не в состоянии уловить благо одной идеей, то поймаем его тремя — красотой, соразмерностью и истиной...». Такие слова Сократ произносит в платоновском диалоге «Филеб». Качество благости в его рассуждениях соответствует правильной идее классического искусства, и, кроме того, оно связано с проживанием искусства как ответственной жизни и с обустройством достойной памяти. Эти качества связаны с правильной мерой, такой, которая не искажает ни натуру, ни сам процесс создания искусства, не искажает память и воображение.

Интересно, что диалог «Филеб» очень ценили художники-авангардисты начала 20-го столетия, особенно мастера геометрической абстракции. Их интересовало утверждение новой нечеловеческой соразмерности и посредством ее — новой истины. Их привлекало в «Филебе» одно совершенно конкретное место, которое звучит следующим образом: «Под красотой очертаний я пытаюсь теперь понимать не то, что хочет понимать под ней большинство, то есть красоту живых существ или картин; нет, я имею в виду прямое и круглое в том числе — значит, поверхности и тела, рождающиеся под токарным резцом и построаемые с помощью линеек и угломеров, если ты меня понимаешь. В самом деле, я называю это прекрасным не по отношению к чему-либо, как это можно сказать о других вещах, но вечно прекрасным са-

мым по себе, по своей природе и возбуждающим некие особые, свойственные только ему удовольствия...». Новая мерность абстракционизма, вытеснившая все и любые живые образы из мира искусства за исключением гениально уравновешенных разноцветных прямоугольников и черных решеток, нашла себе оправдание в этих словах Сократа о превосходстве чистой геометрии, «искусства числа и циркуля». Хотя есть два обстоятельства, которые теперь, в исторической перспективе не дают нам возможности считать такое оправдание полной индугенцией. Во-первых, ни одно искусство не пользовалось так часто линейками и угломерами, как искусство европейских академий, и тела, построенные таким образом — будь то архитектура, скульптура или живопись, — собственно и заключают в себе пафос классического искусства как идеальной, выверенной геометрически, а не просто живописной природы. И, во-вторых, никакое другое искусство так не боролось против отождествления понятий истины и меры, как это делал европейский авангард, гордость которого — выход в безмерное, беспредельное.

С точки зрения этого противостояния, взорвавшего мерность мира, поучительна история искусства Петербурга, где неоклассика, художественная и поэтическая, предшествовала и затем последовала, сомкнулась за авангардом. Как известно, в 1920-х годах в Ленинграде Малевич разработал «систему прибавочного элемента», которая вела к тому, что супрематизм, подобно коммунизму, есть высшая точка в развитии искусства как формы материи. Однако же следующая мутация супрематизма — новый прибавочный элемент — «чашно-купольная» система, вобравшая в себя теорию «расширенного смотрения» М. Матюшина, оказалась шагом вспять к мягкому соединению фигуративного и абстрактного искусства, очень близко-



му символическому духовному рисованию Р. Штайнера. Так геометрическая идеальность сна и с необходимостью вернулась к мерности идеального антропоморфного мира. О. Манделштам в 20-х годах сформулировал свой ответ на вопрос о том, зачем еще и еще раз возрождается классическое искусство, предупредив ложное отождествление классицизма и террора. Он определил классический стиль как уникальнейший среди всех известных пластических формул, объясняя его феномен естественной необходимостью для мира, как сказали бы теперь — основой экологии культуры. «Бывают такие эпохи, — писал он, — когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен. Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму. Не потому, что Давид снял жатву Робеспьера, а потому что так хочет земля». Классическое обеспечивает экологию воображаемого, которая со временем, с накоплением памяти, способна прорасти экологией реального, то есть правильной мерой, истинностью, красотой, одним словом — целым светом.

В материале представлены фотоакварели (гуммиарабика) Станислава Макарова разных лет.

¹ Понятно, что сама фотография и ее открытие в XIX веке были результатом развития идеи «взгляда» именно как сканирования. Манделштам писал об этой гипертрофии зрения в системе чувств XIX века: «Как огромный циклопический глаз, познавательная

способность XIX века обращена в прошлое и будущее. Ничего, кроме зрения, пустого и хищного, с одинаковой жадностью пожирающего любой предмет, любую эпоху». Однако в искусстве фотографии XIX века было некое равновесие позитивистского и эзотерического,

духовного опыта. И светоносные гуммиарабики, ясная природа, запечатлевающая чудесным образом сама себя, отвечали именно за духовидение.



Мастер Дж. Бригонци. Сани маскарадные. Россия. 1764

Валентин Дьяконов

звуки и образы великой эпохи

У Государственной Третьяковской галереи два лица, которые в жаркие летние дни вдруг стали очень похожи. ГТГ представила две выставки, в которых рассматривается, хоть и по-разному, одна и та же тема.

Третьяковка, что на Крымском Валу, пошла по уже проторенному пути огромных тематических выставок. На экспозицию под названием «Звук и образ» попали произведения искусства, на которых в том или ином виде засветились музыкальные инструменты — от колоколов до гитар и балалаек. Таким образом, мы имеем дело с музыкой как собранием инструментов. Последние же появляются как графические мотивы. Идея вполне себе законная: в конце концов изгибы и силуэты музыкальных инструментов давно и заслуженно любимы художниками. Тема чуть менее богатая, чем обнаженная натура. Начиная с эрмитажного Караваджо. Пикассо вон тоже взял гитару как пластический мотив и разбил ее — деконструировал — еще за 60 лет до неоварварства Джими Хендрикса. Правда, выставка посвящена русскому искусству, поэтому — без интернациональных обобщений.

Третьяковка в Лаврушинском рассказывает совсем другую историю. Здесь представлены работы Владимира Баранова-Россине, русского авангардиста, для которого диалог музыки и цвета был поводом для эксперимента в духе времени. Сергей Рахманинов в воспоминаниях рассказывает, как Скрябин и Римский-Корсаков неожиданно для мемуариста сошлись в том, что тональностям соответствуют определенные цветовые сочетания. Бара-

нов-Россине воплотил эти поиски в оптофоне — музыкальном инструменте, каждый клавиш которого показывает на экране определенный звук.

У Третьяковской галереи на Крымском Валу уже был опыт концептуального сочетания звуков и образов. Выставка Шенберга и Кандинского, на которой были представлены опыты венского композитора в изобразительном искусстве, — хороший тому пример. Он показал, среди прочего, что умение создавать проникновенные и завершенные образы в одной разновидности искусства отнюдь не предполагают мастерства в другой.

На выставке демонстрируются произведения, авторы которых использовали музыкальные инструменты как изобразительный мотив. То есть к звуку как таковому это имеет мало отношения. Часто музыка выступает деталью быта, не попадая даже в центр композиции. Поводом для экспонирования может послужить, к примеру, семейный портрет, на котором фортепьяно всего лишь часть обстановки. Да и в реконструкции гостиных XVIII и XIX веков музыка, хоть и поставлена в своей фортепьянной инкарнации в центр, по смыслу все равно — в углу, ожидающая вечернего музицирования или демонстрации талантов дочерей на выданье.

Еще более странно то, что в подзаголовке фигурирует «русское искусство», а вот в самой экспозиции отнюдь не все произведено на территории России. Например, античные чернофигурные вазы, найденные в Керчи, сложно как-то связать с русским искусством. Как и другой хит выставки — маскарадные сани, сделанные

итальянским мастером Джузеппе Бригонци в 1764 году для увеселения высших слоев русского общества, желающих развлечься по-европейски. Не говоря уже о многочисленных предметах роскоши вроде фарфоровых табакерок или позолоченных часов в виде лиры Аполлона, вышедших из зарубежных мастерских. Следовательно, нужно сделать маленькую, но существенную поправку: не «русское искусство», но «искусство из русских музеев». Тогда и вышеупомянутый Караваджо нашел бы себе место на выставке.

Богатство материала контрастирует с расхлябанностью развески и расстановки. Выставка напоминает не красовского корабельника, выкладывающего перед прохожим разнообразный товар. Другая ассоциация, возможно, более точная: перед нами результат поиска в Интернете, когда поисковые системы выбрасывают огромное количество ссылок на введенное слово. Интересно, что, в отличие от искусства «женского рода», временные рамки экспозиции заканчиваются где-то в середине 30-х. Нет ни соцреализма, мастодонты которого не раз изображали деятелей музыкального искусства (вспомнить хотя бы портрет арфистки Веры Дуловой кисти Василия Яковлева). Нет и современного искусства. Оно, наверное, было признано очень шумным и оказалось бы в контрасте с музыкальным сопровождением выставки, которое, кстати, также оставляет в недоумении. Я плохо разбираюсь в русских композиторах и не знаю, чьи произведения звучат на выставке. Однако если уж исторически выставка тянется, грубо говоря, пять веков (не считая античных ваз), то и музыкальное сопровождение должно со-

ответствовать. Должны быть и церковные песнопения, и симфонии для гудков и моторов начала русской революции, и Прокофьев, и Мусоргский. Здесь следовало бы пренебречь спокойствием зрителя и салонной атмосферой и работать на жестком контрасте.

И все же при всех недостатках и прорехах выставочной концепции в ней есть много такого, что может само по себе, отдельно от идеи, подкупить взыскательного зрителя. Так, почти в каждом разделе присутствуют интересные объекты. Те же впервые выставляющиеся маскарадные сани. Или выполненный из воска крепостной оркестр середины XVIII века. Вот, например, объект под названием «блок-флейта для обучения птиц пению». Очень познавательно: оказывается, пение птиц в старину не пускали на самотек.

Множество эмоций вызывают на выставке медные инструменты. Они наиболее ярко представлены двумя экспонатами из совершенно разных веков. Более ранний роговой оркестр — несколько труб, длина которых соответствует определенной хроматической гамме. Исполнительская судьба рогового оркестра оказалась недолговечной. Обучение отнимало слишком много времени, поэтому за пределы первой четверти XIX века оркестр не выбрался. В разделе, посвященном прошлому веку, останавливает взор картина «Трубы» некоего Лучишкина С. А. Это потрясающее произведение принадлежит, судя по всему, кисти художника-самоучки первых лет революции и изображает пролетарский оркестр на прогулке, за которым идет толпа скромно одетых людей. Вещь столь же яркая, насколько неофициальная. Классические для примитивистов жизнерадостные цвета и неумение рисовать детей — хорош пионер-барабанщик (распространенный мотив) с физиономией старика — позволяют предположить, что перед нами редкий образец спонтанного творчества масс после победы над буржуазией. На выставке можно обнаружить и настоящий культурологический парадокс. Музыкальные инструменты символизма представлены, в частности, балалайками. На одной из них Врубель изобразил морскую царевну. В первый момент недоумеваешь: какое отношение символист и мистик имел к такому, казалось бы, кондовому инструменту псевдорусской национальности? Но расписанный Врубелем инструмент относится к эпохе, когда балалайка не была еще скомпрометирована фольклорными ансамблями, а служила символом русской архаики.

Подобные артефакты и спасают выставку. А неумение внятно выстроить экспозицию будем пока считать неизлечимой болезнью, против которой еще не приду-

мано противоядия. Истоки этой болезни очень даже понятны: невозможно сколь-нибудь точно представлять себе всю панораму произведений, нуждающихся в экспонировании, не имея отработанной системы взаимодействия со множеством провинциальных музеев, в запасниках которых иногда обнаруживаются потрясающие объекты. Обналичиванию этого богатства были посвящены многие яркие выставки последнего времени. Когда будет создано общее пространство для всего ценного материала необъятной России, достойного крупнейшего музея, такие выставки собирать станет намного легче.

Владимир Баранов-Россине представлен в Лаврушинском переулке живописью, хотя в ней далеко не вся суть. Его работы были сенсацией прошлогоднего русского Sotheby's, что неудивительно. Еще бы: всем казалось, русский авангард кончился как интригующий жанр, а нет — появились из частных собраний произведения Россине, по всем параметрам классического русского авангардиста, опиравшегося на все главные достижения революционеров «Ослиного хвоста». Живопись Баранова-Россине можно было смело отнести ко второму ряду, если бы она не была так качественна и хорошо сделана.

Но художник к тому же не был из тех, кто некритично перенимал приемы вождей авангардистского движения. Бракосочетание искусства с пользой было для Баранова-Россине не пустым звуком, и сам он считал себя в первую очередь инноватором.

История его жизни богата событиями настолько, что рядом просто-таки некого поставить. Родился в 1888 году, начал выставляться в четырнадцать лет. В 1909-м был уже законченным искателем новых форм в живописи. В 1911-м проездом в Швейцарии оказывает влияние на Ханса (Жана) Арпа, в будущем — известного дадаистского скульптора и разработчика идей биоморфности. В 1914-м выставляется в Париже в салоне Независимых, привлекая взоры Гийома Аполлинера. Но главное — список изобретений. Первым делом — оптофон. Это устройство, клавиши которого превращают звук в цвет. Играл на нем сам — Скрябина, Дебюсси, прочих. Всячески пытался продвинуть это изобретение, особенно в Париже, куда вернулся в 1924 году. Оптофон, на выставке почему-то отсутствующий даже в описаниях и чертежах, послужил прототипом пианоктейля — инструмента, посредством игры на котором можно смешивать напитки, из романа Бориса Виана «Пена дней». На этом технический гений Россине не иссякает, и он строит «Мультиплеко», аппарат для создания газированной воды, прообраз автоматов с газировкой (на выставке также от-

сутствующий). И, наконец, именно Баранова-Россине считают изобретателем камуфляжа. Правда, изобретение не нашло поддержки в военных кругах, а вскоре, с приходом в Европу фашизма, Баранов-Россине пал жертвой вишистского правительства. Его арестовали в 1943 году как еврея, а годом позже он погиб в Аушвице.

Обо всех этих изобретениях на выставке упоминается вскользь. Приведены только две афиши с московских представлений при участии оптофона. Судить о Баранове-Россине остается только по живописи. Классик русской графики Юрий Анненков рассказывает в своих воспоминаниях, как в естественнонаучной лаборатории прозревал, глядя на микромир в микроскоп, всю будущую поэтику абстрактной живописи. Баранову-Россине была близка аналогия развития науки и живописи, и технические интересы естественно перетекали в художественные задачи. С уважением поминаемый Анненковым, Баранов-Россине был близок графику и формально. Геометрические мотивы в портретах Анненкова передают фрагментарность взгляда, видящего входящие в моду витрины, прямые углы, все и всяческие преломления. У Баранова-Россине еще более научный подход к «искажению действительности». Регулярность его живописного языка идет не от стремления проникнуть в суть предмета, не от философии, а от ремесла. Здесь не новая жизнь объекта, переведенная в регистр примитивного восприятия, как у Ларионова, а наоборот — научное исследование объекта, искаженного привнесенным ритмом.

Поэтому изломы и изгибы никого и ничего не уродуют, а цвета остаются жизнерадостными. История существенно снизила экспериментальный градус работ Россине: живопись иногда кажется декоративной, а кубистические линии вполне сошли бы за витражи. Его дружба с основателем и единственным представителем орфизма Робером Делоне кажется построенной на внутреннем родстве двух немрачных художников. В этом-то и сила Баранова-Россине, поскольку камерность сюжетов, в русском авангарде малораспространенная, перемещает его искусство в отдельный регистр. Во всех сюжетах чувствуется не стихия, но одомашненность. Даже в монументальном полотне «Адам и Ева» рядом с праматерью свернулся рыжий кот, превращая дело производства рода людского в частное занятие, переводя его из мифических степей в комнату. Иногда ловишь себя на потребительской оценке некоторых работ: скажем, «Красные крыши» хорошо смотрелись бы в гостиной. Все-таки у нас была великая эпоха: даже искусство, «звучание» которого не назовешь громким, было очень и очень сильным.



Сундучок-теремок. Русский Север. 1700-е

Ирина Бровина пространство, пойманное звуком

С 11 июня по 15 сентября в Государственной Третьяковской галерее на Крымском Валу проходила выставка «Звук и образ. Музыка в русском искусстве XI—XX веков». В масштабном проекте приняло участие 23 российских музея, предоставивших для столичной экспозиции свыше 500 экспонатов, среди которых — иконы, рукописи, произведения живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства, музыкальные инструменты. Вторая часть выставки, посвященная искусству второй половины XX века, планируется в обозримом будущем.

Своеобразным «эпиграфом» представленной экспозиции послужила работа Ф. Славянского «Кабинет художника А.Г.Венецианова», в которой применен принцип, известный со времени «Портрета супругов Арнолфини» Ван Эйка. Благодаря отражению в зеркале зритель может видеть скрытую, сокровенную часть пространства интерьера. В работе Славянского анфилада комнат приводит взгляд к зеркалу, в котором отражается фигура музицирующей женщины. Всмотревшись в это живописное произведение, можно ощутить отзвуки музыки, некогда звучавшей в мастерской Венецианова. По мнению автора проекта Галины Андреевой, в этой картине очевидна зрительная и звуковая «рефлексия», многократное отражение звука и образа. Поэтика отраженного звука — вот основа концепции выставки, и заинтересованный зритель может «прочитать» «живописную партитуру» представленной экспозиции.



Ф. Славянский. Кабинет художника Венецианова. Фрагмент

керки — с неистребимой пасторальной тематикой... Интересно, как тема «табакерочной» пасторальности претворяется в живописи. На выставке можно увидеть работу С. Судейкина «Натюрморт. День войны» (1914). По контрасту с названием картина рисует образ безоблачно-мирной жизни. Под пышным шатром букета разыгрывается трогательная сценка: фарфоровая пастушка с коровой и собачкой и табакерочный музыкант с дудочкой мирно расположились по бокам от вазы, на которой изображен прелестный сельский пейзаж. Однако эта мирная жизнь весьма условна. Из реальности она уходит в хрупкую иллюзорность объектов искусства и предметов быта.

Живой интерес вызывают всевозможные кунштюки, представленные в экспозиции: от стеклянного уюга с изображением лир, при ближайшем рассмотрении оказывающегося визитницей, до стакана с музыкальным механизмом. Шарманка, музыкальные шкатулки, множество музыкальных ящиков с кружащимися в танце фигурками — замысловатое соединение механизма, звука и зрительного образа, — все это вызывает ностальгическое настроение.

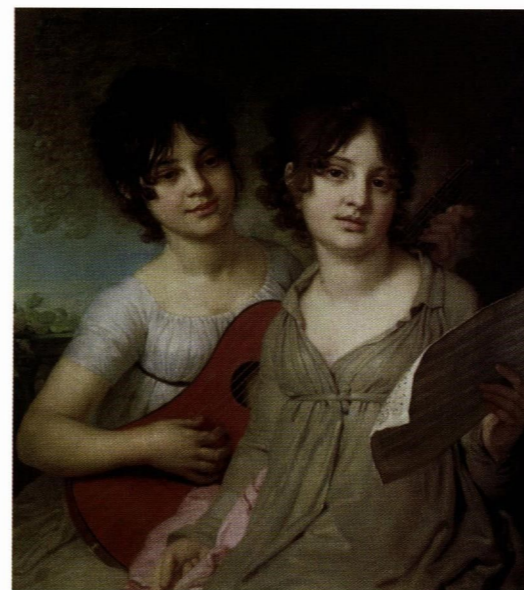
музыкальность русского быта

Как всякое бытие, бытие музыкальное имеет свойство перевоплощаться в быт, принимая зримо-осознаваемый, удобный облик, делаясь доступным, понятным и уютным. Повседневность и распространённость музыкальных образов в дореволюционном обиходе, их органичное влечение в фактуру эпохи наводит на мысль о возможном единстве «утилитарного» и «возвышенного».

В Древней Руси на бытовых предметах встречаются изображения, связанные с «бытовой», прикладной музыкой, музыкой стихийного звучания праздника, звучной музыкой пиров. Сцены с изображениями пира с музыкантами в те времена порицались церковью, и, несмотря на это, светская, развлекательная музыка продолжала существовать практически повсеместно, хотя связанные с ней изображения прятались от посторонних глаз. В отдельных предметах быта остроумно и по-народному наивно используется осмысленный мотив пойманного и запертого звука, который вдруг, хранимый под захлопнутой крышкой сундука, вновь начинает звучать, когда ту откроют.

Бытование музыки в интерьерах XVIII—XIX веков широко представлено в экспозиции. Традиционно семейные групповые портреты включали изображение открытого фортепиано. Музыкальный инструмент в подобных портретах — не только знак времени, но и символ единения, семейной гармонии. Другая тема — изображения мастерских художников, где как бы за кадром присутствует звучание музыки (кто из художников не музицировал или не играл на гитаре?!). В центре экспозиции представлена реконструкция музыкальных салонов: салона Серебряного века и салона пушкинской поры. Характерная мебель той эпохи, музыкальные инструменты — все это воссоздает атмосферу светского уклада, в которой происходила реальная встреча людей живописи, музыки, литературы.

По всей экспозиции буквально «рассыпаны» предметы с музыкальной символикой. Это веера, театральные опахала с нотными строчками из опер, дамские сумочки и броши, навесные замочки в виде фигурок музыкантов, фарфоровые фигурки, из которых каждый может составить свой собственный оркестр (любопытны фигурки музицирующих обезьян), таба-



В. Боровиковский. Портрет сестер княжон А. Г. и В. Г. Гагариных. 1802



В. Тропинин. Гитарист. 1832



Н. Удальцова. Гитара. Фуга. 1914

говорящий гриф и молчащие скрипки

Звучание эпохи невозможно представить без типичных для нее музыкальных инструментов. На выставке можно обнаружить гитары, скрипки, клавикорды, арфу, блокфлейты с экзотическим названием «для обучения птиц пению»... Из раритетов представлены гусли XI века, роговой оркестр XVIII века, французское фортепиано-жираф с вытянутым корпусом, трость, превращающаяся во флейту. Параллельное бытие инструмента в его реальной и «виртуальной» ипостасях — как реального объекта в соседстве с его живописно-пластической репрезентацией — и составляет особенность этой экспозиции.

Почему же художников так влечет к изображению музыкальных инструментов, чья форма прежде всего обусловлена функциональностью? Тело музыкального инструмента должно звучать. Вибрация возникает из связи внутреннего пространства с внешним; выход внутреннего пространства вовне, его излучение заставляет вибрировать инструмент. Звуковые колебания — это диалектика внутреннего и внешнего, своего и чужого, открытого и замкнутого, обиталища, жилища звука — и окружающего его изначально беззвучного пространства. Поэтому искусство авангарда так любит изображать резонаторы — отверстия, через которые выходит душа музыкального инструмента.

В облике музыкального инструмента есть нечто природное, органическое и отграниченное. Оттого так красивы все эти резонансные отверстия, натянутые струны, раструбы, очертания корпуса. Звукорождающая форма инструмента — своего рода материнский организм: его «ге-

нетикой» обусловлены свойства звука — высота, тембр, полетность. Не случайно в музыкальных инструментах так много женского. Через изображение музыкального инструмента — атрибута музицирования — создается духовно-звуковая аура, сопровождающая сюжет, но сама поэтика инструментального образа со временем менялась. В картине кисти Боровиковского «Портрет сестер княжон А.Г. и В.Г. Гагариных» силуэт гитары необычно вытянут, изяществом несколько нарочитой формы одновременно разделяя и объединяя фигуры княжон, а графикой вторя их очертаниям. Иная трактовка пластического образа гитары дана Тропининым. В его произведении «Портрет П.М. Васильева» корпус гитары сильно сокращен перспективой и прикрыт рукой Васильева. «Спрятав» и разбив массивную, самодостаточную форму корпуса инструмента, Тропинин на переднем плане изображает головку гитарного грифа и замыкает на ней композиционное движение. Таинственное, драгоценное мерцание колков в сочетании с упрямо вьющимися в певучих изгибах рождерками свободных концов струн рождает удивительный в своей выразительности живописно-звучащий образ. В другом произведении Тропинина — «Гитарист» — корпус гитары сокращен меньше, но головка грифа выписана столь же музыкально и любовно. В третьей из картин художника, представленных на выставке — «Девушка с гитарой», — дилемма «корпус или гриф» полностью решена в пользу грифа: самой гитары, упомянутой в названии картины, вовсе не видно, она полностью скрыта. Пластический образ инструмента выражается здесь через изображение его грифа. Образ практически перешел в знак.

С начала XX века музыкальные инструменты начинают жить на полотнах худож-

ников самостоятельно, не нуждаясь в пространстве интерьера. Инструмент перестает быть замкнутым, целостным организмом — он раскрывается, разворачивается, вспарывается. Деформируясь и дробясь, он множится в оптическом зеркале кубизма, обретая почти звуковую вибрацию. Динамизм музыкального процесса в работах Л.Поповой — «Скрипка» и Н.Удальцовой — «Гитара. Фуга» достигнут путем ритмического повторения, смещения, контрапунктического взаимодействия живописных форм. В картине Мельникова «Симфония. (Скрипка)» пространство разбито на секторы. В центре — белое поле с различными надписями, элементы же скрипичной формы вытеснены на периферию круговой композиции. Это как взгляд на скрипку из ее центра, взгляд в полярной системе координат.

На выставке представлена и программная работа К. Малевича «Корова и скрипка» — манифест «заумного реализма» и алогизма. Сочетание реалистически выписанных объектов — коровы и скрипки — создает, по словам художника, «энергию диссонансов, полученных от встречи двух противоположных форм».

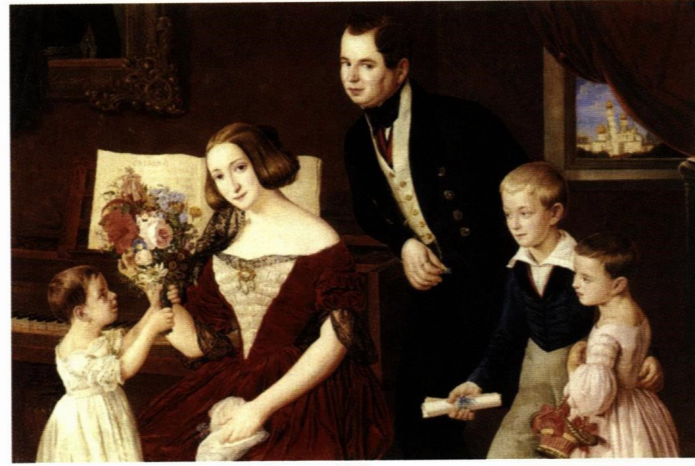
Образ молчащего музыкального инструмента раскрыт в живописной композиции А. Самохвалова «Скрипки. Натюрморт» 1916 года. На столе лежат две перевернутые скрипки. Рядом изображены две закрытые, столь же молчаливые книги. Эта аллегория беззвучия находит определенные параллели в выставочном пространстве. Один из экспонатов — «немая скрипка», инструмент, не способный распространять звук, инструмент с запертым звуком, изобретенный, дабы занятия музыкой не мешали окружающим.



Покров. XVI в.



Неизвестный художник конца XVIII века. Маленький альтист в голубом костюме. 1790-е



О.Грасхоф. Портрет неизвестной семьи. 1842

ноты как звук и как рисунок

Нотный текст является одним из основных визуальных образов музыки, отражая в себе особенности музыкального мышления конкретной эпохи. Система записи, то есть осмысления и структурирования музыкальных звучаний, это изначально заданная эпохой «система координат». Поэтому музыкальная информация, записанная одним видом нотации, непереводаима без потерь на язык иной нотации. Кристаллизуясь в визуальную-графическую форму, музыка получает новое измерение своего бытования. В этом — особая эстетика нотного текста.

Система записи связана и с самим процессом звукотворчества. Известно, например, что некоторые композиторы предпочитали тональности, в обозначении которых встречается знак диеза как подобие креста. А буквенная система записи нот привела к появлению в нотном тексте закодированных имен, звуковой эмблематики (известное BACH).

Нотную партитуру можно воспринимать как графически выстроенное пространство, оно может быть разреженным и сгущенным. Экспозицию выставки «Озвучивают», например, греческая рукопись XII века, и уникальный Студийский устав и Кондакарь конца XI века со знаменной и кондакарной нотациями, и рукописи, записанные «квадратной», «киевской нотой», предшественницей современной «круглой» нотации.

Певческое искусство Древней Руси связано со знаменной (крюковой) нотацией, некоторые знаки которой — своего рода иконы-иероглифы, где в простом начертании был заключен священный, символический смысл. Это и «чаша» — символ Евхаристии, «параклит» и «голубчик» — символы Св. Духа, «крыж» — крест и др. Еще со времен Дионисия Ареопагита известно,

что символы возникли с противоречивой целью: одновременно выявить и скрыть истину. Символическая в своей основе, знаменная нотация одновременно и выявляла, и скрывала свое мелодическое содержание. Средством сокрытия, преобразования нотописи в тайнопись были особые, как их тогда называли, «тайнозамкненные» начертания. Распевные мелодии, скрытые за ними, передавались устно — от учителя к ученику. Такие начертания обычно представлялись над самыми важными словами текста, подчеркивая их сакральность.

В древнерусских иконах в качестве звукового образа песнопения можно встретить лишь его ненотированный, словесный текст, поскольку песнопение и так было «на слуху». Текст словесный определял в древнерусской культуре текст музыкальный. В этом можно убедиться, глядя на иконы, представленные на выставке. На иконе «О Тебе радуется» (XVI — нач. XVII вв.) изображен Иоанн Дамаскин, автор песнопения, византийский богослов и гимнограф. Он держит свиток с текстом песнопения «О Тебе радуется». Свиток развернут на зрителя, включая его (зрителя) в предстояние. Подобный принцип можно увидеть и в иконе «Покров» (XVI в.), где свиток держит гимнограф Роман Сладкопевец.

На протяжении XVIII—XIX веков живописцы изображали ноты в виде скрупулезно проработанных начертаний. Иногда это были квазиноты, оптический обман, живописно-орнаментальная подделка, имеющая абстрактный (ноты как пластический образ музыки), а не конкретный (ноты как звуковая информация) смысл. Другая трактовка нотного текста — изображение нотной записи как документального свидетельства. В «Портрете композитора» неизвестного художника конца XVIII века на пюпитре изображены ноты полонеза. Видимо, в то время это был известный полонез, и имя его автора можно было узнать по

нотному тексту. Такие «говорящие», читаемые ноты, когда нотный текст представляет собой звучащий образ, разворачиваясь во времени, придают пластическим искусствам новое, временное измерение.

Нотный лист может «заговорить» в картине по-разному. В станковой живописи ноты, как правило, вместе с музыкальными инструментами образуют звуковое пространство внутри пространства сюжета картины. Фортепиано, например, обычно изображают открытым, а на пюпитре обязательно стоят раскрытые ноты. Раскрытость — это форма длящегося или на миг остановленного звучания, остановленного течения жизни. В своем «говорящем» жесте ноты развернуты на зрителя как эмблема музыки (такой разворот имеет давнюю традицию, идущую от средневекового искусства), и лишь в диалоге с фортепиано они начинают звучать, являя нам музыку образов того времени.

В начале XX века образ нот в живописи кардинально меняется. Для примера можно привести работы В. Маковского «Музыкальный вечер», П. Кончаловского «Дети у рояля», Н.Ремизова «Интерьер. Женщина за роялем», где нотопись «стирается» с поверхности живописно обобщенного белого листа. Однако в произведениях русского авангарда нота вновь появляется как знак — но знак предельно условный. Разъятие реальности кубофутуризмом проявляется и на «нотном» уровне: не целостная партитура, а ее элементы, клочки, отдельные нотные символы становятся объектом изображения. И если раньше нотная символика была в какой-то мере автономной системой, воспроизведение которой давало живописному произведению дополнительный, внеживописный смысл, то в живописи авангарда нотные знаки проникают внутрь самой живописной структуры, становясь ее конструктивными элементами.

резонирующая вертикаль

Колокол — звон — полнозвучие — полноцветие — многоцветие — «великое российское декоративное искусство» — икона — колокольня — колокол. Возможно, такая цепочка ассоциаций и смыслов преследовала художника Аристарха Лентулова, когда он определил собственное отношение к своему полотну «Звон. Колокольня Ивана Великого» (1915) как «разрешение проблемы великого русского декоративного искусства».

Звон колокола — это звук-символ мощного эмоционального магнетического воздействия. Гулкий удар колокола, и ударный тон расплывается в звуковом облаке «вторичных» звуков — призвуков, обертонов, образующих звуковой спектр колокольного звона. Сочетание гармонических и негармонических (диссонантных), длящихся и затухающих, высоких и низких призвуков в одновременности образует «мерцающую», нелинейную динамику колокольного звучания. Неравномерность живого «биения» обертонов, их неслиян-

Исидор из Севильи (560—636 гг. ?) дал такое определение музыке: «Звуки погибают, ибо они хранятся в памяти человека и записаны быть не могут». На протяжении веков человечество пыталось выработать адекватную систему записи музыкальной информации. Удалось ли ему это сделать, до сих пор является вопросом. Если язык нотописи предлагает нам «слепок» звука, то сам звук в его живом инто-



А.Лентулов. Звон. Колокольня Ивана Великого. 1915

ность порождает многозначность звукового образа.

В работе Лентулова неравномерная архитектура колокольных звучаний переплавляется в многократные сдвиги и искривления живописной формы, в вибрирующие взаимопереходы оттенков, в красочное действие пересекающихся и просвечивающих плоскостей в цветовой среде. Формообразование основано на принципе контраста статичных, устойчивых форм (круг, полукруг), подобных однозвучному, четкому удару колокола, и формобразов-распространения, расширения шлейфа обертонов (лучащиеся сектора, расходящиеся от центра картины — самого колокола — к ее периферии). Секторы сопрягаются друг с другом по принципам цветодинамики, рождая музыкальные ассоциации. Вспомним столь распространенное мнение о родстве музыкальной гаммы и радуги. В контексте акустического феномена колокольного звона спектральный веер лентуловских секторов можно сопоставить со спектральным строением колокольного звука: оберто-

ны — это ведь своеобразная радуга, своим свечением «одевающая» «свет» колокольного удара.

Плывущий звук крупных форм и мерцающие колебания мелких структур архитектурно-звукового образа колокольни Ивана Великого у Лентулова выстраиваются в гармонизированный ряд, созвучный обертоновому ряду с его постепенным уплотнением расстояний между призвуками по мере развертывания ввысь. Осознанно или нет, художник создает эффект «резонирующих вертикалей» с повторением все более мелких архитектурных элементов.

«Кололоморфность» лентуловского пластического образа опирается на принцип золотого сечения, а, как известно, при изготовлении хорошо звучащих колоколов использовалась «золотая» числовая пропорция. Сложное сплетение различных форм, большинство из которых тяготеет к обобщенной форме колокола, выстраивается в картину в метаколокол всей архитектурной композиции.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

нировании погибает, оставляя нам лишь «посмертную маску» нотных символов. Одна из возможностей приблизиться к постижению звучания прошлого — выставка «Звук и образ». На этом пути не всегда можно восстановить звуковысотный контур и ритмический рисунок отзвучавшей музыки, но можно попытаться «услышать» ее образ, тот конкретный живой эмоционально-духовный смысл, кото-

рый она несла в себе. Музыка живет во времени. Музыкальное произведение, прозвучавшее 100 лет назад и в наше время, — это два разных звуковых образа. Почувствовать неповторимость и того и другого звучания в его смысловой объемности, наполненности различными, в том числе бытовыми реалиями, — вот задача выставки такого масштаба и таких высоких задач.

Александр Соболев (Вена, Австрия)

традиционные наряды русских деревянных домов



«Хотя у русских все орудия состоят в одних топорах, но ни один архитектор не делает лучше, чем они делают... Нет ни гвоздей, ни крючьев, но все так хорошо сделано, что нечего похулить», — писал четыреста лет назад французский путешественник Жан Саваж из Дьеппа. Мы и сами чуть что вспоминаем и хвалимся, что предки наши рубили не только большущие дома без единого гвоздя, но и целые многолуковичные храмы возводили. Действительно, когда-то благородные русичи Алексы да Порфирии считали ниже своего достоинства использовать на стройке железную фасонину. Только ремесленники низкой квалификации вбивали гвоздь в доску, а настоящий мастер даже шерстяные валенки-«катанки» «подшивал» деревянными гвоздиками. Деревня, дерево, деревянный — слова исконно русские, красивые, добрые, так что сам Бог нам велел быть в этом деле доками!

Николай Константинович Рерих называл Русский Север Римом России, русской Италией. А те же северяне с гордостью говорили про свои поселения: «Что город — то нор» и о свежесрубленном доме без украшений в народе было принято говорить с легкой неприязнью: «Стоит бычище, проклеваны бочища». Да, было время, когда денег на красоту россиянин не жалел совсем. Исторические документы, подрядные грамоты рассказывают, что затраты на украшение дома иногда равнялись 40% от стоимости всех строительных затрат. Отделка дома из-за большого объема работ иногда длилась несколько месяцев кряду. К примеру, одну только лобовую доску мастер мог резать целый месяц. Зато и слава о мастерах шла далеко. По всей Руси славились своим мастерством резчики с Ярославщины, с реки Сить — сицкари. Подражались они на работу иногда за тысячи верст от своего дома, работали и в Сибири. А деревянный теремной дворец государя Алексея Михайловича Тихайшего в Коломенском (XVII век), сруб-

ленный плотниками с реки Вага, все очевидцы называли не иначе как восьмым чудом света. Жаль, остался от него нынче только один макет.

Однако еще и сегодня можем мы убедиться в справедливости слов искусствоведов и историков, ибо дошли до наших дней материальные свидетельства высокого русского градостроительного искусства — шедевры деревянного зодчества. Находятся они в музеях под открытым небом в Малых Корелах под Архангельском, на острове Кижы в Карелии, на улицах Вологды, у стен Ипатьевского монастыря в Костроме и еще кое-где. И разве не в диковинку увидеть сегодня дом «о двух жирах» (двухэтажный. — Авт.), принадлежавший когда-то зажиточному костромскому ремесленнику? Сейчас он стоил бы европейскому застройщику по крайней мере 1,5 миллиона долларов! А ведь в нем жила, в общем-то, обыкновенная семья, каких было множество в нашей огромной империи. Да и дом типа «брус» с Подвинья, дом далекого предка новгородского ушкунника, немногим уступает костромскому. Назван он так из-за того, что все постройки его расположены на одной оси и вытянут он в плане, как брус.

По убранству этих двух домов можно с первого взгляда и с большой степенью достоверности определить, представителями каких регионов они являются. Если костромской дом как украшение имеет множество мелких высокохудожественных деталей, резьба его причелин, ставней и карнизов выполнена в стиле «корабельной», то есть рельефной и накладной резьбы, то «помор» (дом стоит недалеко от Белого моря) в отличие от него имеет на причелинах простую пропиленную резьбу и не на такой большой площади, но общий объем последнего с головками коней у охлупней на крыше более гармоничен и на удивление легок!

