

Новый Мир Искусства

НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

3/32/2003

издатель ООО «Редакция журнала „Новый мир искусства“»
директор Юрий Калиновский
главный редактор Вера Бибинова
ответственный секретарь Инга Мушкина
специальный обозреватель Дмитрий Новик
разработка дизайна:
Филипп Донцов, Надя Зубарева
корректор Лиза Вертин
коммерческая служба Дмитрий Седых
производственный отдел Александр Гончаров
распространение Леонид Новожилов
отдел информации: Ася Балуева, Дарья Акимова (Москва), Александр Люсый (Москва), Семен Левин
фотосъемка: Ася Балуева, Клим Юрин, Дмитрий Новик, Иван Бибинов
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.

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

факс (812) 232-6467.

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.

1-я страница обложки:
Китайский дворец в Ораниенбауме. Из фотографического проекта Юрия Молодковца «Сокровища Петербурга».

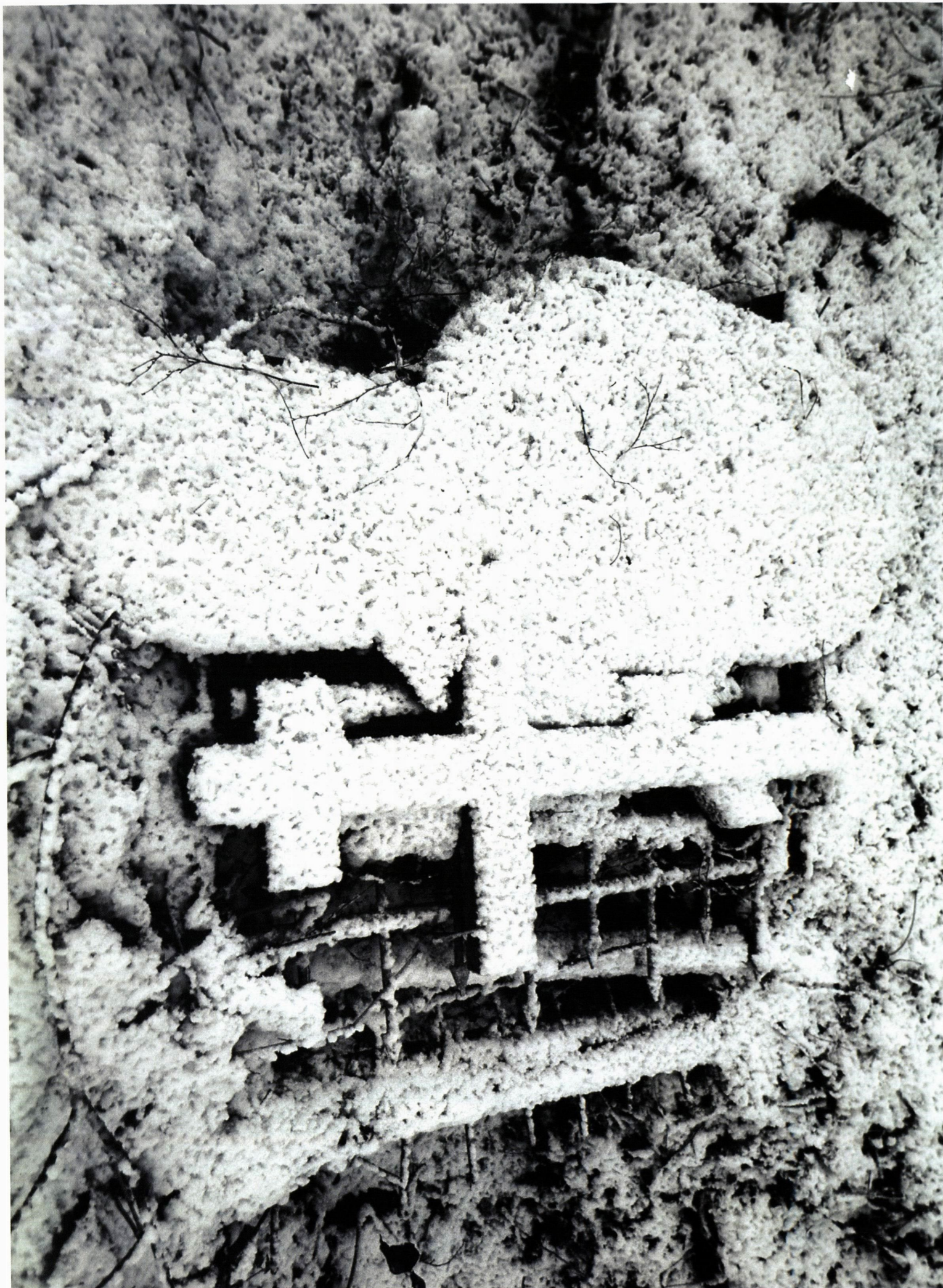
2-я страница обложки:
Леонид Тишков (галерея «Кино», Москва). Мы поглощаем время, время поглощает нас. Инсталляция. Стекло, песок, металл, скульптуры, пластик, сервированный стол, мишка плюшевый. 240x170. 2003

3-я страница обложки:
Площадь Сан-Марко в Венеции. К открытию 50-й Венецианской биеннале. Фотограф — Александр Соболев (Австрия).

Печать — типография «Светоч», Санкт-Петербург. Установочный тираж 5000 экз. Цена договорная. © Copyright 2003, «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

Николай Кононов сюжета нет	3
photo-step Г. О. Юрий Молодковец: «гипнотическая отчизна»	6
Михаил Кузьмин мост — улица — исаакий — свет	8
Анастасия Карлова Карл Булла: Петербург, юбилей города. сегодня и 100 лет назад...	10
история — жизнь Анатолий Заславский Глеб Дерюжинский: «как меня учили — так и работаю»	13
Александр Котломанов Барбара Хепворт, Dame Barbara	15
русское присутствие Дмитрий Новик праздник, который всегда...	18
Юлия Поспелова (Париж) русский монмартр	20
Александр Котломанов пастели русских эмигрантов	22
Борис Соколов (Москва) Кандинский в Париже: одиночество авангарда	24
p.s. к рубрике / парижская школа Екатерина Андреева Парижская школа Михаила Германа	27
художественная старина в XXI веке Семен Левин физиология Петербурга: жанризм и быт до «кризиса искусства»	28
Борис Соколов (Москва) бумажное эхо японской войны	30
Борис Асвариц Штиглиц — Лукойл или Штиглиц — Эрмитаж?	32
взгляды Дарья Акимова (Москва) Сергей Попов: время фактов	36
Станислав Савицкий питер до глянца	39
артикуляция / коллаж смыслов Томи Хуттунен (Финляндия) русский cut & past и финский концептуализм	40
Марина Попыкина (Ярославль) документ на шесть персон	42
Ирина Карасик Сюзанна Бауманн: маленькая всемирная выставка	44
из книг Татьяна Колганова (Москва) прогулки по немецкому петербургу	46
Николай Кононов профиль художника	47
Станислав Савицкий новое о курортной жизни	48
художественная хроника петербургская арт-хроника	49
московская арт-хроника	53
арт-хроника России	56
музеи	57
галереи / выставочные залы	63
столицы	75

Дорогие друзья!
У вас появилась хорошая возможность ежедневно узнавать о новостях художественной жизни Санкт-Петербурга. На сайте журнала www.worldart.ru открылся информационный портал, обновляемый ежедневно. Куратор данного проекта — специальный обозреватель НОМИ Дмитрий Новик. Приглашаем к сотрудничеству российских и иностранных сетевых журналистов.



сюжета нет

Н. де С.

Николай Кононов

К выставке работ Никола де Сталья в Государственном Эрмитаже. До 31 августа 2003 года

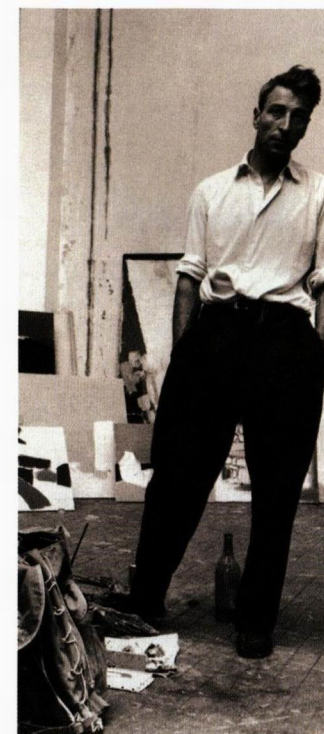
Эрмитаж в очередной раз подтверждает статус мирового музея. Не силой стародавних коллекций, не мощью «перестроечных» экспроприационных амбиций, а выбором актуальных экспонентов. На выставке Никола де Сталья посетителя не оставляет впечатление, что неизвестный широкой русской публике художник, соотечественник и земляк действительно — как живой. И русская извечная примета вернисажа — журнал формата А4, разложенный где-то в скромном уголке на пюпитре, испещрен благодарным или раздосадованным посетителем. Ведь вам в Эрмитаже предлагают изложить свое мнение. Страницы в журнале пестрят простодушными восторгами, восклицаниями благодарности художнику и организаторам, гневными росчерками «типа не понял» и прочими ответами сложной душевной жизни нынешних россиян, оставленных семейством Де Сталей и маленьким Никола бог знает в каком году.