Чудные формы придает наш мастерской простым топором комлисту тяжело-му бревну, которое укладывает на гребень крыши, сделанной без гвоздей, чтобы прижать сверху концы ее теса. Говорят, чем богаче и больше был дом в старину, тем больше и горделивее возносился конек на

него. Но не только коню, как самому трудолюбивому помощнику на селе, отдавали люди таким образом дань уважения. Подальше на Север, у Мезени, да и в Сибири еще не так давно встречались на домах «оленьи» головы с ветвистыми рогами. А каргопольцы с немалой иронией венчали это место длинными ушами трусливого зайца. Более скромные, но не менее красивые формы коньков мастера делали на домах со стороны двора или на хозяйственных постройках, баньках и амбарах.

Известно, что по мере продвижения с севера на юг, в глубь России, фасады домов словно расцветают, украшения их становятся более яркими, разнообразными. Упомянутые уже сицкари, например, у себя на Ярославщине специально строили на крышах дополнительные светличные окна, увеличивая площади, чтобы дать волю своей безудержной фантазии. И издревле они обшивали дома не простым тесом, а использовали доски покорооче, чтобы набирать из них на стенах помимо прямых поясов еще и «елочные» рисунки. Кроме того, они запросто ввели в свой отделочный канон на главных фасадах домов элементы архитектуры эллинов — полуколонны-пилястры (в основном по углам дома), капители, базы. И еще сицкари, как нижегородцы и сибиряки, часто используют для украшения разноцветные краски. Зеленый фон стен, например, и белую краску на накладных узорах.

Традиционная «городчатая» резьба «причелин» (фигурные доски, прикрывающие карнизы вдоль скатов кровли на фронтонах) выглядит словно кружевная подвеска с пушистыми крыльями по краям и совсем не нуждается в дополнительной окраске. На широких костромских причелинах с рельефной резьбой, например, усматриваются пряди густых волос, пониже — словно сережки на девичьих ушках — цветки (в других районах на этом месте от верхних бревен продольных стен могут свисать «полотенца» с резными соляными знаками) и далее — косы с бантиками. Естественная структура дерева здесь лишь усиливает красоту рисунка.

Карнизы крыш на домах в глубинке мастера делали попроще и снизу не под-

1. Северодвинские и пинежские дома основательны, часто бывали «о двух жирах».

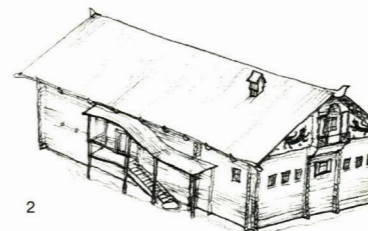
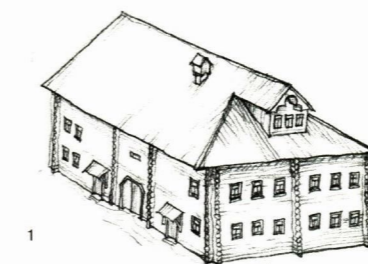
2. Мезенский дом велик, отчего не теряется в необозримых просторах Крайнего Севера.

3. Дома корабелов с реки Сить всегда поражали пышностью убранства.

4. В карельском Обонежье дома огромные, типа «развитый кошель», с узорами в стиле барокко.

5. На реке Кокшеньге — в краю царских плотников — дома типа «брус» строились чудные, с кутошками и подзорами.

6. Волжские дома в Костроме и Нижнем Новгороде строили на каменном цоколе, были они красивы, как кубышки.



шивали, а пускали по «курицам» — деревянным крючьям, выделанным из кривых еловых корневищ, — желоба или «водомеры» из толстых бревен. Последние своим весом удерживали в пазах кровельный тес, набранный без гвоздей. Фигурные концы «куриц» часто лишь слегка походят на настоящих хохлаток. На большом доме много их приходится размещать вдоль длинного карниза крыши, поэтому, чтобы и тут рутина не заедала, соседние «курицы» мастера «отличают» хотя бы и едва, но приметными выбоинами на их боках. Обыкновенно же мастер лишь немного облагораживает естественную форму корневища, и без того достаточно выразительную.

Про эти элементы дома в народе говорили: «Курица и конь на крыше — в избе тише». И именно такой конструкции карниз на Руси издавна называется «застрехой».

В более развитых, индустриальных городских районах у домовладельцев находилось больше возможностей разнообразить украшения дома. Потому уже в смешанной архитектуре пригородов по углам домов можно было видеть жестяные кружевные водосборные воронки, а на дымоходах печных труб — чеканные «мундиры». Мещане побогаче карниз крыши снизу подшивали «коробкой» и украшали его рельефными розетками и ромбиками.

«Лобовину» — фронтон на главном фасаде дома костромичи, например, укра-

шали подзорными досками, а светличное окно «засаживали» цветами и венчали, как короной, сферической нишей с расходящимися словно от солнца лучами. Вертикальные тяги (переплеты оконной рамы) ненавязчиво украшены тут половинками точеных балясин и незатейливыми «сухариками». Подальше на север светличные окна обыватели украшали скромнее. Например, на широком фронте каргопольского дома относительно небольшое окно с прямым карнизом с накладным узором и широкими наличниками «облагорожено» «чуской» — украшением в виде солнечного диска с фигурными радиальными лучами, свисающего с конька крыши. Красиво, но и такими чудными элементами северяне в этой части фасада дома не ограничивались.

Очевидно, что в период расцвета Новгородской республики промысловые свободные люди — потомки «ушкунников», уже отвоёвав себе место под солнцем на необозримых, богатейших лесом пространствах Севера, строили дома с размахом, разнообразия их украшениями и совершенствуя их удобства. Скорее всего, именно в это время и появились у нас впервые так называемые гульбища — прародители современного балкона. Формы свои они позаимствовали от галерей в теремах богатых бояр в больших городах и стали интересной архитектурной особенностью деревянных домов. Гульбища опоясывали дома на уровне пола перекры-

тия второго этажа или высокого подклета (цоколя).

На эти новые галереи выходили, возможно, ожидая своих мужей из дальнего плавания жены поморов. Иногда, если дом стоял высоко, можно было выйти и посмотреть со всех сторон — какую погоду предвещает небо. С такого удобного для наблюдения места ничего не стоило разыскать загулявших детейшек, закрыть ставнями окна — да мало ли удобств у такого большого балкона! Дома с гульбищами характерны для Карелии и Обонежья. Образцом одного из немногих дошедших до нас можно считать галерею на доме Ошевнева, что находится сейчас в музее-заповеднике Кижы.

Со временем человек стал более прагматичным и в чем-то ограничил свои запросы, в общем сократив материалоемкие работы на гульбище. На главном фасаде дома он оставил обыкновенный балкон. Более того, во многих районах мастера хотя и следуют этой старой традиции, но устраивают фиктивные балконы, чтобы только декорировать фасад дома. На балконы эти, называемые в некоторых местах «балахонами», не бывает даже выхода. Кое-где на Руси считалось, что фасад дома без балкона у светличного окна на фронте не смотрится цельным.

Окна на главном фасаде русского дома повсюду называли «красными» из-за того, что «красное» означает красивое, яркое и

светлое. Именно такими они и бывают во время красивых рассветов и закатов. Над окнами у домов с Подвинья бывают веселые пропиленные «вершники». Вполне гармонично смотрится над оконной колодой с толстыми косяками эта наклоненная под небольшим углом доска с карнизом. В центре ее — цветок-солнце, а по бокам симметрично расположенные, полные гармонии гибкие растения. Очень хорошо сочетаются на таком окне разновеликие площади стекол с трехчастными филленчатыми ставнями. Вверху, на карнизе, накладные завитки смотрятся словно воздушные облака, а внизу мягкая ритмичная волна вызывает ассоциацию другой среды — мягкой, водной. Фактура смолистых сосновых наличников со временем краснеет естественным образом и может поспорить своей красотой с масляной краской на наличниках других окон.

Начиная с начала прошлого века мастера-древodelы начали отходить от традиционной символики и используют в украшениях простые, симметрично располагаемые растительные орнаменты и геометрические фигуры. Опытный взгляд этнографа и искусствоведа может заметить на некоторых элементах и формах отделки исчезающие или нивелированные временем в более простые и бессмысленные фигуры, остающиеся все-таки даже из-за приблизительного сходства с традиционными формами выразительными. Так, например, когда-то популярный, элемент «трилистник» часто из-за своей нечеткой современной формы вводит зрителя в заблуждение. Некоторые украшения с ним непонятны. То ли это изображено растение с цветком, то ли голова дракона-оберега с разверстой пастью. Видимо, с годами опыт, не передаваемый напрямую от мастера подмастерью со всеми секретами профессии и школы, утрачивался, и народ, стремясь к прекрасному, просто вслепую копировал старые формы, имевшие, однако, в древности совершенно определенный смысл...

Верхняя часть наличников окон в некоторых местах называется «очельем». Она выполняет роль карниза, закрывающего сверху окно от дождя и снега. Иногда он широк, иногда в этом нет необходимости из-за широкого карниза самой крыши. И тогда очелье становится украшением. Здесь в наверх мастера изображают кроны пышных деревьев с опадающими листьями (запечатлевая годовой цикл), кольца приворотные, крестики, листочки ягоды костяники, веточки и цветы на стебельках, охраняющих по краям драконов с тройной вырезкой «пасти-языка», полу-солнца — как символ его закатов и восходов, меандры (геометрический орнамент, имеющий форму непрерывной спиральной кривой линии, ломанной под прямыми

углом, символизирующей Реку жизни по образу древней реки Мендерес в Турции). Знаками бесконечности — двойными завитками в разных направлениях мастера изображают пургу и сказочную метелицу. На боковушках селят белочек, рыб, ласок.

Юмор — одна из главных черт русского характера. Естественно, им обладают многие из народных мастеров. Они помещают на наличниках смеющихся утят, лукавых птиц, кур, высидивающих яйца, двуглавых орлов и голубей. Тут могут возлечь с боков русалки-берегини, иначе «фараоны». По очелью может проплывать, как «летучий голландец», ладья, скакать ретивый конь, могут прохаживаться предупредительные петухи — символ бдительности, охраны. Считается, что нечистая сила не подступает к ним. Иной прохожий спросит у хозяина: «Что здесь изображено?». «Собаки, которые дом сторожат!» — ответит тот.

Навершиям наличников мастера придавали также треугольную форму (подобно скатам крыши), арочную, сердцевидную форму и форму разорванного карниза, прямую и сложную, напоминающую старинный женский головной убор — кокошник. Помещались на наличниках и традиционные антропоморфные изображения: женщины с воздетыми к небу руками, хороводы и т.д. Здесь можно увидеть подвеску в форме двуручной пилы — всего даже не перечислить: вся жизнь простого человека, утеха и веселье старому и малому!

А вот как красиво сказал однажды уже о крыльце дома этнограф А. К. Чекалов: «Красота крыльца — это красота ветки, которую выбрасывает ствол...». Крыльцо россияне всегда стремились поставить с южной стороны дома. Высокое — чтобы с него были видны как на ладони приусадебный участок, соседние дома, ближние и дальние селения. Мастера учитывали все — и размеры, и формы, и украшения, чтобы крыльцо не мешало соседним постройкам, не затемняло и не утяжеляло фасада дома и вида селения не портило. Крыльцо может быть большим угловым у небольшого дома, и, наоборот, у огромного может быть поставлен скромный фигурный козырек с двумя ступенями при внутренней лестнице на второй уровень. Размер и мягкая дуга подзора такого козырька снимают тяжесть простоватой кубичности форм большого дома.

Но чаще всего, поскольку семьи были многодетными, на больших домах хозяева стремились строить и крыльцо соответствующих размеров, побольше, чтобы всем хватало места на нем в ненастные деньки. Им могло быть двусходное крыльцо на рязе (на срубе), на которое ступени ведут с двух сторон. Но более распространенными все же являются подобные им угло-

вые крыльца — с одним лестничным маршем и двускатной крышей, так называемой «бочкой». Углы рязя рубились из брусьев в чистый угол, толстые ступени врезались в его стенки. Подобное крыльцо есть на домике Петра Великого, привезенном из Архангельска в музей Коломенское под Москвой.

Резьба на столбиках, поддерживающих крышу, причелины и охлупень крыльца обычно соответствуют общему настроению и характеру украшений дома. Нижняя дощатая площадка, так же как и рундук, закрыта крышей. На угловом крыльце огромного мезенского дома на высоком подклете (из-за больших снегов), а иногда и на домах южнее мастера делали выгнутые кровли — кровли синусоидой. На такой кровле нет острых переломов и с обеих сторон установлены короткие водометы на «курицах». Доски же кровельного покрытия буквально выгнуты. Само крыльцо стоит на четырех высоких столбах и смотрится от этого совсем легким.

Очень красивым бывает всяческое крыльцо — оно опирается не на столбы и рязь, а на «выпуски» — концы бревен, выпущенные из самого сруба. Ими бывают концы балок перекрытия. Такое изумительно легкое, можно сказать, невесомое крыльцо можно увидеть на Успенской церкви в Кондопоге, что на Онежском озере в Карелии. Хотя она создана в 1774 году, как считают знатоки — на закате истории древнерусского зодчества, это один из самых гармоничных и совершенных образцов виртуозного мастерства обыкновенных плотников.

Другое, не менее оригинальное крыльцо пристроено к дому на Подвинье (музей Малые Корелы, Архангельск). Опирается оно на толстый столб, в котором сделан широкий паз для брусьев опорной консоли, имеющей очертания кубка. Сверху столб украшен резным жгутом, в середине вытесаны две разновеликие, приплюснутые «дыньки».

Наждачной бумагой старые мастера не пользовались вовсе, поверхности особенно не заглаживали. Поэтому до сих пор на резных и тесаных конструкциях построек с легкостью можно разглядеть все движения рук зодчих. Следы потесов их кажутся уверенными мазками кисти на картине какого-нибудь художника-живописца.

Что ж, определенно можно говорить о тонком природном чувстве красоты у нашего зодчего. Если он даже крыльцу — казалось бы, уж вовсе функциональной части жилища — придавал столь затейливые формы, то уже за это его можно причислить к выдающимся зодчим. Ни в одной другой культуре мира нет столь разнообразных парадных входов, какие бывали на наших домах!

Рубрику ведет Виктор Файбисович русские реликвии на зарубежных аукционах

В прошлом номере мы говорили об императорском «Зимнем» пасхальном яйце фирмы К.Фаберже, проданном торговым домом Christie's в числе других выдающихся произведений русского декоративно-прикладного искусства на аукционе в Нью-Йорке 19 апреля 2002 года. Другой сенсацией стала продажа на Christie's двух бутылочных передач (англичане предпочитают называть их холодильниками) из «Орловского» сервиза (высота 26,6 см, общий вес — 9468 граммов). Чтобы оценить это событие по достоинству, следует напомнить историю этого легендарного ансамбля.

Холодильник фаворита

Серебряный сервиз, о котором идет речь, был изготовлен в Париже в 1770—1771 годах из серебра по заказу Екатерины Великой. В феврале 1770 года императрица сообщила Э.М.Фальконе о намерении украсить свой стол серебряным сервизом на 60 персон. В марте 1770 года эта, по ее выражению, «прихоть» воплотилась в один из выгоднейших заказов, когда-либо поступавших французским ювелирам в XVIII столетии: со щедростью Екатерины Великой другим европейским государям этого времени тягаться не приходилось. Уже в апреле 1770 года русской императрице была представлена предварительная смета, в мае, по рекомендации Фальконе, Екатерина II одобрила эскизы, заказ был высочайше подтвержден и в январе следующего года оплачен¹.

Честь исполнения этого фантастического проекта, предполагавшего изготовление более 3000 предметов, выпала Жаку Ретье (Roettier) и его сыну Жаку-Николя. Жак Ретье, королевский ювелир, принадлежал к числу лучших учеников великого Тома Жермена, руку которого Вольтер на-

зывал «божественной», но ему шел седьмой десяток. Жак-Николя Ретье унаследовал дарования отца и также снискал звание королевского ювелира, однако для работы над столь ответственным и трудоемким заказом отец и сын Ретье сочли за благо привлечь четыре другие мастерские. Грандиозный, поистине императорский сервиз им удалось создать всего за полтора года. Однако императорским он оставался недолго: в 1772 году этот шедевр французских серебряников перешел во владение гр. Г.Г.Орлова (1734—1783).

Любовь к Григорию Орлову была самой продолжительной любовной связью Екатерины; их союз длился почти 12 лет. Ни один из ее последующих избранников столь долгой верностью своей порфиросной возлюбленной похвастать не мог. Но Григорий Орлов, герб которого украсила надпись «Fortitudine et constantia» («Подвиги и постоянство»), этому девизу следовал не слишком строго: у него были дети на стороне. Императрица на мимолетные увлечения своего фаворита смотрела сквозь пальцы²; ее связь с Орловым походила на супружество, и, по словам самой императрицы, «сей бы век остался, если б сам не скучал».

Об охлаждении к ней столь надолго приближенного фаворита Екатерина узнала летом 1772 года, в день его отъезда в Фокшаны на мирные переговоры с турками; на обратном пути Григория Орлова встретил курьер с приказанием отправиться в принадлежавшую ему Гатчину. Он лишился права входить в покои императрицы, жить во дворце и начальствовать над конногвардейцами, кавалергардами и артиллерийским корпусом. Вместе с тем ему предлагалось подать в отставку и поселиться вдали от двора с годовой пенсией в 150000 рублей.



Холодильники (бутылочные передачи) из Орловского сервиза. 1770—1771. Серебро. Проданы на аукционе «Christie's» в Нью-Йорке 19 апреля 2002 года за \$ 933.500

Орлов потребовал свидания. В ответ Екатерина II предложила ему письменно ряд уступок, изложенных в 14 пунктах. Императрица выражала готовность обратиться в жалованье, выдать на обзаведение дома 100 000 рублей, разрешить бывшему возлюбленному жить во всех дворцах империи, кроме петербургских, позволить ему выбрать самому, где пожелает, 10000 душ крестьян, отдать ему строящийся у Троицкой пристани Мраморный дворец с внутренним убранством в вечное и потомственное владение... Одиннадцатым пунктом отставному фавориту отдавался серебряный сервиз, которому суждено было войти в историю под именем «Орловского». Орлов получил первую часть сервиза 17 сентября 1772 года и продолжал получать его партиями вплоть до 1776-го.

Разрыв с Орловым дался Екатерине нелегко: она потребовала, чтобы граф провёл год за границей. Экс-фаворит покорился воле государыни, напомнив ей, впрочем, о давно обещанном дипломе на княжеское Римской империи достоинство... Князь Григорий Григорьевич вернулся из путешествия ранее назначенного срока — в марте 1773 года, но императрица приняла его благосклонно и вскоре восстановила Орлова в его многочисленных должностях. Он снова являлся ко двору, но его близость с Екатериной более не возобновлялась. Осенью того же года Григорий Орлов преподнес императрице в знак признательности за ее милость (или в память о былой любви?) гигантский алмаз, ставший украшением скипетра российских монархов. За бриллиантом в императорском скипетре навсегда закрепилось название «Орлов»; «Орловским» неизменно называют и сервиз работы мастеров Ретье, хотя в истории бытования этого ансамбля орлов-



Ж.-Н.Ретье (1736—1788). Канделябры из Орловского сервиза. 1770—1771. Серебро. Государственный Эрмитаж



А.И.Черный. Портрет гр. Г. Г.Орлова. Конец 1760-х — начало 1770-х. Изображен в мундире шефа Кавалергардского корпуса, с лентой ордена Андрея Первозванного и жалованным портретом императрицы Екатерины II. Медь, эмаль. Государственный Эрмитаж

ский период составляет всего двенадцать из двухсот тридцати лет.

Летом 1777 года князь Григорий, которому шел уже пятый десяток, женился на своей юной кузине Екатерине Зиновьевой. Однако этот брак оказался недолговечным: через пять лет княгиня умерла от чахотки в Лозанне. Орлов боготворил ее; под влиянием потрясения у него начала развиваться душевная болезнь, которая привела его вскоре к полному помешательству. Осенью 1782 года братья перевезли большого в подмосковное имение Нескучное; Григорий Григорьевич скончался 13 апреля 1783 года.

Екатерина II не оставляла Орлова своей милостью до последних его дней³, но, получив известие о его смерти, немедленно распорядилась о возвращении сервиза работы Ретье. Однако столовым серебром князя уже завладели наследники: императрице пришлось выкупать сервиз у семьи Орловых. При этом все предметы, входящие в этот злополучный комплект, были подвергнуты новому опробированию, и рядом с клеймами французских мастеров появились клейма русских. Вторично став обладательницей шедевра Ретье, Екатерина приказала удалить герб Орловых со всех произведений, составляющих этот ансамбль...

Григорий Орлов в полной мере был сыном своего столетия, по выражению Александра Радищева, — «безумного и мудрого». Орлов мог быть суетно-тщеславным (зачем добивался он княжеского титула?) и возвышенно-великодушным (во время чумы в Москве он посещал больных в лазаретах, как позднее в Яффе это делал Бонапарт). Орлов переписывался с Руссо, по-

борником идеала «естественного человека», — и оказался способен к насилию над предметом своей страсти⁴. Орлов был ветеран (вспомним о его изменах императрице) — и умер от любви. Не потому ли, несмотря на удаление орловского герба, имя его носителя так неразрывно соединилось со знаменитым сервизом Ретье — одним из драгоценнейших памятников декоративного искусства XVIII века в сокровищнице российских императоров?

Летом 1784 года сервиз вновь внесен в описи дворцового имущества. Судьба была к нему не слишком благосклонна, и к 1907 году, как свидетельствует «Опись серебра Двора Его Императорского величества», составленная бароном А.Е.Фелькерзамом, от него уцелело не более одной трети. После революции почти все, что осталось от Орловского сервиза, советское правительство распродало через своих представителей в Берлине частным порядком; несколько предметов было выставлено в Берлине на аукцион в 1930 году. В зарубежных собраниях известно ныне более двух сотен предметов; часть из них вернулась в Париж, откуда 230 лет назад Орловский сервиз был отправлен в Петербург. Они хранятся в Лувре и в известном музее Ниссим де Камондо⁵. В Эрмитаже от Орловского сервиза осталось лишь 46 предметов (1,5% от первоначального состава); в России есть и другое собрание орловского серебра, почти втрое превосходящее по численности эрмитажное: в Оружейной Палате Московского Кремля хранится 123 произведения из серебряного ансамбля Ретье.

На торгах 19 апреля 2002 года лот № 74 был анонсирован как «чрезвычайно важный»; изображение холодильников из Ор-

ловского сервиза было вынесено на обложку каталога. Стартовая цена «Орловских» холодильников была определена в \$ 400 000—600 000. Анонимный покупатель купил их за 933 500 американских долларов⁶.

Новые поступления в собрание миниатюр Эрмитажа

6 ноября 2001 года на аукционе Christie's в Лондоне, на King street, было выставлено около двух сотен миниатюр XVII—XIX веков. Портреты русской кисти среди них можно было перечесать по пальцам одной руки. Произведений иностранцев, запечатлевших лица наших соотечественников, было немногим более, но два из них — превосходные портреты работы О.Хамфри и Ш.Верне — заинтересовали Эрмитаж. Участие Эрмитажа в торгах уже неоднократно резко обостряло конкуренцию в приобретении тех вещей, на которые он претендовал. По поручению Эрмитажа эти две миниатюры приобрел для него г-н Н.Хобхауз, но американский фонд Артура и Холли Мэджил в лице его председателя, г-на А.Мелози, оплатил эту покупку и преподнес обе миниатюры Эрмитажу в дар. В период оформления многочисленных документов, связанных с дарением и улаживанием таможенных формальностей (как с российской, так и с английской таможней), миниатюры экспонировались в Комнатах Эрмитажа в Сомерсет-Хаузе в Лондоне.

Миниатюра на кости, исполненная английским придворным живописцем Озайасом Хамфри (Ozias Humphry, 1742—1810), представляет собою портрет знаменитой кн. Е.Р.Дашковой (1743—1810) — сподвижницы Екатерины Великой, с нарочитой скромностью именовавшей себя «Екате-



О. Хамфри (1742—1810). Портрет кн. Екатерины Романовны Дашковой. 1770. Акварель, гуашь, кость. Государственный Эрмитаж

риной Малой»; она изображена со знаками ордена св. Екатерины Большого креста, пожалованного ей в день переворота 28 июня 1762 года. Явно переоценивая свое значение в этой «революции», княгиня Дашкова осталась неудовлетворенной той ролью, которую отвела ей императрица по вступлении на престол; это привело к взаимному охлаждению. В конце 1768 года кн. Екатерина Романовна отправилась в длительное заграничное путешествие. В Англии она посетила Лондон, Бристоль и Оксфорд. В ноябре 1770 года О.Хамфри записал в своей приходной книге: «Княгиня Дашкова (Princess Des Askan) за ее портрет £ 12 12s Od». Миниатюру Хамфри княгиня велела вставить в переднюю крышку великолепного блокнота в золотой оправе, изготовленного в Париже в 1764—1765 годах; заднюю крышку украсила собою монограмма «PD» под княжеской короной. Возможно, первая из литер, составляющих эту монограмму, означает не Princess, а Prince. Трудно допустить, что свою записную книжку княгиня украсила собственным портретом: скорее, это был подарок сыну. Павлу Дашкову шел восьмой год; быть может, два рисунка (корзина с цветами и пейзаж), сохранившиеся в этом блокноте, были исполнены его рукой... Carnet с миниатюрой О.Хамфри уже экспонируется на выставке «Английское искусство» в Эрмитаже.

Второй портрет, поступивший в Эрмитаж из Лондона, не только подписан, но и точно датирован: *Peint par / C.Vernet le 23me / Aout / 1802 (Писано Ш.Верне 23 августа 1802)*. С тыльной стороны миниатюры под стеклом сохранился клочок бумаги, вложенный, по-видимому, владельцем, с надписью по-немецки, свидетельствующей,

что на портрете представлен Леонтий Иванович Депперадович, командир Семеновского полка в 1799—1807 годах; автором назван Шарль Верне⁷.

Однако Л.И.Депперадович (1766—1844), как свидетельствует его послужной список, еще в XVIII веке удостоился нескольких знаков отличия: Екатерина наградила его золотыми крестами за штурм Очакова (1794) и Праги, предместья Варшавы (1794); под Прагой он заслужил также орден св. Георгия IV класса. Павел пожаловал Л.И.Депперадовича орденом св. Иоанна Иерусалимского. Ни одной из этих наград на миниатюре Верне мы не находим. Более того, генерала, запечатленного кистью Верне, украшает орден св. Владимира III класса, которого у Леонтия Депперадовича не было. Очевидно, на миниатюре изображено другое лицо. Чем же в таком случае объясняется заблуждение ее владельца и экспертов Christie's?

Судя по почерку, надпись на обороте была исполнена в конце XIX или первой половине XX веков. Ее автора обманул цвет ворота мундира, который ассоциировался в его сознании с Л.-гв. Семеновским полком. Генеральская награда — орден св. Анны I класса — уверила владельца, что перед ним портрет семеновца в чине генерала, а дата, выставленная на миниатюре, привела его к выводу о том, что перед ним — Л. И. Депперадович, командовавший Л.-гв. Семеновским полком с 15 августа 1799-го по 27 июня 1807 года. Однако от внимания автора этой надписи ускользнуло весьма важное обстоятельство: с последних лет XVIII века синий ворот семеновцев украшали шитые золотые петлицы, которых на мундире изображенного офицера нет. Между тем бирюзовый ворот без



А.-Ш.-О. Верне (1758—1836). Портрет А.Д.Балашова. 1802. Акварель, гуашь, кость. Государственный Эрмитаж

петлиц является знаком принадлежности к одному из гарнизонных полков Лифляндской инспекции⁸, а точнее — к Ревельскому гарнизонному полку⁹. Шефом Ревельского гарнизонного полка в 1802 году (с 3 июля 1801-го по 17 декабря 1802 года) был Александр Дмитриевич Балашов¹⁰. На этом основании А.Кибовский (Москва), ознакомившись с миниатюрой по аукционному каталогу еще до ее приобретения, высказал предположение, что на миниатюре изображен генерал Балашов. Обращение к иконографии А. Д. Балашова¹¹, как представляется, убедительно свидетельствует в пользу этого предположения, однако необходимо отметить, что орден св. Владимира III класса, изображенный на портрете кисти Верне, А.Д.Балашов получил лишь 22 сентября 1807 года. Позднейшее дописывание орденов на живописных портретах во второй половине XVIII — первой половине XIX столетий было весьма распространенным явлением, однако в этикетке к миниатюре за фамилией Балашова в скобках следует оставить знак вопроса.

Александр Дмитриевич Балашов (13.07.1770 — 8.05.1837) происходил, по преданию, из княжеского рода, утратившего титул за три поколения до его появления на свет. Отец его пользовался благоволением императрицы Екатерины II, но достаточными средствами не располагал, и Александр Балашов, прослужив по окончании Пажеского корпуса четыре года в Л.-гв. Измайловском полку, вынужден был перейти из гвардии в армию с переименованием в подполковника. При Павле Балашов, не узнав толком запаха пороха, дослужился до звания генерал-майора (1799), но вскоре подвергся опале неуравновешенного государя, исключившего его

со службы. Однако в ноябре 1800 года Павел Петрович сменил гнев на милость и назначил Балашова военным губернатором Ревеля и шефом Ревельского гарнизонного полка; император поручил генералу подготовку Балтийского побережья к обороне на случай враждебных действий английского флота.

Наблюдательный современник писал о Балашове: «Он ростом был мал, только что не безобразен, и черты лица его были неблагоприятно выразительны; а когда слушаешь его немного, то начнешь и смотреть на него с удовольствием»¹². Александр I разглядел за невыигрышной внешностью генерала сметливый ум и кипучую энергию; Балашов недолго прозябал в провинциальном гарнизоне. Вскоре он уже начальствовал над московской полицией, проявив при этом соответствующие дарования, а в марте 1808 года вступил в должность петербургского обер-полицеймейстера. С этого дня началось его стремительное возвышение. Сумев снискать доверие и расположение государя, Балашов был назначен в феврале 1809 года генерал-адъютантом и петербургским военным губернатором; через месяц Александр произвел Балашова в генерал-лейтенанты, а в первый день 1810 года ввел его в число членов новоучрежденного Государственного совета. В июле того же года император вверил ему пост министра полиции. «Природа, — полагал Ф.Ф.Вигель, — дала все Александру Дмитриевичу Балашову взамен приятности наружной, в которой отказала ему; дала ему все, что нужно для успехов: хитрость грека, сметливость и смелость русского, терпение и скромность немца. В ученом смысле, как все тогда в России, получил он плохое образование; но, по мере возвышения в чинах и местах, более чувствовал он потребности в познаниях, кидался на них с жадностью и с быстротой все пожирал. Заронись одна благородная искра в этот необыкновенный ум, осламени его, и отечество гордилось бы им»¹³. Но, как свидетельствовали современники, Александр Дмитриевич стал полицейским по призва-

нию. Кн. И.М.Долгоруков считал, что Балашов был «человек черный, владеющий в тончайшей степени шпионским искусством и по сердцу привязанный к сему низкому ремеслу. В то время, когда лукавство называлось мудростью, а пронырства государственным достоинством, он слыл человеком, необходимым в его звании»¹⁴. Н.М.Лонгинов в письме гр. С.Р.Воронцову, отправленном из Петербурга 13 сентября 1812 года, отзывался о нем столь же недвусмысленно: «Б<алашов>, полиции министр, другого ремесла век не имел как шпионство, быв долго в Москве и здесь полицеймейстером. <...> Он много делал зла, добра — немногим, а в политике ничего не смыслит»¹⁵.

Вердикт, вынесенный в этом письме дипломатическим способностям А.Д.Балашова, связан, несомненно, с самой яркой страницей его биографии — его знаменитой встречей с Наполеоном в первые дни Отечественной войны 1812 года. На другой день по получении известия о переходе Великой армии через Неман Александр I вызвал к себе Балашова и поручил ему доставить Наполеону письмо с предложением мира, при условии, что французы вновь отойдут за Неман. Балашов пришел в замешательство: он уже отправил свои вещи с обозом из Вильны и не имел ни парадного мундира, ни орденской Александровской ленты. Но император не снизошел до этих затруднений и дал Балашову на сборы не более часа. Министр полиции вынужден был одолжить Александровские орденские знаки у гр. П.А.Толстого, а мундир — у гр. Е.Ф.Комаровского. «Насилу мундир мой влез на Балашова, — вспоминал Комаровский, — но нечего было делать; он решился его взять и обещался во все время есть насколько можно меньше, чтобы похудеть. На другой день государь и вся Его Величества свита оставили Вильно»¹⁶. Через два дня в Вильню торжественно вступил Наполеон; он принял Балашова в том самом дворце и в тех самых покоях, где Александр вручил Балашову письмо к Бонапарту. Аудиенции, данные

Наполеоном Балашову, весьма достоверно изображены в «Войне и мире» (т. III, гл. VI, VII): Лев Толстой почти дословно воспроизвел записку Балашова о его беседах с Наполеоном, опубликованную Адольфом Тьером в XIV томе его «Истории Консульства и Империи». Если верить этой записке, Александр Дмитриевич отпустил Наполеону две уточненные колкости. Недоумение французов по поводу избытка церквей в Москве Балашов разрешил, сославшись на набожность русских, присущую им в той же степени, что и испанцам (намекнув таким образом, что в России французское нашествие столкнется со столь же ожесточенным сопротивлением, как и в Испании), а на вопрос императора французов о дорогах на Москву главный полицейский России ответил, что один из путей пролегает через Полтаву (намекнув таким образом, что Наполеона ожидает участь Карла XII). Впрочем, Е.В.Тарле эти перлы дипломатического остроумия без колебаний относил к тому разряду запоздалой иронии, которая по-немецки определяется словом *der Treppenwitz* — «остроумие на лестнице», а среди русских известна ходячим выражением «умная мысль приходит опосля», это когда лишь после и уже ни к чему на возвратном пути в голову приходят в голову наконец убийственные реплики и язвительные сравнения... Складывается впечатление, что, заимствовав тесный мундир у блестящего царедворца, министр полиции невольно заговорил и его языком: «Никакого умничанья, умствования, витийства он себе не позволял, — вспоминал о Балашове Вигель, — ничего любезного, трогательного не было в его разговорах, а все было просто, хорошо и умно. Светлый зимний день имеет также свои приятности; речи Балашова были столь же ясны, как его рассудок, и так же холодны, как душа его...»¹⁷.

Предоставляем читателям НОМИ самим решить, в какой степени миниатюра Верне соответствует образу знаменитой исторической личности с холодным рассудком и холодной душой...



Собака с початком кукурузы в зубах. Западная Мексика. Национальный музей антропологии, Мехико

Алексей Иваненко другая Мексика

*Biboca, Garagem, Favela
Fubanga, Maloca, Bocada
Sepulture*

23 июля в Государственном Эрмитаже состоялось открытие выставки «Путешествие в страну богов. Мексика. Памятники древности». Экспозиция объединяет более двух с половиной сотен произведений из собраний шестнадцати музеев Мексики, а также девять экспонатов из коллекции Государственного Эрмитажа.

Мексика — страна богов? От этой фразы веет юмором или провокацией. С Мексикой боги почти не ассоциируются. Мексика не Тибет, не Гималаи и даже не Греция. Скорее, это страна героев сентиментального сериала «Богатые тоже плачут» (*Los ricos tambien lloran*, 1979), в котором чувствуется грандиозный проект возвышения городского фольклора на уровень

эпоса в духе «Калевалы» Ленрота. Или страна мачо из насыщенных героико-бандитской романтикой фильмов Роберта Родригеса «Отчаянный» (*Desperado*, 1995) и «От рассвета до заката» (*From Dusk Till Dawn*, 1996). С Мексикой ассоциируется однообразный пейзаж красноватой пустыни с древовидными кактусами, пересеченный загородным шоссе, на котором стоит небольшой поселок. В нем есть бар, где говорящие по-испански мужчины в сомбреро пьют текилу. Еще образы плантаций кофе, выращиваемого в провинции Монтеррей, и пляжи Акапулько — Кипра для американского среднего класса. Эта Мексика легко теряется на фоне образов других стран Латинской Америки.

Но была и другая Мексика. Настоящая, так как мексиками изначально называли ацтеков — индейский народ, создавший одну из крупнейших цивилизаций древней Америки. Именно ацтеки в 1325 году заложили город Мехико, который и

по сей день является столицей Мексики. Правда, тогда он назывался Тенотитлан. Была Мексика, не знавшая испанского языка, сомбреро, кофе и сентиментальности. Отчасти она сохранилась в книгах Карлоса Кастанеды, который пытался возродить наркотическую духовность древних нагуа — как ацтеков, так и более древних тольтеков. Однако лучше один раз увидеть, прикоснуться глазами к зримым и осязаемым символам самой загадочной цивилизации в мире, по сравнению с которой даже Восток кажется чем-то будничным и понятным. Уникальная возможность для этого появилась летом-осенью (до 13 октября) 2002 года в Санкт-Петербурге. Тот самый случай, когда гора идет к Магомету.

Уже на первом этаже Государственного Эрмитажа встречаешь огромную Каменную Голову — визитную карточку цивилизации древних ольмеков. Вообще, до того как Мексика стала частью Латинской Аме-

¹ Фелькерзам А. Е. Описание серебра двора Его Императорского Величества. СПб, 1907. Т. 2, с. 87—124.

² От одного из сыновей Григория Орлова в 1768 года доктор Ф. Димсдейл привил оспу императрице и великому князю Павлу Петровичу; донор был возведен во дворянство и получил фамилию Оспенный.

³ 23 октября 1782 года Екатерина II пожаловала Орлова высшей степенью новоучрежденного ордена св. Владимира; наряду с Потемкиным Орлов был удостоен и жалаванного портрета императрицы для ношения на груди.

⁴ В своем известном трактате «О повреждении нравов в России» кн. М. М. Щербатов сообщает, что Григорий Орлов «тринадцатилетнюю двоюродную сестру свою Екатерину Николаевну З<инovieву> усиленно чтил, и, хотя после на ней женился, но не прикрыл тем порок свой, ибо уже всенародно оказал свое деяние, и в самой женитбе нарушал все священные и гражданские законы».

⁵ Лишь в этом музее сохранились бутылочные передачи, аналогичные выставленным на аукционе Christie's. Всего в описи А. Е. Фелькерзема (1907) числилось 16 бутылочных передач.

⁶ Укажем для сравнения, что два холодильника для вина итальянской работы (клеймо Джузеппе Вальдье, Рим, около 1799) были оценены на том же аукционе в \$ 20.000—30.000, а два холодильника английских мастеров (клеймо Джона Скофилда, Лондон, 1796) — в \$ 40.000—60.000

⁷ Верне, Антуан-Шарль-Орас (Vernet, Antoine-Charles-Horace, 1758—1836) — французский миниатюрист. Работал в Риме, Париже, Кенигсберге, в 1802—1804 годах — в Петербурге.