Листание подобных журналов — дело увлекательное. И я не могу не отметить пленительных слов, адресованных художнику, якобы живому и пребывающему в здравии и трезвом уме до сих пор, слов простых и искренних, таких, которых не смог сдержать искренний сердечный зритель, не приобретший каталога и не прочитавший преамбулу. Что ж, если бы это было возможно, то живописца стоило бы поздравить с таким успехом на родине. «И чувства добрые он лирой пробуждал». Но Никола де Сталь сам распорядился своей жизнью и по произволу воли прекратил ее на сорок первом году, 16 марта 1955 года.

В его марокканском дневнике середины 30-х годов есть примечательная запись: ... можно «со всей четкостью поставить перед своим сознанием вопрос о смысле существования человека на земле (...) стоит лишь однажды поставить перед своим сознанием вопрос об этом смысле, и он никогда тебя более не оставит и, друг или враг, будет тебя сопровождать до гроба».

Созерцая представленные в воздушном двухцветном Александровском зале Эрмитажа картины Де Сталья, можно сказать со всей определенностью, что его эта небожеская мысль не оставляла никогда. И вот обворожительное равновесие, увиденное откуда-то с границы бытия, притягивает слабого зрителя с растлевающей силой, на которую способен только гений.

Заметим, что эрмитажная экспозиция проходит параллельно с фундаментальной французской, развернутой на последнем этаже Центра Помпиду, — втрое большей и составленной из знаменитых хитов де Сталья, уже ставших брендами всего послевоенного художест-



Никола де Сталь в своей мастерской на улице Гюге. Париж, июль 1954. Фрагмент фотографии из каталога к выставке в ГЭ.

венного портала европеизма. Но камерность и посильность эрмитажной экспозиции не микширует характер дара и особенности нашего выдающегося соотечественника. Можно только приподнять шляпу перед организаторами, прочтя на этикетках чересполосицу адресов, откуда прибыли к нам картины. В этом тоже состоит какая-то филателистическая особенность показа. Отправленные письма ведь когда-нибудь достигают адресата. А то, что в этих полотнах при внешней сдержанности заключен еще и незримый пафос послания, самоочевидно.

Разглядывая их, представляющие буквально все пластические и колористические извивы пути живописца, меня не покидала мысль об особом статусе биографии де Сталья, оставшегося полной сиротой к восьми годам. Даже более того — удивительные метафизические ровность и стильность словно бы говорили об особом «аневротическом» статусе его личности, счастливо выбравшейся из эдипальных и копулярных руин непростой судьбы. Слово персонаж, естественно завершивший курс анализа, де Сталь взирает на окружающее его бытие через нетравмирующую оптику. Он якобы умудряется проводить жизнь в апогее неробкой ровности, неприкосновенной гладкости и невесомого равновесия. Проекция этих зримых оксюморонов суть сюжеты и фабула его полотен.

Вот он пишет в одном из писем ван Гиндерталлю, собирающемуся писать о нем книгу: «Совершенно невозможно думать ни о каком предмете, одновременно имеется такое количество предметов, что возможность их восприятия увядает. ...Необходимо думать о безликом, общем». Кажется, что художник понимает трудность своего эстетического положения. Жанры, к которым он всегда тяготеет, в европейской традиции, как правило, экзотичны. Абстрактные композиции у де Сталья, обычно обустроенные как пейзажи, с трепетом колера непознаваемой дали, с хроническим подтекстом простора и бесконечности, — при всем внешнем равновесии они, на мой взгляд, противоречивы и трагичны. Хотя бы потому, что гамма, выбираемая художником (до активных контрастов последних лет жизни), основанная на сближенных тонах, эманурует в себя, а не выпускает, словно он пользуется обратной перспективой традиционной иконы. Молодой де Сталь начинал в Бельгии свою художническую карьеру именно с иконописи. И мне кажется, что в этой тональной симуляции уже заложена некоторая душевная ветхость. Но не как порок и слабость, а как мудрость и преодоление. Будто он уже успел утомиться от многочисленных практик отрицания всего и вся.

Так и его большая фотография 50-х годов, украшающая экспозицию, завораживает простодушного зеваку, забредшего на строгую

мужскую исповедь из рокайльных рекреаций с пастушками и нимфами. Завораживает своим непреодоленным утомлением настолько, что робкий провинциал, приоткрывающий книгу отзывов, пишет ему, якобы живому, искреннюю благодарность за труды. Ну, не парадокс ли это? Действительно, какую черепаху сможет нагнать Ахилл? Только ту, которую взрастит в самом себе.

Удивляет более всего не то, что де Сталь в середине 40-х годов предстает в своих абстрактных композициях абсолютно гармоничным и равновесным, а то, что сам предмет изображения, невзирая на покой и ровность, может быть поименован только коллапсом, разрывом или эксцессом.

И вот за подменной соматического поражения идеальным психическим телом раскрывается еще один парадокс, проявляющийся со всей возможной интенсивностью как умозрительность абстрактного приема. Как синоним скрытой неизлечимой болезни, подрывающей одну из основных ценностей бытия. Инстинкт жизни. Ведь только при такой экзистенциальной послылке можно узреть в катастрофе Второй мировой войны одеревенение умопомрачительного минотавра и отдать должное изысканности шкуры того убийственного времени. Композиция «Естествознание» (1948) об этом. И вот драгоценно все — тусклое, темное, чахлое, гаснущее, но светозарное в своей глубокой природе. Значит, мы еще живы, и это стоит того! Высокомерие и аристократизм этой максимы де Сталя очевидны. И тонально сближенная глухая гамма порождает тотальный (простите за вынужденную паронимию) контраст. На его поддержание направляются все силы равновесия, такта и безупречности, отпущенные выдающемуся живописцу. Незаметно и неукоснительно он пишет портрет своего эксцесса, который не может быть прекращен, так как неизлечим. Никола де Сталь слишком глубоко заглянул туда, где небытие от бытия отделяет легкая дисперсная пыль, даже не пленка. Он вдвинулся в кишение гибели с самого начала своего пути. Все его холсты и рисунки об этом. И любой, подготовленный или неподготовленный зритель чувствует это качество его самоотчетов особенной железой, имеющей отношение к оку, но отвечающей перво-наперво за слезы, а уже потом за колера и валеры.

Первые холсты, представленные на выставке, датированы 46-м годом, последние — 55-м. Девять лет — классический период психоаналитических штудий. Кушетка, взгляд в самого себя, тусклая лампа, реплики аналитика, перенос, контрперенос. Трансформация архаической истерии и кошмары, когда нет слов для выражения чувств. Но вот вопрос — есть ли линии и цвета для их выражения?

Мы не знаем ничего конкретного о травматическом статусе живописца, но очевидно, что все его равновесные штудии как бы направлены на упреждение взрыва невыносимой болезни, когда «неприемлемые идеи и болезненные аффекты до этого времени исключались так быстро, что у субъекта не сохранилось знания об их существовании»*.

Действительно, логика экспозиции и в Эрмитаже и в Центре Помпиду удивительно напоминает долгое аналитическое путешествие. Только вот проблема — в случае де Сталя не было аналитика. Он сам оказался им. И случай этот был непоправим...

Мне стало ясно, почему в абстракциях де Сталя, напоминающих архаический образ рая, возникают некие тревожные пазухи или цветные зияния, преобразующие их со временем в пейзаж. Потерянная семья вызывает напряженный поиск равновесия в пленэрах и марианах. Сближенные предметы в натюрмортах манифестируют идеальную копулу.

Вот он пишет своей сестре в 1951 году: «... когда ты один, как я сейчас, у тебя столько свободного времени для того, чтобы рассу-



Корабли. X., м. 116x89. 1955. Галерея Жанны Буше, Париж, Франция

дать о массе различных вещей, но только нужна ось, воля, архитектура. Нужно, чтобы все это сочеталось правильно, просто, скоординированно — Боже мой, до чего трудно жить!»

В 51-м году он проговорился! «... Мой идеал определяется моей личностью, а тот индивидуум, которым я являюсь, соткан из всех впечатлений, полученных из внешнего мира до и после моего рождения». И еще: «Сюжета нет».

Очевиден «неохристианский» статус такого самопонимания. И действительно, неэкстатическое искусство, утонченное в своем мимесисе до мантры, рисует мир, лишенный эксцесса. Но куда же он денется из сознания европейца, говорящего на языке восклицаний и сетований? Куда он перейдет и где взорвется? Ответ ясен — в него самого и им самим. И от этого нет спасения хотя бы потому, что для неохристианина это слишком умозрительная фигура речи. Даже не категория.

Интересно еще и то, что в спорах, приведенных в каталоге, где о де Стале говорят родственники, главным действующим лицом выступает равновесие, приобретающее воистину карающие, монструозные свойства. На фоне изысканного до психопатии мемуарного текста это выглядит чарующе. Ну что же, стиль приукрасит все. Мы это знаем.

Он искал равновесия в опрокинутом зрелище, и это ему удалось, но расплата... А кто о ней говорит, когда вопиют музы?

Когда в 50-е де Сталь обратился к натюрмортам из самых простых замкнутых в себе атрибутов быта, он как бы вывернул их невидимые объемы, уравнивая простой рассказ о вещах с изощренным статусом абстрактной инвективы зрелища, созерцаемого в самом себе посредством себя. Чего он опасался? Разрыва своей непрочной психической сферы? Могущей обрушиться на него нестерпимой болью — опять же из него самого?

На французской выставке есть одна, не превзойденная Эрмитажем «изюминка». В большое синее помещение встроена идеальная по целостности и изысканности утаенного кошмара серия «Футбол». Художник однажды увидел ночной матч — и экспозиция сегментарно «инсталлирует» образ ночи, вместившей яркие цвета униформы игроков в экстатических и одновременно равновесных позах. Это показалось мне настолько замечательным, что уже нерукотворным.

*Джойс МакДугалл. Театр души. (Пер. с англ.). СПб. 2002. С. 117.



Отклонение. X., м. 81x60. 1947. Частное собрание, Москва, Россия



Банковский мостик. Из проекта «Сокровища Петербурга».
Фотография. 2003

Юрий Молодковец: «ГИПНОТИЧЕСКАЯ ОТЧИЗНА»

Г.О.

Петербург сделан, чтобы на него смотреть. Он сделан из перспектив, анфилад проходных дворов и дворов-колодцев, в которые заглядываются, как когда-то Блок, сравнивший себя тут же с «глупым» зимним солнцем. Работы Юрия Молодковца — еще одна разновидность разглядывания этого — и моего тоже — города. Парадный город, столица, он покрыт трещинами, лохмотьями облупившейся краски, порой цветет неуместным растением. Не то чтобы в других городах всего этого было мало — сколько трещин в Большом Брате Петербурга, Риме! Просто там их не приходит в голову разглядывать. Фотографии Молодковца — документ уходящему тлению, а документ важен своей аутентичностью.

Под каждой фотографией есть подпись, дающая точный адрес запечатленной стены. Надпись практически нигде не играет роли, кроме, пожалуй, стены Восточного факультета Университета, которая со своим кустиком посреди трещин выглядит совершенной Сахарой. Иногда честно написано, что топография и время утрачены.

Эти знаки документализма — умный ход. Проверять все равно никому не придет в голову, а если бы кто и решился, то ведь есть еще солнце, ветер, облака и воздух, которые преломляют лучи... И вот, пока вы собирались, они уже наделали новых трещин, и объект изменился. Попробуйте убрать эти подписи, и исчезнет само чувство подлинности, делающее эти фотографии собственно фотографиями.

Молодковец смотрит. Его взгляд вызывает в памяти круг идей зрелого модернизма 20-х и 30-х годов прошлого века. Они связаны с размышлениями о природе реальности хотя бы безуспешной попыткой саму эту реальность отобразить. Устойчивая метафора более позднего сциентизма реализма XIX века — искусство как бесстрастное зеркало — в модернизме сменилась оптикой. Уже Максимилиан Волошин назвал зеркало «глазом, лишенным век». Дальше — больше: стихотворение Бориса Пастернака «Зеркало» с определением искусства через метафоры фотографии; статья Евгения Замятина о реализме, где взгляд художника сопоставлялся с лупой и микроскопом; испытание границ документальности в «кино-глазе» Дзиги Вертова;

экспериментальная эротика «метафоры глаза» Жоржа Батая; соглядатаи, вуайеристы, «оптика Набокова» и так далее... Фотографии Молодковца одновременно реалистичны, документальны, но при этом абсолютно нереальны — как во сне. Все эти стены, трещины, облупившаяся краска где-то существуют, мимо них ходят люди, но только на этих фотографиях они живописны. Что и интересовало, собственно, межвоенную эстетическую мысль, и определяло поиски самых разных писателей и художников: когда же реальность неуловимо переходит в фантастику, зримое — в потустороннее?

Петербург сделан, чтобы из него смотреть. Окно. Взгляд Юрия Молодковца среди прочих других петербургских взглядов, брошенных из этого «окна», художествен. В его фотографиях нет идеи, нет ясной трактовки, нет нарочитого философствования. Они сделаны для красоты и только, и потому честны. Как и положено произведению искусства, в зрителе они пробуждают целый рой мыслей.

Другой полюс петербургского зрения представлен фотографом Андреем Чежиным, который при помощи монтажа создает в первую очередь именно *трактовки*, причем знакомые нам всем в первую очередь по литературным текстам. Петербург тонет (крестится?) в воде, Петербург — ненадежное место, которому «пусту быть», он сделан из песка, Петербург — как это принято говорить — фантастичен. Эти фотографии про тонущий Петербург комфортны и цивилизованно спокойны; они не сеют тревогу, ведь идея уже задана заранее — а что же ему, Петербургу, еще делать? Вот он и тонет уже триста лет. Чежинскими фотографиями хорошо иллюстрировать книги. Его последняя выставка с размноженным Исаакием в обрамлении холста, хотя и спровоцирована блоковскими аллюзиями (выставка названа — «Мост. Улица. Исаакий. Свет»), скорее вызывает ассоциации с восьмью «Руанскими соборами» Моне.

Оба фотографа — и Чежин и Молодковец — как будто говорят об одном, о гибели. И Молодковец снимает про то же — про разрушение. Тление и есть его объект, но скорее объект любования, разглядывания, в которых всегда так много от желания и жалости. Жаль разрушающегося города, жаль и самого разрушения! Декаданс.

Екатерининский дворец. Царское Село. Из проекта «Сокровища Петербурга». Фотография. 2003



МОСТ — УЛИЦА — ИСААКИЙ — СВЕТ

Михаил Кузьмин

В петербургской галерее «Дельта» прошла выставка нового проекта Андрея Чежина «Мост — Улица — Исаакий — Свет», художественный успех которой наряду с одним из лучших фотографов нашего города по праву могут разделить галерист Ирина Болотова и дизайнер Татьяна Парфенова, принимавшие участие в подготовке экспозиции. Шелкографии Чежина с неожиданно лиричными, как сквозь слезы, увиденными петербургскими реалиями, устроители выставки вместо паспарту и багета «зашили» в холст, оттенив контуры вписанных в него работ свободными сполохами легкого спрэя. Во всей этой сугубо авторской подаче художественного материала прежде всего прочитался стиль. Стиль абсолютно петербургский. Лишенная слащавого пафоса строгая, сдержанная нежность.

Питерские зрители легко почувствуют в названии этого проекта Андрея Чежина «Мост — Улица — Исаакий — Свет» переключку с известным стихотворением Александра Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека, /Бессмысленный и тусклый свет. /Живи еще хоть четверть века — /Все будет так. Исхода нет».

Более пессимистический текст, пожалуй, трудно найти во всей русской поэзии. И все же взгляды пристально во вторую строфу этого знаменитого стихотворения: «Умрешь — начнешь опять сначала, /И повторится все, как встарь: /Ночь, ледяная рябь канала, /Аптека, улица, фонарь».

Обратим внимание на два обстоятельства. Живя в Петербурге, мы привыкаем умирать (расставаться с иллюзиями) чуть ли не ежедневно. Но смерть идеалов, смерть иллюзий не является препятствием для постижения метафизической сути этого города. Умерев в каком-то одном смысле, мы продолжаем жить в другом. А порою и просто в абсурде. Продолжаем ломать голову над разгадкой города с иных позиций, очень часто вопреки абсурду...

Интересно, что после своей объявленной смерти Александр Блок добавляет в привычный круг неизменных элементов (ночь, улица, фонарь, аптека) еще и ледяную рябь канала. Это значит, что «исхода нет», но выход все равно есть — в творчество, в преобразование...

Берусь утверждать, что фотограф Андрей Чежин вышел на блоковскую тему не случайно. Тысячекратно снимая Петербург (и мысленно,

и буквально), он, конечно же, видел и чувствовал, что этот город покоится на трех китах и четырех слонах... На каких-то общезначимых символах: Петр Первый, Летний сад, Зимний дворец, Невский проспект... И все же от этих символов до блоковского круговорота элементов — дистанция огромного размера. Не одно столетие...

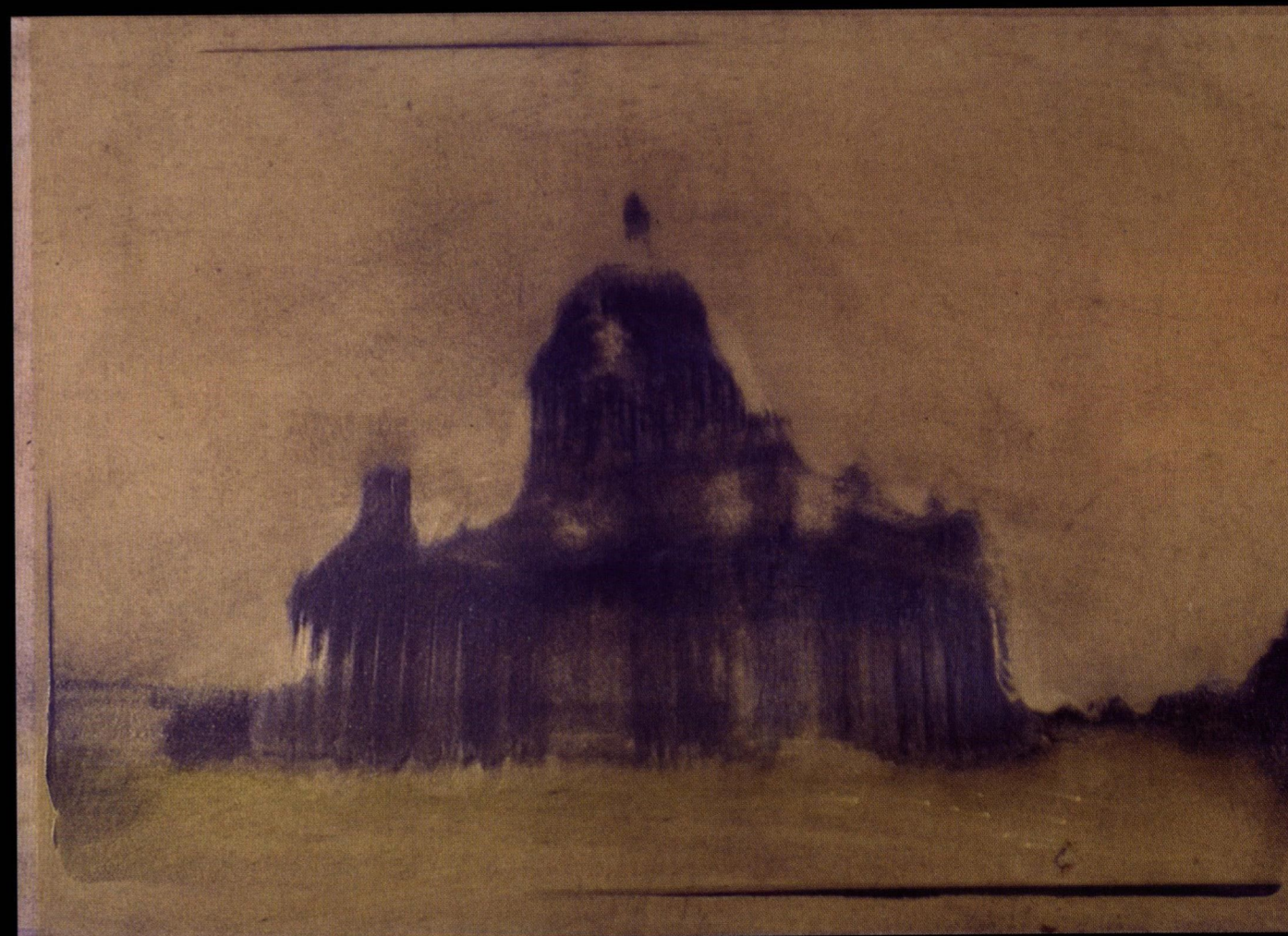
Окончательное сближение с Александром Блоком произошло у Чежина за границей, в Соединенных Штатах Америки. В прошлом году он работал в международной мастерской ручной печати Денниса О'Нейла в Александрии (штат Вирджиния). Техническую сторону дела Андрей Чежин подробно описал в своей статье «Вперед (назад) к шелкографии».