⁸ Ульянов И. Э. Регулярная пехота. 1801—1855. / История Российских войск. — М., 1996. С. 51.

⁹ Там же. С. 49—50.

¹⁰ Подмазо А. А. Шефы и командиры регулярных полков русской армии (1796—1815). Музей-панорама «Бородинская битва». М., 1997. С. 42.

¹¹ Например, гравюра А. Г. Ухтомского по оригиналу А. Г. Варнека (1815) и портрет в Военной галерее Зимнего дворца..

¹² Вигель Ф. Ф. Записки. М., 2000. С. 242.

¹³ Вигель Ф. Ф. Записки. М., 2000. С. 241.

¹⁴ Долгоруков И. М. Капище моего сердца. М., 1997. С. 66.

¹⁵ К чести России. Из частной переписки 1812 года. М., 1988. С. 107.

¹⁶ Комаровский Е. Ф., гр. Записки. / Русские мемауры. 1800—1825. М., 1989. С. 175

¹⁷ Вигель Ф. Ф. Записки. М., 2000. С. 242.



Ацтекский Бубенец. Ацтеки. 1428—1521. Государственный Эрмитаж

рики, она насчитывала свыше трех тысяч лет своей истории, которые по насыщенности не уступали истории целой Европы или всего Ближнего Востока. Ацтеки были лишь одной из звезд плеяды цивилизаций, просиявших на территории современной Мексики. Первыми были ольмеки. Они были Шумером Нового Света — материнской цивилизацией Центральной Америки. Ольмеки начали строить города (Ла-Вента, Сан-Лоренцо и другие) на побережье Мексиканского залива, когда в Египте еще правили фараоны, но уже не строили пирамид. Ольмеки создали иерархическое общество и цивилизацию, нарушив при этом каноны исторического развития Старого Света. Им не были известны ни искусство металлургии, ни животноводство (за исключением, пожалуй, собак, индюков и сумчатых крыс), ни даже простейшие виды наземного транспорта, но они умели выращивать кукурузу и записывать информацию в виде иероглифов и чисел. Ольмеки создали уникальную цивилизацию каменного века, прославившуюся благодаря своим скульпторам, гончарам и ювелирам.

Самым удивительным памятником этой цивилизации являются многотонные Каменные Головы. Еще в XIX веке их первые исследователи заметили, что изображенные на них лица имеют ярко выраженные негроидные черты — толстые губы и широкий приплюснутый нос. Это совсем не напоминает ни керамические статуэтки людей более поздних цивилизаций древней Америки, ни современных индейцев и никак не согласуется с традиционной гипотезой об азиатской прародине всех коренных народов Нового Света. Как негритянский генотип мог оказаться в Америке задолго до начала ввоза рабов с Черного континента? Современной истории ничего не известно о негритянских цивилизациях, которые были бы способны к организации массового переселения из Африки в Америку во время, предшествующее появлению ольмеков на берегу Мексиканского залива. Весьма соблазнительной была бы мысль об атлантах.

Однако позже антропологи выдвинули гипотезу, что «негроидность» Каменных Голов можно объяснить сочетанием черт человека с чертами ягуара. Действительно были найдены и экспонированы небольшие нефритовые статуэтки человека-ягуара, относящиеся к культуре ольмеков. Кроме того, воинский культ ягуара сохранился в Мексике вплоть до появления европейцев. Можно предположить, что первоначально ягуар был тотемом охотничьего племени. Юноши становились полноправными взрослыми охотниками после того, как проходили инициацию, «усваивая» при этом качества ягуара — самого сильного хищника американских джунг-

лей. Первобытным мышлением подобная идентификация со зверем могла толковаться как оборотничество. Похожие примеры мы находим в африканских обществах людей-леопардов. Со временем мужской союз людей-ягуаров мог превратиться в элиту ольмекского государства по типу духовно-рыцарских орденов европейского Средневековья, основным занятием которых были военные экспедиции на соседние народы и отправление культов.

Учеными также высказывалась мысль, что Каменные Головы — это увековечение отрубленных голов участников ритуальной игры в каучуковый мяч (тлатчтли). О правилах этой игры точно ничего неизвестно, кроме того, что она занимала важное место в жизни ольмекского общества, носила состязательный характер и символизировала какие-то космические процессы. Хотя цивилизация ольмеков по не вполне выясненным обстоятельствам угасла к началу нашей эры, эта игра вместе с другими элементами была заимствована их наследниками — тотонаками, сапотекками (на юго-западе) и майя (на юге). Сложно сказать, что напоминала эта игра в мяч. Первоначально и Олимпийские игры были посвящены богам греческого Олимпа. Однако в экипировку участников ольмекской игры, как показывают изображения тотонаков, входили не только ракетки для подбрасывания мяча (манопла), защитные шлемы с ремешками под подбородком, перчатки и наколенники, но также и топоры (ача). Известно, что капитану проигравшей команды отрубали голову на вершине ступенчатой пирамиды, а его руки служили ритуальной едой победителю. Впрочем, есть версия и о том, что Каменные Головы — это скульптурные изображения обожествленных правителей.

В середине I тысячелетия н.э., когда в Европе наступает Великое переселение народов и образование варварских королевств, в Мексике расцветает плеяда цивилизаций сапотек, майя, тотонаков и город Теотихуакан (Центральная Мексика) — «там, где люди становятся богами». Этот период справедливо может считаться классическим в истории древней Мексики. Создаются самые высокие ступенчатые пирамиды. Майя усовершенствуют календарь и письменность ольмек. Распространяется культ Кецалькоатля — Пернатого Змея. Появляются таинственные терракотовые статуэтки Бога (жреца) «в очках» — Косихо сапотек, Тлалока нагуа и жреца дототонакского периода. Головные уборы человекоподобных изображений приобретают необычайную сложность. При изготовлении их прототипов, как предполагают ученые, помимо перьев использовался новый материал — амате (бумага из коры фикуса).

В VII веке от пределов севера начинается нашествие воинственных племен нагуа. Они разрушают город Теотихуакан, а двумя столетиями позже и цивилизацию майя. Это нашествие протекало несколько этапов или волн. Последней волной индейских завоевателей древней Мексики были ацтеки — они являлись современниками европейских крестовых походов. Им удалось создать обширную империю, в которую вошло большое количество народов — от тотонаков на побережье Мексиканского залива до миштеков (потомков сапотек), живущих у Тихого океана. Тем временем на юге под началом варварских (тольтекских) династий возродилась цивилизация майя. Этот период называют уже постклассическим. Однако именно этим временем датируются металлические (золотые) изделия миштекских ювелиров, среди которых подлинным шедевром и гордостью коллекции Государственного Эрмитажа является Бубенец в виде воина-орла. Предполагают, что этот предмет был нагрудной эмблемой одного из подразделений гвардии ацтеков.

Созерцая артефакты постклассического периода, поражаешься обилию ритуальных инструментов для человеческих жертвоприношений. 42-сантиметровые кремневые мечи, кубки с изображением черепов и барабаны для хранения снятой с человека кожи. Ацтекские жрецы в начале марта учредили даже ежегодный праздник Сдирания Кожи, который был посвящен демону весны и плодородия Шипе-Тотеку. Они были убеждены в скором наступлении Конца Света, а человеческие жертвоприношения были призваны стать тем символическим даром, который ацтекское общество обменивало на дополнительные годы своей жизни. Любопытно, что, по сведениям авторов книги «Молот ведьм» (1487), написанной задолго до открытия Колумбом Америки, подобные идеи исповедовали самые радикальные группировки европейских ведьм. Они убивали младенцев ради того, чтобы отложить наступление Конца Света. Как могли прийти в голову одинаковые идеи в одно и то же время изолированным друг от друга обществам, стоящим при этом на разных ступенях исторического развития? Случайность? Архетипы? Мистическая коммуникация?

Впрочем, какими бы странными или таинственными ни казались цивилизации древней Мексики, перед их наследниками не стоит сакраментальный чаадаевский вопрос: «Что мы дали миру?». Употребление в пищу картофеля, помидоров, шоколада, кабачков, кукурузы, курение табака — вот далеко не полный перечень тех открытий, которые европейцы усвоили у населения древней Мексики.



Ван Дейк. Мадонна с куропатками. 1631



Ван Дейк. Мистическое обручение блаженного Германа-Иосифа с Марией. 1630



Оскар Кокошка. Странствующий рыцарь. 1915

Елена Гетманская

мадонна и рыцари

Антонис ван Дейк, фламандский живописец XVII века, и Оскар Кокошка, австрийский художник-экспрессионист XX столетия, — два великих мастера, представляющих разные эпохи и, в сущности, разные миры, оказались рядом в Эрмитаже, объединенные общей выставкой — «Мадонна и рыцари» и темой — поклонения Пресвятой Деве Марии. До 20 октября в Петербурге находятся три шедевра трех крупнейших музеев мира: работы Ван Дейка «Мадонна с куропатками» (1631) из собрания Государственного Эрмитажа и «Мистическое обручение блаженного Германа-Иосифа с Марией» (1630) из Художественно-исторического музея Вены, а также произведение Оскара Кокошки «Странствующий рыцарь» (1915) из коллекции Музея Соломона Р. Гуггенхайма из Нью-Йорка.

В дни открытия этой выставки, когда в Петербурге проходили интереснейшие культурные события (шли джазовые концерты, всю работу кинофестиваль «Послание к человеку», гремели музыкальные аншлаги балетно-оперных «Звезд белых ночей»), казалось, что камерная, даже интимная тема поклонения Мадонне, представленная двумя живописцами в Концертном зале Зимнего дворца, не прозвучит звонко, не станет событием в жизни человека XXI века — обывателя-туриста, любопытного подростка или даже поклонника и любителя искусств. И все же именно бешеный ритм и суета нашей жизни приводят нас «за руку» к тишине этих полотен, объясняя нам и нашу сопричастность божественному, говоря с нами о вечном.

Представленные в экспозиции полотна Ван Дейка дают уникальную возможность увидеть рядом произведения, которые были написаны в одно время и предназначались для одного места — антверпенского «Содружества холостяков», патронируемой иезуитами светской конгрегации, объединявшей неженатых мужчин для почитания Мадонны и совершения благочестивых добрых дел. По своему содержанию обе картины, возвеличивающие образ Девы Марии, связаны с культом Богоматери, которой было посвящено и само «Содружество». Полотно «Отдых на пути в Египет, или Мадонна с куропатками» торжественно и величественно по своему художественному строю. В его насыщенной и богатой красочной гамме глубокий синий тон плаща Мадонны напоминает нам о значении синего цвета в христианском искусстве: он есть символ небес и олицетворение духовной любви, верности, истины. Воплощением этих качеств издавна считалась Дева Мария. Картина была исполнена Ван Дейком в сотрудничестве с антверпенским живописцем Паулем де Восом, писавшим в этой композиции изображения птиц.

Все нюансы, детали «Мадонны с куропатками» являются атрибутами и символами вложенного в это полотно смысла. Соединенные вместе, они помогают художнику трансформировать сюжет картины — эпизод детства Христа — в тему, связанную с культом Марии как непорочной Девы. Так, усыпанная плодами яблони, под которой расположилось Святое семейство, указывает на Деву Марию как на новую Еву и, вероятно, символизирует преодоленный Марией первородный грех. Подсолнечник, возвышающийся в центре, над

головой Марии, является не просто частью пейзажа, а служит олицетворением внутреннего, духовного смысла всего изображения, указывая на божественную сущность святой Девы. То же значение имеет и попугай. Белые розы — спутники ее девственной чистоты, красоты и любви, а вот куропатки, улетающие вдаль, символизируют как раз противоположность добродетели: бесстыдство и распутство и в данном случае воплощают мысль о том, что чистота Марии обращает в бегство все греховное. В начале XVII века католическая церковь особенно поддерживала и пропагандировала культ Девы Марии в противовес протестантам, расценивавшим обожествление Марии и святых как своего рода идолопоклонство.

Другая работа Ван Дейка на этой выставке — «Видение блаженного Германа-Иосифа» — представляет Деву Марию, явившуюся благочестивому монаху во время молитвы. Она нежно касается своими длинными пальцами ладони его правой руки, которую поддерживает крылатый ангел, готовый прийти к нему на помощь. В соприкосновении трех рук заложен смысловой и психологический ключ к разгадке композиции. Существует легенда о том, что моделями для картины послужили члены семьи художника. Так, в облике ангела-посредника усматривали черты самого Ван Дейка, Пресвятой Девы — одной из сестер мастера, а Германа-Иосифа — младшего брата художника, Теодора ван Дейка, который, как и его герой, был монахом-премонстратом и служил священником в аббатстве Святого Михаила в Антверпене.

Блаженный Герман-Иосиф, родившийся в середине XII века в Кельне, уже в двена-

дцатилетнем возрасте стал иноком монастыря премонстратов Стейнфелд в Эйфеле. Отличаясь склонностью к мистике, он с юных лет особо почитал Деву Марию, которая, согласно преданию, являлась ему в видениях. В честь Пресвятой Девы он сочинял проповеди и гимны и за свою неизменную преданность ей получил от собратьев прозвище Иосиф. Дева Мария явилась к нему в сопровождении ангелов, чтобы вступить с ним в мистический брак. Прототип подобного мистического союза присутствует и в легендах позднего средневековья, повествующих об обручении с младенцем Христом многочисленных святых жен.

Тайная символика скрыта и в картине Оскара Кокошки «Странствующий рыцарь», принадлежащей к новой живописной традиции — искусству XX века. Распростертый на земле потерянный, одинокий человек символизирует безвозвратное крушение рыцарских идеалов. В образе умирающего рыцаря, облаченного в доспехи, представлен сам художник, которому к моменту написания картины в 1915 году было 29 лет. Австрийский живописец-экспрессионист, график и поэт, он подчеркивал свою приверженность творчеству Тинторетто, учителя Эль Греко, которого считал родоначальником экспрессионизма. Сложные личные отношения Оскара Кокошки с вдовой известного композитора Альмой Малер, крайне тяжелый эмоциональный фон Первой мировой войны, общее душевное беспокойство автора — все эти состояния нашли свое выражение в «Странствующем рыцаре», от которого веет тревогой и холодом. Бледно-голубые и темно-синие его тона лишь усиливают это впечатление.

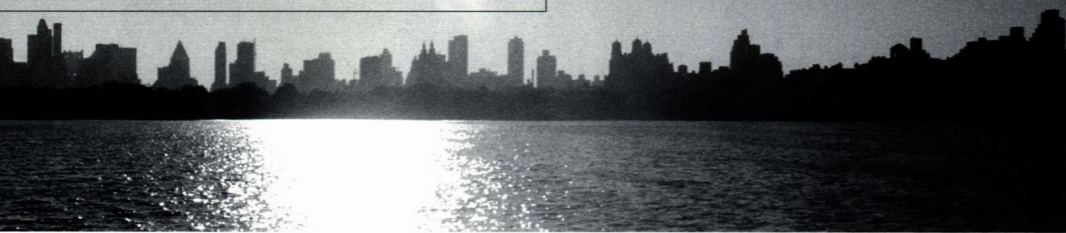
Рядом с рыцарем изображены крылатый, похожий на птицу мужчина и подобная сфинксу женщина. Корнелия Лауф, куратор Художественно-исторического музея (Вена), интерпретирует мужчину-птицу как фигуру смерти или как еще один автопортрет художника. В то же время в женине-сфинксе она находит множество черт, присущих Альме Малер. Странствующий рыцарь является выражением боли художника от смерти не рожденного ребенка и краха его отношений со своей возлюбленной, не пожелавшей раскаяться в содеянном грехе. Глядя на это полотно, возможно, у кого-то возникнут ассоциации с врубелевским «Демоном».

Интересно, что картины в Концертном зале Эрмитажа представлены таким образом, что их нельзя увидеть одновременно — только по очереди. Внимание зрителя в этой ситуации не рассеивается, но, напротив, обостряется и концентрируется в желании сравнить полотна и выявить общий смысл экспозиции.

Выставка «Мадонна и рыцари» из цикла «Соединяя музеи» является одним из первых небольших, но символических проектов, в которых принимают участие три музея — петербургский Эрмитаж, нью-йоркский Музей Соломона Р. Гуггенхайма и венский Художественно-исторический музей. Это творческое партнерство возникло в январе 2001 года в Вене, когда директора этих трех крупных художественных институций подписали соглашение «О развитии долгосрочных программ сотрудничества». Название цикла «Соединяя музеи» — Connecting Museums — точно передает суть данного проекта. Тщательно отобранные для показа, живописные произведения демонстрируют

необыкновенную ценность каждой коллекции. Это своеобразный «разговор» произведений изобразительного искусства из разных собраний, когда одновременно экспонируются три шедевра живописи. Так, в Музее Гуггенхайма, кроме принадлежащей музею картины Эдуарда Мане «Перед зеркалом» (1876), впервые показаны «Портрет Бартье Мартенс» (1640) Рембрандта из собрания Эрмитажа и «Портрет инфанты Маргариты Терезы в розовом платье» (1654) Веласкеса из коллекции венского музея. В залах Художественно-исторического музея в Вене представлены «Эсфирь с Артаксерксом» (1585—1588) Веронезе из собрания самого музея, «Рождение Иоанна Крестителя» (1554—1555) кисти Тинторетто из коллекции Эрмитажа и работа Макса Эрнста «Облачение невесты» (1940) из Музея Гуггенхайма. По замыслу организаторов и кураторов, эти выставки должны быть показаны во всех трех музеях.

Такое сотрудничество наглядно демонстрирует, как каждое из трех выдающихся собраний, имеющих свои особенности, дополняет друг друга, и позволяет осуществить научно-исследовательские проекты, раскрывающие во всем объеме историю мировой художественной культуры. Современная выставочная деятельность предполагает обмен опытом и коллекциями, а также проведение выставок самого высокого уровня. Следующим этапом в развитии идей культурного взаимообогащения такого рода станет большая совместная работа в Лас-Вегасе, где осенью 2002 года будут показаны шедевры живописи из коллекций трех музеев. Ничего подобного в мировой художественной практике до сих пор еще не проводилось.



Вадим Высоцкий островитяне

Для русских Америка обладает притягательностью зазеркалья, изнанки, оборотной стороны. Это не Незнайке слетать на Луну, хотя похоже, это — заглянуть в себя. Такой вот коррелят.

После черносморудиновых нью-йоркских сумерек, заливших нас по окончании нескончаемого перелета сладкой анестезией благополучного приземления, сердечной встречи друзей и сознания «я в Америке» оказаться на солнечной пристани под Бруклинским мостом — постепенное постижение реальности в борьбе со стереотипами.

Нью-Йорк безостановочно пахнет цветами — нарциссами, фрезиями, свежими фиалками. Он же пахнет океаном, и сам как бы в нем плывет, оцетинясь небоскребами, как крейсер трубами. Море, Гудзон и Ист-Ривер правят в этом городе бал, вполне понятный петербуржцам. И расположен-то сей Вавилон, как и мы, — на островах. А уж честолюбие островитян всем известно: мы чувствуем себя ковчегом и придирчиво отбираем для себя только то, что как-нибудь впишется на нашу палубу, заменяя национальные принципы в отборе наднациональными. Отсюда и смешение языков.

В аэропорту Джона Ф. Кеннеди шоколадные и светленькие чиновницы разводят к турникетам сверхпеструю толпу: белым пятном пролитого сиропа прямо на полу бесстрастно молятся сикхи; здесь же черной крикливой стайкой перед глазами множится хасидское семейство. Вслед за старшими эти грачата волочили за собой меньших братьев и сестер вплоть до самых капельных, но с неизменными рыжими пейсами из-под черных шляпок, любознательными острыми носиками и не свойственными нашим детям важностью и независимостью. Впоследствии интернациональность Нью-Йорка более уже не обращала на себя внимание, как и разогретый воздух города, в котором плавилась парфюмерия, дары уличных жаровень, водоросли и цветы — все, кроме гари и бензина. Однако где Вавилон — там и башня.

...Мы воздвигали шпили, пропарывая золотыми иглами метафизики прагматическое брюхо северной цивили-

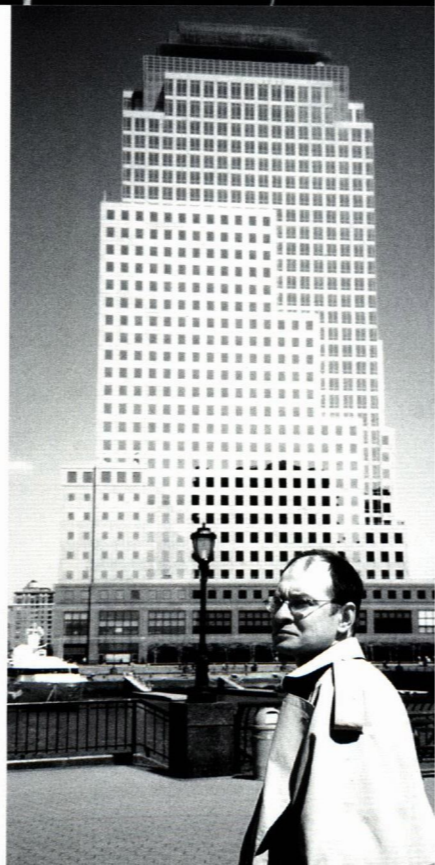
зации с бескрайними горизонтами под низким небом. Они — деловито возносили комфортное жилье и офисы, покрывая конструктивной аппликацией дневной шелк и ночной бархат безграничного поля американских небес. Каменные столпы, «скребущие» свод, оказались невесомыми, почти прозрачными, а стрелы стритов и авеню между ними иставали в бесконечности уличных анфилад. Дивная геометрия граней и плоскостей казалась невольной репликой классического Петербурга, как ампиный Петербург — эллинистической Пальмиры, и все это — здесь и за морем — в сложном обрамлении орнамента мостов.

Мосты Нью-Йорка устремлены в небо, как разомкнутые створки питерских. Но наши каждый раз вновь смыкаются, венчая призрачные ночные часы, американские же — дают взлететь над коробками браунстоунов и кирпичными билдингами, над спящей гладью рек и заливов. Под мостом Верразано-Нерроуз свободно проходят океанические суда. Паутина его несущих тросов подобна гигантской арфе, по которой солнце лучистыми пальцами выводит некую мелодию бесконечности. Чувствуешь себя воздушным шаром.

Неоромантический Бруклинский мост заставляет отказаться от расхожего мнения, что в скучной и скученной Америке нет ничего художественно самоценного, американского, только один импорт и муляжи. Кстати, ранние небоскребы Даунтауна, наоборот, еще в 10-х годах XX века стали предвестниками роскошного сталинского стиля. Неоклассицизм оказался любезен по обе стороны океана. Да и начинались оба города похоже — с Голландии. Уютные кварталы XVIII — начала XIX веков, примыкающие к порту, как бы соскользнули с полотен дельфтских художников и дали начало Wall Street. Здесь процветала работоторговля, как в Петербург когда-то сгонялось бесправное стадо крепостных для изнурительного труда и безымянной смерти затем. Только в Нью-Йорке ими выложено финансовое могущество, у нас — архитектурные шедевры и давящая пирамида государственного аппарата... Деревянный пирс Морского порта Южной улицы пропах рыбой. Пьешь прохладную «Маргариту», любуешься парящими, как шмели, вертолетами и старинными парусниками, а вокруг все ярко, аляповато и наивно, как в пейзажах Дюффи.



Фото Филиппа Донцова, автора и Анны Слободняк

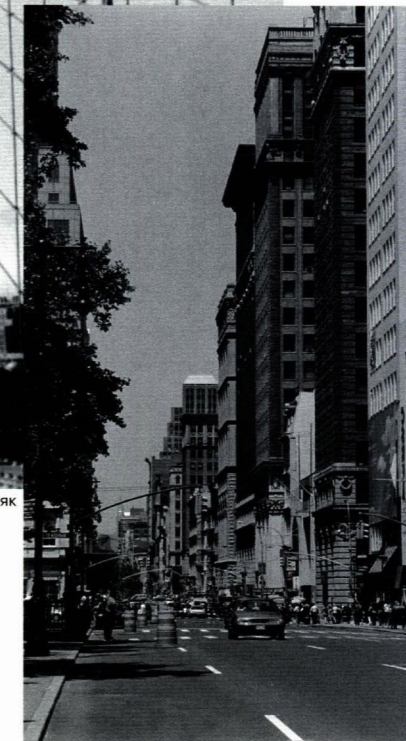


А вот биржи похожи: основательность и возвышенность, колоннады, портики и фронтоны — апелляция к греко-римскому прошлому западной цивилизации. Теперь в нашей бирже — Морской музей, в их, конечно же, банк. Содержание разное, но ритм одинаков своей прямоотой и визуальной конкретностью. Ритм в Нью-Йорке завораживает — даже прямые линии воспринимаются как растянутая пружина. Особенно это урбанистическое свойство присуще Сохо — заросли чугунных балок и колонн, мощные арки, каменные блоки и прочая индустриальная эстетика. Ее много в Нью-Йорке. Однако неожиданно одиноко смотрится шедевр Фрэнка Ллойда Райта — белый кокон Музея Соломона Гуггенхайма. Соскальзываешь по спиральному пандусу под стеклянным куполом вдоль ниш с картинами Леже и Брака, Кандинского и Делоне в воронку нижнего вестибюля, и перед глазами проплывает двадцатый век.

«Или вам это нравится?» — спросил с житомирским акцентом зритель. И на утвердительный ответ высокомерно заметил: «Это вы-таки не видели Эрмитаж!».

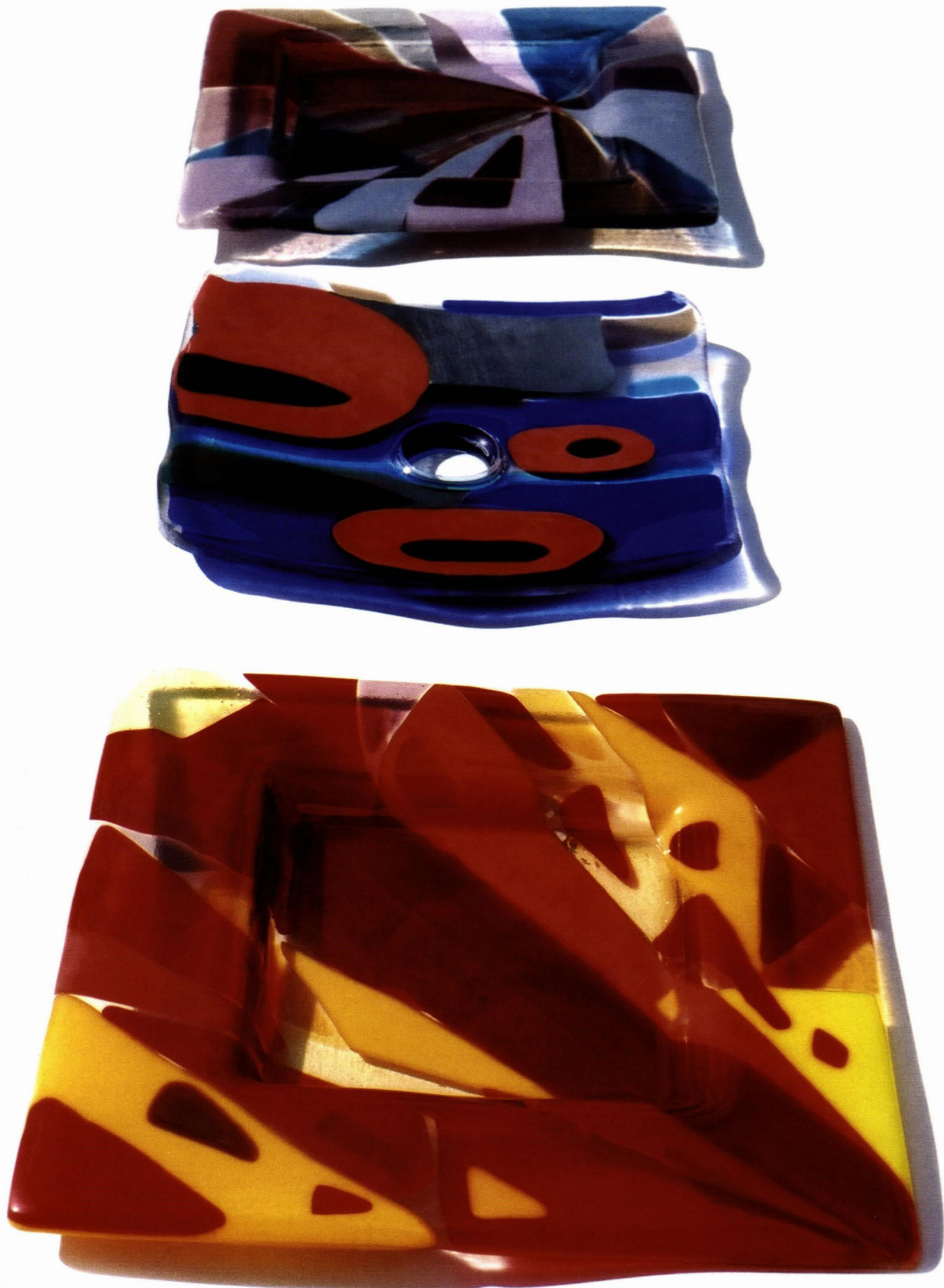
Сразу вспомнился «Паук» Луиз Буржуа, эмигрировавший во внутренний дворик Зимнего дворца. Однако добротная коллекция Гуггенхайма отнюдь не превратила нас в провинциалов, наоборот — количество шедевров оставило желать большего. Чего, конечно, никак нельзя сказать о знаменитом Метрополитене.

Европейское искусство, в музее представленное благодаря американским меценатам, кажется безграничным. Временная выставка художников из славного Дельфта оказалась здесь более чем кстати. Перепады света и тени, как в киношном неореализме, воздушность, болезненная точность деталей и господство иллюзии в картинах Фабрициуса, Питера де Хоха и



Яна Вермеера — прекрасный аккомпанемент Нью-Йорку, вознесшему свои башни на месте Нью-Амстердама.

Но где башни — там и потоп. Буржуазный уют нового Вавилона был в одночасье уничтожен 11 сентября. Из шести проектов реконструкции World Trade Center ни один не предусматривает восстановления изящных столпов американского минимализма. Только по ночам световые лучи, как фантастический маяк, имитируют былую доминанту «близнецов». Как пусто без них... Катастрофические ожидания Петербурга как бы реализовались по другую сторону планеты — в зазеркалье.



Ольга Якубович
Борнхольм. Лекарство от всего

Живет-есть девушка. Саша Тризна. 21 год. Художник-график, дизайнер. Коренная петербурженка, учится в Мухе. Это просто. Так вышло, что в 2001 году суровым северным ветром занесло ее на датский остров Борнхольм — известный уже многим художникам остров, тот, что в Балтийском море. В спокойной Дании, которая импульсивного русского человека может довести до полубморочного состояния да, видно, и самих датчан в сон вгоняет, назрела проблема борьбы со сном. В результате была организована целая сеть творческих центров, созданных для людей любого возраста и вида деятельности.

Проще сказать, художественные школы для дилетантов, но скучающие профи там тоже не редкость. Лекарство от скуки широкого спектра действия: рекомендовано как притормозившим датчанам (то есть для внутреннего применения), так и иноземцам, жаждущим реанимации душевных сил (соответственно для наружного). Курс обучения-лечения — примерно полгода. Преподают в школах настоящие специалисты, энтузиасты, фанатики своего дела. Существуют отделения живописи, керамики, текстиля, скульптуры и стекла. Заплатив определенную сумму, попав на остров, «пациент» волен выбирать, что его больной душе угодно. На уже имеющееся образование можно не обращать внимания и смело идти на эксперимент.

Почти так вышло в случае с Сашей, исключая элемент диагностический. Имея за плечами четыре года обучения в стенах училища барона Штиглица и достаточно пухлое портфолио, ей все-таки захотелось попробовать себя совершенно в ином амплуа — художника-прикладника, стеклодува. А уж изобилие предлагаемых материалов и оборудования — стекла разных цветов и температур плавления, печей, всевозможных приспособ, а также помощь ненавязчивых и толковых учителей провоцировали на этот недешевый смелый шаг более всего.

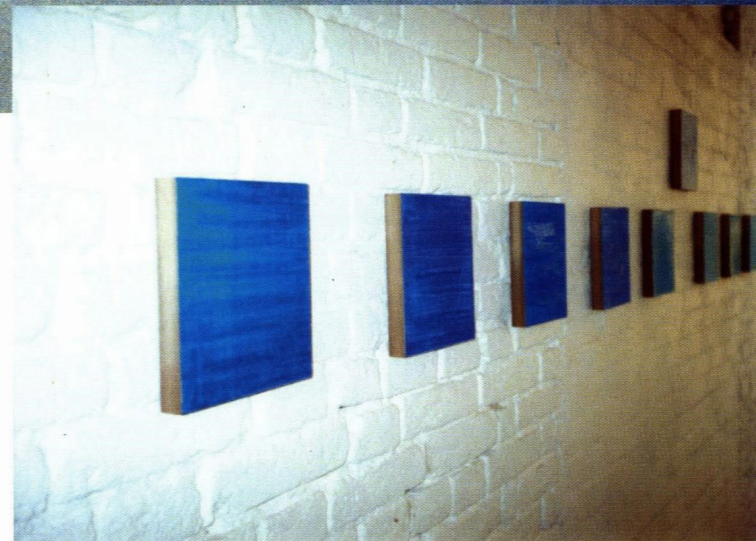
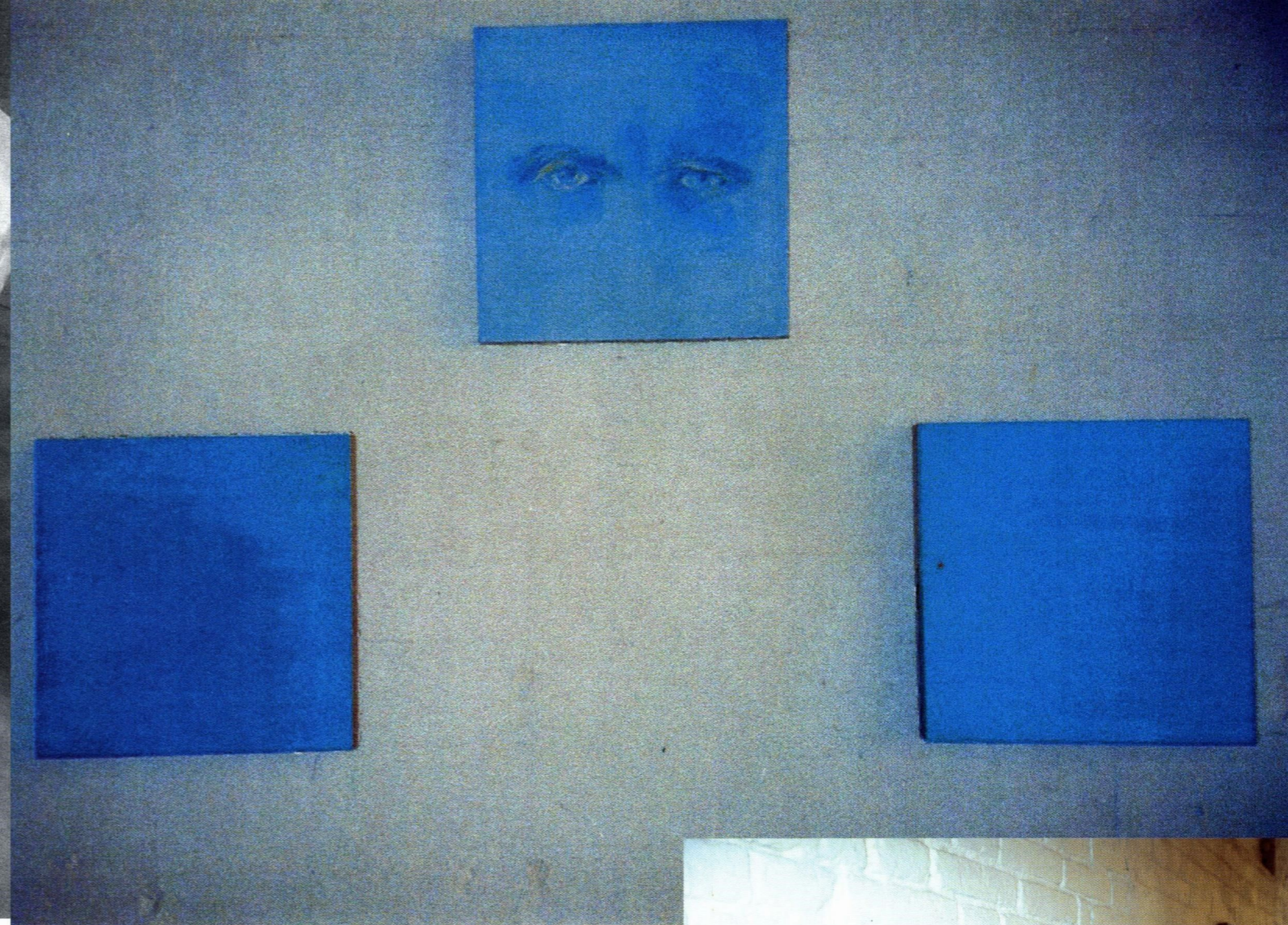
В школе Борнхольма свободная форма обучения: мастерские работают круглые сутки, двери никогда и нигде не закрываются. Приятное дело, творчество — вещь открытая. Кто хочет — тот и входит. Если может. Калейдоскоп занятий — живопись, рисунок, шитье и керамика, работа со стеклом, по вечерам совместные посиделки с чаем и не только, хеллоуины, маскарады и карнавалы. Все по-честному, добровольно и без принуждения. Изолированность от цивилизации, ограниченность контингента не смущают островитян. Напротив, подогревают их чувство избранности, сопричастности с чистым искусством, существования и соперничества с подобными тебе. В такой обстановке даже безнадежный профан будет творить, а уж человек со способностями и опытом просто обречен. Пришлось и нашей девушке Саше, раз выбрав стекло, выходить практически на профессиональный уровень работы с этим материалом. Не вдаваясь в технические подробности и учитывая сложность технологии работ, удивляет видимая легкость и невесомость конечного продукта Тризны, действительно впервые взявшейся за работу прикладника. Сочные, жизнерадостные цвета, приятная прохладность, почти стерильность разогретого материала — и забавные, веселые формы, полученные как итог. То ли игрушки, то ли леденцы. Настоящие девчачьи мечты.

Сашины стекляшки тропически красочны, искрометны; образы загадочны и фантастичны, но узнаваемы: ностальгия по Питеру — расплывчатый абрис собора, набережная канала; подсмотренные местные датские сюжеты — легкокрылые мельницы, фахверки. Абстрактные декоративные мотивы, разноцветные инсекты и планты. Все очень тонко, по-женски аккуратно и привлекательно.