Кому-то эта кропотливая работа по преобразению, по переводу фотографий из одной техники в иной, почти живописный ряд, может показаться мучительно-каторжной. Так оно и есть. Но, в отличие от беспросветного рабского труда, работа Андрея Чежина над шелкографическими произведениями была озарена многократными вспышками света. В буквальном смысле и в переносном. И, если опять прибегать к сравнению с Александром Блоком, то «бессмысленный и тусклый свет» заколдованного питерского бытия Андрею Чежину удалось преобразовать, превратить в минувших дней молодые и седые были.

Это тоже слова Блока, но уже из другого стихотворения. Вот так, тихо и почти незаметно, питерские были, легенды и мифы доверчиво вышли к нам из тьмы. «Где-то светло и глубоко /Неба открылся клочок». И в данном случае не важно, что для постижения, для осознания метафизических сущностей поэт Блок использовал слова, а фотограф Чежин — жидкий воск, смешанный с масляной краской...

Парадоксально другое. Находясь в разных временных потоках Блок и Чежин каким-то удивительным образом срезонировали. Но и это еще не все. Фотографии Андрея Чежина, преобразенные многослойностью краски и многочасовыми восковыми втираниями, стали выглядеть гораздо старше своих «земных лет». И, конечно, значительно старше стихотворений самого Блока.

Да и сам Петербург (Мост — Улица — Исаакий — Свет) превратился с легкой руки Андрея Чежина в новый Элизий, Элизиум. В вечный город, который неподвластен смерти.





Празднование 200-летия Петербурга. Петербургский городской голова П.И.Леянов преподносит императору Николаю II на красной бархатной подушке кнопку, соединенную с разводным механизмом Троицкого моста в день его открытия. 16 мая 1903. 18x24. Из проекта Музея истории города

Карл Булла: Петербург, юбилей города. сегодня и 100 лет назад...

Анастасия Карлова

Ну что ж, вот мы и стали свидетелями 300-летнего юбилея нашего города. Каким он нам запомнится? Что запечатлели многочисленные фото- и видеообъективы, пожелавшие задокументировать нынешние торжества? И можем ли мы так же живо представить себе юбилей, отмечавшийся сто лет тому назад, когда технология сохранения изображений еще не достигла такого высокого уровня, как сегодня? Благодаря неутомимой и невероятно стремительной работе известнейшего петербургского фотографа Карла Буллы, чудесным образом успевшего снимать события, происходившие практически одновременно в разных частях города, картина праздника 1903 года представляется нам сейчас чуть ли не яснее, чем то, что пережил Петербург в начале III тысячелетия на много поведавших невиских берегах...

В текущем году одна за другой открываются выставки фотографий Карла Буллы, приуроченные к 300-летию Петербурга. Это и в Московском фотоцентре — «Карл Булла и сыновья», и в Петербурге — «Петербург в 1903 году в фотографиях Карла Буллы», что стала одним из первых подарков германского дипломатического представительства в нашем городе к только еще начинавшемуся тогда празднованию юбилея. К этой выставке, открывшейся на Невской куртине вновь отреставрированной Петропавловской крепости, стоит добавить и совсем крошечную (6 фотографий), изящную (с антикварными вещами) в галерее ресторана «Палкинъ» («Вечный Невский проспект»), и «Петербург праздничный» в Манеже, где Булла также оказался на главных ролях.

Заметим, ставший знаменитым «русский немец» был далеко не единственным фотографом, снимавшим в конце XIX — начале XX века. В то время фотография пользовалась все нарастающей популярностью, захватывая интересы практически всех слоев населения. С 1888 года в Петербурге устраивались ежегодные фотографические вернисажи, на которых демонстрировались сотни снимков, а в 1903 году в городе прошел первый Международный съезд фотографии. Особенно полюбили тогдашние петербуржцы профессиональные фотостудии, где можно было сделать художественный снимок — семейный или индивидуальный портрет. На рубеже веков Ателье Карла Буллы и его сыновей, пожалуй, было у горожан самым популярным. Кон-

курению ему составляли студии А. Ренци, Ф. Шредера, А. Лоренса, К. Пассетти, М. Белявского, Г. Перля, К. Шапиро, Везенберга, Я. Штейнберга, П. Оцула. Кроме того, практически при каждом государственном учреждении имелась собственная фотостудия.

В конце XIX — начале XX века для фотографии появляется новая область применения — пресса. Кроме специальных изданий, таких, как «Фотограф-любитель», «Фотографический вестник», «Фотографические новости», фотоиллюстрации начинают широко печататься в журналах «Нива», «Искра», «Огонек» и др., заменяя прежние графические воспроизведения. Для этих изданий много работал и Карл Булла.

Судьба Карла Карловича Буллы (1855—1929) и романтична и трагична. Начало его профессиональной карьеры почти сказочно. Ему было 10—12 лет, когда он бежал из родительского купеческого дома, сел на пароход и отплыл из родной Пруссии в далекую Россию. Оказавшись в Петербурге, Карл вскоре становится посыльным в маленьком фотоателье «Дюнант», потом начинает учиться фотомастерству и уже к двадцати годам открывает свое первое фотоателье на Садовой улице в доме № 61. Заметим, что на этом предприимчивый, обязательный и трудолюбивый немец не остановился: в течение жизни он откроет в Петербурге еще четыре, как сейчас бы сказали, «точки», где реализует свой талант и умение. Его новые фотоателье начинают работать на Екатерининском канале, 66, на Невском проспекте, 110, и вновь на Невском — в доме 48 и 54.

Огромный успех, которым пользовался мастер, несомненно, более чем заслужен. И эта наша скромная похвала Булле относится к масштабности всей его колоритной личности, а не только к его художественному таланту. Начиная он не как фотограф, а как фабрикант, специализирующийся на изготовлении сухих фотопластинок. И, даже уже будучи признанным мастером, Карл Булла помещает в газетах объявления, в которых чувствуется молодое стремление не пропустить ни один, пусть даже малозначительный заказ. (Заметим, что и сейчас крупные немецкие фотоателье, разумеется — в Германии, так же внимательны к своим пусть даже только потенциальным заказчикам. Где не деньги, там интересные типажи, знакомства, опыт, считают они, и, как правило, оказываются всегда в выигрыше.)



Реформаторская церковь на набережной Мойки. 1890-е гг. Из проекта Государственного Эрмитажа



Арка, сооруженная на Невском проспекте по случаю приезда в Петербург путешественника по Европе Музафар-ад-ип-Шаха. 1902. Из проекта галереи «Палкинъ»



Перспектива Николаевской набережной. 24x30. 1903. Из проекта Музея истории города

«Всегда готов к выходу и отправляется по приглашению куда бы ни потребовалось. Снимает все, не стесняясь помещением, везде и всюду, как днем, так и во всякое вечернее время при своем искусственном свете.»

Портреты с умерших, группы во всяком составе, внутренние обстановки комнат, зал, выставок и т.п. Всякие архитектурные предметы, как внутренние, так и наружные фасады, дома, фабрики, мастерские с рабочими, машины, железные дороги, памятники, магазины и проч....»

Это из рекламы предприятий Буллы столетней давности. А вот более лаконичное объявление:

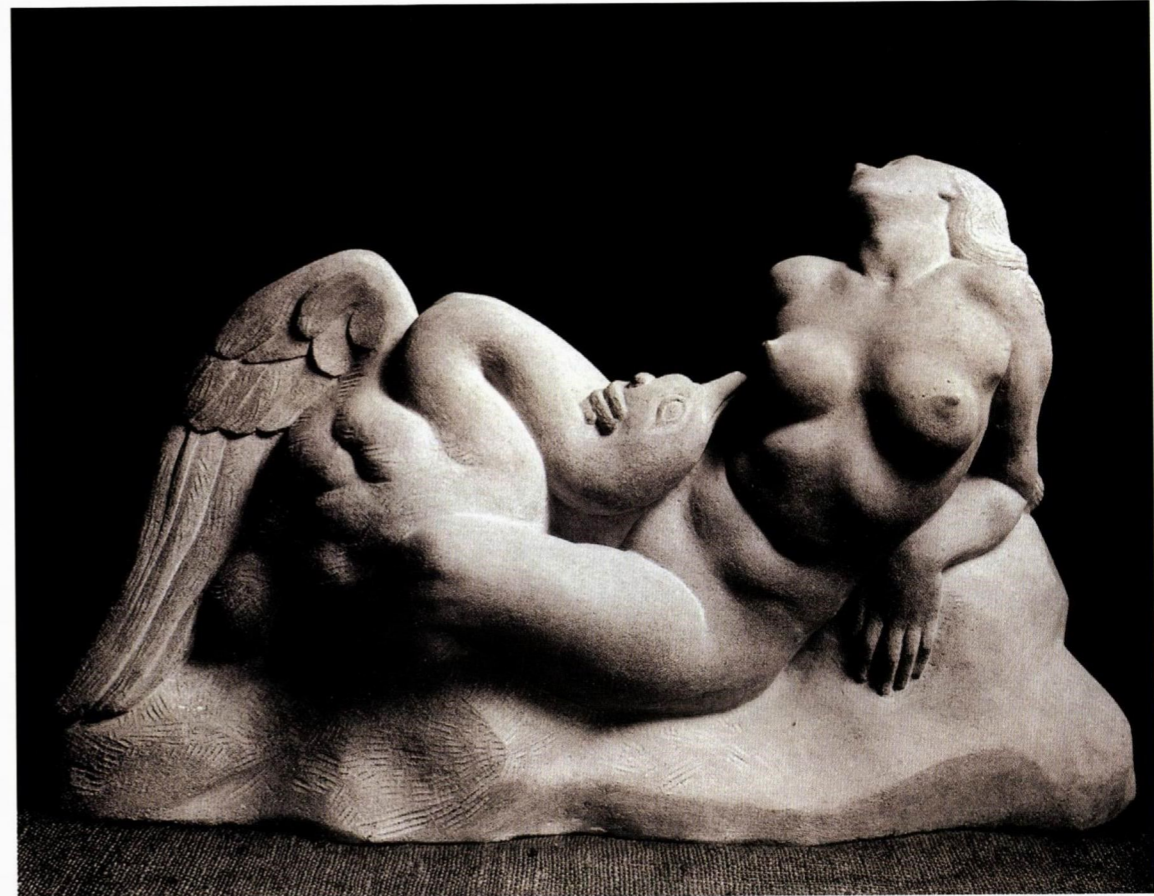
«Старейший фотограф-иллюстратор Карл Булла занимается фотографированием для иллюстрированных журналов на злобу дня. Снимает все, в чем только встретится потребность, везде и всюду, не стесняясь ни местностью, ни помещением — как днем, так и во всякое вечернее время, при искусственном освещении».

Известность приходит к Булле в 90-е годы. В 1896 году он получает статус «фотографа Министерства Императорского двора» и с этого времени начинает получать самые разные награды и звания, которые трудно полностью перечислить. Золотая медаль за вечерние снимки на франко-прусской выставке Красного Креста (1899), Крест Румынской короны от короля Румынского (1900), орден «Звезда Льва и Солнца» от шаха Персидского (1901), медаль от князя Болгарского (1902), Кавалерский орден Итальянской короны от короля Итальянского (1903), золотая медаль на Аннинской ленте, золотая медаль «За трудолюбие», орден I степени Попечительства Императрицы Марии Федоровны о глухонемых и т. д. Звания фотографа Российского по-

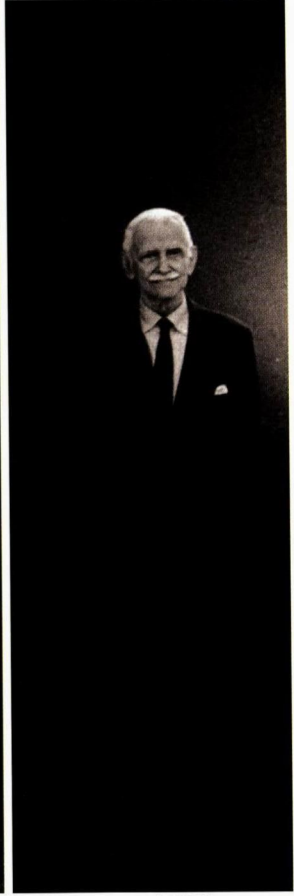
жарного общества, Императорской публичной библиотеки, Императорского Российского общества Красного Креста, Управления Санкт-Петербургского градоначальника и т.д. Карл Булла был также Поставщиком Двора короля Сербского и «Двора Ея Императорского Высочества Великой Княгини Марии Павловны».

Покинув Россию в 1916 или в 1917 году (точной даты документы не сохранили), Карл Карлович Булла поселился в Эстонии, где и закончил свои дни в 1929 году. Его огромное фотографическое наследие хранилось в Петербурге у сыновей, Виктора и Александра, продолживших дело отца. В 1930-е годы все негативы и фотоотпечатки Карла Буллы и его сыновей были описаны. Большая их часть хранится сейчас в Центральном Государственном архиве кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга. Именно этот департамент предоставил возможность устроителям выставки в Музее истории города (куратор — Александр Китаев) сделать отпечатки с сохранившихся стекол Мастера, которыми в процессе подготовки занимался петербургский фотограф Дмитрий Горячев, уже не раз работавший с хрупким и бесценным архивным материалом.

На выставке «Петербург в 1903 году в фотографиях Карла Буллы», организованной совместно Музеем истории Санкт-Петербурга, отделом культуры Генерального консульства Германии в Санкт-Петербурге и Центральным Государственным архивом кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга, собраны снимки, запечатлевшие двухсотый год жизни столицы Российской империи. Здесь и виды города, и спортивные состязания, и различные выставки, и парады, и наводнение, и, главное, празднование юбилея Петербурга. Все торжества, проходившие в рамках «Недели Петра» с 11 по 16 мая сто лет назад, оставил на память потомкам петербургский фотограф Карл Булла.



Леда и лебедь. Мрамор. 1923. Для этой скульптуры Г. Дерюжинскому позировала американская балерина Рут Пейдж



Глеб Дерюжинский. 1975

Глеб Дерюжинский: «Как меня учили — так и работаю...»

Анатолий Заславский

КРАТКАЯ БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Глеб Владимирович Дерюжинский

Родился в 1888 году в имении Отрадном Смоленской губернии. Со стороны отца был в родстве с Римским-Корсаковым, со стороны матери — с Михаилом Врубелем.

В 16 лет начинает посещать Рисовальную школу при Обществе поощрения художеств в Санкт-Петербурге, по окончании которой получает настоятельные рекомендации директора (им был в ту пору Николай Рерих) продолжить обучение искусству.

В начале 1910-х годов обучался в Париже, где сблизился с Роденом. По возвращении в Петербург, в 1913 году, продолжает обучение в Академии художеств у профессора Залемана.

1915 год — первая выставка в Санкт-Петербурге. Дерюжинский начинает получать заказы от высокопоставленных особ на выполнение портретов. Участвует в выставках передвижников.

Февральскую революцию встретил в столице. К этому времени относится скульптурный портрет главы правительства — Керенского.

Октябрьская революция была воспринята скульптором как утрача всего, вслед за чем последовало вынужденное перемещение на юг и дальнейшее отплытие из большевистской России на пароходе «Владимир» в качестве гардемарина в Соединенные Штаты Америки.

В 1975 году скульптор Глеб Дерюжинский скончался в Нью-Йорке (США).

Его работы хранят: музей Метрополитен (Нью-Йорк), Смитсоновский ин-т, Национальная портретная галерея в Вашингтоне, Музей современного искусства в Нью-Йорке, музеи Сан-Диего, Толедо, Питтсбурга, Филадельфии, музей Центра им. Линкольна, коллекции Уитни «Русское искусство XX века» и т. д.

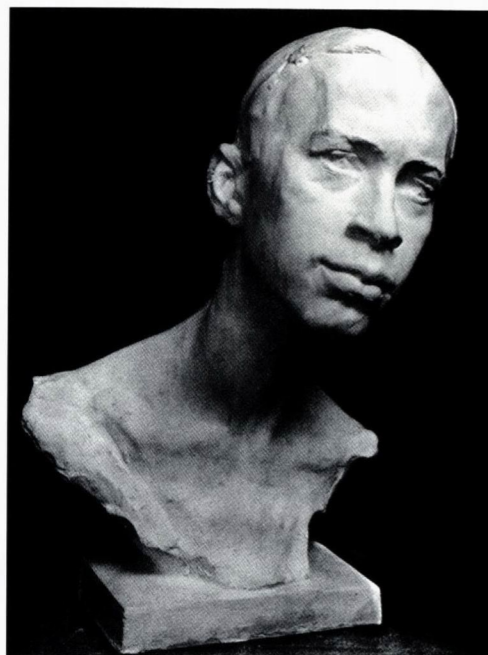
Итак, наш соотечественник — Глеб Владимирович Дерюжинский вскоре после трагического для России Октябрьского переворота оказался в эмиграции, имея с собой, как он сам выразился, только свою жизнь и талант. Уже через два года состоялись две его выставки в Нью-Йорке. Признание за океаном пришло к нему практически с первыми престижными заказами, сделанными скульптором уже в Новом Свете, и публичным их обнародованием. В 1919 году Дерюжинский выполнил скульптурный портрет президента Теодора Рузвельта, вслед за чем был прекрасно принят американским обществом. Его жизнь, связанная теперь с Россией лишь памятью и корнями, по-прежнему оставалась в постоянной слитности с его искусством, и Глеб Дерюжинский с удивительным упорством продолжал отстаивать те эстетические идеи, которые получил при обучении уже в далеком и потерянном для него Петербурге. «Я традиционалист, — говорил он о своей художественной позиции. — Как меня учили, так и работаю».