Сама технология стеклянного искусства сродни кулинарии. Главный рецепт — принцип сэндвича: послойно составленные фрагменты композиции запекаются в печи. Под влиянием высокой и разной температуры эти разноцветные слоистые составляющие будущего цельного изделия начинают взаимодействовать с основой и друг с другом. Где-то они слегка «прилипают» к основе, где-то сливаются с ней — процесс сколь управляемый, столь и «отпущенный», случайный в своей разноцветной вариативности. По большому счету, очень подходящее для девушки занятие — адреналин обеспечен. Почти всегда успех эксперимента при полной непредсказуемости результата.

К сожалению, вернувшись на историческую родину, Саша поняла, что одним только разгулом фантазии в нашей стране не обойтись. Всех составляющих, столь естественных для борнхольмских камланий над стеклом, то есть обыкновенную «сырьевую базу» и нормальный «производственный цех», в Петербурге не найти. Вот и приходится Саше Тризне, любящей и Петербург, и свою работу, и эксперимент, и его результаты, ездить в Датское Королевство, столь склонное решать мировые проблемы — быть или не быть — в пользу последнего. Легко и просто.



Таня Никитина (Ясная Поляна)

«камни Венеции»: взгляд в квадрате

Сегодня инсталляция Сони Ролак «Свидетельства» представлена на XI Документе в Касселе, а совсем недавно ее первое публичное обнародование состоялось в Венеции, между двумя чудными водными каналами, в галерее «Экс-Кантиери Навали» на Гвидекке, где мне посчастливилось побывать. Эта выставка художницы, живущей в Венеции и считающей себя космополитом, стала подарком Джону Раскину — английскому эстетике и теоретику искусства. Инсталляция «Свидетельства» по Ролак стала результатом исследования жизни известного англичанина в его брантвудской усадьбе в живописном Краю Озер. Заметим, что Соня вторично выполняет работу, посвященную Раскину, интересующему ее как феномен эстетической культуры. Не случайно презентация события состоялась в призрачной Венеции — вечном городе, «играющем» смыслами и отражениями и так нуждающемся в художественных «Свидетельствах», которые художница ему и предоставила.

Сам оригинальный трактат «Камни Венеции» Джона Раскина красноречивее слов о нем. Это напоминание о другом времени, которое в Венеции неуловимо настолько, что его можно сравнить с мимолетными отражениями зеркал, задействованных в инсталляции. Пространством для выставки стала часть острова близ канала Гвидекк, где рождаются знаменитые венецианские лодки, а сам проект — один из фрагментов долгоиграющей Венецианской биеннале, состоявшейся в преддверии трагических событий 11 сентября в Нью-Йорке.

Мнемоническая инсталляция не так уж проста: она создана как бы из «припоминаний» и «узнаваний» раскинских реминисценций — на «материальном уровне» камней и квадратов синего цвета. Белые мраморные камни, привезенные Соней с альпийских рек близ Венеции, доведены ею до роскошных скульптурных форм, разделенных надвое, каждая из которых с помощью вмонтированных зеркал, подоб-

на экрану, отражающему мир, наполненный синим цветом. Этот мир «вибрирует» сонмом различных оттенков, напоминающих небесный хаос. Соня любит форму квадрата, вмещающего в себя, как ей кажется, все, в том числе и любимый Раскиным синий цвет. На одном из них художница изобразила его «пророческие» глаза, глаза ценителя венецианских камней, знаков подлинности.

Раскин научил Соню «читать» скульптуру, словно книгу. Следуя его призыву, посетители выставки на Гвидекке «читали» инсталляцию, наполненную текстом Раскина и подтекстом Ролак. Камни с зеркалами и есть Сонины главные «свидетели». Но было и «зазеркалье» — потолок, создающий иллюзию падающих с небес камней, бьющихся с гулким грохотом о землю. Эти гул и грохот — грозное предупреждение английского пророка о грядущих катастрофах, если человечество не научится беречь землю. Раскин не раз предупреждал о последствиях цивилизации,

требуя, чтобы художник не забывал о настоящем, чтобы не был всего лишь «антиквариет». Соня Ролак солидарна с ним, потому ее инсталляция и стала своеобразной «визуальной цитатой» «Камней Венеции» Раскина. Что же сблизило строгого викторианского мыслителя с художницей-феминисткой, пытающейся разобраться в планетарных проблемах современности? Конечно, отношение к смыслу бытия в пору развернувшейся «драмы идей»: неприятие буржуазной культуры Соне понятно и близко. Для нее вся пошлость современного социума заключена в деньгах и стремлении к богатству, очевидцами чего и являются «камни».

Художница еще со времен своей учебы в британском колледже искусств Челси считала себя младоконцептуалистом; теперь она мэтр, визуально цитирующий своих предшественников с позиций постпостмодернизма, и, кажется, весьма успешно. «Я чувствую себя очевидцем человеческого очерствения, душевного

дискомфорта... Человечество движимо только одним желанием: «казаться» лучше, чем «быть» на самом деле», — считает Соня. Она всерьез озабочена современными социальными тенденциями: страстью к наживе, к материальному благополучию. Людям некогда думать о «душе» — что ж, мрачный сбывающийся прогноз эстетов-викторианцев. Один из аспектов «человеческой комедии» заключен в смене «масок». Мы стремимся менять свою личность, приобретая взамен иную. Соня хочет быть Раскиным, точнее, отражением его. В этой игре, повторяющей «игру света и теней» древней Венеции, и состоит смысл ее инсталляции.

Художница любит свою Венецию, в которой живет уже много лет, любит Раскина. «Величие готического духа» вечного города напоминает ей о нем, навечно

очарованном Венецией. Он смотрел на прекрасный город глазами любимого Байрона. Соня — глазами Раскина. Получилось отражение отражений, словно круги в воде венецианских каналов. Ролак полюбила Раскина за синий цвет, символ творчества, оптимизма и надежды. Этот цвет стал для нее языком общения с его духом. На изысканно белых стенах галереи эффектно расположились синие квадраты — «окна» в божественно прекрасное нечто. С одного из них, словно прожектор, направлен взгляд раскинских глаз, создающих особое напряжение. Кажется, что взгляд эмансипированного экспозитора соединился со взглядом вдохновителя инсталляции.

«Старый Витебск» вновь под крылом Русского музея...



Первые минуты пребывания вновь возвращенного рисунка Шагала в ГРМ. Слева — в отделе технико-технологических исследований. Справа — И.Карлов, Г.Голдовский, Е.Баснер и С.Янченко в кабинете главного хранителя

Фото Дмитрия Горячева

Поисками этого экспоната занимались ФБР и ФСБ, и, возможно, когда-нибудь предприимчивые американцы снимут о подобном русско-американском художественном инциденте лихой и романтический экшен с постаревшим Пирсом Бронаном в главной роли, но пока... Пока внезапные кражи художественных ценностей и их мучительные поиски и возвращение владельцам — крупным музеям, частным собирателям, коллекционерам, просто гражданам и гражданкам, в чьем владении по тем или иным причинам оказались Шагал, Ван Гог или, не дай Бог, особенно дорогой Матисс, становятся примером долгой работы самых различных спецслужб, которая либо удаётся, либо — нет.

В июне 2001 года из состава временной выставки Государственного Русского музея в Еврейском музее Нью-Йорка «Марк Шагал: ранние работы из русских коллекций» была украдена работа художника — этюд старого Витебска (1914), выполненный на бумаге акварелью, белилами и гуашью. Размер пропажи — 19,5×25. Страховая оценка похищенного экспоната — \$1 000 000. Почти через год эта некрасивая история завершилась, и о возвращении найденного Шагала был подписан соответствующий акт — на русском и английском языках. Переданное американской стороной художественное произведение доставили в Россию, где была проведена необходимая для удостоверения подлинности произведения, а также определения состояния его сохранности на дату передачи Государственному Русскому музею и составления окончательного документа о возврате российской стороне ее собственности искусствоведческая и технико-технологическая экспертиза. Экспертиза проводилась в ГРМ комиссией в составе 10 музейных специалистов различного профиля (в том числе реставраторов и сотрудников отдела технико-

технологических исследований) в присутствии владельца экспоната и уполномоченных представителей Еврейского музея в Нью-Йорке. Такова документальная основа события. Теперь немного о деталях этого дела.

Все случилось, как и положено всякому злодеянию, ночью — с 7 на 8 июня 2001 года.

Этюд 1914 года «Старый Витебск» находился среди других экспонатов выставки «Марк Шагал: ранние работы из русских коллекций», привезенных в американскую столицу несколькими российскими музеями (Государственным Русским музеем, Государственной Третьяковской галереей, Псковским государственным архитектурным и историко-художественным музеем-заповедником и др.) и рядом частных собирателей. Разрешение Министерства культуры РФ на временную выдачу экспонатов в Еврейский музей в Нью-Йорке (США) было выдано на срок с 11 апреля по 16 ноября 2001 года.

8 июня 2001 года в полицейское управление Нью-Йорка (19-й округ) поступило заявление о пропаже картины. В том же учреждении незамедлительно приступили к розыску похищенного. Впоследствии расследование по данному делу было передано в Подразделение по особо важным делам Полициейского управления города Нью-Йорка. Кроме того, Еврейский музей обратился в Отдел поиска украденных произведений искусств Федеральному бюро расследований США. Страховая компания «Westchester Fire Insurance Company», которая обеспечивала страхование находившихся в Еврейском музее предметов искусства, привлекла к расследованию частную детективную фирму «Cunningham Lindsey, International», которая специализируется на поиске украденных культурных ценностей.

Расследование факта хищения проводилось всеми указанными структурами при активном содействии со стороны Генерального консульства России в Нью-Йорке, Министерства культуры России и Государственного Русского музея, а также правоохранительных органов Российской Федерации (прежде всего Федеральной службы безопасности).

По информации американской стороны, похищенное произведение было обнаружено 23 января 2002 года в почтовом отделении города Топика (штат Канзас, США) среди неполученных почтовых отправлений. 19 июля 2002 года уполномоченный представитель Еврейского музея в Нью-Йорке (США) Сьюзен Гудмэн доставила в Государственный Русский музей принадлежащее частному петербургскому владельцу произведение Марка Шагала «Старый Витебск», и ГРМ, как того хотел хозяин работы, вновь принял ее на долговременное хранение. Этюд был вновь помещен в музейное фондохранилище петербургского музея, где эта работа находилась и раньше — с 1992 года.

Государственный Русский музей от своего имени и по поручению владельца произведения благодарит всех, кто принимал участие в розыске похищенного памятника российской культуры. Наши поздравления — занимавшимся этим делом сотрудникам Полициейского управления города Нью-Йорка и Федеральному бюро расследований США. Слова особой благодарности — представителям Генерального консульства России в Нью-Йорке Павлу Прокофьеву и Юрию Боканеву, а также руководителю Департамента по сохранению культурных ценностей Министерства культуры России Анатолию Вилкову.

НОМИ — по материалам пресс-службы ГРМ

... а Витебск-2002 и столица Белоруссии принимают гостей на Шагаловских днях



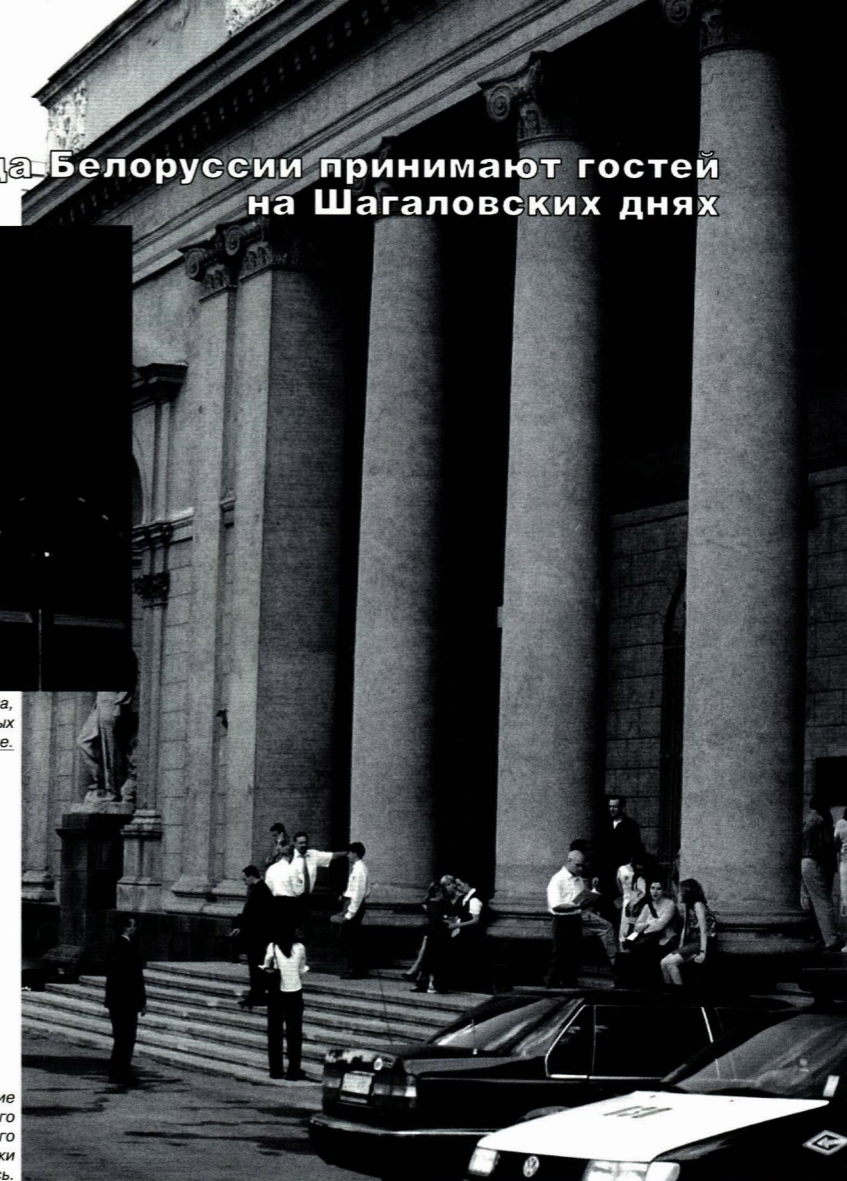
Д-р Генрих Мандель, коллекционер, автор книги «Marc Chagall. Sein Werk in Zeugnissen der deutschsprachigen Rezeption im 20. Jahrhundert», даритель тематической библиотеки.

Мерет Мейер, внучка Марка Шагала, на открытии XII Международных Шагаловских дней в Витебске.

НОМИ уже сообщал, что с 7 по 10 июля в Белоруссии проходили XII Международные Шагаловские дни. Практически одновременно в двух музеях — Арт-центре Марка Шагала в Витебске и Национальном художественном музее в Минске — открылись выставки работ художника. И в Витебске, и в Минске на Шагаловских праздниках побывали представители нашего журнала.

В Витебске Шагал был представлен как иллюстратор книг (иллюстрации к Библии — его самый знаменитый цикл в этой области), в столице же Белоруссии — графическими и живописными работами на тему пейзажа. В Витебске во время традиционных Международных чтений, которые здесь проводятся в 12-й раз, было объявлено о передаче Арт-центру М. Шагала тематического собрания книг, насчитывающего более 2 тысяч томов, в том числе редчайшие экземпляры журнала «Der Sturm» начала XX века с первыми публикациями о Шагале. Дарителем выступил коллекционер из Германии доктор Генрих Мандель, а сама процедура вручения дорогого подарка проходила в присутствии внучки знаменитого художника, Мерет Мейер, почетной гостьи церемонии открытия Шагаловских чтений в Витебске. Как ни странно, именно во многом благодаря усилиям зарубежных энтузиастов и наследников Марка Шагала память о мастере служит делу исправления дурной славы родины, на протяжении десятков лет не признававшей кумира миллионов.

НОМИ-инфо Фото Александра Макарова



Здание Национального художественного музея Республики Беларусь.



В Национальном художественном музее Республики Беларусь открылась выставка «Марк Шагал. Пейзажи».



Группа «Мусорщики». Из проекта «Новая Археология»

Фото Дмитрия Горичева

Анна Харькина

современное искусство традиционно без музея

Этим летом институт Pro Arte своим ежегодным фестивалем «Современное искусство в традиционном музее» уже в третий раз указал на то, что, хотя в нашем городе музеев много, музея современного искусства как не было, так и нет.

А есть только отдельные выставочные площадки, которые соглашаются временно демонстрировать работы современных авторов. Отсутствие же института, отвечающего за профессиональный рассказ и показ современных art-работ, превращает художественный дискурс и кураторскую активность в ценностно и идейно неградуированный процесс.

На общем фоне теоретического голодания проект Pro Arte пытается инициировать серьезный разговор о том, что на Западе изучается и преподается как museology или curatorial studies, и по поводу чего заграничными профессорами написано много трудов, не переведенных и не читаемых в России. Насколько серьезным получился этот разговор, попробуем разобраться. Для этого на время отстранимся от справедливого пиетета перед именами художников и воздержимся от восторгов по поводу оригинальности их работ, но присмотримся к тому, как была реализована идея, общая для всех выставок, — идея представить современное искусство в контексте традиционного музейного пространства.

Поскольку во главу угла организаторы фестиваля поставили концепт — современное содержание в традиционной обертке, — то и работы для экспозиции они выбрали концептуальные, или, если быть искусствоведчески более точной, постконцептуальные¹. «Традиционные» живопись и скульптура оказались от проекта отчуждены.

Одним из удачных союзов современного искусства и традиционного музея ока-

зался проект «Новая Археология» группы «Мусорщики» (Олег Голово, Маша Лукка, Александр Мохов, Николай Слободяник) в музее Александринского театра — добрая ирония по поводу музейной ценности современных art-работ. «Мусорщики» представили в традиционных музейных витринах колбы и пробирки с пылью, выметенной из углов разных театров Санкт-Петербурга. В роскошном зале Александринки в свете музейных ламп перышки, фантики и монетки в кучках обычной пыли выглядели как таинственные драгоценности древних цивилизаций. Выставка ненавязчиво знакомит нас с идеей музея, появившейся в эпоху Просвещения. В современном музее сокровище не то, что блестит, а то, что в своем бытии хранит связь времен. И пыль здесь оказывается не менее ценной, чем, скажем, документы, ведь она, как утверждают авторы проекта, «на 50% состоит из эпидермиса, волос и прочих «продуктов жизнедеятельности» людей, храня тем самым информацию о жизнях наших предшественников. Рассуждая об архетипе современного музея, «Мусорщики» продолжают археологический проект Мишеля Фуко.

Другой урок музейного дела на фестивале Pro Arte преподала художница из Нью-Йорка — Барбара Блюм. Присутствие ее работ в Музее В.В. Набокова не случайно, ведь она оформляла обложки ко многим изданиям книг писателя (с результатом этой стороны ее творчества можно было ознакомиться в одном из залов музея). В своем проекте «Never Odd or Even», созданном для петербургского музея, Блюм вокруг стола с бабочками из коллекции Набокова развесила рамки с коллекцией маленьких фотографий, согнутых как крылья какой-нибудь капустницы, — того и гляди, упорхнут. Симметрия зданий и парков на фотографиях гармонирует с симметричным рисунком на крыльях бабочек и

повторяет симметрию раскрытых для чтения книг — визуальное объяснение единства столь разных дарований Набокова.

Почти пустые залы Музея Набокова, все еще существующего в режиме проекта будущих экспозиций, смогли приютить и другую фотовыставку — Андрея Чежина и Дмитрия Мишенина «Демонстрация незагорелых частей человеческого тела». Образы красивых, юных, здоровых и богатых девушек представляли уже не различные аспекты творчества Набокова, а растущие на нем *набоковизмы*: «Набоков — это что-то про богатую жизнь, девочек и пляжи».

В Музее истории города состоялись и выставка («Случай А.К.» Веры Хлебниковой и Александра Райхштейна), и «круглый стол» («Искусство как вещественное доказательство»), посвященные вопросу документации как искусству и искусству, работающему с документацией. Художники воссоздали по письмам и документам историю некоего советского человека Александра Корякина. Магнетический центр инсталляции — кушетка, привезенная смотрительницей музея из сумасшедшего дома с Пряжки; на ней как голова мертвого человека светится проекция лица покойного Корякина — если, конечно, мы верим авторам, что такой человек существовал в действительности и что это действительно он умер в сумасшедшем доме от воспаления легких. Почему же после всех постструктуралистских революций, разоблачающих власть нарратива, нам хочется знать, правду сказал художник или соврал и в чем разница между сказкой и былью?

Теперь несколько слов о двух проектах, один из которых разрушает идею новоевропейского музея как места тотальной классификации и демонстрации, а другой ее же восстанавливает.

Первый — «Бикапония небесного леса», представленный группой Германа Виноградова в одном из залов Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). Бикапония, как объясняет это понятие Виноградов, отлична от традиционных для европейской цивилизации видов представления. Она не есть ни театр, ни перформанс, ни музыкальная деятельность, хотя на них очень похожа, потому что бикапония — это не игра, а мистерия, это «реальная работа с силами природы». Извлекая звуки с помощью барабана от стиральной машины, различных резиновых труб, кровельных листов, воды и сирен, Виноградов продемонстрировал настоящий мастер-класс по шаманскому multi-media art (ведь что есть мультимедийное искусство как не использование вещей не по их обычному, бытовому назначению, а с целью эстетического воздействия на зрителя?). Камлания продолжились вечером на фуршете, организованном для VIP-персон, и даже когда все гости уже разбрелись, бикапонисты продолжали петь у костра и стучать в барабаны. Все это выглядело, как будто ожили экспонаты из музея и стали шаманить, не обращая внимания ни на кого вокруг, противореча власти музея умерщвлять, за спиртовывать и хранить что-либо под стеклом. Профессионализм классификаторов был разрушен магической силой культового действия.

Значимость музеев и классификаций была реабилитирована в проекте «Хаотизация космоса. Музей лингво-аку-

стической среды. (Территория эха)» в Литературно-мемориальном музее Ф.М. Достоевского. Лингвоартист и куратор Дмитрий Булатов познакомил зрителей с изданной им антологией (впервые на русском языке) саунд-поэзии, результатом работы двух лет и активной переписки со 110 классиками жанра 90-х годов. Это своего рода виртуальный музей одного из направлений современной литературы — проект важный не только в рамках фестиваля Pro Arte, но и как настольная книга для всякого любителя поэзии XX века. В день открытия автор раздавал посетителям бумажки с цитатой из Мисимы: «Язык — это настоящий фашист, ибо суть фашизма не в том, чтобы запрещать, а в том, чтобы понуждать говорить нечто...». Саунд-поэзия, оставаясь в сфере языка, вышла из-под его «фашистской» власти, говоря не «нечто», а заставляя голос гудеть на «территории эха», территории, где слово не означает, а звучит.

Вообще Дмитрий Булатов исследует пограничные, малознакомые у нас и популярные за границей арт-течения, такие, как визуальная поэзия или Ars Chimaera (искусство получения «суррогатных» живых существ в выставочных целях с использованием био- и генноинженерных технологий²).

В остальных выставках проекта связь между музеем и художником была более слабой и не выходила за рамки простых ассоциативных рядов, таких, как «профессор Попов — волны — Венера» (проект

Егора Острова «Видения профессора Попова» в Мемориальном музее А.С. Попова в ЛЭТИ), «Куинджи — русские березы» (видеоинсталляция Юрия Васильева «Russian Red» в Музее-квартире А.И. Куинджи), «Киров — менты-антикиллеры» (телесериал Вячеслава Мизина и Александра Шабурова в Музее С.М. Кирова), и т. д. Юное же поколение художников, вылетевшее из гнезда программы Pro Arte «Теория и практика медиа-арта», спрятав свои работы среди экспонатов Музея Арктики и Антарктики, заставили зрителей гадать, что же есть произведение искусства, а что научный объект.

Подводя итоги фестиваля, хочется задать особенно важный для Санкт-Петербурга, во чреве которого и состоялось совокупление contemporary art and the traditional museum, вопрос — насколько актуально вообще подобное разделение «современного» и «традиционного» в городе, существующем как арт-проект, отрицающий традицию допетровской Руси? И так ли уж традиционны Кунсткамера, импортированная Петром для забавы и просвещения публики и смахивающая ныне на полноценный прототип новейших проектов в области Ars Chimaera, или Музей Кирова, соперничающий по убедительности фальсификации/верификации с инсталляцией Райхштейна и Хлебниковой? Наверное, современное искусство станет более актуальным только тогда, когда мы поймем современность «традиционного» и увидим связь времен, столь же драгоценную, как собранная «Мусорщиками» пыль.

¹ Если историческое начало концептуализма такой его теоретик, как Кошут, предлагает отсчитывать от Дюшана, то завершение его я бы предложила видеть в творчестве самого вышеназванного художника и теоретика. То, что идет дальше (в принципиальном, конечно, смысле, а не временном) и по-иному, принято уже украшать приставкой «пост». Предельно упрощая,

различие между этими двумя направлениями можно объяснить так — если концептуалист в своих работах еще спрашивает: «Место ли унитазу в музее? Является ли выставленная в галерее сушилка для бутылок произведением искусства?», то постконцептуалист уже ответил для себя и своих зрителей на эти вопросы утвердительно.

² Подробнее об этом новом виде искусства можно узнать по адресу <http://ncca.smufa.nu/chimaera/>. Только не пугайтесь, людей пока, как произведения искусства, художники не клонируют.

Дмитрий Новик (фото автора)

КТО ПОЙДЕТ В РАЗВЕДКУ С CONTEMPORARY ART

III фестиваль «Современное искусство в традиционном музее», который состоялся в июле в 12 питерских музеях, стал последним. Организаторы акции из института «Про Арте» дали понять, что в следующем году они намерены провести совсем другое шоу. Пригласить пять самых известных в мире видеохудожников и показать по одному в Эрмитаже и четырех дворцах Русского музея. Уже идут переговоры с американцем Билом Виолой.

Тем не менее, подводить фестивальные итоги, как то: перечислять именитых участников, в духе модных премий делить на номинации, составлять шорт-листы и определять победителей, не хочется. Прежде всего потому, что дух и буква фестивалей не предполагают фанфар и лавров и даже не определяют правил хорошего тона на ближайшие годы. В этом их сходство с московским Форумом художественных инициатив, или Никич-форумом, как его называют по фамилии автора идеи и куратора. О форуме речь ниже.

Цель питерского фестиваля — путем глубокого погружения научить художников плавать не в тепличных условиях благожелательных галерей и грантодательных институций, а в суровой реальности низкобюджетных музеев. Кроме того, сделать этим небогатым казенным учреждениям культуры прививку актуальным искусством, иногда весьма болезненную, но совершенно необходимую, если музеи намерены оставаться в публичном пространстве.

Уж не знаю, что больше раздражило критиков: вопли авторов, уходивших на глубины, или интеллигентные стоны призываемых музейщиков, но большинство не признало третий фестиваль интересным. Не пришелся ко двору популярный в Москве Герман Виноградов, автор музыки Небесного Леса «Бикапонии». Не тронул знатоков арт-энтомологии нижегородец Евгений Стрелков с классификацией жуков — портовых кранов. Не впечатлил бандитский телесериал в исполнении новосибирских перформансистов Вячеслава Мизина и Александра Шабурова.

Признали только «Случай А.К.» Веры Хлебниковой и Александра Райхштейна — документальную историю о сельском бухгалтере, приехавшем отдохнуть в санаторий на Крестовском, внезапно сошедшем с ума и скончавшемся на Пряжке. Хотя и сделанный москвичами, это был чисто голевский — а следовательно, петербургский проект, он и «зацепил». Примерно

так же было в прошлом году, когда столичный дуэт Владислав Ефимов и Аристарх Чернышев нарушил летаргический сон музея-квартиры Ивана Павлова в знаменитом доме-саркофаге на углу 7-й линии Васильевского острова и набережной Шмидта. Тогда авторы принесли в старый современный дом начала прошлого века свои принты с фантастическими зверушками и большие автопортреты, «распластанные», как шкуры медведей, и смотрители были в шоке. Но скоро освоились, угощали художников чаем с пряниками и приглашали в гости еще раз. Кстати, совсем недавно у этого музея появился свой собственный сайт. Не исключено, что это прямое следствие фестивальной известности.

Между тем я предложил бы рассмотреть «Современное искусство в традиционном музее» как единый проект, успех или неудача которого определяется как равнодействующая нескольких векторов. В первую очередь сложением усилий художника и усилий музея по адаптации проекта или его отторжению (последнее тоже дает интересные результаты, как это было с фотопроектом «Russian Red» калининградца Юрия Васильева в музее Куинджи). Затем — интереса публики к тому или иному проекту, ее предпочтений и т.п. Разумеется, в такой позиции есть известное лукавство. При таком, как на фестивале, количестве действующих персонажей при любом раскладе результирующая не будет нулевой, следовательно — фестиваль достоин внимания. Но почему бы и нет, если хороша сама идея — современный художник в традиционном музее.

В этом смысле также беспроблемна и идея Георгия Никича (в этом году он привозил в Питер выставку Филиппа Старка) — ежегодно устраивать мозговые атаки в межзвездном пространстве «искусство — окружающая действительность». Опять же кому-то не нравится, что форум не дает грантов на проект, а только предоставляет несколько квадратных метров в Новом Манеже. Другие не хотят высказываться на обязательную, заданную куратором тему. В этом году на VII форуме это была «Родина — Отечество, Motherland — Fatherland». Третьим не нравится незаконченность, «несделанность» вещей, обычно попадающих на выставку. Хотя бывают исключения, как в этом году, — блестящий вышитый вручную герб Дмитрия Цветкова.

Представленные этим июлем проекты показали, что современные художники,

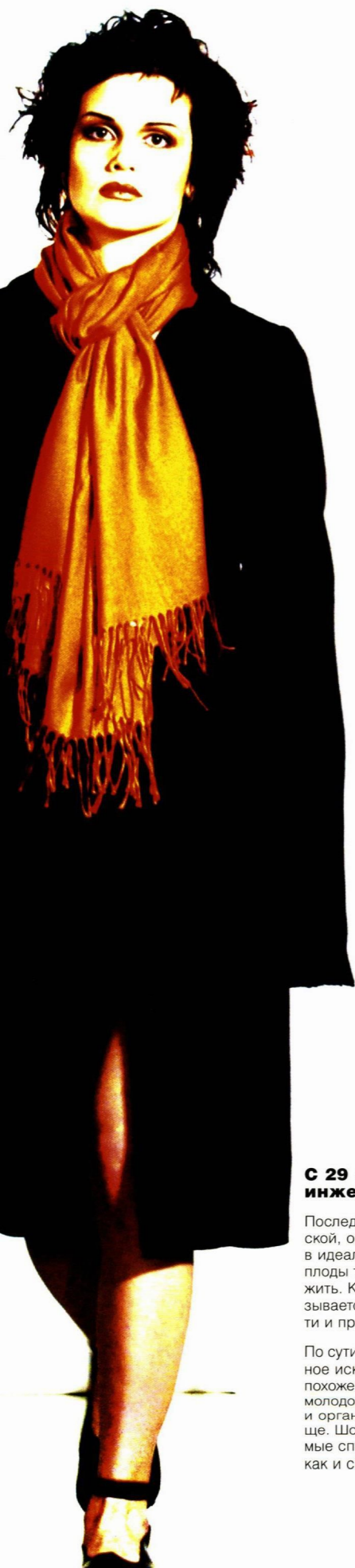
будь то ветераны contemporary art Леонид Тишков или Константин Звездочетов или молодые никому не известные авторы, — как раз нормальные люди. Они ненавидят трескучих фраз о Родине и не употребляют модного словечка «патриотизм». Они просто делают вещи, увидев которые россиянин становится жить немного легче. Фильм Тишкова о фирменном персонаже — кукле Никодиме, приехавшем в родную уральскую деревню художника, чтобы «полюбоваться» васильков и пчел, просто арт-терапия. Авторский комментарий к полотну Звездочетова в том духе, что у нас ужасающая страна, зато какой непочатый край работы, лучше любого михалковского гимна.

Наибольшее внимание публики привлекла «Русская мандала» Елены Бизуновой. Она была построена из транспарантов со знаменитыми проклятыми вопросами, свеженькими бутылками пива (48 штук) и водки (четыре поллитровки), принадлежностями для игры в «наперстки» и фотографиями мятущейся интеллигенции. При всей внешней прямолинейности заимствований из буддийских практик изделие Бизуновой изящно и провокативно. Последнее обстоятельство и делает его произведением искусства.

Вероятно, настала пора Москве и Питеру обменяться своими фирменными проектами. Малым столичным музеям к лицу пришлось бы вторжение молодых и не очень, но, как на подбор, амбициозных авторов — не все же им томиться в резервациях типа ЦДХ или Манежа. Питеру просто доктор прописал «Форум художественных инициатив». Тем более что VIII форум будет иметь тему «Разведка искусством /Reconnaissance Art». Почему бы не отправиться на разведку на неясные берега?

Впрочем, есть и другие варианты продолжения темы. Москвичи готовят у нас на осень 2003 года международный фестиваль «SPart». А фестиваль «Современное искусство в традиционном музее» можно сделать постоянно действующим. Скажем, раз в три месяца собираются эксперты и решают, кому и в каком музее «разрешить» выставку. Если авторы ничего путного не придумали, никто ничего не получает. Зато каждая выставка станет событием, которое не потеряется в фестивальной суете. Тогда разговоры о том, что музеи далеки от contemporary art, а вместе с художниками они страшно далеки от народа, прекратятся сами собой.





DEFILE

С 29 сентября по 2 октября 2002 года в Военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи пройдут осенние показы «Дефиле на Неве».

Последнее время смешивают все — современное искусство с традиционным музеем, японскую кухню с французской, оперу с улицей... От привычной формы вещей остается лишь воспоминание о том, как все должно было быть в идеале. Что, собственно, общего между пиццалью XIV века и вечерним платьем? Кроме того, что оба предмета — плоды труда человеческого, ничего. Но — с корабля на бал, с баррикады на подиум, даже в войну мода продолжает жить. Красота, конечно же, сила, и все же не такая страшная, как многостовольная реактивная установка. И вот оказывается, что дефилировать можно и в горячих точках — во имя мира. Можно и среди ископаемых носителей смерти и предметов патриотической гордости, ставших ручными экспонатами петербургского музея, — во имя моды.

По сути этим проектом организаторы поддержали ставший уже традиционным петербургский фестиваль «Современное искусство в традиционном музее», который институт Pro Arte провел на невиских берегах в этом году в третий и, похоже, в последний раз. Теперь традиционный музей с военной тематикой принимает на своей территории самое молодое из современных искусств — моду. Показы модной одежды, в последнее время все чаще срежиссированные и организованные как хорошо продуманные перформансы, нередко уходящие в гендерный штопор, всегда зрелищны. Шок и агрессия, вялость и пафосность, игра в утонченность чувств и псевдодемократичность нередко их любимые спутники. Но мода — и вечный театр, и вечные перемены. Нам никто не мешает ждать и дожидаться от нее чуда, как и связанных с ней новых качеств жизни. Жизнь по сути то же дефиле — так, затянувшая прогулочка...

петербургская арт-хроника

Подготовила Ксения Колобова

ИЮНЬ

1 июня. Залы Научной библиотеки Российской академии художеств. Архитектурные проекты великих зодчих Санкт-Петербурга. К 300-летию города.

3 июня. Еврейский общинный центр. Иосиф Зисман. «Город и судьба». Живописные работы 1956—1993 года. К 300-летию Санкт-Петербурга.

5 июня. Царское Село. Состоялось открытие музея-дачи А. С. Пушкина.

5 июня. Двор Российской академии художеств. «Спираль. 200 шагов». Мастер-класс Али Абгаа (Швейцария).

7 июня. Русский музей. Мраморный дворец. Памяти Тимура Новикова. Ручное шитье.

10 июня. Арт-галерея «Квадрат». Состоялся мастер-класс петербургских художников.

11—22 июня. Культурный центр «На Гороховой, 55». Марат Вафин. «Звездная река». Живопись, графика.

15 июня. Арт-центр «Митьки-ВХУТЕМАС». Толстый (Владимир Котляров). «Внутренняя жизнь артиста (письма на костях)». Работы 2001 года.

15 июня. Музей Арктики и Антарктики. К 65-летию трансарктических перелетов экипажей Чкалова, Громова, Леваневского. Фотографии, объекты.

17 июня. Музей городской скульптуры. Новый зал. Работы детской студии керамики Центра внешкольной работы Калининского района (педагог — Маргарита Малиновская).

17 июня. Дом журналиста. Красная гостиная. «Скалолазание для всех». Фотографии петербургских художников.

17 июня — 7 июля. Галерея «Гильдия мастеров». «Ай да Пушкин!». Игорь Шаймарданов. Живопись на ситце.

17 июня — конец июля. Дом журналиста. Зеленая гостиная. «Акварельный концерт». Графика петербургских художников.

18 июня. Эрмитаж. Из серии «Шедевры мира в Эрмитаже». Три картины из Государственного Эрмитажа, Музея Гуггенхайма (Нью-Йорк) и Художественно-исторического музея (Вена).

20 июня — 20 июля. Центр «Петербургская иудаика». При содействии Немецкого культурного центра им. Гете и Израильского культурного центра. «Мы здесь...». Эдвард Серотта. Фотографии 1985—2000 года, посвященные возрождению еврейских общин Центральной и Восточной Европы.

21 июня — 1 июля. Кофейный домик Летнего сада. Юлия Мурадова. «Верх по течению». Скульптура, графика.

21 июня — 30 июля. Галерея «Национальный центр». «Золото лета». Живопись, графика петербургских художников.

22 июня. Галерея «Борей». Мраморный зал. Проект «Солнцестояние».

24 июня. Здание территориального управления Павловского и Пушкинского административных районов Санкт-Петербурга. Состоялось открытие ежегодной выставки региональной общественной организации «Царско-сельские художники».

25 июня — 14 июля. Арт-галерея «Квадрат». «Белая ночь». Живопись и графика петербургских художников. К 10-летию галереи.

25 июня — 29 сентября. Эрмитаж. «Сны готики и Ренессанса». Сиенская живопись XIV — первой половины XVI века.

26 июня. Русский музей. Международный пресс-центр. Прошла конференция, посвященная представлению программы «Русская коллекция музыки».

26 июня. Галерея «Инк-клуб». «Ради смеха». Живопись, графика, батик Филиппа и Марии Казак.

27 июня. Русский музей. Корпус Бенуа. «Русская народная игрушка». Около 1000 экспонатов из собрания Русского музея.

27 июня — 12 июля. Культурный центр «На Гороховой, 55». Али Абгаа, Жан-Дени Заш (Швейцария). Студийные работы. Живопись, графика.

28 июня. Эрмитаж. Висячий сад. Состоялась пресс-конференция, посвященная проекту «Сказочный Эрмитаж».

28 июня — 14 июля. Государственный музей городской скульптуры. Юлия Зарецкая. «Работы разных лет». Живопись, графика (литография, тушь, гуашь, рукотворные книги).

28 июня — 29 июня. Галерея «Nota Bene». Керамика Натальи Головкиной (в рамках проекта «Праздник лета»).

28 июня — 4 августа. Галерея «Nota Bene». «Праздник лета». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство петербургских художников.

29 июня. Царское Село. Частный выставочный зал (Лицейский пер., д. 1). «Царскосельская юсткамера». Из собрания Ивана Фоминных.

29 июня — 28 июля. Музей «Новой академии изящных искусств»/Пушкинская, 10. Тимур Новиков. «Белый лебедь. Король Людвиг II Баварский».

ИЮЛЬ

до 7 июля. Музей неконформистского искусства/Пушкинская, 10. Продлена выставка художников Арт-центра «Пушкинская, 10». Куратор — Евгений Орлов.

до 7 июля. Флигель Музея неконформистского искусства/Пушкинская, 10. Искусство художников-неконформистов второй половины XX века.

до 28 июля. Петербургский архив и библиотека независимого искусства/Пушкинская, 10. «Тимур Новиков в фотографии» (из собрания архива и частных коллекций).

нач. июля. Санкт-Петербургское общество «А—Я». Программа «Балтийская фотошкола». Мастер-классы и лекции по фотографии. Куратор — Ольга Корсунова.

1 июля. Российская академия художеств. Салон. Ежегодная методическая выставка студентов Академии. Живопись, графика, скульптура.

1—14 июля. Культурный центр «ANGLIA». Татьяна Игумнова. Пастель.

1—14 июля. Галерея «Невский, 20» (выставочный зал при библиотеке им. А. Блока). Сергей Миханков. Живопись.

1—21 июля. Музей Ф. Достоевского. Николас Хипп, Габриэлла фон Габсбург (Германия). Живопись, скульптура из металла.

1—22 июля. Чайный домик Летнего сада. Графика из собрания Кирилла Авелева.

1—30 июля. Галерея «Форум». Вадим Маслов. «Метро». Графика.

1—31 июля. Галерея «Северная столица». «Петербургский пейзаж». Владимир Фильев, Сергей Алексеев, Лиза Михайлова, Владимир Ершов. Живопись, графика.

1 июля — 1 августа. Галерея Михайлова. Александр Исачев. Живопись. Владимир Савин. Живопись, графика, батик.

1 июля — 15 августа. Галерея «Арт-город». Произведения петербургских художников: живопись, графика, скульптура, керамика, декоративно-прикладное искусство.

2 июля. Пляж Петропавловской крепости. «Час Пик». Международный фестиваль — конкурс песчаной скульптуры.

2—13 июля. Галерея «Борей». Николай Копейкин и Владимир Козин. Отчетная выставка в рамках проекта обмена художниками Санкт-Петербурга и Швандорфа (Германия);

Мраморный зал. Олег Чернов (Пятигорск). «Тенденции к некрореализму». 20 живописных картин.

петербургская арт-хроника

2—17 июля. Галерея «НАИВ». «Тайная жизнь вещей». Произведения Виктора Лузинова.

2—22 июля. Галерея «Голубая гостиная». Юрий Рычков. Живопись.

2—22 июля. Чайный домик Летнего сада. Галерейный проект «Невская башня» представлял серию офортов Константина Калиновича «Сентиментальное путешествие II». В рамках выставочной программы фонда Международного биеннале графики в Санкт-Петербурге. Куратор проекта — Кирилл Авелев.

2—27 июля. ЦВЗ «Манеж». Выставка, посвященная 70-летию Союза художников.

2—27 июля. ВЗ Союза художников. «Художники — городу». К 70-летию Союза художников.

3 июля. Именем Джона Леннона Храм Любви, Мира и Музыки/Пушкинская, 10. День Памяти.

3 июля. Эрмитаж. Георгиевский зал Зимнего дворца. Фонд Эрмитажной академии музыки представлял концерт «Виват, Эрмитаж!».

3—22 июля. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. «Ювенологизмы». Произведения Андрея Беляева.

3 июля — 4 августа. ВЗ «Каретный». «Родина моя». Живопись Владимира Бердникова.

4 июля. Галерея «На Обводном» (бизнес-центр «Нептун»). Игорь Томский. Стекло.

4—6 июля. Галерея Российской академии художеств. Сусанна Эбер Скюзари (Австрия). Живопись.

4 июля — 4 августа. Государственный музей политической истории России. «Гладь истории. История страны Советов, вышитая крестиком». Вышивка.

4 июля — 30 августа. Российский этнографический музей. «Медное царство Валерия Жукова». 120 предметов, переданных коллекционером в дар Этнографическому музею к 100-летию юбилею.

4 июля — 9 сентября. «Галерея-2000/Планетарий». Молли Акерман, Элс ван Тееффелен (Роттердам). Живопись, графика.

5—21 июля. Музей-квартира И. Бродского. «Всемирный Петербург». Произведения группы петербургских художников «Монологи». Авторы: Алина Лесова, Кирилл Алоннэ, Святослав Киселев, Сергей Никитин, Артем Шабовта.

5 июля — 5 августа. ВЗ «Смольный». «Искусство Палеха». Произведения декоративно-прикладного искусства палехских мастеров. Организатор проекта — Фонд искусства Палеха (Иваново).

5 июля — 15 августа. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Невская куртина

Петропавловской крепости (правая сторона). В рамках проекта «Современное фламандское искусство» состоялись выставки: «Мой ангел еще прилетит». Фотографии, посвященные молодежной культуре региона Схелдемонд. Авторы: Мено де Нойер, Фрейя Маас, Томас Мистиан, Магали Сваленс, Юрген Ван дер Веккен, Анда ван Рит, Карина Лейенсе;

«Фламандская акварель». Произведения 24 художников Фландрии. Проект подготовлен культурным послом Фландрии Харолдом Ван де Перре.

6 июля. Второе Суздальское озеро. Творческое объединение «Озерки» в рамках проекта «Деревня художников» представляло акцию «Плот-3» и выставку II Международного скульптурного симпозиума.

6 июля. Именем Джона Леннона Храм Любви, Мира и Музыки/Пушкинская, 10. День Первой Встречи.

6—27 июля. Арт-центр «Митьки-ВХУТЕМАС». «Борьба с зеленым змием». Фотографии из архива кино- и фотодокументов. Посвящается 5-летию реабилитационного центра «Дом надежды на горе». Куратор проекта — Дмитрий Горячев.

6—27 июля. Галерея «ФОТОimage»/Пушкинская, 10. Азаматъ Э. Чеслав. «3/33 LIFE». Черно-белая фотография.

6—31 июля. Институт Про Арте представлял III фестиваль «Современное искусство в традиционном музее»:

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). Проект: «Бикапония Небесного леса». Автор — Герман Виноградов.

Музей-квартира А. Куинджи (филиал Научно-исследовательского музея Российской академии художеств). Проект: «Russian Red». Автор — Юрий Васильев.

Музей-квартира С. Кирова (филиал Государственного музея истории Санкт-Петербурга). Проект: «Музейный телесериал». Авторы: Вячеслав Мизин, Александр Шабуров.

Музей научно-исследовательского института экспериментальной медицины Российской академии медицинских наук. Проект: «Техногенез: хромофаза». Автор — Евгений Стрелков.

Мемориальный музей А. Попова. Проект: «Видения профессора Попова». Автор — Егор Остров.

Государственный музей политической истории России. Проект: «Интерполяция». Автор — Леонид Руснак.

Музей Александринского театра. Проект: «Новая Археология». Автор — Олег Головкин.

Российский государственный музей Арктики и Антарктики. Проект: «Про Полюс». Авторы:

Ольга Киселева и студенты Института Про Арте.

Литературно-мемориальный музей Ф. Достоевского. Проект: «Территория эха. Музей лингво-акустической среды». Автор — Дмитрий Булатов.

Музей истории революционно-демократического движения 1880—1890-х гг. Проект: «Комитет „Красная обитель“». Автор — Елена Ковылина.

Музей В. Набокова. Проект: «Демонстрация незагорелых частей тела». Авторы: Андрей Чехин, Дима Мишенин.

Музей В. Набокова. Проект: «Never Odd or Even». Выставка бабочек. Автор — Барбара Блюм.

Особняк Румянцева (филиал Государственного музея истории Санкт-Петербурга). Проект: «Случай А. К.». Авторы: Александр Райхштейн, Вера Хлебникова.

7 июля. Именем Джона Леннона Храм Любви, Мира и Музыки/Пушкинская, 10. День Рождения Ринго Старра.

7 июля — 31 августа. Музей Арктики и Антарктики. «Ямал: на грани веков и тысячелетий». Экспонаты из фондов Ямало-Ненецкого окружного краеведческого музея им. И. С. Шемановского.

8 июля. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Особняк Румянцева. В рамках фестиваля «Современное искусство в традиционном музее» состоялся «круглый стол» «Искусство как вещественное доказательство».

8—15 июля. Галерея Академии художеств. Совместная выставка художников Китая, Кореи и России. Живопись.

8—30 июля. Арт-подвал «Бродячая собака». Тамара Каволина. «Цветы и мосты». Живопись.

10 июля. Израильский культурный центр в Санкт-Петербурге. При содействии Посольства государства Израиль в Российской Федерации. Пресс-конференция, посвященная открытию выставки «Научи отрока при начале пути его...». Произведения группы «Пеле» («Чудо») — Лии Шульман, Галины Евграфовой, Андрея Боровского, а также их учеников.

10 июля. Институт Про Арте (Невская куртина Петропавловской крепости). «Универсальный заменитель». Лекция и видеопрограмма Андрея и Юлии Великановых (Москва).

10 июля — 4 августа. Российский этнографический музей. Общество акварелистов Санкт-Петербурга при содействии Посольства Мексики в России и Нина Дьяконова представляли проект «Мексика, Гватемала — моя любовь». В программу выставки включены показ документальных фильмов о Мексике, представ-

ленных Мексиканским посольством в России, акварельный мастер-класс.

10 июля — 10 августа. Галерея «Гильдия мастеров». Виктор Ануфриев. Живопись.

10 июля — 12 августа. Чайный домик Летнего сада. Виталий Вальге. Живопись, акварель. Иван Тарасюк. Керамическая скульптура.

12 июля — 31 августа. Дом-музей П. Чистякова. Юрий Ушаков (отец Георгий). Рисунки, акварели.

12 июля — 31 августа. Галерея «S.P.A.S.». Продлена выставка петербургских художников. Произведения Александра Батурина, Алексея Бобылева, Геннадия Зубкова, Владимира Малкова и Вячеслава Шраги.

13 июля. Культурный центр «На Гороховой, 55». Ян Антонышев. Живопись.

13—20 июля. Флигель Музея неконформистского искусства/Пушкинская, 10. Ставропольский региональный правозащитный центр представлял выставку Александра Семеновко «Дети Чечни». Фотография. Куратор — Антуан Аракелян.

13—29 июля. Музей неконформистского искусства/Пушкинская, 10. «Полураспад». Фотографии Роберта Кнота (Нидерланды), представленные GREENPEACE. Посвящение жертвам последних атомных катастроф.

13 июля — 13 августа. Российский этнографический музей. Мраморный зал. «Живые ценности русской православной церкви». Экспонаты из коллекции Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II, фондов Российского этнографического музея и Государственного музея-заповедника «Исаакиевский собор».

14—29 июля. Галерея «Кино-Фот-703»/Пушкинская, 10. Григорий Кацнельсон. «mail/сообщество/Girsh/портреты» (лица в истории — письма для них).

15 июля. Арт-галерея «Квадрат». «Мои друзья». Розовая выставка-акция петербургских художников. Живопись, графика.

15 июля. Музей хлеба. Валерий Беганов. Живопись.

15 июля. Галерея Российской академии художеств. Живопись, графика, скульптура петербургских художников.

15—31 июля. Музей Набокова. Хорст Тапп. Фотографии Владимира Набокова (к открытию Международной набоковской конференции).

15 июля — 31 августа. Галерея «Арт-Гавань». Выставка художника и театрального режиссера Игоря Ролдугина. На вернисаже состоялся показ фрагментов спектакля «Евгений Онегин» (реж. Игорь Ролдугин).

16 июля. Государственный музей политической истории России. Выставка-сеанс «Дьявол или пророк: Распутин в судьбе России». Представлены уникальные экспонаты из фондов музея.

16 июля — 4 августа. Культурный центр «ANGLIA». Алексей Беляев. Графика.

16 июля — 15 августа. Галерея «Невский, 20» (выставочный зал при библиотеке им. А. Блока). «Забавы с эросом». Польский юмористический рисунок.

17 июля. Государственный музей политической истории России. Выставка-инсталляция «Кто убил Николая II?». Живописные полотна, макет Ипатьевского дома в Екатеринбурге, редкие экспонаты из фондов музея.

17 июля. Русский музей. Мраморный дворец (Музей Людвиг). «Introspection». Живопись, графика, инсталляция Виталия Пушницкого.

17—31 июля. Музей городской скульптуры. Наталья Писарева. Графика, квилт, декоративные панно.

17 июля — 17 августа. Галерея «Валенсия». «Домашнее музицирование». Графика Сергея Волкова.

17 июля — 18 августа. ВЗ «Каретный». «Дуэт». Живопись и графика Александра Кондурова и Люси Ковалевой-Кондуровой.

19 июля — 7 августа. Галерея «Палитра». Павел Обух. Живопись, графика.

20 июля. ВЗ ДК им. Крупской. Графическая мастерская «Петрограф» представляла работы Александра Вихрова (Псков). Живопись, графика.

21 июля — 21 сентября. Эрмитаж. Из серии «Шедевры мира в Эрмитаже». Джон Констебл «Гиллингемская мельница, Дорсет» и Джордж Стаббз «Терф с жокеем, Ньюмаркет».

22 июля — 11 августа. Музей-квартира И.Бродского. Валерий Берегов. Живопись, графика.

22 июля — 15 августа. Кофейный домик Летнего сада. Владимир Смирнов. Живопись, графика.

23 июля. Музей-заповедник «Ораниенбаум». «Забывтый император». К 240-летию гибели императора Петра III.

23 июля — 7 августа. Галерея «НАИВ». Персональная выставка Дениса Прасолова. Скульптура.

23 июля — 15 августа. Галерея «Кофе-Брейк». Графика португальских художников. Совместно с галереей «Гравюра» (Лиссабон).

23 июля — 19 августа. Клуб «QUO VADIS?». Галерея «Мир искусства» представляла произведения Сергея Герасименко. Живопись.

23 июля — 14 сентября. Центр книги и графики. Современное британское искусство. «В печати/In Print». Графика.

23 июля — 14 сентября. Музей А. Ахматовой в Фонтанном доме. «Парагон-пресс» представлял современное британское искусство. «В печати/In Print». Графика.

23 июля — 13 октября. Эрмитаж. Николаевский зал Зимнего дворца. «Путешествие в страну богов. Мексика. Памятники древности». Выставка организована Государственным Эрмитажем, Министерством культуры Мексики, Национальным фондом проектов Новой кирхи (Амстердам) в сотрудничестве с «Copaculta.Inah» при поддержке Посольства Мексиканских Соединенных Штатов в Российской Федерации и Посольства Российской Федерации в Мексиканских Соединенных Штатах.

24 июля. Русский музей. Садовый вестибюль Михайловского дворца. Состоялась пресс-конференция, посвященная возвращению рисунка Марка Шагала «Старый Витебск» в собрание Русского музея.

24 июля — 4 августа. Галерея «Голубая гостиная». Ольга Величко. «Провинция сна». Живопись.

25 июля. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Невская панорама. Лучшие фотографии конкурса «Британский Петербург» (из серии «Иностранцы в Петербурге»). Организаторы проекта: Санкт-Петербургский Фонд музея города и Государственный музей истории Санкт-Петербурга при поддержке генерального консульства Великобритании и Клуба друзей Петропавловской крепости.

25 июля. Русский музей. Мраморный дворец. К 25-летию группы художников «Лестница». Авторы: Николай Кошельков (1934—1995), Владимир Долгополов (1938—1999), Валерий Мишин, Анатолий Заславский, Анатолий Громов, Семен Белый, Любовь Добашина, Лев Ланец. Произведения живописи, графики, скульптуры.

25 июля — 7 августа. Всероссийский музей Пушкина. Валери Паске (Франция). «Водосточные трубы Санкт-Петербурга». Фотография.

25 июля — 14 августа. Музей А. Ахматовой в Фонтанном доме. Евгения Голант. «Не с первого взгляда». Живопись.

26 июля — 12 августа. ВЗ «Смольный». «История и современность финно-угорских народов». Фотографии, национальные костюмы, предметы быта. В рамках проекта «Северо-Запад. Новые гуманитарные измерения». При поддержке Комитета по культуре Ленинградской области.

27 июля — 3 августа. Культурный центр «На Гороховой, 55». «Мужские игры». Живопись, объекты петербургских художников. Проект организован совместно с Морской академией Санкт-Петербурга.

петербургская арт-хроника

28 июля — 5 августа. ВЗ Московского района. «Черный рынок». Сборная выставка австрийских художников. Объекты, текстиль, фотография, плакат.

29 июля. Арт-галерея «Квадрат». «Натюр-морт». Живопись и графика петербургских художников.

30 июля. Именем Джона Леннона Храм Любви, Мира и Музыки/Пушкинская, 10. День Рок-фильма.

30 июля. Государственный музей-заповедник «Петергоф». В рамках открытия выставки новых поступлений в коллекцию музея за 2000—2002 год состоялась церемония передачи в дар музею мебельного гарнитура (орех, Россия, середина XIX века).

30 июля — 20 августа. Галерея «Национальный центр». Продлена выставка «Золото лета». Живопись и графика петербургских художников.

30 июля — 12 сентября. Галерея Дмитрия Семенова. Продлена выставка Штефана Шпихера «Вечная линия-2».

август

1—15 августа. ВЗ Московского района. Михаил Лихачев. «Театр деревьев». Фотография.

1—21 августа. Музей Ф. Достоевского. Анастасия Селизарова. «Отражение». Пастели, акварель.

1—31 августа. Галерея «Форум». «Грезы». Живопись и графика Ларисы Неделяевой.

1 августа — 1 сентября. Арт-подвал «Бродячая собака». Живопись Гафура Мендагалиева.

1 августа — 1 сентября. Галерея Михайлова. Петр Лесных. Графика.

1 августа — 15 сентября. Государственный музей городской скульптуры. Новый зал. Рисунки надгробий В. А. Жуковского (к 150-летию со дня смерти).

2—9 августа. Галерея «Дельта». Работы учеников художественной школы №190 Санкт-Петербурга. Проект организован совместно с Модным домом Татьяны Парфеновой.

2—14 августа. Музей городской скульптуры. Наталья Мириленко. «Архитектурные фантазии». Графика.

3 августа — 15 сентября. Государственный музей городской скульптуры. Новый зал. К 150-летию со дня смерти В. А. Жуковского. Фотографии и скульптуры современных художников Санкт-Петербурга и Москвы.

5 августа. Русский музей. Мраморный дворец. Персональная выставка Натальи Ситниковой.

5—19 августа. Культурный центр «На Гореховой, 55». Ян Антонышев. Живопись.

5—23 августа. Культурный центр «ANGLIA». Владимир Иосельзон. «Образы, знаки, орнаменты». Компьютерный коллаж.

6—24 августа. Галерея «Nota Bene». «Санкт-Петербург глазами недалеких иностранцев». Александр Фалей, Анатолий Марышев (Беларусь). Живопись, графика, керамика.

7 августа — 8 сентября. ВЗ «Каретный». Валентин Решиков. Скульптура (дерево), живопись, инкаустика.

7 августа — 30 октября. Эрмитаж. Главный штаб. Творчество Джорджа Сигала (1924 — 2000). Скульптура, рисунки, живопись. Проект организован Государственным Эрмитажем, Фондом Джорджа Сигала совместно с Художественным музеем Зиммерли при Государственном университете Ратгерса (Нью-Брансвик, США).

8 августа — 8 сентября. Музей Некрасова. Ольга Саваренская. «Эскизы. Костюмы. Декорации». Живопись, графика. К спектаклям по произведениям Гоголя, Достоевского, Пушкина.

9—24 августа. Помещение фабрики «Красный Флаг». Проект «Emplacements». Куратор — Дмитрий Пиликин.

С 12 августа. Манеж. Борис Кошелюков. «Два пути». Творчество рок-музыкантов и рок-художников.

12—31 августа. Арт-галерея «Квадрат». «Букет августа». Живописные и графические натюрморты петербургских художников.

12 августа — 1 сентября. Музей-квартира И. Бродского. Сергей Макаров. Живопись.

12 августа — 12 сентября. Галерея «Гильдия мастеров». Магомед и Сефик Амаевы. Живопись.

14 августа — 1 сентября. ВЦ Союза художников. «Скульптура Эстонии». Произведения Маре Микофф (Таллинн).

15 августа — 8 сентября. ВЦ Союза художников. Выставка произведений Союза художников Белгорода.

15 августа — 15 сентября. Галерея «Арт-город». «Город в современном искусстве». Живопись, графика, керамика современных петербургских художников.

15—29 августа. Галерея «Борей». Мраморный зал. Ирина Неделяй. «Путешествие из Сибири в СПб». Живопись.

15 августа — 15 сентября. ВЗ «Смольный». «1-я областная выставка охотничьих трофеев». Экспонаты из частных коллекций.

16—18 августа. Парк Шереметевского дворца. Art Blender. Музыка — изобразительное искусство. Танец — импровизация.

16—28 августа. Музей городской скульптуры. Виктор Борисов. «Ангелы, камни и время». Живопись, графика.

16—31 августа. Галерея «Борей». «Проветривание». Выставка-продажа работ петербургских художников (из «забытого» в «Борее»).

16—31 августа. Галерея «Невский, 20» (выставочный зал при библиотеке им. А. Блока). Владимир Бендыч. Живопись.

17 августа. ДК им. Крупской. Графическая мастерская «Петрограф» совместно с галереей Тонино Гуэрра представляли открытие нового выставочного зала. Произведения Льва Богомольца. Живопись, графика.

20—25 августа. ВЦ Союза художников. Работы учащихся Сургутского художественного училища.

20 августа — 13 сентября. ВЗ Московского района. «Город глазами художника». Живопись, графика петербургских художников.

21 августа — 15 сентября. Галерея «Инклуб». «Вселенная и Дрюппе». Живопись Игоря Григорьева.

20 августа — 24 ноября. Эрмитаж. Синяя спальня. Янтарь.

21—26 августа. ЦВЗ «Манеж». IV Международный фестиваль экспериментальных искусств и перформанса. В программе: видео- и фотопроекты, инсталляции, перформансы, компьютерное искусство, научная конференция.

22 августа. Русский музей. Корпус Бенуа. Дионисий. К 500-летию росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря.

22 августа. Русский музей. Корпус Бенуа. Туркменские ковры.

25 августа. Культурный центр «ANGLIA». Игорь Парсаданов. «Магия и мистика средневековья». Черно-белая графика.

25 августа. ВЗ «Каретный». «Художники города — к 70-летию ЦПКИО им. Кирова». Живопись, графика.

27 августа — 11 сентября. ЦВЗ «Манеж». Фестиваль «Мир металла». Художественный металл.

конец августа. ВЗ Центральной библиотеки Царского Села. Произведения голландской и бельгийской графики из коллекции Владимира Верещагина.

письмо в номер

Кусок земли в поселке Комарово будет вскоре освобожден от старых казенных дач типа «будки» и «использован по назначению». В одной из них жила Анна Ахматова.

«Скрипит поселок дачный Обшивкой корабельной, На соснах, как на мачтах, Огни святого Эльма...» Это Лев Друскин. В 68-м году он написал «Ты теперь товарищ мой и брат, гитлеровской армии солдат». Самоубийственная высокая поэзия. «И поднимут кулаки костелы, и завоюет чешская земля...» Умер в Германии. «Струилась асфальта тяжелая мать, последние стропы рубили. Я даже губами не мог шевельнуть И понял: убили. Убили». Это про отъезд. Он жил, кажется, в ахматовской даче? Нет, в соседней. Легко отличить: вдоль крыльца пандус. Специально был устроен для инвалидной коляски Друскина. И при нем, в 70-е, ходили экскурсанты вдоль этого забора, про дачу Ахматовой спрашивали. И при нас, в следующем уже веке, заглядывают за этот забор с тем же вопросом: кто в ней сейчас живет? Кажется, Валерий Попов. Может быть, кому-то еще интересно смотреть на живых писателей в домашней обстановке, но все-таки не так заманчиво, как это было в прошлом веке. В условиях дефицита.

Какая разница, на самом деле, которая из дачек ахматовская «будка», — дачки все одинаковые, казенные, от Литфонда. Одноэтажные, на две семьи. Все за одним забором. Наквось просматривается писательский палисадник. Все сорок лет его существования — с 60-х по 90-е — насквозь. Условно освященный именем Ахматовой. По определению Бродского, тоже здесь пожившего, больше одного великого человеку (простому) не надо. Ахматова, Цветаева, Пастернак, Мандельштам — все великие?

Швеция: от художника к художнику

В середине июня в Стокгольме в Доме культуры (Kulturhuset) прошла Конференция по связям между художественными мастерскими в Европе, объявившая своей целью установление контактов между коллективными художественными мастерскими в различных странах и распространение информации о них в сети Интернет.

В этом недельном международном мероприятии, ежедневная работа которого состояла из информационной и практической частей, приняли участие художники, политики, представители общественных организаций и художественных кооперативов Северных стран и Европы. В программе информационной части были сообщения о коллективных художественных мастерских в Европе, художественных кооперативах, галереях, управляемых коллегами-художниками, сайтах художе-

Хозяйка половины дачки выскакивает на крыльцо, командуя по мобильнику: «С Большой Озерной сворачивайте во второй поворот направо, переулок Осипенко, мы бежим вас встречать». В ворота вкатывается новенький автомобиль. Московский гость — в этой жизни диссертант и преподаватель Свято-Тихоновского богословского института, председатель гильдии православной журналистики. В прошлой жизни — политзек. Следователем по делу в 80-м году был генерал Черкесов. Почти родственники. Тарелки с борщом подаются из окна кухни и расставляются по шатающемуся деревянному столу под бузиной. Кто ночью съел печенье, установить не удалось. Хруст раздавался со всех сторон, утром проснулись — печенье нет. «Скажите мне, кто что ночью читал, — веселится московский питерец, — я вам скажу, кто съел печенье». За печкой оказалось сразу две разных Веры Пановых. Как-то в никому, вероятно, не нужной пьесе «Проводы белых ночей» я обнаружила реплику довольно легкомысленного героя: «от окраины к центру». Название стихотворения Бродского. Случайно или сознательно? Кто поймет? Кто-то еще читал ночью некую Полину Дашкову — вон под кроватью лежит, но никто не признается. Кто съел печенье?..

Московский гость рассказывает про столу, в которой живет теперь. Ничего, можно привыкнуть, там не хуже. Его московский редактор впервые увидел слово «порембрик». Утверждал, что такого слова не бывает. Может быть, это питерское слово? Конечно, ничего страшного — мой новый компьютер, например, категорически отрицает два слова: «диссидент» и «коммуналка». Тоже думает, что такого не бывает. Слово «политзек», кстати, ему также незнакомо. Новое поколение компьютеров, так сказать.

...Самовар шумит, кипит наш чайник. Гости съезжаются на дачу. Ах, какие гости съезжались на эти дачи раньше! А позпрошлым летом фольклорист Владимир Соломонович Бахтин со своими израильскими гостями — профессором Ильей Захаровичем Серманом и Руфью Александровной Зерновой за этим шатающимся столом распевал: «Огурчики, помидорчики, Сталин Кирова убил в коридорчике». И, проводив гостей, сказал: «Я был таким счастливым в это лето, кажется, как никогда». Это лето было его последним. На бывшей половинке дачки Бахтина тесно и шумно от маленьких детей по фамилии Стругацкие. Филолог Наум Берковский когда-то сказал: «Ходить по Комаровскому кладбищу все равно что перелистывать свою старую записную книжку». Кладбищу исчезновение не грозит — оно мемориальное. Наше кладбище с нами останется. И экскурсии будут по нему водить, и повышать культурный уровень, и любоваться надгробиями. Литфондовские дачи доживают последний сезон. Эти домики музейного статуса не имеют, там живут люди. Историческую и прочую ценность имеют ровно такую же, как весь наш город и вся наша жизнь. Кусок земли в поселке Комарово будет вскоре освобожден от старых казенных дач типа «будки» и использован по назначению. Какая разница — по какому? Можно еще успеть увидеть. Можно и не смотреть — останутся фотографии. «Мы уедем, и вдогон полыхнет огонь залива, как от близкого разрыва покачнется наш вагон». Тоже Друскин. Никто не хотел уезжать.

Ольга Комарова
(Комарово, август 2002)

ки получили возможность приезжать и работать там, где они хотят, — в любой из мастерских, независимо от места собственного проживания. Создание в Интернете постоянного блока информации о всех европейских художественных мастерских с возможностью их контакта в сети также входит в наши планы. Эта информация должна быть доступна каждому, а страничка в Интернете может развиваться в сетевой журнал (web-magazine), где вы сможете прочитать все о рабочей ситуации. Разумеется, она должна быть переведена на языки участников будущего проекта».

Всем заинтересованным в данном начинании лицам предлагается сообщить о своих конкретных предложениях по телефону: (812) 370-55-64 (Ольга).

Ольга Белоусова

московская арт–хроника

Подготовила Анна Харьковина

15 апреля — 31 июля. Музей русской усадебной культуры «Кузьминки». «Великие зодчие Кузьминок». Предметы старины, архивные и фотоматериалы.

15 апреля — 31 июля. Музей русской усадебной культуры «Кузьминки». «Усадьбы старые таинственной Руси…». Ольга Крестовская. Живопись, графика.

1 мая — 29 августа. Государственный музей-заповедник «Коломенское». «Созидающая память». К 110-летию Петра Дмитриевича Барановского. Павильон 1825 года.

1 мая — 20 октября. Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно». «Кфейный дом в Европе и России XVIII—XIX вв.». На выставке представлены экспонаты из собраний ГМЗ «Царицыно», Старого английского двора, Государственного музея изобразительных искусств им. Пушкина, Музея истории Москвы, Музея Востока.

7 мая — 28 июля. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль» (в выставочном зале Успенской звонницы). «Троице-Сергиева лавра и русские государи: реликвии и художественные сокровища».

14 мая — 28 июля. Центр искусств «Столица» (Центральный дом художника). «Русский пейзаж». Творческое объединение «Якиманка». Живопись, графика.

17 мая — 15 августа. Государственный исторический музей. «Собиратель российских древностей». Выставка составлена из коллекции Петра Щукина — известного коллекционера и мецената. Изделия из стекла и керамики, ткани, серебро, холодное и огнестрельное оружие, книги.

18 мая — 22 августа. Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно» (В Оперном доме). «Коллекция Ашика и Саяпина». Бисер, резьба по кости, бронза, фарфор, стекло, мебель XIX — нач. XX вв.

23 мая — 25 августа. Центр искусств «Столица» (Центральный дом художника). Галерея «Маленькая Япония». «Япония начала XX века». Живопись, графика, народное искусство и ремесла.

23 мая — 15 сентября. Музей «Новодевичий монастырь» (филиал Исторического музея). «Средневековые сокровища из Нидерландов». Собрание музея монастыря Св. Екатерины города Утрехта.

25 мая — 31 августа. Музей-усадьба «Останкино». «Усадьба Останкино XVIII—XIX вв. История. Владельцы. Реставрация». Антиквариат, фотография, документы.

27 мая — 31 августа. Музей-усадьба «Архангельское». «Юсуповский альбом. Владельцы и гости Архангельского. 1860—1910». Фотография.

27 мая — 16 августа. Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно».

«Царицыно. Новые поступления». Народное искусство и ремесла.

27 мая — 9 сентября. Государственный музей обороны Москвы. «Скажи войне „нет!“». Живопись, графика, скульптура.

1 июня — 31 июля. Государственный выставочный зал-музей «Наследие». «Маски» (Детская студия «Экспромт»).

1 июня — 31 августа. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. «Игра и страсть». Живопись, графика.

1 июня — 31 июля. Государственный выставочный зал-музей «Наследие». «Работы учащихся Центра эстетического воспитания им. А. Егорова». Живопись, графика.

1 июня — 31 июля. Государственный выставочный зал-музей «Наследие». Илья Лукомский. Живопись, графика.

4 июня — 18 августа. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (основное здание). «Путь к бессмертию». Памятники древнеегипетского искусства в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина.

4 июня — 1 августа. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. IV ежегодная Московская Пушкинская ассамблея «Мастера искусств — Пушкину». В рамках ассамблеи прошла выставка «Современные художники — Пушкину». Работы академического жанра (Гадаев, Комов, Франгулян, Фаворский и др.), прикладное искусство, эскизы к спектаклям, макеты театральных декораций.

5 июня — 5 августа. Биологический музей им. К. Тимирязева. Фотовыставка «Исчезающая Арктика». Брайан Александер.

11 июня — 15 июля. Галерея «Ars Longa». А. Белле, Д. Иконников, Р. Доминов, Л. Казбеков, К. Чмутин, Е. Ястребова, В. Михайлов. Цикл летних выставок в ЦДХ.

11 июня — 15 сентября. Государственная Третьяковская галерея (на Крымском Валу). «Звук и образ. Музыка в русском искусстве IX—XX века». Произведения иконописи, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, рукописные книги, музыкальные инструменты. В дополнение к выставке — концертная программа с участием лауреатов нынешнего и прошедших конкурсов имени П.И.Чайковского.

11 июня — 4 августа. Государственный Дарвиновский музей. «Художники-анималисты: классика и современность». Выставка к 90-летию В.В. Трофимова.

С 18 июня. Галерея Марата Гельмана. «Пожалеть не глядя». Линор Горалик.

18 июня — 7 июля. Московский государственный выставочный зал «Новый Манеж». Владимир Брайнин. «Живопись 1995—2002. Штукатурка, фонтаны, решетки, лужи».

18 июня — 18 августа. Центр искусств «Столица» (Центральный дом художника). «15 лет вместе. Выпусники МХУ. Памяти 1905 года».

19 июня — 3 июля. Галерея клуба «МухА». «Герман Виноградов: герМания». Объекты, графика, живопись, фотографии и акустический перформанс-концерт. Первая выставка из проекта «Биографии» (куратор Леонид Тишков).

20 июня — 25 августа. Государственная Третьяковская галерея. Выставка работ В.Баранова-Россине. Выставка впервые знакомит российских зрителей с творчеством художника, мало известного в России, но достаточно широко представленного в зарубежных музейных и личных коллекциях.

21 июня — 7 июля. Государственный выставочный зал «Пересветов переулоч». «Образ лодки». Л.Маркелова, Ф.Усачев, Г.Пылаев, Дм.Филатов, Е.Черкасова, В.Руднева, П.Попов, Н.Наседкин, Е.Ненастин и др.

21 июня — 31 августа. Галерея «Дар». Александр Суворов. Живопись и графика.

25 июня — 25 июля. Государственный Исторический музей. «Патриарх Никон и его время. К 350-летию со дня интронизации». Антиквариат, архивы.

26 июня — 15 августа. Галерея «Риджина». «Мочалки». Сергей Шеховцов. Объекты из поролона.

26 июня — 28 июля. Центр искусств «Столица» (Центральный дом художника). Галерея «Злато». «Свидание с 60-ми». Живопись, графика.

26 июня — 31 июля. Галерея XL. «Побудь со мной». Ирина Нахова.

26 июня — 21 июля. Московский дом фотографии. Марина Цурцумия. «Свод».

26 июня — 21 июля. Центральный дом художника. Выставка работ Александра Давида.

27 июня — 27 июля. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева (анфилада главного здания). «МУАР Проект. Стрoение № 12». Выставка одного здания (комплекс «Патриарших» на Патриарших прудах в Москве).

27 июня — 18 августа. Государственная Третьяковская галерея. «Вернем Грозному музей». Выставка проекта «Золотая карта России». 45 произведений из коллекции музея в Грозном, отреставрированных во Всероссийском художественном научно-реставрационном центре им. И. Грабаря (ВХНРЦ). А. Куинджи, К. Коровин, А. Боголюбов, В.Маковский, С.Щедрина, П.Захаров-Чеченец, Ф. Рубо.

28 июня — 28 июля. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. «СИНТЕЛ — Радуница». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

28 июня — 31 июля. Музей В.А.Тропинина и московских художников его времени. «Великая Греция». Живопись, графика, народное искусство и ремесла.

29 июня — 30 сентября. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. «Театр, пластика, движение». Виктор Герасименко.

1 июля — 29 июля. Московский деловой центр гостиницы «Рэдисон-Славянская». «Шедевры мировой живописи в технике маркетри». Владислав Полушкин.

3 июля — 15 августа. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Пространство объекта». На выставке собраны объекты, сделанные отечественными художниками за последние 40 лет. К. Александров, Ю. Бархим, А. Бродский, Е. Гор, А. Гролицкий, К. Звездочетов, Н. Касаткин, И. Макаревич, Б. Мессерер, Б. Орлов, О. Чуйков, Н. Эльконина и др.

3 июля — 30 июля. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Новая ипостась объекта». Очередной проект журнала «Декоративное искусство».

3 июля — 27 июля. Фотосоюз. Фотовыставка «Цой, «Кино» и другие». Е. Ниязов.

4 июля — 24 июля. Галерея «С.АРТ». «Школа народного образования. Лекция № 2 в картинках: „Новые русские сказки“». Александр Савко. Живопись, графика.

4 июля — 18 июля. Галерея клуба «МухА». «Пир рисовальщиков». Российские авторы — иллюстраторы Батынков, Билюжо, Тишков, Бондаренко, Бозов, Влад Васильев, художники «Коммерсанта», «Эксперта», студии Артемия Лебедева, студии Дизайндепо и др.

4 июля — 4 августа. Галерея «RusArta». Выставка работ Сергея Губанцова. Живопись, графика.

4 июля. Государственный центр современного искусства (Дом Поленова). «Вариации другого». Дигитально-аналоговая монография о творчестве художника Владимира Якилевского. В рамках программы «Творческие мастерские». Организаторы: ГЦСИ, Давид Рифф (David Riff). Координаторы: Леонид Бажанов, Кирилл Царев.

5 июля — 4 августа. Музей и общественный центр им. А.Д. Сахарова. «Евро». Константин Звездочетов, Борис Матросов, Сергей Мироненко, Павел Пепперштейн, Владимир Сальников, Андрей Филиппов, Василий Флоренский, Иван Чуйков. Архитектура и дизайн, живопись и графика, скульптура, фото.