Но это совсем не значило, что диапазон интересов этого во многом, если не во всем остававшегося русским до конца своих дней человека был узок или не развит: его «территорию искусства» определяли важные для художника годы обучения в России и во Франции, воспитание, происхождение и, конечно, среда, его питавшая и поддерживающая. В категорию прекрасного для Дерюжинского входила эстетика средневековья, раннего Возрождения. В его скульптурной практике мастеру вспоминался Древний Египет. Романтические переживания удовлетворялись открытиями Родена, Бурделя, Мештровича и других мастеров конца XIX — начала XX веков. Для Америки середины XX века это были слишком традиционные ценности.

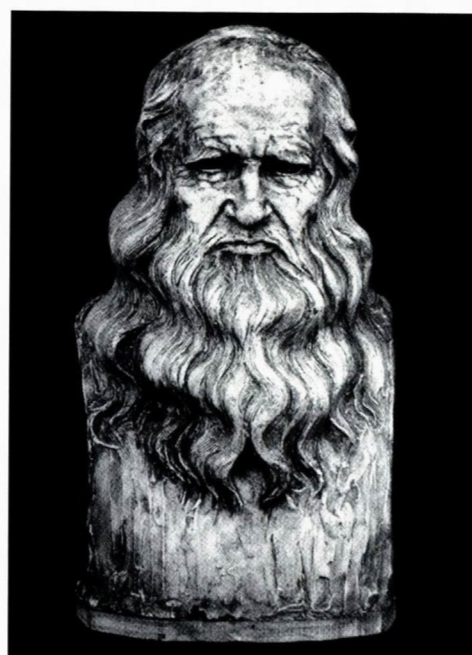
Американское искусство с неимоверным энтузиазмом подхватило знамя авангардизма, поднятое в Европе в начале века, и к середине его свободно жило в атмосфере новейших течений. Дерюжинский же, напротив, никуда не торопился и непоколебимо придерживался традиционных представлений о прекрасном. Что подпитывало его упорство в атмосфере тотального авангардизма? Может быть, врожденный аристократизм не допускал ломки вековых устоев? Но мы знаем,



Сергей Рахманинов. Гипс. Высота 68,5



Сергей Прокофьев. Гипс. Высота 48,2



Леонардо да Винчи. Красное дерево. Высота 55,8

с какой неистойой отвагой бросались в океан всего нового и смелого в живописи граф Андрей Ланской и барон Никола де Сталь. Скорее всего, Дерюжинский, если так можно выразиться, «был скромнее» в своих художественных притязаниях: он просто жил и работал, совершенствовал свое мастерство и был уверен в том, что красота египетских, греческих, раннехристианских статуй и дальнейшие их интерпретации так хороши и совершенны, что нет никакого резона отворачиваться от них. Возможно, сам труд скульптора изо дня в день вел его от одной работы к другой, вынуждая решать именно таким художественным образом насущные задачи. И как раз замечательно, что его артистическая и человеческая природа привлекала к нему именно эти, строгие и проверенные временем, художественные ценности.

Страшно жаль, что имя скульптора Глеба Дерюжинского практически неизвестно в России. Этот пробел мы и пытаемся восполнить в столь знаменательные для Петербурга дни юбилея, предпринимая скромную публикацию о нашем знаменитом соотечественнике. Его религиозные композиции находятся во многих церквях Америки и других стран. Он был близок и дружен с такими замечательными людьми, составляющими гордость не только России, но и мира, как Николай Рерих, Сергей Прокофьев, Сергей Рахманинов, Александр Зилоти, Рабиндронат Тагор. Они называли его своим другом, и он считал их своими друзьями. Это видно по тому, как исполнены их портреты. В пластике запечатлен абсолютный контакт между скульптором и его моделью. В портрете Рахманинова мы физически ощущаем энергию, которая рождает крупные благородные формы головы композитора. Или вот голова, светящаяся молодой гениальностью. Это портрет Прокофьева. Композитор часто приходил в студию к Глебу Владимировичу и играл на маленьком пианино — например свою новую композицию «Любовь к трем апельсинам».

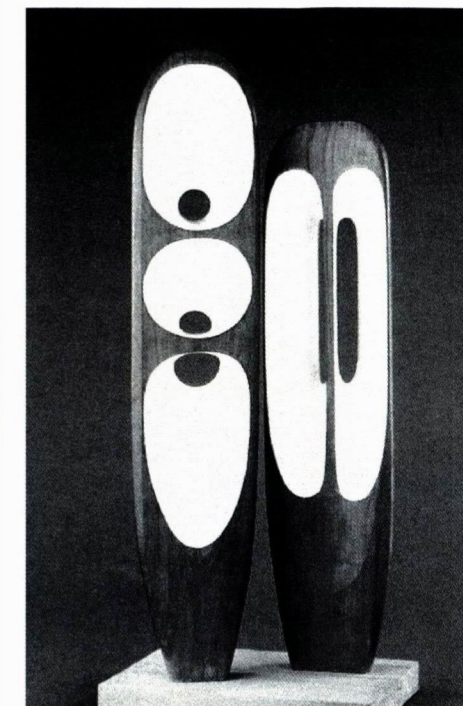
Мы уже говорили о том, что скульптор Глеб Дерюжинский не искал новых форм, полагая их уже заданными всей историей человечества и почитая своим художественным долгом только к месту вспомнить и мастерски исполнить их. Изображая тех, кто был в пределах его простого человеческого общения, Дерюжинский выбирал манеру экспрессивную, отчего работа становилась подчеркнута рукотворной. Движения рук скульптора легко прочтываются, эти движения созвучны и энергетике модели. А если изображается прекрасная дама, например Лилиан Гиш, выбирается манера классическая, возрожденческая. Мраморные формы отточены, поверхность отполирована, скульптура самодостаточна — объективная ценность.

Иная манера используется скульптором для выражения религиозного содержания. Здесь Дерюжинский выбирает стиль средневековых деревянных и каменных скульптур. Сцена Благовещения образует изысканный силуэт, составленный из коленапреклоненного ангела, благовестующего отпрянувшей от него фигуре Марии, которая мягко, но властно возносит всю композицию. Эта сцена сделана явно с готическим акцентом. Или работа «Леонардо да Винчи». Все знают гениальный рисунок Леонардо — его автопортрет. Прекрасная голова великого старика нарисована тонко отточенным свинцовым карандашом. Именно впечатление от этого рисуночного шедевра пытается передать в скульптуре Глеб Дерюжинский. И так во всех работах мастера, берет ли он библейский сюжет или античный, или портрет отдельного человека... Скульптор всегда вспоминает великие пластические достижения прошлого и с помощью известного языка рассказывает свою версию интересующего его события. Его мастерство оттачивалось не в парадоксальных терминах, а в терминах общепризнанной красоты. Все усилия современного ему авангардного сознания, которое всегда желает вырваться в другие эстетические пространства, перевернуть, а иногда и полностью забыть страницы старой культуры, совершенно не интересуют Глеба Дерюжинского и кажутся ему, вероятно, поисками чего-то несуществующего.

Есть воспоминания о том, как разглядывал Глеб Владимирович скульптуры Генри Мура в Лондоне. Мур, как известно, в своих работах использует в качестве важного выразительного средства сквозные дыры. Несколько английских студентов спросили Дерюжинского о том, что он думает о творчестве Генри Мура. «Я отвечу вам так же, как это сделал знаменитый русский физик Каблуков», — сказал Дерюжинский. Объясняя студентам разницу между физическим и метафизическим миром, Каблуков привел такой пример: каменная стена — это физический феномен, если проделать в ней дыру — это тоже физический феномен, но если убрать стену, а дыра останется, то это уже метафизический феномен. Мы здесь не станем рассуждать, являются ли содержанием искусства физический или метафизический миры, но то, что мы должны были узнать об интересной жизни и плодотворной работе нашего соотечественника Глеба Владимировича Дерюжинского, это несомненно.



Барбара Хепворт. 1972



Две фигуры

Барбара Хепворт, Dame Barbara

Александр Котломанов

В этом году отмечается 100-летие со дня рождения Барбары Хепворт — выдающегося английского скульптора. Наиболее значительная выставка, посвященная этому знаменательному событию, открылась 24 мая в Галерее Тейт Сент Айвз (Tate St. Ives). Произведения, представленные на ней, сгруппированы по темам: «Единственная (одинокая) форма», «Материнская форма», «Ландшафтная скульптура», «Окрашенные камни», «Взаимосвязанные массы» и «Общественные заказы». Другая представительная экспозиция открыта с 17 мая в Йоркширском парке скульптуры в Уэйкфилде.