7 июля — 19 июля. Зверевский центр современного искусства. I Московский фестиваль Маяковского (одна из площадок — Музей В.В. Маяковского в Лубянской проезд). В программе фестиваля — выставка современного искусства «Маяковский продолжается» (в L-галерее). «Круглый стол» «Художник и власть. Проблемы «левого» искусства». Поэтические программы «Поэт и власть», «Поэт-экспериментатор», «Говоря от первого лица».

9 июля — 6 октября. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина (основное здании). «Среди красавиц и цветов. Мир японской книги XVIII—XIX веков». Выставка организована при участии Школы ландшафтного дизайнера и искусства икебана СОГЭЦУ в собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина.

9 июля — 19 июля. Зверевский центр современного искусства. В рамках I Московского фестиваля Маяковского прошла выставка плаката «Шершавым языком. Плакат». Татьяна Антошина, Ирина Болдырева, Герман Виноградов, Арчи Галенц, Алина Гуревич, Нарина Золяна, Максим Илюхин, Алексей Иорш, Яша Каждан, Елена Китаева, Анна Колейчук, Миша Колосапов, Эдуард Кулемин, Константин Латышев, Ксения Рыщенко, Александр Савко и Юрий Хоровский, Владимир Строчков, Саша Турецкая, Николай Филатов, Александр Шумов.

9 июля — 18 августа. Центр искусств «Столица» (Центральный дом художника). Выставка работ Алексея Бутырского, Елены Дорожкиной, Алексея Качалова, Андрея Смирнова. Живопись, графика, народное искусство и ремесла, скульптура.

9 июля — 10 сентября. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. «Иллюстрированные старопечатные японские книги из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина».

9 июля — 18 августа. Центр искусств «Столица» (Центральный дом художника). Галерея «Елена». «Произведения российских художников». Живопись, графика, скульптура.

10 июля — 22 июля. Галерея «Файн Арт». «Летние каникулы». Эдуард Гороховский, Владимир Дубосарский и Александр Виноградов, Иван Чуйков, Андрей Гросицкий, Ольга Солдатова, Александр Туманов, Дмитрий Алексеев, Константин Звездочетов, Фарид Богдалов, Гор Чахал.

С 10 июля. Государственный музей искусства народов Востока. Выставка картин китайского художника Лю Сюня «Привязанность к зеленым горам».

11 июля — 31 августа. Центр Киноплекс на Ленинском. Фотовыставка «Москва!.. Жара...». Борис Бегин.

15 июля. Государственный центр современного искусства, Государственная Третьяковская галерея (Лаврушинский переулок). Юрий Альберт. «Экскурсия с завязанными глазами». Художественная акция. Куратор — Ирина Горлова.

16 июля — 28 июля. Московский дом фотографии (в выставочных залах Московского дома фотографии). «Сотворение света. Московская энергетика. Страницы истории». Выставка приурочена к 115-летию крупнейшей энергетической компании ОАО «Мосэнерго».

16 июля — 31 августа. «Крокин галерея». Выставка художников «Крокин галереи».

16 июля — 18 августа. Центр искусств «Столица» (Центральный дом художника). Выставка работ Евгения Бойко, Николая Добрынина, Алексея Шалаева и др. Живопись, графика.

С 17 июля. Музей «Архангельское» (Конторский флигель). Выставка истории усадьбы в миниатюрах.

18 июля — 3 августа. Государственный центр современного искусства. «Изучение и пение».

Выставка современного искусства из Литвы. Вита Заман, Лаура Стасиулите, Гедиминас Урбонас, Номеда Урбонас.

С 18 июля. Галерея «Улица О.Г.И.». «Московские задворки». Лада Шаповалова. Живопись.

18 июля — 8 сентября. Галерея «Ковчег». Выставка работ Карла Фридмана — одного из начинателей и мэтров живописи 60-х годов. Живопись, графика.

19 июля — 1 августа. Галерея «Улица О.Г.И.» «Кони». Лада Шаповалова. Живопись, графика.

19 июля — 18 августа. Бутик «James». «Раскрашенная фотография в России. 1850—1950 гг.». Выставка представлена Дирекцией фотографических проектов и коллекций Государственного музейно-выставочного центра РОСИЗО Министерства культуры России.

19 июля. Зверевский центр современного искусства. Завершение I Московского фестиваля Маяковского.

С 20 июля. Московский дом фотографии. Выставка известного советского фотокорреспондента Дмитрия Бальтерманца.

С 22 июля. Галерея Марата Гельмана. Арт-фестиваль «Реформация». Арт-лаборатория: видео, световые объекты, перформансы, акции, концерты (куратор — Сергей Ануфриев).

22 июля — 28 июля. Галерея Марата Гельмана. Арт-фестиваль «Реформация». Проекты художников из Одессы, Киева и Москвы.

23 июля — 3 августа. Галерея «Феникс». «Братство прерафаэлитов». Клуб «Фактория» и творческое объединение ARTS&CRAFTS представляют фотовыставку, посвященную приближающемуся 150-летию со дня рождения сэра Эдварда Берн-Джонса.

С 23 июля. Галерея XL. «Dream Team». Выставка работ художников галереи.

23 июля — 11 августа. Центр искусств «Столица» (Центральный дом художника). «Madefactum». Татьяна Бреславцева. Живопись, графика.

23 июля — 4 августа. Центр искусств «Столица» (Центральный дом художника). Анатолий Слепышев, Андрей Карпов и др. Живопись, графика.

24 июля — 18 августа. Московский дом фотографии. Сергей Чиликов. Фотовыставка «отЛИЧия».

25 июля — 8 августа. Галерея клуба «МухА». Выставка «Путин и „Черный квадрат“». Виктория Тимофеева и Дмитрий Врубель.

С 26 июля. Галерея «С.АРТ». «Морской бой». Константин Батынков. «Школа народного образования. Лекция № 3». Выставка посвящена Дню Военно-морского флота.

30 июля — 25 августа. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина (музей личных коллекций). «Михаил Шемякин. Графика к балету „Щелкунчик“».

МОСКОВСКАЯ АРТ-ХРОНИКА

С 30 июля. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». «Стеклянная фантазия». Произведения из стекла Натальи Воликовой и Татьяны Новиковой.

3 августа — 15 августа. Московский государственный выставочный зал «Новый Манеж». «Флотоводцы России XX века». На выставке представлены портреты и живопись из художественных фондов «Росвоенцентра», Главного штаба ВМФ, Центрального музея вооруженных сил, Центрального музея ВМФ, Федеральных служб морского и речного флота России, а также скульптурные работы народного художника России Л.Е. Кербеля.

9 августа — 23 августа. Галерея «МуХА». «Цветомузыка». Выставка музыкально-световых объектов. Доктор Зборовский, Владимир Павлов, Андрей Суздальев, Леонид Тишков.

10 августа. Галерея «АЙМАК». Перформанс «Сулдэ». Наиль Байбурун, Максим Холодин. Холмы близ деревни Каргалы Благоварского района Республики Башкортостан.

12 августа — 10 сентября. Галерея «Файн арт». «Метаморфозы Зубицкой». Картины обладательницы одной из лучших коллекций современного искусства Оксаны Зубицкой.

14 августа — 8 сентября. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (музей личных коллекций). «Эпоха бисера». Вышивка из бисера. Начало — вторая треть XIX века.

До 20 августа. Государственный Исторический музей. «Образы России». На выставке представлены картины Дмитрия Левицкого, Владимира Боровиковского, Ореста Кипренского, Федора Алексеева, Ильи Репина, Валентина Серова, Владимира Маковского и др.

30 августа — 27 октября. Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно» (в Оперном доме). «Поэтика архитектурных руин в живописи и графике XVII—XIX вв.». Произведения из собраний ГМЗ «Царицыно», Эрмитажа, Государственного музея изобразительных искусств имени Пушкина, Государственной Третьяковской галереи, Государственного исторического музея, Музея им. Щукина и др.

ГЦСИ: от рассвета до заката? Московскому ГЦСИ — 10 лет

Считается, что история сегодняшнего ГЦСИ началась 11 августа 1992 года, когда министр культуры Е.Сидоров подписал приказ о создании Государственного центра современного искусства. «Вчера» для ГЦСИ — это усадьба в Черниговском переулке, прожившая под крылом Центра всего лишь два месяца, и культурно-деловой комплекс «Красные холмы», где Министрство культуры резервировало площадку для деятельности ГЦСИ; проект преобразования Провиантских складов на Зубовском бульваре и Ворониковский переулок.

Основное здание, в котором сегодня разместился ГЦСИ, было построено в 1915 году знаменитым русским художником Василием Поленовым (архитектор О.Шишковский) для культурного центра, который и просуществовал здесь до конца 1920-х годов. Затем здание занял Наркомпрос, а с середины 1930-х годов здесь находился завод, который в мирное время изготовлял осветительное оборудование для театра, а в военное — мины.

Сегодня Центр отмечает свое 10-летие в здании, построенном почти сто лет назад, и одновременно проводит реконструкцию соседнего корпуса, возведенного в 30-е годы XX века, а также намерен осуществить амбициозный проект современного комплекса.

До того как ГЦСИ получил комплекс зданий на Зоологической улице, он пребывал по сути в виртуальном пространстве, тем не менее осуществлял весьма значительное количество проектов как в России, так и за рубежом. ГЦСИ участвовал в крупнейших мировых смотрах современного искусства — таких, как Венеци-

анская биеннале, биеннале в Стамбуле и Сан-Пауло, Каирская биеннале современного искусства, и других. В прошлом году Центром было организовано около 150 художественных событий, в том числе 40 выставок. В сотрудничестве с филиалами ГЦСИ выступил организатором нескольких международных художественных программ; в рамках цикла передвижных выставок «Современное искусство против географического неравенства» были организованы художественные мероприятия в Йошкар-Оле, а проект «Агитация за искусство» прошел во многих городах России — Москве, Ижевске, Красноярске, Саратове.

Уже в этом году совместно с филиалами реализовано более 100 проектов, а в планах до конца года стоит еще около десятка.

ГЦСИ «завтра» — это фестиваль молодёжного искусства «Стой! Кто идет?», запланированный на сентябрь, задача которого — стимулировать процесс позиционирования молодых художников, вовлечь их в диалог с институциональной системой современного искусства. А также передвижная выставка произведений современных российских художников «Новое искусство». В программе задействованы крупные культурные, экономические и промышленные центры России — от Ставрополя до Дальнего Востока: Иркутск, Хабаровск, Владивосток, Петропавловск-Камчатский. Выставка «Новое искусство» представляет работы как из музейного фонда ГЦСИ, так и авторские проекты последнего года. К участию в новой экспозиции приглашены художники из Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Нижнего Тагила, Новосибирска и Владивостока. По мере продвижения выставки в нее

включаются работы наиболее интересных авторов из принимающих городов.

ГЦСИ «завтра» — это и VIII Международная архитектурная выставка в Венеции (Венецианская биеннале), тема которой в этом году формулируется как «большие проекты». Таким образом, один из самых значительных и самых отслеживаемых в СМИ всего мира смотров современного искусства меняет свой статус, становясь не только профессиональным фестивалем, но и международной площадкой презентации самых амбициозных культурных проектов мира.

11 августа ГЦСИ празднует свой юбилей, на который приглашены друзья и коллеги, — искусствоведы, кураторы, художники, архитекторы, критики, а также деятели кино, театра, литературы, представители Министерства культуры и зарубежных центров, работающих в Москве.

Из выставочных мероприятий в рамках празднования юбилея ГЦСИ представляет экспозицию работ из своих фондов, в том числе работы таких художников, как Комар и Меламид, Гор Чахал, Владимир Куприянов, Ирина Нахова, Михаил Рогинский, Иван Чуйков, Франциско Инфанте, Леонид Соков, Олег Кудряшов, Йозеф Кошут, Ежи Трушковски, и др., а также выставку фотодокументов, воспроизводящих во времени реконструкцию Дома Поленова.

ГЦСИ «сегодня» — это юбилей, выставка, перформанс, выступление музыкантов и слайд-шоу «ГЦСИ — 10 лет» (Аристарх Чернышов, Владислав Ефимов), представляющее деятельность Центра.



Бернардино Фунгаи. Великодушие Сципиона Африканского. 1460, Сиена — 1516, Сиена

Золотая Сиена

До 29 сентября 2002 года в Двенадцатиколонном зале Нового Эрмитажа можно увидеть одну из красивейших выставок нынешнего лета «Сны готики и Ренессанса». Сиенская живопись XIV — первой половины XVI века. Это и впрямь какие-то золотые видения, похожие на райские сны, являющиеся нам при жизни крайне редко.

Флоренция, художественная Мекка итальянского Ренессанса, удостоила Сиену с ее особым статусом и вкладом в дела живописные, особенно в XIV столетии, чести остаться в истории искусства на правах достойной соперницы. Богатый и потому своеобразный, этот город славился в Италии преимущественно коммерческими успехами стекавших сюда из других мест патрициев, развивавших городскую инфраструктуру за счет торговли и хорошо налаженного банковского дела, расцвет которого и слава «хороших и надежных плательщиков» позволили Сиене чеканить собственную монету и опередить Флоренцию в снабжении деньгами Папского двора. Здесь приветствовали и почитали свои праздники, кухню, особые обороты сиенской речи, в Сиене были даже «свои» святые. Демократия людей среднего достатка, как правило, не поворачивает такому «приватизированию» пусть даже эфемерных добродетелей, зато это в обычаях и привычках богатой аристократии: Сиена гордилась и любила все «свое». Так было в этом городе в XII веке, когда привилегированная знать на тот момент хотя и утратила политическую власть, но все еще оказывала существенное влияние на городской уклад, правила и привычки. Кроме того, всем соседям по Апеннинам был хорошо знаком и легкомысленный, беззаботный нрав сиенцев,

живущих в достатке и оттого добром расположении духа.

Вообще, читая роскошный, изданный специально к выставке каталог, написанный Т.Кустодиевой, нетрудно «заболеть» Сиеной, ее искусством и историей, о которых нам рассказывает специалист и знаток этого времени не просто умно и доступно, но в какой-то неуловимо нежной тональности к этому отрезку жизни итальянского Ренессанса. При этом перед нами работа, необыкновенно богатая информацией, с прекрасными иллюстрациями, полная полемики, но абсолютно корректных высказываний...

Процитируем лишь самую «сухую», вводную часть этой монографии, объясняющую и название и принцип построения этой выставки.

«В XVII веке Сиену иногда называют спящей красавицей. Все, что ей предназначено было дать в искусстве, она уже дала, особенно в XIV столетии. И к этому, более ранним снам Сиены, с Ренессанса, мы и обратимся.

Своеобразное очарование сиенской живописи побудило организовать выставку этой школы. В Эрмитаже, к сожалению, нет больших, целиком сохранившихся полиптихов XIV — XV веков, какими так богата Национальная пинакотекка Сиены. В нашем музее находятся работы далеко не всех самых известных сиенских художников. Представление об этой школе приходится составлять в основном по фрагментам памятников, иногда очень маленьким, как, например, «Ангел» Бартоло ди Фредди. Правомочна ли вообще организация

подобной выставки? Несомненно. 24 произведения демонстрируют разные этапы сиенской живописи. В собрании Эрмитажа есть работы, восходящие непосредственно к тенденциям Дуччо: перл коллекции — «Мадонна из «Благовещения» Симона Мартини; музей обладает произведениями Пьетро Лоренцетти, Андреа ди Ванни.

Эрмитажу принадлежат центральная створка триптиха, выполненного Никколо ди Сер Соццо, картина Маттео да Сиена, очень популярного в свое время мастера, одна из лучших вещей Бернардино Фунгаи — «Великодушие Сципиона Африканского», великолепный алтарный образ Доменико Бекамурфи — «Обручение св. Екатерины Александрийской» и очень типичное для его творчества тондо — «Святое семейство со св. Екатериной».

Остановим цитату на этом перечислении и пригласим читателя лучше взглянуть в «золотые сны» Бернардино Фунгаи — «Великодушие Сципиона Африканского», работу, помещенную на этой странице. Речь идет об искусстве, к которому руководство музея долгое время не проявляло интереса. Тем более будет интересно взглянуть на его образцы, редкие в России и представленные нынче в Государственном Эрмитаже.

Добавим еще, что в подготовке этой выставки — одной из последних в своей жизни — участвовал Виктор Александрович Павлов, главный художник Эрмитажа и хороший друг нашего издания, скоропостижно скончавшийся этим летом.



Девушка, прикрывшая глаза рукой, на одеяле. 1975. Гипс. 143,5×111×86,4



Винный магазин. 1994. Гипс, дерево, пластик. 264,2×396,2×157,5

Пассажиры автобуса. 1997. Гипс, дерево, металл, автобусные сиденья. 204,5×172,7×132,1

Джордж Сигал: без контекста

Почти два года назад в Государственном Эрмитаже гостил король поп-арта Энди Уорхол. Осенью 2001-го здесь «расползлись» пауки Луиз Буржуа. В августе нынешнего года Эрмитаж продолжает свой ставший традиционным рассказ о мировом современном искусстве: сегодня в его залах представлен американский художник Джордж Сигал (1924—2000).

Его имя в России, наверное, не так уж и на слуху. Уорхол, Раушенберг, Лихтенштейн (список можно продолжить и именами чуть меньшего масштаба) куда более как известны новой России. Отсюда еще больший интерес к экспозиции-ретроспективе, развернутой в залах Главного Штаба, где представлены 98 произведений мастера — скульптура, живопись, пастели...

Джордж Сигал родился в Нью-Йорке в 1924 году. В школе он отучился тоже в Нью-Йорке, откуда позже его семья переехала в штат Нью-Джерси — там отец Джорджа приобрел птицеферму. И все же путь талантливых американцев так или иначе возвращает их в крупные города: Сигал заканчивает школу искусств и архитектуры Купер Юнион (Нью-Йорк), посещает занятия в университете Ратгерса в Брансвике, дотошно штудирует графическую школу в Институте рисунка Пратта в Бруклине, учится и получает диплом об окончании Нью-Йоркского университета. В начале 50-х годов он сам покупает ферму недалеко от отцовской и начинает разводить кур. Удачливое фермерство — еще один жизненный опыт — не становится помехой в его художественной практике, в которой появляются первые значительные и оригинальные работы.

В конце 50-х — Сигалу чуть больше тридцати — он начинает экспериментировать со скульптурой, больше уже никогда не оставляя этот вид изобразительного искусства. Сделанные преимущественно из гипса и медицинских бинтов, «герои» Сигала выполнялись в масштаб, заданный размером самой модели, — в результате он выпестовал целое племя маргинальных созданий, созданных по всем законам искусства. Уже тогда появившегося на тесноватом для новых звезд артистическом небосклоне художника критика сразу же попыталась включить в общую систему. У нас это любимая затея искусствоведов: более всего приветствуется идея «вписать» молодого художника в любой контекст, нежели выделить его дарование из общего течения неумолимого мэйнстрима. Сигала чаще всего объединяли с деятелями поп-арта, тем более что он часто выставлялся вместе с ними. Хотя стоило бы его все же (хотя бы и после смерти) избавить от однозначно строгого ярлыка: Сигал занял особое место в искусстве своего времени, дав повод не только для вполне обоснованных параллелей и сравнений с современными ему художественными направлениями, но и для проведения смелых аналогий его идей с идеями и творчеством старых мастеров.

Художник часто помещал свои рукотворные вещи в реальное окружение уже готовых предметов. Ready-made дополнения достаточно просты, но без них композиция снижает свой смысл: ready-made предметы находят каждый свое место и «держат» художественную основу точно и продуманно. Те же точность и выверенность, даже прагматичность видны в «чистом» скульптурном творчестве Сигала: и такое впечатление обоснованно, так как каждой скульптурной работе предшествовала серьезная гра-

фическая подготовка — многочисленные наброски, рисунки. Аналитический поиск неизбежно приводил к превосходному результату. Итогом становилась документальная фиксация отдельных моментов жизни, пойманная художником сетями всех ему доступных художественных средств: он выдумывал сценарий, строил свои «декорации», претворял в материале «персоналии», наделяя их всеми атрибутами расписанных для каждого ролей... В «театре» Сигала мы видим «Бездомного» — уставшего никчемного бомжа, потерявшегося в большом городе; «Пассажиры автобуса» — как будто уже знакомых и виденных нами людей из нашего повседневного городского окружения. Такова и «Случайная встреча» — встреча у столба с указателями нескольких персонажей, ищущих или ждущих чего-то.

В 70-е годы Сигал уже блещет в скульптуре мастерскими пластичностью и изяществом: изменилось время — изменился и он сам. Социальная проблематика, характерная для энвайронментов Сигала, здесь ушла на второй план, уступив место новым качествам художника в обращении с формой. Рельефы, к которым он обращается в 70-х, — также неотъемлемая часть этой музейной экспозиции. В них уже, за редким исключением, нет готовых предметов, композиции абсолютно оригинальны и пластически почти безупречны.

Мир, созданный американским художником и скульптором Джорджем Сигалом, недолго погостит в залах Главного Штаба — всего три месяца. Так что обязательно найдите время для знакомства или новой встречи с ним. Он вас ждет.

М.Б.



территория дизайна: от салона — к музеям

Галерея дизайна (Б.Конюшенная, 2) совместно с Государственным Русским музеем с 17 октября по 10 ноября демонстрирует выставку чешского дизайнера Богуслава Хорака. Та же выставка чуть позже будет помещена и в музейные залы. Это еще один случай, когда искусство дизайнера признается знатоками искусства междисциплинарным и достойным музейного уровня.

Все чаще мы видим выставки дизайна, которые нас убеждают: это изобразительное искусство. Все чаще выставки современного искусства разочаровывают, передавая тему актуального и прикладного в ущерб образности. Искусство создания образа в дизайне — почти «приватизированная» территория Старка, в чем нас и убедила недавняя выставка в Русском музее. А кто еще имеет смелость не считаться с определениями и выходить за рамки «жанра», профессии и традиционных представлений о ней? Кто еще из дизайнеров достоин выставочных площадок крупнейших художественных музеев мира?

Богуслав Хорак, родившийся в Чехии, считался одним из выдающихся представителей нового европейского дизайна задолго до того, как открылся железный занавес. Для своих предметов, неизменно выполненных вручную, Хорак использует самый разнообразный материал, не придерживаясь жестко и лишь однажды выбранного стиля. Время и страстия, впечатления художника и его повседневная жизнь диктуют мастеру правила, по которым он создает свою эстетику, включая в себя самые обычные предметы. Его лампы, зеркала, вешалки для одежды и особенно стулья (на снимке) у Хорака приобретают качества современной скульптуры, в

которых образ безусловно доминирует над функциональностью.

Растительные, «травяные» мотивы он использует и в своих частных эксклюзивных проектах, нашедших свою нишу в уставшем от техногенного диктата обществе. Созданная им модель «дома лиан» в апреле 2000 года была представлена компанией «антология квартал архитектура» на мебельном салоне в Милане.

НОМИ



Этнографический музей с 23 по 27 сентября принимает в своих залах конкурс молодых художников-ювелиров «Образ и Форма»

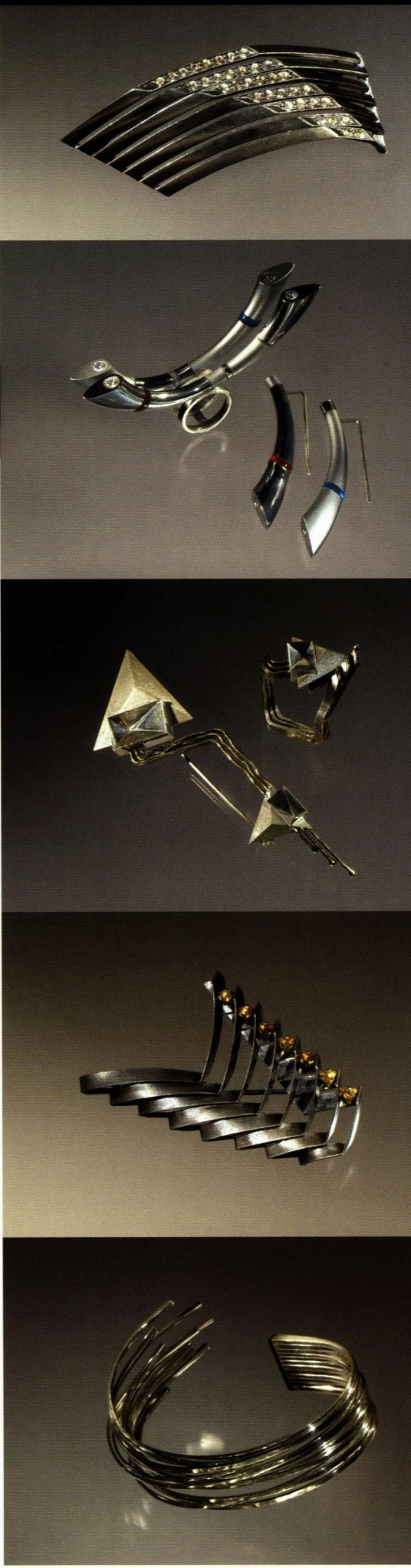
Изготовление ювелирных шедевров с какой-либо практической целью — нонсенс, пустая трата времени. Украшение или прекрасно само по себе, или служит украшением женской шеи, запястья или щиколотки, что уже, в общем-то, иное дело, дело прикладное. (Хотя ювелирные изыски ныне вновь уместны, например, в интерьерах, и последний факт, как говорят специалисты, безусловно, лишь подчеркнет социальный статус и богатство их владельца.)

Мода на ювелирные изделия, как и вообще фэшн, привыкла манипулировать определенным набором известных ювелирных марок и дизайнеров, за пределы которого глянцево-журнальным как-то не принято совать носа. Консервативные и за счет этого успешные, знаменитые бренды рискуют в меру своих довольно широких возможностей, просчитывая и прогнозируя новые тенденции их мягким входом на рынок и... мягким уходом с него — в случае неудачи.

У нас о моде на ювелирные изделия принято говорить как-то в общем — например о популярности растительных форм в дизайне и неизменно актуальных пастельных тонах. В этом году, сообщают нам неведомые гуру, в фаворе розовый цвет. В украшениях используются розовые алмазы, сапфиры, турмалин, морганит, родонит, шпинель, кварц, кунцит, коралл и, наконец, жемчуг. Цветовая гамма последнего простирается от бледно-розового до ярко-розового. Розовый жемчуг редко встречается в природе, и его еще не научились выращивать искусственно. Поэтому цена на него очень велика, отчего ювелирные изделия, украшенные им, приобретают исключительную ценность. Розовый жемчуг на диво хорош и ценен — верим на слово, но куда более ценен петербургский конкурс для молодых ювелиров «Образ и Форма», который пытается подарить начинающим мастерам шанс заявить о себе своей талантливой работой, еще не подкрепленной мощной ювелирной маркой, раскрученной СМИ и предприимчивой торговлей.

Идея проведения конкурса принадлежит Фонду поддержки образования и творчества петербургских художников-ювелиров «Форма». Он был создан несколько лет назад по инициативе петербургского мастера и педагога Галины Ковалевой. В 2000 и 2001 годах в Санкт-Петербурге состоялись I и II Международные конкурсы молодых дизайнеров, на которых были представлены работы молодых дизайнеров из Санкт-Петербурга, Москвы, Екатеринбургa, Калмыкии, Карелии, Чукотки, Обнинска, Салехарда, Урала, Якутии, а также Польши, Финляндии и Италии. Представленные работы оказались поразительно смелыми и зрелыми: смелыми в новаторстве предложенных идей, а зрелыми — в качестве их воплощения в материале. Международный статус конкурса помог и ознакомиться с тенденциями современного западного ювелирного искусства, обменяться опытом с коллегами.

В сентябре 2002 года состоится III Международный конкурс молодых ювелиров «Образ и Форма», часть номинаций которого будет связана с грядущим юбилеем города. Еще одна из новых номинаций конкурса называется «Ансамбль», и косвенно она тоже адресована Петербургу и его архитектурному великолепию. В состав жюри конкурса входят ведущие искусствоведы, художники-ювелиры и педагоги ювелирных учебных заведений России, Польши, Италии и Германии. В этом году к ним присоединится Барбара Краф — художник-ювелир из США. По условиям конкурса, участники (возраст ограничен 35 годами) имеют возможность представить готовую работу или макет в четырех номинациях — «ансамбль», «орнамент», «арт-шок» и «камень». Показ ювелирных украшений в макете принципиально важен для организаторов, так как это дает возможность продемонстрировать идею и привлечь к участию в конкурсе не только профессионалов-ювелиров, но и художников других направлений искусства.



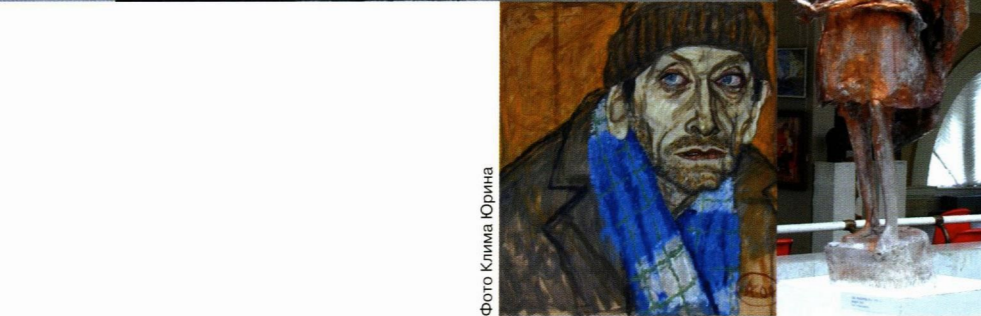
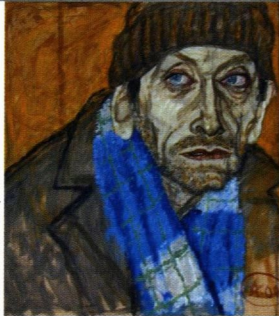


Фото Клим Юрина



выставка достижений арт-хозяйства

Союз художников Петербурга отметил 70-летие своей организации грандиозной выставкой в Манеже и в собственных залах на Большой Морской. На шести тысячах «квадратов» уместилось 2 тысячи произведений полутора тысяч авторов.

Впечатление профсоюзного праздника было неизбежно. Даже притом, что организаторы решили не брать на выставку работы покойных авторов-классиков, некогда состоявших в Союзе. Автопортрет Кузьмы Петрова-Водкина тоже не прошел, но уже по чисто прагматическим соображениям — это полотно из Русского музея потребовало бы дорогостоящих мер безопасности.

Живописцы как самая многочисленная группа членов заняла самые выигрышные места в Манеже. Строго согласно прямой перспективе на авансцене разместились огромные исторические полотна — «Крещение Руси» и «Емельян Пугачев». Дальше от входа — картины поменьше и темы помельче. Если раньше художники стремились в творческие командировки и по возвращении изображали

сталеваров, колхозниц и тугих ударников коммунистического труда, то теперь куда ездить не надо. Портреты Петра Первого и религиозных деятелей далекого прошлого можно создавать, не выходя из мастерской, благо вся известная иконография издана и доступна. Разумеется, обилие императорских изображений объясняется близким 300-летием Петербурга, но тема прозвучала как-то уж очень банально.

Конечно, не все у живописцев на юбилейной выставке так безнадежно. Неожиданно остро прозвучала работа А. Штерна — портрет Устюгова. Чего стоят левые лосховцы. Но количество выставленных произведений неопытно для восприятия даже для подготовленного зрителя. Значительно лучше показана графика: семейство Трауготов и Грецих, Валерий Мишин. Скульптура оказалась как-то подавленной обилием холстов и бумажных листов.

В знаменитых лосховских залах на Большой Морской лучше хотя бы потому, что работы висят пореже. И если фотография выглядит

как-то нарочито скромно, словно нет в Питере блестящих мастеров этого жанра, таких, как Александр Китаев или Андрей Чежин, то плакатисты, пожалуй, самая большая удача юбилейного проекта. Светлана и Александр Фалдины создали плакат с олимпийским девизом «Быстрее, выше, сильнее», но только вместо олимпийских колец изображены пять таблеток: в одном рисунке сфокусировались все антидопинговые проблемы.

Чтобы совместить приятное с полезным, тут же проходил конкурс плаката к 300-летию Петербурга. Михаил Цветов изобразил Петра, который вместе с губернатором Владимиром Яковлевым расширяют окно в Европу. С помощью двуручной пилы. У Владислава Жукова Петр в красной бейсболке козырьком назад и серьгой в носу — «Триста лет мы вместе» — получился гораздо симпатичнее. И общее впечатление от проекта значительно улучшилось.

Слава Орлов

С 21 по 25 августа ЦВЗ «Манеж» в своих залах традиционно принимает IV Международный фестиваль экспериментальных искусств и перформанса. В этом году в нем принимают участие более 50 художников из разных стран. Среди российских участников — Зураб Церетели с внуком Василием (инсталляция), Сергей Бугаев (Африка), Андрей Чежин, арт-группа «Слепые». В программе: перформанс, инсталляция, фотография, видеопроекты. Куратор — Лариса Скобкина.

Сама идея создания подобного фестиваля в Питере появилась в 1995 году. Тогда художник Геннадий Гоголюк, приехав из Москвы, грустно заметил Ларисе Скобкиной, что Петербург явно отстал от столицы и Запада. Что искусство Петербурга чересчур традиционно. Что никто не устраивает фестивали экспериментального искусства. Из дружеского разговора выросла смелая идея: «А почему бы и нет?», и уже в 1996 году в Манеже открылся I Фестиваль экспериментальных искусств и перформанса.

Как рассказала Лариса Скобкина, главной его целью стало знакомство не особенно искушенного российского зрителя с новыми веяниями contemporary art. В этом году через Интернет были отобраны наиболее интересные художники из 16 стран. Но, так как участие в фестивале проходит на условиях самофинансирования, к сожалению, не все смогли приехать. На нынешнем фестивале, как и на прошлых, под одной крышей собраны различные направления современного искусства: видео-арт, танец, инсталляция, фотография.

Кстати, в последнее время на Западе есть тенденция к дифференцированной подаче каждого из вышеперечисленных искусств, и зачастую фестивали подобного экспериментального толка посвящены чему-то одному — танцу, звуку, свету. Художников и проектов много, есть из чего выбрать. Экспериментальное искусство там вежливо, но твердо вытесняет традиционное. Почему? «Причин много, — объясняет опытный куратор Лариса Скобкина. — Главное — это то, что в перформанс непосредственно вовлечен и зритель, публика участвует в творческом процессе, в то время как традиционные формы искусства позволяют лишь созерцать и размышлять».

Все больше и больше появляется перформансов с политическим уклоном. Ведь народ, как известно, более всего на свете жаждет зрелищ. Следовательно, такой перформанс — наиболее легкий путь привлечь внимание зрителя на политическую проблему. И это

давно поняли самые дальновидные политики и их партии. Скажем, Никита Хрущев, любивший постучать ботинком по столу на заседании ООН, занял бы не последнее место среди участников.

На нынешнем фестивале экспериментальных искусств тоже будет несколько таких политических перформансов. Американка Карен Дж. Вильямс представит проект «Женщины умирают». Он посвящен весьма актуальной проблеме здравоохранения для чернокожих заключенных тюрьмы штата Небраска. Другая американка, Николь Гарно вместе с соратницами исполнит танцевальный перформанс, который выразится в «абстрактном движении и кувиркании» под афро-кубинскую музыку. Тема этого перформанса: феминизм и политическая активность женщин.

По наблюдениям Ларисы Скобкиной, самыми политизированными художниками являются именно американцы: «Наверное, в них уже с детства заложено стремление все время за что-то бороться. И им почему-то никак не остановиться». Русские художники, как и европейские, более склонны к философии и самопознанию. Но у русских нет техничности, отточенности в исполнении. Это, конечно, связано как с финансовыми проблемами, так и с неразвитостью всей сферы экспериментального искусства в России. Ведь на Западе перформанс — общепризнанное явление. Многие участники нынешнего фестиваля преподают его основы в учебных заведениях, получают гранты, гонорары за выступления. Поэтому и наиболее ярких выступлений ожидают именно от зарубежных художников. Лариса Скобкина полагает, что самыми интересными и необычными участниками нынешнего фестиваля станут Эдриан Палка (Британия), Ренцо Олива (Италия), братья Декостер (Швейцария), Виджиянти Каши (Индия), Марио Моро (Италия) и многие другие.

Эдриан Палка — преподаватель из британского университета перформанса. Палка с проектом «Пните бочку» уже выступил в июле этого года на выставке Documenta XI (Кассель) и сделал это довольно-таки успешно. «Пните бочку» — звуковой проект. Наиболее отважные зрители будут бросать камни в 7 нефтяных барабанов. При этом из барабанов раздадутся заранее записанные звуки. Как рассказал Эдриан Палка, эти таинственные звуки вызывают совершенно особенные эмоции. Ну а в целом перформанс посвящен краху коммунистической системы в Центральной и Восточной Европе.

Ренцо Олива, итальянский дипломат, художник и писатель, уже хорошо известный в

Петербурге, находится под впечатлением от русской иконописи. Эмоции Оливы выразились в его инсталляции, которую он и представил в Манеже.

Братья Декостер — Мишель и Андре — подготовили светозвуковой проект. В нем участвуют двое рабочих с совками, а также задействованы четыре ведра с отверстиями. Рабочие наполняют ведра — их движения и светозвуковое сопровождение образуют полифонию, как поясняют братья.

Лучшая актриса Индии 1998 года Виджиянти Каши станцует древний ритуальный танец, давным-давно исполнявшийся в храмах. Каши не только актриса, а еще врач, исследователь и гуру, как она сама себя называет. Надо сказать, искусством ритуального танца, несмотря на его кажущуюся распространенность и популярность в мире, сегодня владеют единицы.

Один из самых шокирующих проектов под названием «Живая мужская модель» представит итальянец Марио Моро. Перформанс посвящен особому состоянию натурщика, в которое он впадает из-за продолжительной демонстрации сокровенного, а также полной неподвижности. По мнению Моро, натурщиком овладевает глубоко умозрительное настроение. Эта гипотеза и будет проверяться самим Моро в Манеже.

Надо сказать, фестивали экспериментального искусства в Манеже не обходятся без подобных эпатажных сцен. Сразу вспоминается Майкл Мэйхью — участник прошлого экспериментального действия. Под присмотром бригады врачей он вскрывал себе вены, надеясь на всеобщее сострадание. Тоже, кстати, будучи в костюме Адама.

«Это одно из явлений современного искусства, — рассказывает Лариса Скобкина, — и нет причин избегать этого». Одним из первых такой «эксперимент в стиле ню» сделал Энтони Хоуэлл (Англия). На II фестивале он предложил проект «Ожившие Диоскуры» — сам Энтони с коллегой должны были выйти из Манежа, ведя под уздцы белых лошадей, будучи при этом абсолютно обнаженными. «Увидев описание этого проекта, я была несколько шокирована, — вспоминает Лариса Скобкина, — ведь действие выносилось за пределы зала, на улицу. Опасались неадекватной реакции публики и особенно милиции. Но как красиво все получилось!». И этот опыт доказывает, что риск и эксперимент почти всегда оправдывают себя в поиске искусства получить что-то новое.

Ася Балуева



Фото Клим Юрина

Британские фантазии

В Петропавловской крепости прошла очередная выставка на крыше из серии, посвященной феномену «ксенофилии». На этот раз британской. На эту тему высказались петербургские авторы — П. Маркин, Д. Конрадт, Н. Кириллова и другие.

Петропавловка, построенная итальянцем Трезини, как нельзя лучше подходит в качестве локуса, где дружат «все флаги». Петербург французский, Петербург британский, Петербург итальянский, голландский, немецкий и шведский — тема «иностранности» органично вписывается в парадигму многонационального города, который строился представителями разных держав, став наследником многоязычного Вавилона.

Относительно экспозиции, построенной по горизонтальному принципу размещения на плоскости крыши, могут быть высказаны два замечания.

В качестве плюса — инновационность технологии размещения фотографии в «экстерьере» архитектуры, что, по сути дела, тяготеет к лэнд-арту, вписыванию произведения искусства в ландшафт. Это превращает его созерцание в род приятной прогулки. И в качестве

минуса — горизонтальность и удаленность от зрителя (изображение воспринимается с высоты человеческого роста) не идут на пользу фотографии, поскольку сама «картинка» требует вертикального восприятия: горизонтальное ее положение деформирует и искажает восприятие человеческим глазом.

В общем и целом представленный нам визуальный ряд напрашивается на определение «репортажа», но с претензией на художественность. При отдельных удачных работах (отметим снимки Дмитрия Конрадта) экспозиция страдает некоторой конъюнктурностью, которая определена «социальной», программной составляющей темы. Так, некоторые фотографии используют слишком примитивные ходы — например, с помощью монтажа впечатывая в панораму Невского проспекта башню лондонского Биг Бена, наивно полагая, что таким образом Петербург можно сделать «аглицким». Станет ли город индийским, если впечатать слона? Выставки такого рода часто проходят под девизом «развиваем фантазию и наблюдательность», но вряд ли от столь притянутой во всех смыслах фокусировки взгляда станут удачными.

Надежда Воинова

Галерея «На Обводном»



Игра стеклянных снов

Выставка Игоря Томского «Стекло» в галерее «На Обводном» симптоматична для петербургской культурной истории как пример стойкого и сильного модернизма, по-прежнему верного работе с местными мифами и образами.

Стекло — актуальный материал современной культуры, тема, тиражируемая литературой и медиами. «Стеклянный зверинец» Уильямса, «Сердце из стекла» Херцога, «Игра в бисер» Гессе, телепрограмма «За стеклом». При всей своей хрупкости и прозрачности стекло настоятельно и монументально, но при этом двусмысленно и мистично. «Охота на лис» — так называется одна из работ Игоря Томского, представляющая собой некое картографированное с помощью красных стрелок супрематическое пространство. Нам явлен то ли архаический, то ли постиндустриальный сновидный пейзаж. Карта радиоволн? Микросхема?

В теософских студиях Алисы Бейли человек, держащий в руках стеклянный шар, контролирует всю Вселенную, следуя принципу «Все во всем...» Теософия не сводится к пресловутому столоверчению — в ней всего важнее принципы зеркальности, повторяемости, и Игорь Томский сполна отдает дань теме зеркала.

Мастерство этого художника скорее отсылает зрителя к маньеризму и барокко, нежели к прожектерскому модернизму футуристов. К тому созерцательно упоительному искусству, которое воспитало поколения гедонистов и медиумов. Оно консервативно и дорого в том смысле, в каком те же оценки применимы к творчеству Уайлда, Шопенгауэра, Ницше и Гринюэя, и недаром одна из работ Томского называется «Реконструкция». Это и есть характерная оппозиция модному термину «деконструкция» (то, чем вчера занимались многие). Термин «Реконструкция» имеет глубокие культурные корни: от неоконсерватизма Леонтьева до опытов корифея советской науки Герасимова, памятного нам из школьных учебников. Но у Томского в его работе реконструкция не доводится до абсолюта, не становится окончательной и самодовлеющей. Бычья голова, голова Минотавра остается раскрошенной, ломкой на границах: стекло поразительно напоминает бумагу, а края с зазубринами собственноручно полуистлевшую кость. Образы художника сколь драматичны, столь и мрачноваты, а вот фактуры нескольких вещей Томского («Форма» например), наоборот, радуют ценителя натурализма и архаики своей шершавостью, испещренностью узорами и загадочными хаотичными следами лавины времени, отпечатавшегося в стеклянных фантазиях художника, как в зеркале.

Семен Левин



Денис Прасолов: «кысь» на языке скульптуры

В галерее «Наив» с 23 июля по 8 августа проходила выставка мелкой пластики Дениса Прасолова.

Практически все авторские работы представлялись в красных изнутри ящичках. Такое окружение предмета искусства красным лишь подчеркнуло один из аспектов формообразования в методе молодого петербургского скульптора, и связан он скорее всего с народными русскими корнями, где красный является самой звонкой и праздничной доминантой в цветовом символизме. Сама же целостность восприятия представленных объектов при этом отсылает как раз к понятиям прямо противоположным. Вещи выглядят одновременно патриархально и современно, европейская традиция в них сочетается со стиливым «патриотизмом», индивидуальная авторская мифология не противоречит универсальности народного анонима.

К народной традиции отсылают прежде всего такие качества пластики Дениса Прасолова, как лубочность, наивность, стилистический минимализм в построении формы. Некоторые объекты (персонифицированная «Дуна», 1997) напоминают знаменитые дымковские примитивы, другие («Перекасти-поле», 2002) воспроизводят соляные изображения, исторически укоренившиеся в древнерусском прикладном искусстве. «Народные» вещи, призванные в основном реализовывать свои

прямые, утилитарные функции, как правило, являлись частью циклических «производственных» культов, складывающихся вокруг семейного очага: они сопровождали рождения, смерти, работу и досуг, будничные трапезы и праздничные застолья... В пластике Прасолова этот изначальный посыл делается тоньше, рафинируется, обслуживая культы более эстетские, художественные.

У русских авторов, живущих в периоды укорененного освоения этапов развития европейской культуры, зачастую встречается качество, с легкостью подпадающее под пушкинское определение смешения «французского с нижегородским». Это как знаменитый памятник Александру III работы Паоло Трубецкого, о котором Розанов писал как о ярко выраженном русском характере. Всадник, взяв лошадь под уздцы, одновременно командует и «тпру» и «ну». Подобный дуализм художественных стремлений наглядно присутствует и в прасоловских объектах: при общей «народной» его скульптурной направленности иная точка зрения неизбежно относит нас к европейскому контексту, заставляя вспомнить монолитную пластику Барлаха и Мура.

Следующий культурный пласт, к которому апеллирует художник, связывается с перво-

бытными культурами. На ранних этапах цивилизации ваятели, используя примитивные инструменты, обрабатывали камень лишь по поверхности, не вторгаясь в его глубины. Отсюда — замкнутость и цельность форм, вписанных в единый объем. Монолитность неолитических статуй прослеживается в фигуре «Сфинкса» 1997 года, отчетливо прочитывается в «Коте» 1999-го, но уже с трудом угадывается в «Амуре» 2000 года. Все они «идолы» настолько, насколько становятся носителями авторской мифологии, составляя для Дениса подобно древним тотемам свой собственный пантеон. Формообразование тоже подчеркнуто индивидуально — «Амур» толст, ленив и уже не способен взлететь на своих подрезанных крыльях. «Сфинкс» — вовсе не привычная полубаба-полуптица-полулев, а скорее ассоциируется с такими кэрроловскими «сюрами», как «шарек», «мюмзик» или «зелюк». Прасоловские «морферы» и «морфиды» не просто забавны или остроумны, они парадоксальны в том смысле, в каком являются носителями нового языка, фигурантами авторской речи, являясь как разновидность новой комбинаторики смыслов, сформулированных самим автором.

НОМИ



берлин в фотографиях

В октябре в Петербурге на разных выставочных площадках пройдет выставка берлинской фотографии, организованная Гете-институтом в сотрудничестве со службой печати и информации Земли Берлин.

Этот город — сплошная провокация. В 90-х, после падения Берлинской стены, я получала письма — как с Западной части Берлина, так и с его Востока — с вложенными в них кусочками Мауер, которую с методичным восторгом разбирали на сувенирные камешки патриотичные немцы. Берлин, разъединенный стеной, безусловно, все эти десятилетия социалистического дурдома провоцировал на преодоление Стены. Чтобы стать историей. Как и случилось.

Чуть позже, уже став общегерманской столицей, он не стал мириться с тем, что его восточный край — при Хонеккере стерилизованный под чистенькую, но бедненькую столицу-больницу, — таким и останется. Потсдамер платц стала крупнейшей строительной площадкой мира, и вот уже самая золотая-презолотая молодежь потянулась в отчаянно модные для туристов и абсолютно новые для этой роли районы — Фридрихштрассе, Пренцлауер Берг и др.

Берлин по-разному относится к прошлой войне — потому что в нем живут живые люди. Все они так или иначе ее пережили, и если кто-то думает, что историческая память хранится лишь в памятниках и мемориалах, то

немцы с этим спорят всем своим опытом жизни и создания все новых и новых революционных проектов застройки любимого города, в которых явное предпочтение отдается новейшим технологиям в дизайне, строительстве и архитектурном осмыслении истории и будущего страны. И это тоже провокация, своего рода смелый кураж — потому что слишком стремительно все менялось в этом городе, для которого главным стало сотворить новое «немецкое чудо», дабы исчезла пропасть между вчера и завтра, понятием «оси» — как все еще называют в Германии бывших гэдээрошников, и «веси» — стопроцентными, «западными» немцами. Задача, кстати, куда более сложная, чем архитектурная революция.

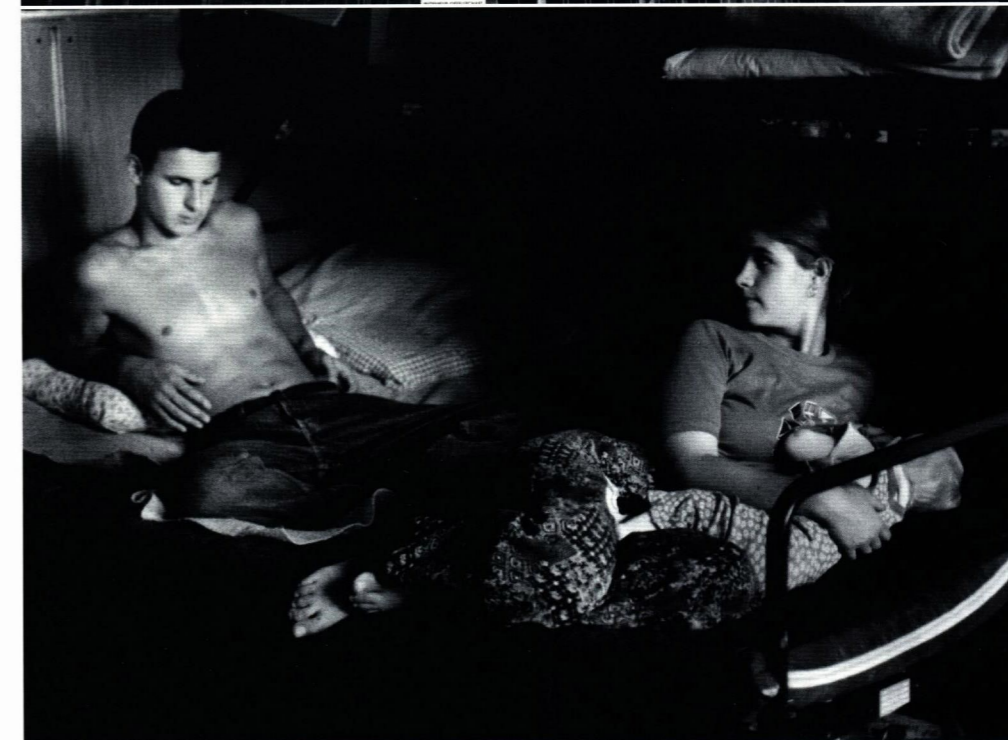
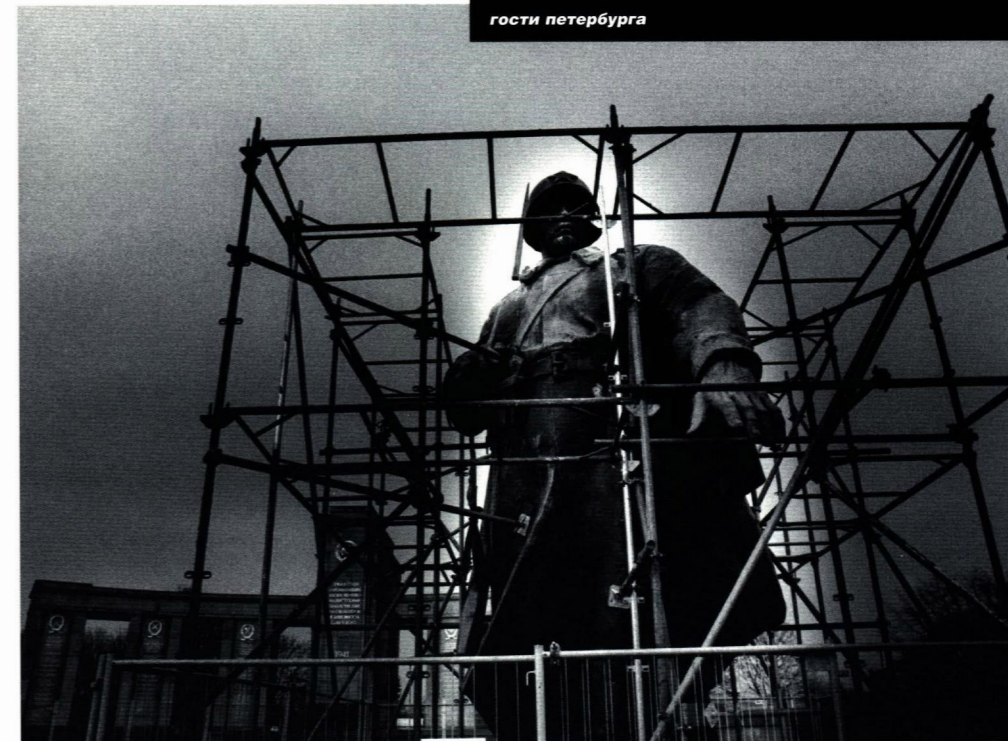
Берлин провоцирует фотографов щелкать затвором камеры в режиме нонстоп. И в экспонатах выставки берлинских фотографов, которую представляет Гете-институт в октябре этого года в Петербурге, как раз запечатлены моменты тех стремительных изменений, к которым этот город так стремится. В выставке примут участие: Сибилла Бергман, Харальд Хаусвальд, Уте Малер, Вернер Малер, Йенс Ретч, Йордис Антониа Шлоссер, Герорг Шенхартинг, Морис Вайс и Харф Циммерман.

Они работают в агентстве ОСТКРОЙЦ Берлин, которое было основано в 1990 году фотографами Восточной и Западной Германии. Сегодня агентство обслуживает газеты и книжные издательства во всем мире, а также принимает заказы от рекламных агентств и фирм.

Регина Шмекен, представленная на снимках в нашем журнале, уже 15 лет работает фотографом редакции «Зюддойче Цайтунг». Ее субъективный взгляд на политические события определяет эстетику фотоматериалов этой газеты. В цикле «Новый центр» (1989—2000) представлены ее работы, посвященные новому облику центральных районов Берлина. Берлин вернул себе прежнюю функцию моста между Западной и Восточной Европой, но эта новая идентичность Германии и Берлина отнюдь не очевидна и однозначна — поиск истинного лица Берлина продолжается.

В своих работах Регина Шмекен фиксирует мгновения разрушения и созидания, печали и радости. Выставка скомпонована так, что тема «Германия. Центр» вызывает широкий спектр ассоциаций, которые возникают на фоне подчас необычных, шокирующих противопоставлений и заставляют переосмыслить события.

Регина Шмекен — лауреат премии имени д-ра Эриха Соломона.





Япония в Петербурге: цвет гравюр и саунд кото

14 июля во Дворце Кочубея (Конно-гвардейский бульвар, 7) прошла по сути представительская, а по форме — музыкально-художественная встреча довольно узкого круга приглашенных (воскресенье, «макушка лета», жара!) в связи с открытием фондом «Ямато» выставки японской гравюры середины — конца XIX века, а также концертом традиционной японской музыки кото.

«Российско-японский культурно-просветительский фонд «Ямато» официально представляет интересы Администрации Санкт-Петербурга» — конечно же, это строка из пресскрипса. Но заметим, что это был тот редкий случай «не заорганизованного» устроителями мероприятия, когда в нем действительно читался личный интерес какого-то отдельного пассионария. Неофитом японской культуры оказался советник петербургского губернатора Игорь Александров, которому на самом деле хотелось рассказать, показать и дать услышать гостям то, чего нам в здешней жизни встречать еще не приходилось.

На сей раз это была необыкновенная музыка в исполнении приглашенного автора, чье творчество и виртуозное владение старинным

щипковым инструментом кото широко известно в Японии, — госпожи Миканы Янаи с ансамблем.

Звучание ее инструмента, если отвернуться и не смотреть на сам источник звука и музыканта, не сразу и выдает свою «щипковость». То он звучит как отголосок клавиши высокого регистра, то отдаленно напоминает гитарный перебор струн или волну звуков нежной арфы. Мне лично он показался и нежным, и сильным, и утонченным, и каким-то очень благородным — и все-таки демократичным в этой своей изысканности, потому что, как на любом «живом» концерте, он давал «жить» всему остальному вокруг: внезапно заплакавшему в зале ребенку, грозе за окном, вечно кашляющим старушкам... Но вот основанное на этом моем восприятии предположение о народных истоках музыки кото как раз и не подтвердилось. Знатки и давние ее ценители деликатно мне разъяснили, что нет, музыка эта строго стилизованная и безусловно имеет, так сказать, «аристократические» корни.

Кото — инструмент, состоящий из горизонтальной доски с натянутыми на нее 13 струнами. Играют на нем с помощью особого музыкального «аксессуара» — *плектра* в фор-

ме когтя. Древний кото входил в состав струнного оркестра, исполнявшего придворную японскую музыку — *гагаку*, что означает «утонченная, элегантная». Первые упоминания об этой музыке обнаруживаются в старых японских хрониках VII века, во время правления легендарного принца Сетоку Тайси, большого ценителя всего изящного. Со временем исполнительский стиль звучания кото несколько изменился, но и в современной Японии он широко известен и популярен. Эта выдержанная в своем стиле музыка способствует воссозданию в современном сознании представления о ритуалах прошлых времен — она органично сопровождает исполнение классических японских театральных танцев, представления театра кабуки, кукольного театра бунгаку.

Госпожа Микана Янаи изучала метод исполнения музыкальных произведений на кото — *икутарю* — с 7 лет. В 1971 году она закончила Токийскую национальную академию музыки и искусств, а за год до ее окончания стала лауреатом японского конкурса Мияги, продемонстрировав сначала на конкурсе, а впоследствии и в своих многочисленных гастрольных выступлениях полнейшую виртуозность вла-

дения этим древним инструментом. В программе концерта, предложенного слушателям в Петербурге, было несколько музыкальных вещей — некоторые из них («Шторм в небесах», «Стеклянная колыбельная», «В море ярости» и др.) были написаны собственно госпожой Янаи, а исполнены совместно с коллегами-музыкантами, также владеющими уникальными (для нас уж точно) инструментами. Например, «Шторм на небесах» исполнялся дуэтом с Сеузаном Танабэ, играющим на *сякухачи*, а написан он был Миканой Янаи в январе 1998 года для выступления на Международной неделе камерной музыки Каустинен в Финляндии.

Несколько интересно и непривычно было слушать эти музыку и пение в исполнении японских гостей, настолько же любопытно и как-то по-новому позже читались строки пояснений, прилагавшихся к программе концерта. «С фантастическим звучанием «сукуйзуме» (пощипывание струн кото когтем), исполняемым в ритме 6/8 в последней части, дуэт оригинальных тремоло кото напоминает небо на закате». Или — «пиццикато (перебирание струн пальцами) левой руки эффектно изображает «маленьких птичек, собирающих

сумеречные звезды». Стоит ли говорить, что жаркий закат 14 июля был окрашен для нас в экзотические тона Страны восходящего солнца — настолько приближенной к нам оказалась в этот вечер далекая страна.

Хотя экзотические вовсе не всегда означают яркие. Мы привыкли, что японская гравюра, которую Европа впервые увидела в 60-х годах XIX века, — яркая, как карамельная обертка, радующая глаз дальневосточная притча из жизни воинов, красавиц, актеров или тех и других. Но гравюра гравюре рознь: старинные и редчайшие ее примеры с характерными глубокими, приглушенными тонами изображений, выполненных красками, замешанными на естественных пигментах, на мой взгляд, особенно хороши, хотя сдержаннее и что ли «скромнее» пришедших им на смену анилиновых красавиц. Но именно гравюра переломного для Японии времени — начала 60-х годов и чуть позже — оказалась в центре внимания собирателей из фонда «Ямато».

Это собрание представляет собой коллекцию гравюр реалистической школы *укиез* — жанра, формы и условности которого нам наиболее знакомы. Она включает в себя целую серию известного мастера «картин

мелькающего мира» Байдо Кунимаса — Тойюкуни У и его круга. Этот мастер одним из первых попытался подчинить себе колористические возможности новых, искусственных красок и, по свидетельству специалистов, заметно преуспел в этом умении. Кроме революции в изобразительных средствах, среди причин, повлекших за собой существенные изменения в искусстве того времени, известный и замечательный петербургский ученый Михаил Успенский (1953—1997) в своей книге «Куниеси и его время» называет и вышедшие на первый план проблемы цензуры, впрямую связанные с политикой и экономикой страны.

Как бы то ни было, благодаря фонду «Ямато» и при содействии правительства префектуры Сайтама этим летом мы вновь получили возможность еще раз поближе познакомиться с нашим восточным соседом. Добавлю также, что к атрибутированию представленной на выставке гравюры, которое осуществлялось под патронажем Департамента внешних связей мэрии города Осака, был привлечен директор Музея-замок Осаки господин Накамура.

Лиза Вертин



фотоэпос Эдварда Серотты

Фотохудожник Эдвард Серотта уверен: уничтожение еврейских общин на европейской территории во время Второй мировой войны опустошило сердце Европы.

Директор Израильского культурного центра Софи Коцер познакомила директора Института Гете господина Вильфрида Экштайна с директором выставочного зала центра «Петербургская иудаика» Валерием Дымшицем, и из этого знакомства вырос выставочный проект, напрямую связанный с миром еврейской фотографии. «Мы здесь» называлась выставка фотографий из жизни еврейских общин Центральной и Восточной Европы, прошедшая в выставочном зале центра «Петербургская иудаика» с 20 июня по 20 июля. Автор фотографий — Эдвард Серотта — неутомимо фиксирует современную жизнь общин на территории стран бывшего соцлагеря, работая не только как историк и генеолог, но и как фотохудожник.

Данный проект важен для всех трех сторон, принявших в нем участие. Для немецкого культурного института важна тема искупления вины одного великого народа перед другим. ИКЦ принципиально считает своим долгом поддерживать культурные акции, затрагивающие еврейскую проблематику. А Валерий Дымшиц заинтересован в сотрудничестве и сплочении еврейских организаций города, к тому же он не впервые курирует именно фотовыставки. По мнению госпожи Коцер, этот проект сблизил Германию, Израиль и не-

мецкую еврейскую общину в общем деле единения и памяти о жизни настоящей, аутентичной еврейской общины Восточной Европы. Он же интересен и наличием уникальных фотографий вывоза беженцев из Сараева, считает госпожа Софи. В период вооруженного конфликта в Боснии еврейская община Сараева создала благотворительную ассоциацию социальной помощи «Ла беневоленсия» (слово означает «благотворительность» на испано-еврейском языке «ладино»). При поддержке «Джойнта» эта организация вывезла из осажденного города 2300 человек, не делая различий для людей разной национальной и вероисповедной принадлежности. Значительную часть выставки составляют как раз фотографии, связанные с этими событиями.

На одной из фоторабот флаг «Джойнта» прикреплен прямо на капоте автобуса. «Денис Каралик, 13-летний мусульманин, покидает Сараево в транспортной колонне, организованной «Джойнтом» и местной еврейской общиной» (февраль, 1994). «Йозеф Абиум несет чемоданы к месту сбора беженцев у синагоги» (Сараево, февраль 1994).

Хотя на фотографиях Серотты отражена «новейшая история» еврейских общин, часть из них к тому же обладает художественными достоинствами. Вообще то, что иудаистической традиции чужды изображения и что на них будто бы даже существует запрет, по словам Валерия Дымшица, заблуждение и предвзвешенное суждение. Иудаистической традиции вовсе не

чужда изобразительность. У евреев была своя живопись и скульптура. (Некоторые другие источники, правда, обошли данный вопрос молчанием, отметив только, что фотография имеет отдаленное отношение к иудаизму и что для евреев исконным искусством является ДПИ, то есть узоры и орнаменты синагог и так называемые мизрахи — орнаментальные рисунки на восточной стене синагог. Но это к слову.)

Эдвард Серотта, конечно же, прежде всего специалист в области устной истории еврейских родов, генеолог личных семейных архивов, но и как фотограф и оператор-документалист он вполне известен: у него вышло несколько альбомов. Он также является директором Центра исследований и документации Центральной Европы. Серотта коренной американец, но уже 20 лет проживает в Вене. Его фигуру принято рассматривать именно как еврейского фотографа, исходя из сферы его интересов. Но по форме, с точки зрения Валерия Дымшица, не существует большой разницы между разными национальными школами фотографии, так как в XX веке (к которому, быть может, по инерции, мы все еще себя относим) искусство прежде всего индивидуалистично. И если речь идет о «еврейской фотографии», то это подчеркивает разделение лишь по этническому признаку, а значит, можно говорить об этой части фотоискусства как о фотографии этнических евреев. Серотта как раз таков — автор «европейский по форме, еврейский по содержанию».

Семен Левин



подружка Internet

«Третий пол»:
работы Джорджа Чакраварти
Галерея Сайт. Шеффилд, Англия
Джордж Чакраварти уже не раз награждали всевозможными наградами. Очередной свой проект он организовал сам, сам же создал и хореографию для него. Джордж, получивший строгое католическое воспитание, но с детства окруженный индийской культурой, исследует тему собственного детства и сексуального взросления в Индии. Через перформанс, видео-арт и фотографию Чакраварти рассказывает в своем новом проекте, каково это — быть гомосексуалистом в Азии.

«Открыто»
Галерея Ассоциации фотографов.
Лондон, Англия

Выставка «Открыто» вполне соответствует своему названию. Это действительно открытое соревнование — наподобие нашего петербургского фотомарафона — для всех, кто увлекается фотографией. В Лондоне оно проводится уже в третий раз и по своим масштабам и массовости на голову опережает другие организованные инициативы подобного рода. В этом году заявки поступили уже более чем от 850 фотографов — как любителей, так и профессионалов.

«Шутки над собой»
Галереи Делюкс-арт и Креативное Пространство. Лондон, Англия

В августе в галерее «Делюкс» Анна Льюис и Роберт Уркухарт представляли проект «Шутки над нами» — необычное шоу, посвященное юмору в искусстве. В нем приняли участие только те художники, чьи работы были забавны и полны сюрпризов. Например, Деррик Уэлш вышил непристойные рисунки, а Бабек Ганджей соорудил инсталляцию «Рок-звезда ждет телефонного звонка». Шоу открылось всем известной речью Розы Купер, с которой та выступила еще на вручении «Оскара». Ну а после открытия — полное смешение стилей и средств самовыражения. Старичок-перформанс, красочная инсталляция, снобистски настроенный видео-арт — все мультимедийные возможности были использованы в шумном чувствовании безрассудного и странного. Зрительные иллюзии, пантомима «Коровы в гостях у нудистов», старушки, одетые эльфами, — все завертелось в калейдоскопе абсурда, над которым смеемся мы и который смеется над нами.

«Гигантский»:
скульптура Тима Райтенбаха
Музей искусств Спрингфилда. Спрингфилд, США
Проект «Гигантский» представляет собой несколько громадных инсталляций Тима Райтенбаха. Каждая из них исследует тему смерти и смертности — как она воспринимается и переживается пожилым человеком. В работах использованы скелеты, а сам Райтенбах объясняет, что идея во многом навеяна традиционными шутками хэллоуина, а также некоторыми символами, смысл которых не требует объяснений. Долгое время Райтенбах был одержим идеей что-нибудь смастерить, и вот — результат.

«Города-привидения»
Галерея Говет-Брюстер.
Нью-Плимут, Новая Зеландия

«Города-привидения» — проект Пэя Вайта. Обычно Пэй со своими привидениями живет в Лос-Анджелесе, но новозеландцы так хотели видеть у себя этого художника, что уговорили его приехать. Привидения сделаны из цветной бумаги и лески, но, несмотря на хрупкость, могут летать со стремительной скоростью. Инсталляция создает плотное цветковое поле — кому-то оно напомнит точечный рисунок, кому-то — камуфляжные пятна. Вайт словно играет теорией цветового спектра, перспективой, связью холста и архитектуры.

«Упорство корня»:
новая работа Ренато Дорфмана
Галерея Ренато Дорфмана.
Канкун, Мексика

Ренато Дорфман создал галерею, назвал ее в свою честь и теперь успешно выставляет в ней собственные работы. «Упорство корня» — мультимедийный проект, совместивший элементы скульптуры, перформанса, видео-арта, музыки и поэзии. Дорфман, уроженец Мехико, в последнее время становится все более и более известным. Популярен он в первую очередь как экспериментатор: например, проект «Упорство корня» прославляет новое течение в искусстве, которое придумал опять же он сам. Называется оно — «майяско-карибский сюрреализм». Музыкальное сопровождение включает в себя народную музыку разных народов в электронной обработке и трогательные стихи Дорфмана. Видеокомпозиции еще больше усиливают напряжение. Дорфман сочетает карнавные элементы, ритуальные танцы, традиционное искусство Африки и Мексики и посвящает свои работы магии, чувственности и природе. До 30 сентября — в далекой Мексике.

«Крис Нау и Нэнси Мерфи Спайсер»
Галерея на Грин Стрит.
Бостон, США
Крис Нау и Нэнси Мерфи Спайсер создают огромную пятнистую инсталляцию, разбрызгивая на стены галереи краску. Оба художника сошлись на том, что бумагу лучше не использовать. Теперь они вместе работают то над пятнами, то над пустыми местами, а также проводят красивые границы, отделяющие пятна друг от друга. Нэнси любит поговорить об объективности пятен, потому что они делают пространственную живопись сладострастной и завлекающей. А также о том, что этот жанр работы все еще точно не определен — что-то между живописью и скульптурой. Крису тоже очень нравится разливать краску по гладкому полу (а кому бы это не понравилось!). После того как краска высыхает, он целиком отдирает слой с пола и наклеивает на стенку. Застывшая форма краски когда-то была движением, что Крису кажется очень символическим.

«Живопись на краю»:
искусство Уильяма Бекмана
Музей свободных искусств. Сиэтл, США
Работы Уильяма Бекмана — прямолинейные, почти бросающие вызов портреты и пейзажи — представлены на выставке «Живопись на краю». Бекман рисует самого себя, а также тех, кого любит, и землю, на которой живет. Все его образы — будь то мать или любовница — посвящены прежде всего зрителю: Бекман метко схватывает, но никогда не приукрашивает действительность. До 27 октября, но — в Америке.



Фото Клим Юрина

emplacements

Санкт-Петербург (Россия) — Манчестер (Великобритания) 2002/2003
С 19 августа 2002. Санкт-Петербург. Фабрика «Красное знамя»
Осень 2003. Манчестер. Музей науки и промышленности

Проект «*emplacements*» — это международный проект, инициированный в 1997 году Франсуазой Дюпре (Francoise Dupre) и Роксаной Пермар (Roxane Permar), премьеру которого в Петербурге многие запомнили хотя бы потому, что благодаря ей впервые ступили на заповедную до того момента территорию «Новой Голландии». *Emplacements 2002* пройдет на рабочих площадях старой петербургской фабрики «Красное Знамя» (П.С., ул. Пионерская) и объединит в своей международной работе 20 художников из Великобритании, Западной Европы и России. 19 августа состоится итоговая выставка проекта, которую зрители смогут посмотреть в течение этих двух дней.

Уходя от привычных и традиционных способов презентации арт-деятельности, художники «*emplacements*» внедряют результаты своего творчества в индустриальные зоны исторической городской застройки: выставочными залами становятся пустующие цеха и промышленные заводские зоны.

«История труда» расценивается уже не только как промышленная эстетика, а как феномен культуры. Большинство из промышленных предприятий являют собой живую иллюстрацию господствующей в конце XIX — начале XX века мечту XX века о всепобеждающей силе научно-технического прогресса. Мечту, которая вставала за дышащими паром и огнем механизмами, густыми угольными дымами и

нарождающимся рабочим классом. Мечту, которая стала историей минувшего века.

Проект продолжает новую практику международных арт-проектов в пограничной ситуации культура—социум. Мы получаем возможность: с новых позиций взглянуть на историю индустрии и человеческие судьбы рабочих; исследовать и актуализировать фонды «заводских музеев» советского времени; обозначить пути решения проблем естественной реорганизации индустриальных зон внутри городской застройки; получить зрительский доступ к памятникам промышленной архитектуры. Для Петербурга — города с мощной исторической индустриальной застройкой, города, который сегодня активно развивается и строится, — перспективное обращение к проблеме охраны исторических индустриальных зон крайне актуально.

К участию в проекте приглашены художники, работающие в области современного изобразительного искусства и имеющие достаточный опыт работы с креативными проектами, реализуемыми на нетрадиционных выставочных площадках. Особое внимание уделялось способности к диалогу (разговорное знание английского языка) и опыту работы с проектами, посвященными социальной и индустриальной проблематике, а также опыту работы с медиа-проектами.

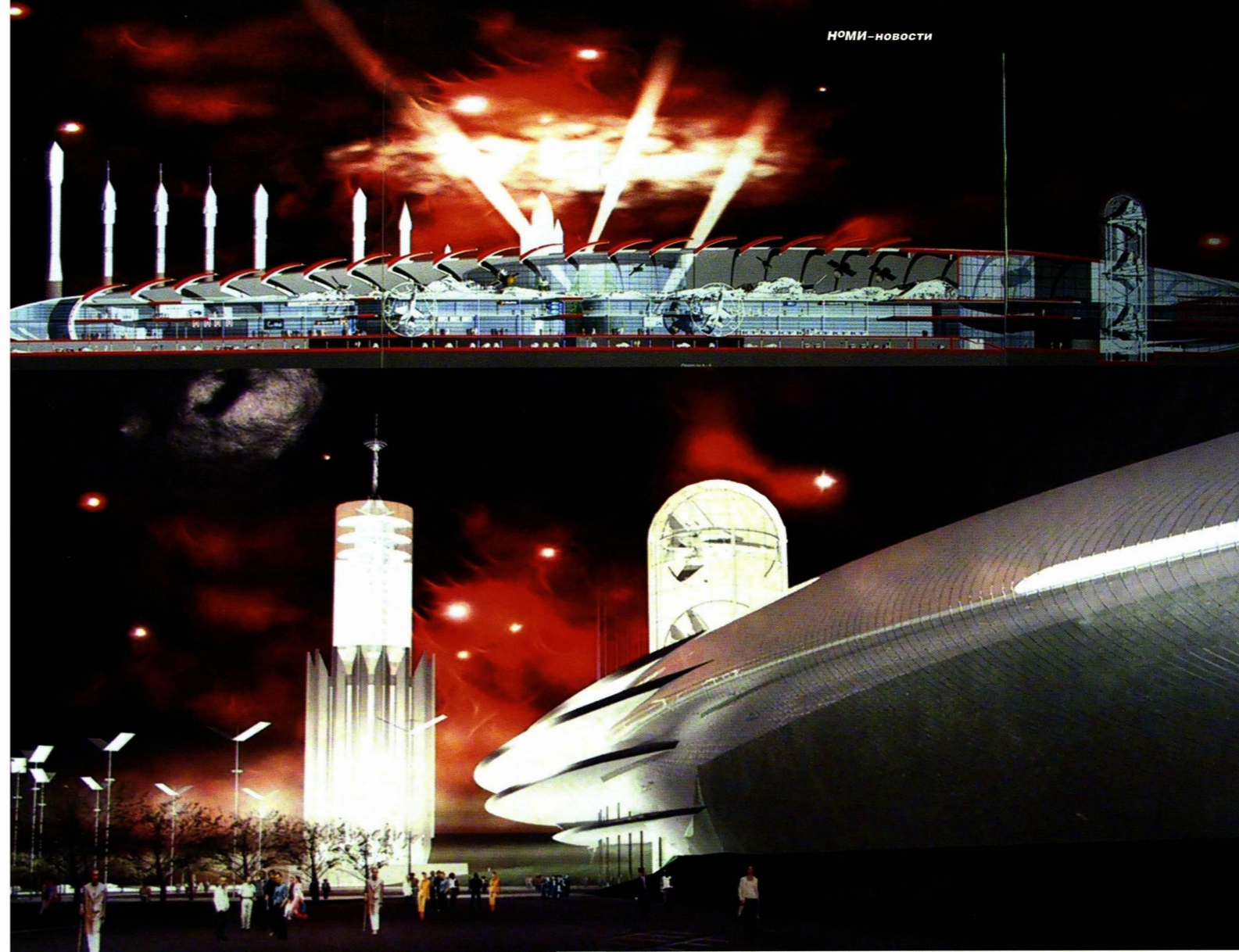
Проект поддержан ведущими арт-институциями и университетами Англии Это British Council, the Arts Council of England (Northwest),

the Scottish Arts Council, Ikon Gallery (Birmingham), Hi-Arts (Scotland) and Manchester Metropolitan University, the University of Central Lancashire, the University of Central England, Royal Holloway College (University of London) and Westminster University.

С российской стороны к проекту сочувственно отнеслись и предложили свою помощь Администрация СПб, Комитет по государственному контролю, охране и использованию памятников истории и культуры (ГИОП), Петербургское отделение Британского Совета, дирекция ООО «Красное Знамя». Самостоятельную программу в рамках проекта проводит Центр музейной педагогики и детского творчества Государственного Русского музея.