Барбара Хепворт принадлежит к классикам современной скульптуры, являясь — наряду с Анри Годье-Бржеска, Константином Бранкузи, Хансом Арпом и Генри Муром — ведущим представителем абстрактной виталистской пластики. Также она одна из немногих женщин-скульпторов, ставших ключевыми фигурами в истории искусства XX века.

Несмотря на свою признанную значимость, Хепворт всегда находилась в тени другого великого британца — сэра Генри Мура, с которым действительно имела много общего. Они оба происходили из Йоркшира, учились в Художественной школе Йоркшира в Лидсе, а затем в Королевском колледже искусств в Лондоне. Ранние работы художницы имели много параллелей с творчеством Мура, допуская даже прямые заимствования (достаточно сравнить трактовку в их скульптурах 1920—1930-х годов такой «архетипической» для обеих темы, как «Мать и Дитя»). Более поздние ее произведения благодаря своему камерному характеру были зачастую антитезой искусству сэра Генри, хотя общность истоков все же сохранялась.

Творческая судьба Хепворт во многом повторяет основные метаморфозы истории британского модернизма — от местного, «островного» статуса до интернационально значимого, иногда даже лидирующего положения. Инстинктивно пытаясь реформировать трехмерное искусство, вернуть ему качества «истинной пластики», она, как и другие ее современники — Генри Мур, Джон Скипинг (первый муж Хепворт), Джекоб Эпштейн, Эрик Гилл, Фрэнк Добсон, Леон Андервуд и др., — обратилась вначале к наследию различных экзотических и неклассических культур. На примере памятников из Британского музея (Месопотамия, Египет, Мексика доколумбова периода, Киклады, африканское искусство и т. д.) создавались скульптуры, пусть и грубоватые, но «говорившие» исключительно на языке объема и пространства.

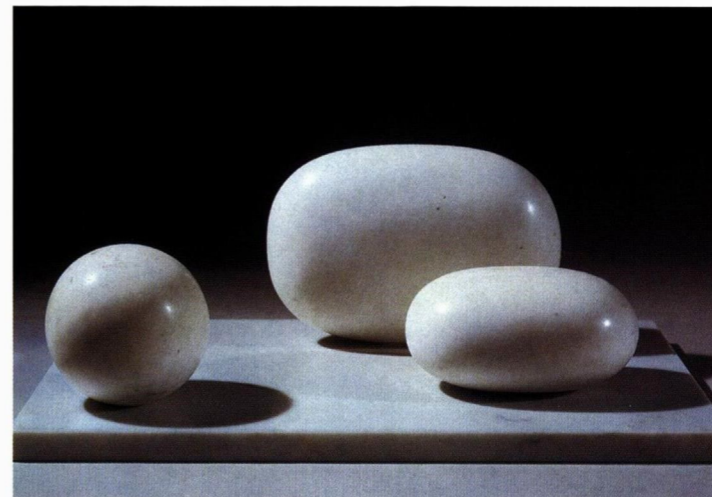
Другим важным источником вдохновения был ландшафт — «естественная пластика». Как уже говорилось, Хепворт и Мур начали свою деятельность в Йоркшире — на севере Англии, в суровой области, где природа была в меньшей степени покорена человеком, чем на юге. Скалистый пейзаж, который так любила художница, помогал понять роль пространства, среды для восприятия трехмерного искусства. Возможно, пример древней скульптуры и скульптуры естественной способствовал увлечению многих молодых мастеров каменной пластикой — одновременно со стремлением к обобщению формы. Это, кстати, согласовывалось с интересом английских живописцев того времени (прежде всего Пола Нэша, Грэма Сазерленда и Джона Пайпера) к рельефным возможностям живописной поверхности, а также к глубокой пространственной структуре натюрморта и пейзажа.

Важным моментом в истории английской скульптуры был 1932 год («год дыры», по выражению Генри Мура), когда одним из характерных качеств произведений двух главных представителей британской пластики стало использование сквозного отверстия в объеме. Хепворт, кстати, создала первую «Пронзенную форму» еще в 1931 году — в год рождения своего первого ребенка. Эта новация в английском искусстве была разработана независимо от деятельности «Парижской школы» (известно, что впервые дыры в скульптуре стал использовать Александр Архипенко, а затем Ханс Арп). Вообще в 1920-х — начале 1930-х годов английские художники имели еще весьма смутные представления о континентальном искусстве, несмотря на близкое географическое положение двух европейских столиц. Английскому модернизму был необходим опыт искусства «столицы мира» — опыт эстетической традиции.

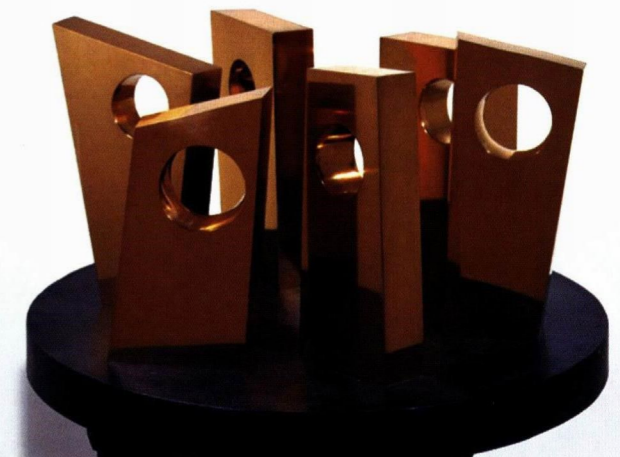
В 1932 году Барбара Хепворт и ее второй муж — абстрактный живописец Бен Николсон — посетили парижские мастерские Бранкузи, Арпа и Пикассо, причем визит к Бранкузи произвел на нее особенно сильное, трепетное впечатление. Известно, что мистическое отношение румынского мастера к материалу, его концепция соответствия формы и идеи, идеал «думающей руки, раскрывающей мысли материала», оказали колоссальное влияние на ход развития современной скульптуры. Хепворт взяла с собой фотографии двух своих работ — «Пронзенной формы» (1931) и «Профиля» (1932), надеясь на одобрение, ратификацию тех идей, которые она разрабатывала в течение ряда лет. Надежды оправдались. Восхищенная художница впоследствии говорила, что вся огромная мастерская Бранкузи, настоящее царство пластических форм, среди которых были спокойные формы



Одиночная форма. Бронза. Высота 6,4 м. 1963



Три формы. Мрамор. 20x53x34. 1935



Шесть форм на круге

человеческих голов, эллипсоидные формы рыб и стремительные — птиц, гигантская «Бесконечная колонна» из дерева, создавала какое-то таинственное ощущение вечности, единства идеи и материала. Хепворт поразили гуманизм, интуитивная ориентация на образ человеческого тела, что, казалось, было свойственно всем творениям знаменитого скульптора.

Арп был вторым «ратификатором» идей Хепворт, и, можно сказать, его влияние было решающим. Она говорила: «Работы Арпа раскрепостили меня и помогли мне увидеть фигуру в ландшафте новыми глазами. Размышляя о том, как Арп соединял ландшафт с человеческой фигурой, я начала представлять, как земля растет и становится человеком». Его мысли об огромном значении таких форм, как пуп и яйцо, понимание дыры как «черной дыры» наполнили ее практические разработки дополнительным концептуальным смыслом.

В целом творчество Хепворт было развитием многих идей именно Бранкузи, хотя ей недоставало фольклорно-мифологических истоков искусства румынского скульптора; вместо этого она обратилась непосредственно к природе, к кристаллам и раковинам, скалам и т. д. Подобно Бранкузи и Муру она, по выражению Герберта Рида, «сохранила человеческую фигуру как point de repere, как идеальную форму, с которой нужно сравнивать все остальные формы для их лучшего инстинктивного понимания». Можно сказать, она всецело воплощала известную формулу Бранкузи «красота есть абсолютная беспристрастность» (равновесие, симметрия). Этот принцип был противоположен другой тенденции витализма, имеющей основу в сумраке бессознательного и развивавшей образы на грани хаоса и абсолютного порядка. (Близкая к сюрреализму, она проявилась в скульптуре Мура, Альберто Джакометти, Жермен Ришье, Рэга Батлера, а также Макса Эрнста и Хоана Миро.) В отличие от Мура, сохранявшего стихийный, иррациональный характер формы, Хепворт вслед за Бранкузи «стилизировала» витальную силу четкими, почти геометрическими контурами. Возможно, это отчасти математическое отношение художницы к пластической форме сблизило ее с основателем конструктивной скульптуры Наумом Габо, который жил в Лондоне в 1930-е годы, спасаясь от нацистского режима. Влияние Габо оставило след в работах Хепворт в виде использования металлических струн, ставших впоследствии одной из характерных черт ее стиля. Интересно, что Мур, сам вводивший струны в некоторые свои работы конца 1930-х годов — как декоративный элемент, называл такие скульптуры Хепворт «вязанием».

Художница не была чужда и теоретической мысли. Вот что она писала в статье, опубликованной в журнале абстрактного искусства

«Circle» (1937): «Идея — творческий концепт — в действительности есть придание материалу жизни и витальности. Когда мы говорим, что великая скульптура обладает силой, витальностью, размером, равновесием, формой или красотой, мы не имеем в виду физические характеристики. Витальность не является физическим, органическим атрибутом скульптуры — она является духовной внутренней жизнью». Хепворт понимала витализм — с его культом бергсоновского *elan vital* («жизненного порыва»), идеей одухотворения материала творчеством, выявления в нем жизни — в почти религиозном смысле: недаром идеалом для нее было создание тотема, памятника, понятного вне времени.