Неудивительно, что основные события проекта пройдут в двух городах-побратимах — Петербурге и Манчестере. Манчестер — один из старейших и известнейших центров промышленности и тред-юнионского рабочего движения. Истории труда посвящен ряд прекрасно организованных городских музеев.

Партнерскими организациями проекта «*emplacements*» в Манчестере выступают Манчестерская текстильная мануфактура, Центр исследования промышленной архитектуры, Городской совет Манчестера и Манчестерская художественная галерея. Осенью 2003 года «результатирующая» выставка проекта «*emplacements*» будет показана в Музее науки и промышленности Манчестера.



дискуссия об арх-футуризме

На один вечер, 8 августа, редакция журнала НОМИ стала архитектурным центром Санкт-Петербурга. Современную элиту зодчих и интерьер-дизайнеров Северной столицы — членов архитектурно-строительного клуба — пригласили на творческий семинар, плавно перешедший в дружескую вечеринку, сотрудники мастерской «Витрувий и сыновья». Хотя сам Витрувий (тот, что еще в Древнем Риме написал трактат «10 книг об архитектуре» и сформулировал основной принцип зодчества — гармония прочности, красоты и пользы) по причине преклонного возраста прийти не смог, его многочисленные потомки явились в таком количестве, что едва смогли вписаться в нетесных редакционных залах.

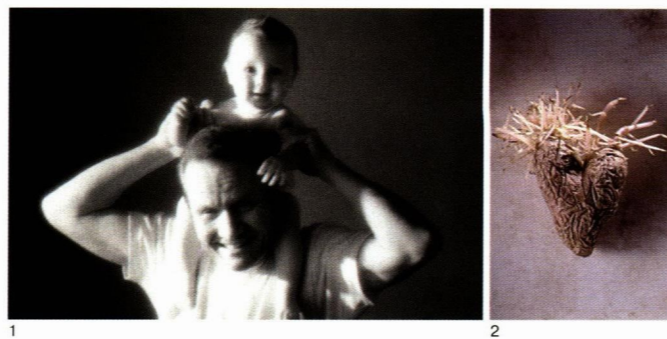
«Сыновья» рассказали коллегам о футуристических проектах из Петербурга, представ-

ленных на недавней выставке «Арх-Москва». По мнению специалистов, сегодня этот архитектурный форум наиболее интересен с профессиональной точки зрения. Всероссийская выставка «Зодчество» уступает ей, поскольку там как в представительстве участников, так и в распределении наград преобладает территориальный принцип, и зачастую уже заранее известно, в какой регион должны отправиться призы. На «Арх-Москве» больше неожиданностей. К ним можно отнести и проекты из Петербурга — комплекс сооружений Конгресс-центра и дипломатической деревни в Стрельне, возле Константиновского дворца, и музейный космический центр на пересечении Светлановского и Тихорецкого проспектов. Впрочем, футуризм все эти проекты с опускающимся и поднимающимся залами для переговоров и подземным Байконуром кажутся

только с позиций достаточно консервативной классической и стандартной современной питерской архитектуры. Во всем мире подобные технологические изыски являются обычной составляющей продвинутых проектов. Тем не менее, в нашем городе им пока суждено оставаться футуризмом — заказчики предпочитают традиционные варианты.

Впрочем, целью встречи было не лоббирование тех или иных конкретных проектов, а прежде всего общение и профессиональный обмен мнениями между действующими архитекторами, которым в силу специфики профессии довольно редко удается встречаться за пределами мастерской.

Александр Чиженок
Фото автора



Фолькер Упхофф: пронзенное сердце

Немецкий фотограф из Ганновера Фолькер Упхофф — постоянный наш автор, хотя в Петербурге он побывал этим летом всего во второй раз и спустя 10 лет после своего первого приезда. Его снимки — суперкачественные и разноплановые, часто фигурируют в нашем издании, а его фотографию ниже белья на одной из обложек НОМИ многие восприняли как заказную к прошедшей тогда в Музее истории города выставке. На самом деле он сделал ее по случаю рождения своей дочери Клер, с которой вы его видите на этой странице (1).

Впервые Упхофф приехал в Петербург в конце мрачного октября 1992 года: слякоть, грязь, разруха — смотреть не на что, но как раз тогда организаторы визита творческой группы из Германии не были стеснены в средствах и возможностях по приему гостей. В конце концов это было время пика «гуманитарной помощи» с Запада во всех ее формах. Визит богатых, «буржуазных», много работающих в рекламе фотографов стал одной из ее разновидностей. Мы рекламировали свою нищету — они рекламировали этот наш имидж за нашими рубежами. Вообще-то позор.

Но — надо сказать, что немцы сами находили сюжеты, ракурсы и людей, которых им хотелось запечатлеть. В основном снимали «социалку» — грязные живописные подъезды, груды мусора, нищих старух. (Этот «взгляд» и сейчас популярен у многих — взять того же Сво.) Фолькер умудрился снять одну из первых коллекций Татьяны Парфеновой, не имевшей тогда ни студии, ни нынешней бешеной популярности, ни салона с окнами на Невский — как сейчас. Съемка проходила в затрапезе новостроек Ленинского проспекта, но — оказалась удачной, и модель Парфеновой (стилист и фотограф Наташа Мундт) попала на обложку немецкого дизайнерского журнала Living.

Сегодняшний Петербург поразил Фолькера — в пору белых ночей, прекрасной погоды, презентации «Черного квадрата» в Эрмитаже и бурной светской жизни мы ему это обещали. Ему понравились наши рестораны — особенно «Ресторань» Андрея Дмитриева, а Упхофф знает в них толк. (Существенную часть его фотографического бизнеса занимает food art (2), в котором на Западе крутятся неиссякаемые рекламные деньги.) Но, впрочем, как всегда, больше всего ему понравились лица. И что это были за лица!

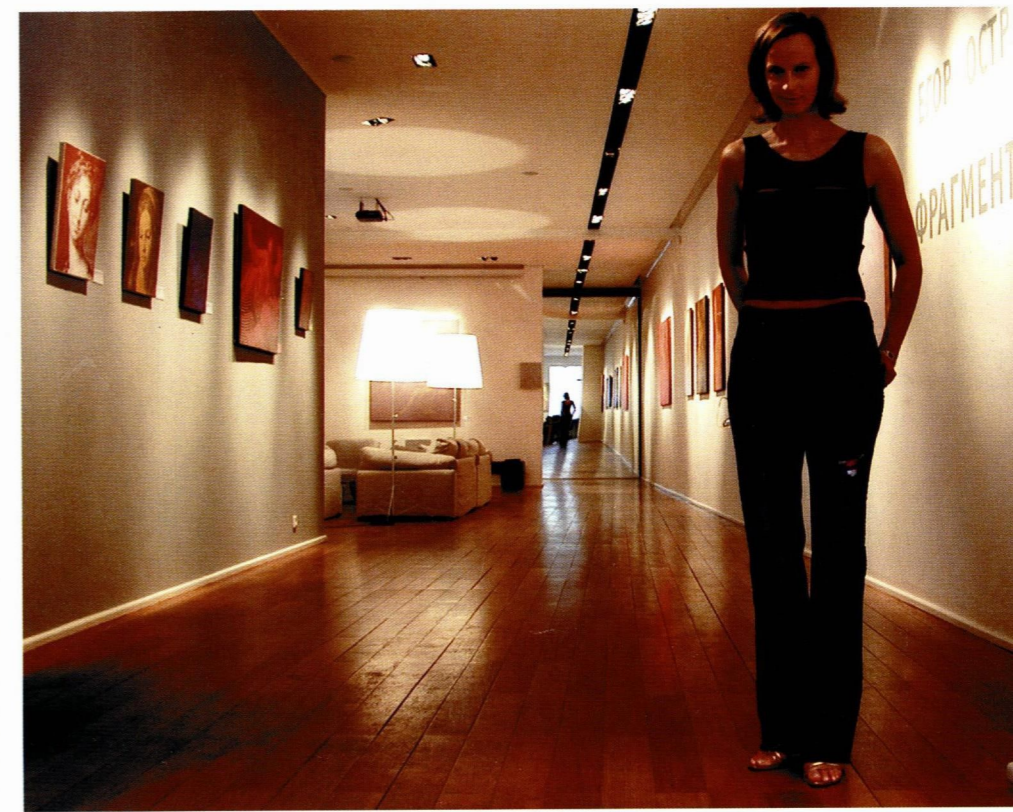
Неожиданно гостем нашей редакции стал граф Петр Петрович Шереметев (3), которого Фолькер снял на фоне фамильного портрета в навсегда утерянном для этой знатной семьи Шереметевском дворце. Удалось застать и Таню Парфенову (4) в ее стильной студии — уже не на Ленинском проспекте. Владимир Потанин, Михаил Швыдкой, Михаил Пиотровский (5), Виктор Файбисович (6), только что вернувшийся из Лондона с новой покупкой для Эрмитажа... И, конечно, главные участники петербургской арт-сцены — художники, музыканты, фотографы (с ними в НОМИ был проведен мастер-класс), галеристы.

О галеристах скажем особо.

Взгляд со стороны нужен каждому — даже самому не ангажированному публичному персонажу. Галереям, которые в принципе позиционируют себя в своих вкусах, имидже, стиле, он важен вдвойне. Человеку эстетически образованному и развитому, имеющему неподкупное, свободное мнение, человеку, что ли, «со стороны», как раз как Фолькер, вообще-то все равно, какой тут у нас местный рейтинг галерей... И все-таки мнение Марины Колдобской о доминировании у нас в городе трех галерейных «брендов» (Д 137, Галерея Марины Гисич и НОМИ), «возглавляемых тремя амбициозными дамами», было подтверждено и немецким гостем.



Галерея Марины Гисич (7) на момент нашего к ней визита выставила Егора Острова. И если к художнику с его искусством мультимедийного принта Фолькер отнесся с прохладцей, то сама Марина — с ее шармом активной и стильной личности, гостеприимно распахивающая для нас, неожиданных посетителей, свои частные апартаменты и скользкая по ним с грацией всегда юной и свежей амазонки, не могла его оставить равнодушным. Любимая заповедь моего немецкого друга: «Не думайте, что в вашей работе есть мелочи, на которые можно наплевать и клиент их оставит без внимания. Скучно с людьми, лишенными вкуса и запросов». В работе Марины, в том, как она представляла свою галерею и художников, Упхофф, за плечами которого 35 лет общения с требовательным и состоятельным клиентом, не нашел ни малейшего изъяна.



Ольгу Кудряцеву (8) — директора популярной и любимой художниками галереи «Д 137» — этим летом было трудно заставить в городе. Но нам удалось. Ее активность и занятость потрясающи. Ольга не одна из из первых — просто первая пошла по трудному пути настоящего арт-менеджера, который понимает: никакие удачные продажи еще не делают галерею имени, не формируют по-настоящему ее серьезного художественного лица. После участия во всех самых значительных московских смотрах Ольга прошла труднейший отбор на престижный берлинский Арт Форум, где уже в сентябре как первая петербургская галерея представит искусство Георгия Гурьянова и Сергея Сергеева. Увидев в «Д 137» компьютерную живопись Сергеева, Фолькер заметил: «Обывательский вкус неповоротлив и приземлен. Всегда интересно заставить оценить его что-то новое, что сделано человеческими руками».

Вообще было ужасно приятно показывать немецким друзьям серьезное, умное и красивое «лицо» художественного Петербурга, в котором, как заметил немецкий фотограф Фолькер Упхофф, «потрясающая концентрация искусства на квадратный метр».

Лиза Вертин, июнь-июль 2002



Нижнекамск: гибкость сознания по-бодрийаровски?

С 10 по 14 июня в Татарстане проходил экспериментальный фестиваль публичного искусства «Искусство для городской среды». Его организаторами стали фонд «Культурная столица Поволжья» и Нижегородский филиал ГЦСИ при поддержке Фонда Сороса.

Голем, созданный из бракованных шин и покрытый золотом, — не персонаж сказки, не ярлык, подразумевающий депрессивную гибкость сознания по-бодрийаровски. Радостно раскинувший золотые руки, этот монстр, созданный ироничным московским художником Михаилом Косолаповым и украшающий площадь перед молодежным комплексом в Нижнекамске, стал символом «публичного искусства» — городского искусства, творимого современными художниками в татарской провинции.

Содержание эксперимента — в создании художественных проектов, которые бы активно влияли на городскую среду. Однако с самого начала настораживал тот факт, что «искусство для городской среды» предполагало сделать из «доступных материалов» (имелись в виду бумага, стекло, металл, дерево, шины, проволока) и то, что для размещения проектов было выбрано заранее подобранное для этой цели здание, без выхода из экспозиционной среды в реальное городское пространство. Правда, в пресс-релизе последнее было объяснено тем, что созданная художниками экспозиция в помещении с патетическим названием «Космос» (молодежный центр, отреставрированный напополам) будет функционировать как летний музей современного искусства.

Нижнекамск — удивительно чистый город, где дворники выметают улочки простыми вениками, а бордюры покрывают не известью, а алюминиевым порошком, — необычен тем, что это «город без истории», без замшелой даты возведения первого завода. Здесь нет старинных улочек, как нет, впрочем, и ярких билбордов и прочей рекламной продукции. В общем, он лишен того, что предполагает ра-

боту «с развитой городской средой» по причине ее отсутствия. Но неизменно и во всем чувствуется уважение собственных корней и национальности — вплоть до нежелания молодых и вполне современных девушек по европейской моде обнажать пупок. Такой «неактуальный» город — непаханое поле для создания коммуникации «искусство — житель» языком современного творчества, способного к адаптации, работающего на создание коммуникации, а не на разрыв ее.

Неполных четыре дня — короткий срок для того, чтобы от знакомства со средой перейти к художественному проекту, даже несмотря на разосланные заранее фотографии и описания. Практически все приглашенные приехали уже с «готовым» — да и подручного материала хватило на всех, а вот знакомиться со «средой» получалось только урывками. Были, конечно, и попытки «воздействия художественного сознания» на городское пространство: специальный проект фестиваля — 50 метров граффити на бетонном заборе, многоцветное воплощение американской мечты с импортными аббревиатурами, гладкими фигурками негров, лопоухих осликов, силуэтами часов и витражами современного сабвея, так не в тему, нелепо смотревшимися в этом городе. Но это — исключение.

Творческая кухня, в которую художники превратили нижний этаж «Космоса» во время проведения фестиваля, — пожалуй, самое интересное. Комнаты, розданные под проекты, напоминали препарированные кишочки огромного существа, обвешенного мусором, но в котором циркулировала жизнь. Полуматериализованные идеи, словно осколки, раскиданные по «залам», цепляясь за стены, повисали странными миражами будущего представления. Абсурдная сказка «забытых вещей» (Дюшана сюда бы!)... Проекты, причудливо соединяясь друг с другом, переплетались, изменяя и нюансируя работы соседей. Художники, интуитивно почувствовав эту спонтанно возникшую тенденцию, увлеклись переделка-

ми, созданием из «подручного мусора» дополнений к своим заготовкам.

Ностальгия по пустоте детства спального района в «Саде» из обрезанных тополей Анжели Арсинкей (Ижевск) и «Сны Дюймовочки» Оксаны Стоговой (Самара) — видеографическая инсталляция, созданная при помощи старых стекол. Мандала из белоснежного стирального порошка на грязном полу под огромным фонарем — группа «Лето» (Москва). «Охота за солнечными зайчиками» Владимира Логутова и Киры Субботина (Самара), пародия на псевдосерьезность воспоминаний. Призрачные жители, выступающие из квадрата полотна проволочной сетки маньяками эротическими фрагментами в «Заселенном Космосе» Алены Романовой (Москва). Смешные отпечатки обнаженных тел, треки памяти затвердевшего пространства и асептичность белоснежного кафеля с начинкой из двух манекенов в «Искусстве теплых отношений» Нели и Романа Коржовых (Самара). Молитвенный «Барабан Хурдэ» Сергея Брюханова (Нижний Тагил), созданный из центрифуги стиральной машины «Урал-10», и резиновая женщина, неизвестно кем и для какой цели принесенная... Странный тандем жизненного бытия, иллюзия замены одного другим — полого деревянного барабана центрифугой, живого тепла — резиной, молчаливого размышления — механическим вращением. И «Небесный сад» Геры Виноградова (Москва), где газовые горелки исполняли органые фуги на трубах под запах травы и разогретой резины.

Это смешение всего и вся, призрачное дружелюбие, придало особую цельность каждому проекту и всему фестивалю в целом — эксперимент удался, но только не на уровне публичного искусства, а скорее в попытке совмещения, выживания и коммуникации слишком разнообразных проектов слишком разнообразных художников. Не это ли главное в современном арт-сообществе?

Юлия Гниренко



ЭТОТ СМУТНЫЙ ОБЪЕКТ ЖЕЛАНИЯ

«Мочалки» Сергея Шеховцова в галерее «Риджина»

Когда художники начинают работать с разнообразного пошиба кичухой, это бывает либо смешно, либо отдает какой-то перезрелостью. Выставка молодого художника Сергея Шеховцова в галерее «Риджина», никогда не брезговавшей бурными романами с массовой культурой, находится где-то посередине.

Выполненные из поролона в ненатуральную величину красавицы из порножурналов отнюдь не оригинальны. Причем сразу в двух аспектах: иконографией порножурналов уже давно никого не удивишь, а постмодернистским осмыслением ее — и давно. Такое уже было не только у Тома Вессельмана с его «Великими американскими обнаженными», но и у собратьев Шеховцова по современной арт-сцене Виноградова с Дубосарским. Тема «ню», однако, неисчерпаема. Главное — как подать, или — в случае современных мастеров — как отстраниться.

Сначала разберем качественную сторону. Тетки и их фрагменты выполнены, как уже было сказано, из поролона с помощью распылителя. Это придает фигурам расплывчатость. Девочки оказываются не в фокусе, благодаря этому снимается лишнее напряжение от сверхреальности демонстрируемых вторичных половых признаков. Не обошлось и без объектов: обернутый в поролон телевизор с двумя рваными ранами на экране, сквозь ко-

торые иногда сквозит розовая плоть. В наушниках — французские оргазмические стоны. На все это взирает накачанный мужик в плавках, но без ног. Еще есть бассейн, в котором плавают «мочалки» и присобаченная к стене пальма, растущая из куска сыра. Рассматривать всю эту красоту приятно. Кажется, что все изображения покрыты какой-то матовой пленочкой, и если всмотреться, то можно увидеть девочек во всей красе.

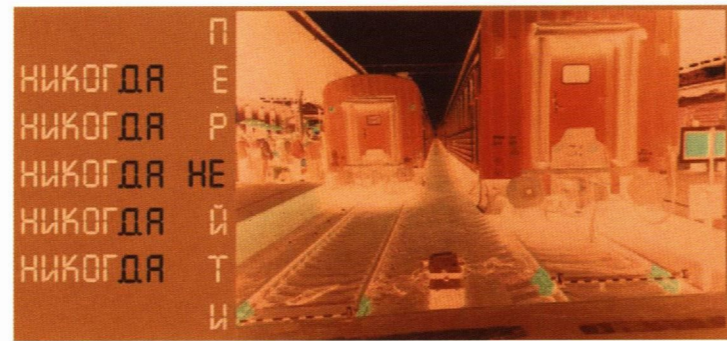
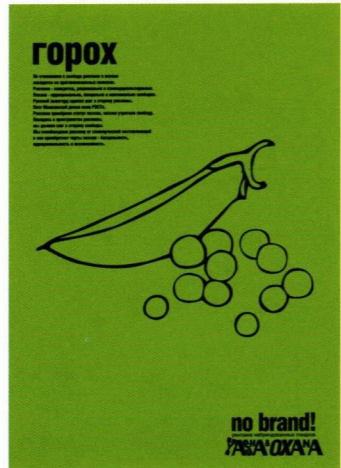
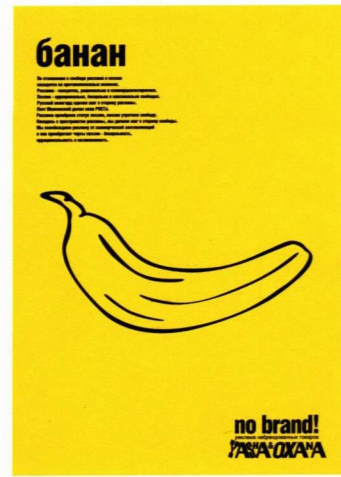
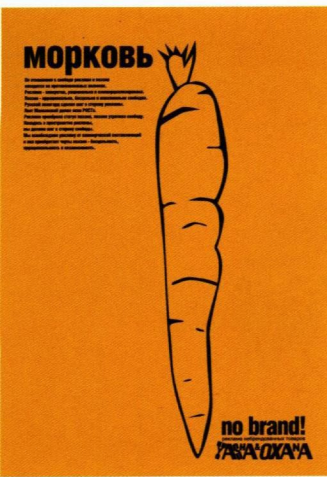
Самой удачной работой в смысле смысла следует назвать вышеупомянутый телевизор в поролоне. Это метафора безопасного телевидения: ящик в презервативе, предохраняющий зрителя от слишком тесных контактов с французской порнухой, а «Идущих вместе» — от юношеского порока, сублимирующегося в политической деятельности. В качестве такового объект следует рекомендовать к массовому производству. Очень удачным получился и кусок женской груди с огромным красным камнем. Хорошо схвачен ракурс, в котором такие явления обычно и рассматриваются. Извините за излишнюю игривость, но в такую погоду трудно сосредоточиться на подтексте. Слишком жарко, хочется на юг, Москва переполнена варварами с кусками ткани вместо одежды.

Ну ладно. Перефразируя Анну Ахматову, мы же искусствоведы. Тем более что выставка, право слово, не направляется на такой тон. Это все жара. Ничего особенно непри-

стойного на выставке нет, все — результат работы художника с «мечтами простых людей», к которым «надо присмотреться» (формулировка прес-релиза). Знаете, к мечтам простых людей присматриваются уже с 60-х годов прошлого века. Пора бы и выводы сделать. Мечты так называемых простых людей мало отличаются от мечт образованной элиты. Внешне — да, может быть, но структурно — все мы люди, уф-ф. Ближайшая параллель «Владимирскому централу» Михаила Круга (пусть земля ему будет пухом) — «Внутренняя Монголия» Виктора Пелевина. И не надо этого стесняться. В конце концов иная порнография сейчас намного живее, чем любые полевые исследования на ее счет, предпринимаемые современными художниками.

В общем, дебют Сергея Шеховцова можно оценить на твердую «четверку». Поролонные «мочалки» вполне могли бы украсить собой какую-нибудь среднюю пошиба дачу в Горках. Бассейн — крайне удачная коммерческая находка. По крайней мере снимает вопрос о нужности искусства. Что еще можно сказать в качестве похвалы современному художнику? Разве то, что шутка удалась. Отдельный плюс — за актуальность тематики. Хоть сейчас и не самый сезон для начала художественной карьеры, но зимой или осенью такая выставка бы не прозвучала.

Валентин Дьяконов



Плакат с выставки «Шершавым языком». Автор — Татьяна Антошина

По отношению к свободе реклама и поэзия находятся на противоположных полюсах. Реклама — конкретна, рациональна и коммерциализирована. Поэзия — иррациональна, бесцельна и максимально свободна. Русский авангард сделал шаг в сторону рекламы. Поэт Маяковский делал окна РОСТА. Реклама приобрела статус поэзии, поэзия утратила свободу. Находясь в пространстве рекламы, мы делаем шаг в сторону свободы. Мы освобождаем рекламу от коммерческой составляющей, и она приобретает черты поэзии — бесцельность, иррациональность и независимость.

Серия NoBrand! Автор — Яша Каждан

Даша Акимова (Москва) — с обзором летней художественной жизни

I Фестиваль Владимира Маяковского

Зверевский центр современного искусства, галерея «L», Музей Маяковского, Малый Манеж. 7–19 июля

Организаторы 13-дневного (от старого дня рождения поэта до дня рождения по новому стилю) неюбилейного праздника в честь первого поэта России XX века (это определение, кстати, всерьез) особенно настаивали на том, что их фестиваль — первый.

Это не полная правда: «именем Маяковского» поэты уже читали стихи (собственно Маяковского и свои собственные) возле его памятника на площади в 60-е. Особо ретивых творцов тогда даже увозили в воронку — присутствовавшие на «чтениях» специалисты не всегда узнавали в неблагонадежных виршах строчки классика. На этот раз не повезло: никто из властей не мешал. Посему фестиваль носил ярко выраженный мирный характер. Никакого пафоса. Никакой борьбы. Собрались молодые кинематографически красивые, ухоженные люди. Смотрели кино, фотографии, плакаты, слушали стихи и прения в программах «Художник и власть», «Говоря от первого лица», «Поэт-экспериментатор». Под занавес устроили «Футурбал» в оранжевое Зверевского центра с распитием легких спиртных напитков и подростковым «хи-хи» над провоцирующим (на создание весомых, грубых и зримых образов) названием «Облако в штанах». Разошлись.

От самого Маяковского осталось мало, и остался он главным образом молодой, футуристический, невинный в любви к револю-

ции. Осталось кино «Барышня и хулиган» (на просмотр набился полный зал; когда узнавали эпизоды, процитированные Миронером и Хуцевым в «Весне на Заречной улице», смеялись и аплодировали). Остались, как это ни странно, художественные стратегии. Это главный плюс фестиваля: художники не унизились до банального цитирования классика.

Правда, стратегический талант современных авторов, которые представили на фестивале свои творения, вдохновленные Маяковским, заметно измельчал со времен Владимира Владимировича. Это все те же воинственные выступления «хулиганствующих пророков», разящих мир буржуа. Конечно, теперь разят не так несмело, как Маяковский. Но проекты, показанные в галерее «L» на выставке «Маяковский продолжается», хороши тем, что по большей части не придумывались специально к «дате», а существовали «в маяковском ритме» естественно. Единственное вопиющее исключение — «нумерологическая» фотосерия хорошего, в общем-то, фотографа Владимира Куприянова «Змеиный год» (оказывается, года Змеи, случившиеся между рождениями гороскопических «змей» Маяковского и Куприянова, были сплошь судьбоносными, из чего он сделал далеко идущие выводы). В точку попал проект «Ты мне соблазн» Антона Литвина. Художник предлагал москвичам угрожающие цитаты из Библии, выписывая на стенках домов и гаражей нечто вроде «Делатели неправды!», а по-

том протоколировать фотоаппаратом реакцию жителей. Реакция, к стыду горожан, была глуповатой и маловразумительной: в слове «диавол», например, исправили буквы на «ь» и «я». Кстати пришлось наверняка знакомая питерцам работа Дмитрия Шубина «Места заказных убийств»: пейзажи мирных уголков Северной столицы, «прославившихся» насильственной смертью того или иного нового русского бизнесмена. Серию критики удачно прозвали «Убойным краеведением». По сути это фотографический Спас-на-Крови, памятник убиенным и одновременно — жесткий пацквилл на «новых мучеников». А также — пародия на страстную любовь людей «культурных и интеллигентных» к «могилкам и памятничкам» Джерома К. Джерома. Пародия на экскурсии по кладбищам, которые успешно превращают смерть в развлечение.

Плакаты в Зверевском центре («Шершавым языком») представляли Татьяна Антошина, Герман Виноградов, Арчи Галенц, Максим Илюхин, Алексей Иорш, Яша Каждан, Елена Китаева, Анна Колейчук, Константин Латышев, Николай Филатов, Александр Шумов и другие — команда неслабая и не лишенная чувства юмора. Выставка — не про историю плаката (подобные проекты, как правило, достаточно занудны), а про соотношение плаката и современных масс-медиа, про рекламу, пропаганду и искусство — массовое, естественно. А какие вы хотели?

Ковчег. «Карл Фридман 1926—2001. Живопись и графика» До 8 сентября. Файн Арт. «Летние каникулы» До 10 августа. ГЦСИ. «Изучение и пение»

В Москве в пик отпускного сезона жарко. Под Москвой горят торфяные леса, в воздухе — марево, и тьма накрывает город. Галеристы и прочие деятели искусств продолжают делать вид, что работают. Работают действительно — правда, бывает, что спусть рукава.

Лучше всех вышла из положения галерея «Файн Арт» — у нее есть специальная традиционная выставка «Летние каникулы» (подобную летнюю «сборную солянку» устроила в этом году и «Новая коллекция», она же — «Крокин»). В «Каникулах» участвуют художники галереи, чьи проекты были показаны в «Файн Арте» за год. То есть художники, конечно, на выставку не приехали — отсиживались по дачам, вместо них отдувались их работы.

Раз от раза «Каникулы» проходят все легкомысленней. Стратегию и политику «Файн Арт» по ним не прочтешь, потому что отбираются на выставку самые ненавязчивые работы даже из самых глубокомысленных авторов — если глубокомысленными позволительно назвать вечно молодого корифея 60-х Эдуарда Гороховского, создателя огненных человечков и поэта Гора Чахала, автора поэтических «Окон» Ивана Чуйкова. Публика долго выбирала «любимое каникулярное блюдо», разрываясь между простыми, как песня, «Лейкой» Андрея Гросицкого и «Бабочкой» Владимира Дубосарского — Александра Виноградова, которых, по слухам, недавно взяли в собрание Помпиду.

Московский дом фотографии. Дмитрий Бальтерманц 20 июля — 29 сентября

Его не любят эстеты: официально признанный мэтр фотожурнализма, официально навязываемый «бальтерманцевский» стиль («Добавляйте в кадр глянца, как на снимках Бальтерманца»). Кроме того, эстеты вообще не склонны любить советскую репортажную фотографию. И то сказать: пока «они» на Западе развивали фотоискусство, «мы» давили на «фактуру» и «конкретику» («Фотофакт» — помните?), из всех возможных учебников фотографии оставив авторам только Библию от Родченко. Так что понятно, что Робер Дуано по художественным достоинствам и оригинальности заткнет за пояс все наше военное фотопоколение, которое, в общем-то, и составило славу отечественной фототшколы. Составило главным образом потому, что «повезло» попасть в пекло и оставить летопись.

Самому Бальтерманцу повезло целых четыре раза. В 1942 году он вернулся из-под Сталинграда: привез в редакцию «Красной звезды» снимки — репортаж должен был называться «Наши первые победы». Проявил

В «Файн Арт» уже давно свершилось то возвращение «актуальщиков» к картине, которое до сих предвещают и до сих пор ждут во всем постмодернистском мире вообще, и в Госцентре современного искусства в частности. В ГЦСИ на Зоологической показывают видеоработы молодых литовских художников «Изучение и пение». Работы привез в столицу Литовский центр современного искусства и куратор Кестутис Куизинас. Прибалтийские «актуальные» художники в Москве с недавних пор стали появляться часто (недавние гастроли Эгле Ракаускайте в «XL» можно признать самыми удачными). Как правило, их отличают вдумчивость и медитативность.

Творения Лауры Стасиулите, Виты Заман, а также Гедиминоса и Номеды Урбонас — это про судьбу современных женщин. А жизнь современной женщины трудна, бессмысленна и насыщена разнообразными фобиями и комплексами. Юные литовские девушки способны разве что с паническим ужасом думать о сексе и деторождении (Лаура Стасиулите собрала глупейшие вопросы читательниц из подростковых журналов и попросила знакомых девушек переписать их от руки на клочках бумаги. Достигнутый эффект непосредственной робкой реплики, надо сказать, впечатляет — как письмо Тани Лариной.) Половозрелые девы пребывают в неизбывном одиночестве (героини Виты Заман — это куклы-фотомодели за кулисами своего ресторана-цирка-подиума). Зато взрослые литов-

ские дамы одержимы деньгами и собственной благополучностью (никогда не перестающие улыбаться офисные красавицы с пустыми глазами поют перед камерой Урбонасов «Money» группы ABBA). Грустное зрелище. Насколько исчерпывающе высказались авторы, кажется, не понял даже куратор: он почему-то припомнил женщин Луки Кранаха, а еще в буклете написано что-то про радость бытия и «удовольствие от процесса» (это о нестерпимо страшных в своей пустоте героинях Урбонасов).

А негромкая галерея «Ковчег» (она работает в основном с наследием отечественных художников XX века — художников крепких, но «второго плана») представила живопись и графику недавно ушедшего Карла Фридмана, типичного автора-шестидесятника. Фридман всю жизнь «искал себя» где-то между кондовой суровостью («В рейсе» с непременно горящей папиросой в зубах шофера) и сумасшедшиной позднего Ван Гога. Когда «дожимал» Ван Гога — получалась, например, ночная «Площадь Дзержинского» (1988), за которую десятилетием раньше вполне могли бы и посадить. Когда не «дожимал», получались суриковские снега и нежные температуры. Говорят, что Фридману не повезло: «его нишу» занял Виктор Попков. Однако у Фридмана осталось жизненное пространство. Он прекрасный рисовальщик. Его многочисленные «Запои» — это очень мужественные и очень честные рисунки.

Ушел домой спать. Среди разложенных на полу фотографий были снятые под Москвой, в 41-м, во время отступления. Ночью дежурная бригада (срочно в номер!) отобрала снимок. Оказалось — не тот. Не победительный. Его отправили в штрафной батальон. Повезло, что не в лагерь. Второй раз повезло во время атаки — остался жив. В третий раз повезло в госпитале — не стали отрезать ногу. В четвертый раз повезло в 45-м: его взяли в «Огонек», единственный на тот момент богатый иллюстрированный журнал в СССР. И это было начало славы Бальтерманца, а не ее конец: он умер в 1990-м, не успев уйти на покой.

Сам Бальтерманц говорил, что законов «военной фотографии» никто у нас не знал и не знает, и вообще — хорошо бы им не учиться. Лукавил, конечно. Он знал главный закон. И за это эстетам стоило бы простить ему и официоз, и глянцево, и невинно-нарочитую выстроенность его кадров, и даже то, что он по жизни был несколько «свысока». Закон прост: личность фотохудожника должна читаться в кадре.



ГТГ в Лаврушинском. «Женский взгляд». До 30 сентября
Московский центр искусств. «Портрет жены художника»

Две равно противопоставленные друг другу «женские» выставки случились на-медни в Москве: «Портрет жены художника» и «Женский взгляд» (часть вторая, графическая, — продолжение выставки «Искусство женского рода. Женщины-художницы России XV—XX веков»).

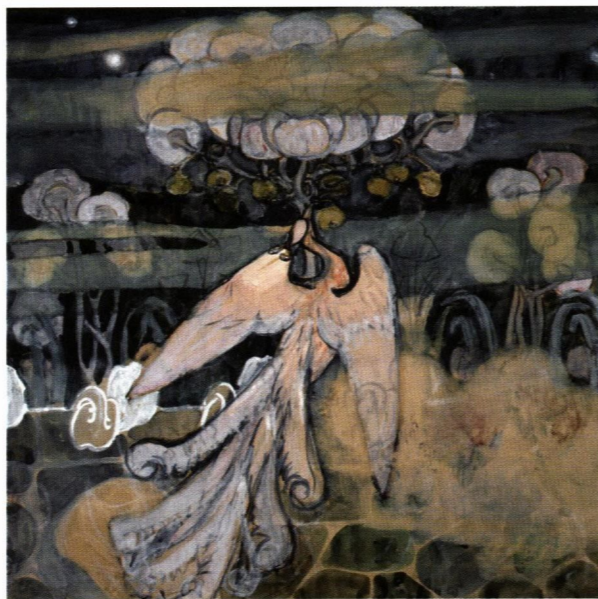
Жестоко, но правда: «женщин-художниц» много, настоящих художников среди них же единицы. Причем не обязательно только «у нас», вообще по миру. Ну не безвестных же вышивальщиц из древних Кремлевских палат, не царских же дочерей и не Софью Сухово-Кобылину к ним причислять. Вышивальщицы, конечно, трудяги, и Сухово-Кобылина, отечественная Жорж Санд, тоже молодец: первой из дам отвоевала себе золотую медаль Академии художеств, о чем не преминула написать холст. Но при чем здесь живопись и тем более графика, для которой нужны точность, твердость и аналитические глаз и ум, чего от женщин и требовать-то бесполезно?

Если первая (живописно-скульптурная) часть феминистского проекта ГТГ еще хоть как-то примиряла с собственным полом (тут «амазонки авангарда», и Наталия Гончарова отдельной строкой, Голубкина, Мухина, Наталья Нестерова и Татьяна Назаренко плюс кто-нибудь из «новых» для разнообразия — допустим, Айдан Салахова), то графика откровенно удручает. И дело даже не в том, что

временные рамки сужены. Не в том, что работ Елены Поленовой (которую многие корифеи ставили выше брата), ранее не выставившихся, оказалось не так много. А в том, что лучшим экспонатом на выставке графики все дружно назвали шахматы скульптора-керамиста Наталии Данько «Красные и белые» (1922). Факт сам по себе говорящий.

Короче говоря, творить «из себя» (умом и руками) женщины умеют только в виде исключения. Творить «собой» (в лучшем случае — выходить в роли Аркадиной на сцену) получается у нас куда лучше. Еще один способ пассивного творчества — позировать мужьям-художникам. Они гении, им и ответ держать.

Выставка в Центре искусств на Неглинной «Портрет жены художника» (а это едва ли не лучший проект всего прошедшего московского сезона) наглядно продемонстрировала настоящее место женщин в художественном



Е. Поленова. Жар-птица

процессе. Вопрос только в том, как к этому месту относиться. «Портрет жены» — это работы ведущих живописцев начала XX века (плюс Венецианов, Тропинин и Левицкий — на правах патриархов) из собрания Русского музея. Михаил Врубель, Борис Кустодиев, Илья Репин, Илья Машков, Александр Дейнека, Юрий Анненков и другие — больше тридцати работ излюбленного Центром искусств периода.

Выставка провоцировала искусствоведов и архивистов презрительно взирать на «пассивные объекты» — запечатленных на картинах женщин. Но еще неизвестно, стоят ли высокомерного презрения строчки: «Он сделал мне больше, чем думает, чем можно сейчас видеть. Он вернул меня к жизни. Он заполнил всю пустоту вокруг. Новый смысл приобретает все, и я не одна теперь» (1923 год, Надежда Удальцова об Александре Древинне). Может, это просто критики чувствовать не умеют?

Впрочем, выставку не стоит воспринимать и как собрание слезливых новелл о любви. Делать из отношений двух людей (по крайней мере один из которых талантлив) «чтиво» для почтенной публики непристойно. Так что отнеситесь к «Портрету жены» как и к «Портрету художника». Благо такой жанр, как «портрет близких» (чтобы избежать неточного — «семейный портрет»), можно считать наиболее честным отражением стиля самого автора. «Непортретиста по характеру дарования» Бориса Анисфельда это тоже касается. Потому что писал он Фриду не для музея, не на заказ и даже не для «человечества». А просто — для себя. И о себе.



З. Серебрякова. Тата и Катя



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