В 1940—1950-е годы скульптура Хепворт, до этого известная лишь немногим ценителям, стала приобретать все большее признание — во многом благодаря активности Британского совета и других организаций, поддерживающих и пропагандирующих английское искусство. Ее выставки стали проходить в ведущих мировых галереях, к ней начали поступать внушительные заказы на создание public art — например, мемориала Дагу Яльмару Хаммаршельду перед штаб-квартирой ООН в Нью-Йорке. В знак особого уважения Королева пожаловала Хепворт дворянство с правом именоваться Dame Barbara. Поздние работы скульптора особенно аристократичны, их образы зачастую навеяны формами классической античности (среди них — «Пеллагос» и «Дельфы», «Коринф»). Она стала много работать в бронзе — причем используя этот материал как бы в целях имитации древесной структуры, коры и корней.

Влияние Хепворт на современную британскую скульптуру значительно — прежде всего в использовании цвета в скульптуре, где она была новатором. Художница не только окрашивала камень или дерево, металл, но и успешно применяла различные уникальные сорта камня и древесины. После Хепворт цветная скульптура получила мощное развитие в творчестве таких художников, как Энтони Каро, Филип Кинг, Роберт Адамс, Хуберт Далвуд, Аниш Капур и др. Цвет, повышая эмоциональные возможности пластики, способствовал ее лучшему восприятию — к тому же значительно оживляя форму.

Жизнь художницы закончилась трагически — в 1975 году она погибла во время пожара в своей мастерской в Сент Айвзе. Здесь она жила с 1939 года — в доме, окруженном великолепным садом, в котором Хепворт разводила экзотические виды деревьев и цветов. Согласно ее воле, мастерская и сад были открыты для публики — в 1980-м здесь был организован Музей Барбары Хепворт, входящий в систему Галереи Тейт.



Маревна. День уважения друзьям с Монпарнаса. Доска, масло. 160×305. 1962. Частная коллекция, Москва

праздник, который всегда...

Государственный Русский музей. Русский Париж. До 25 сентября 2003 г.

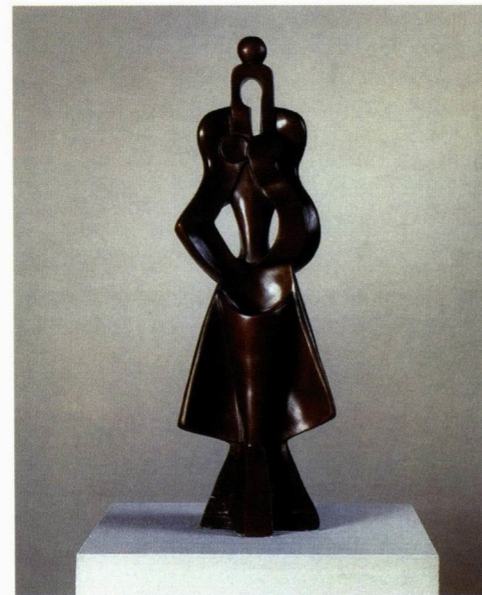
Дмитрий Новик

После того как главные культурные ньюсмейкеры юбилея Петербурга — Эрмитаж и Русский музей представили свои выставки, подготовленные к 300-летию, стало ясно, что среди художественных проектов (исторические и мемориальные — не в счет) лидирует «Русский Париж» в Русском музее. По качеству с ним может конкурировать разве что камерная эрмитажная персоналия Никола де Сталля, но она из другой «весовой» категории. Самое важное достижение Русского музея (выставка отечественных парижан готовилась около двух лет), состоит в том, что удалось в буквальном смысле «раскрутить» на достойное сотрудничество парижский Центр Помпиду.

Крупнейший музей современного искусства обычно неохотно делится своими сокровищами в таком большом количестве, а тут в Петербург были привезены 42 из хранящихся там около ста произведений художников с российскими корнями. Это стало если не сенсацией, то главным «манком» на выставке. До последнего момента шли переговоры о предоставлении той или иной картины, и труды музейщиков не пропали даром. «Помпидушные» шедевры удачно дополнились полотнами и графикой из других музеев и частных коллекций Франции, Германии, Швейцарии и Америки.

Русский музей на правах гостеприимного хозяина сдержанно отошел на второй план, представив в этой экспозиции в основном мир искусства. «Русский Париж» стал тем редким случаем в кураторской деятельности, когда скромность украшает. Да и двести произведений — оптимальное количество для восприятия зрителем-непрофессионалом, на которого подобные проекты ориентированы в первую очередь. Ибо профи в большинстве своем сами ездят по музейным экспозициям мира, а не наоборот.

В Корпусе Бенуа, где работает выставка, прежде всего ищешь звезд. Трогательная «Молочная ферма» (1933) Марка Шагала — это признание в любви приютившей его Франции, иначе зачем доить корову на фоне Эйфелевой башни. «Моей жене» (1944), «Левкой» (1949), «Солнце и мимозы» (1949) зрелого Шагала с его неотразимы-



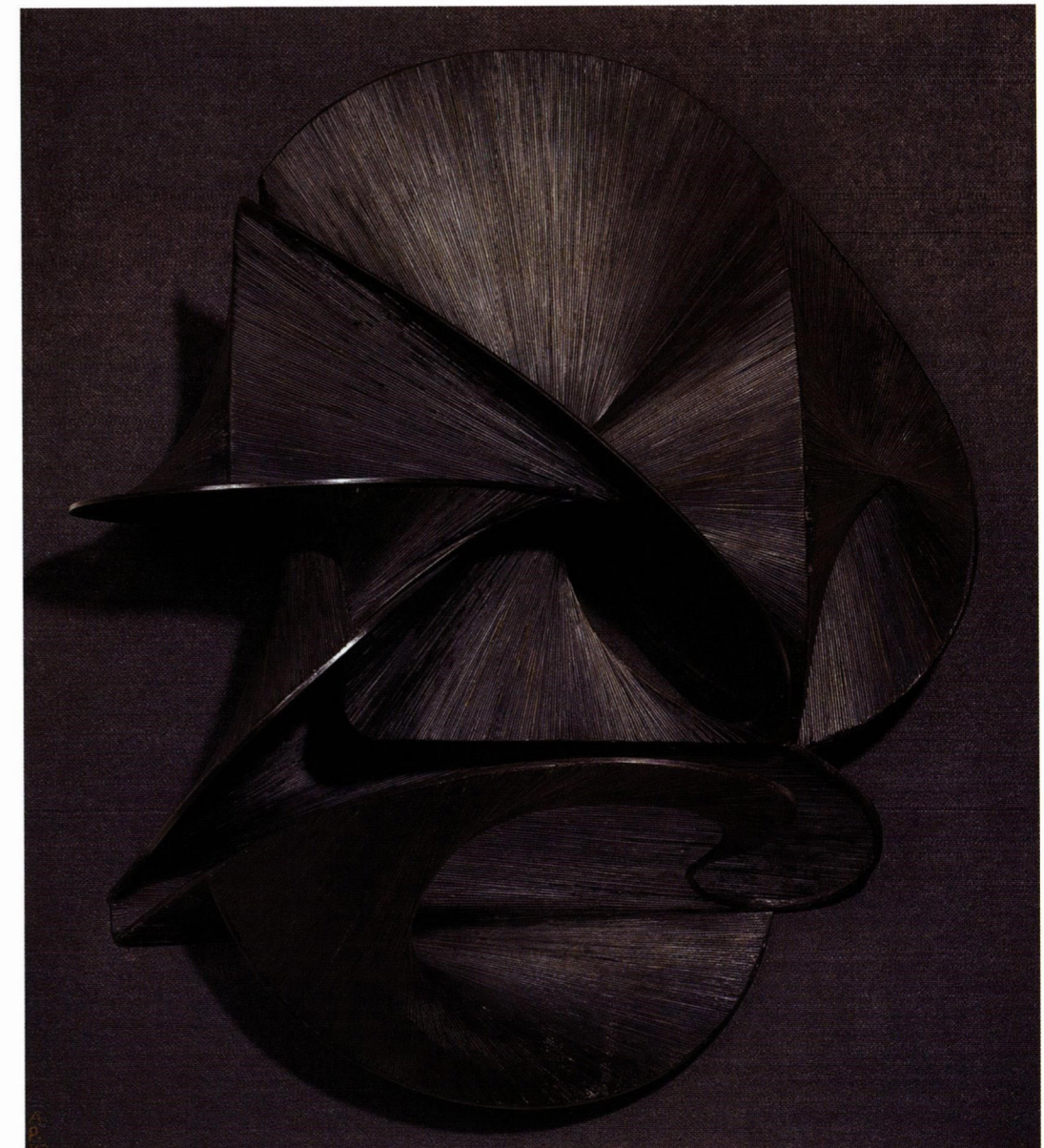
Александр Архипенко. Португалка. Бронза. 62×19,5×15,5. 1916. Музей современного искусства, Париж

ми синим, красным, желтым, которых почти нет в российских собраниях. Изящный чернильный автопортрет в виде все той же Эйфелевой башни — лучше сотен листов иллюстраций показывает Шагала-графика.

Василий Кандинский создал в 1944-м, последнем году своей жизни, «Маленький красный круг». Он-то и представлен на выставке. Основатель абстрактного экспрессионизма, художник оставался верен выбранному пути до самой смерти.

Поздний мирискусник Борис Григорьев обращает на себя внимание эффектными «Старой бретонкой» (1921) и «Портретом Шаляпина» (1922). Совершенно разный «закат» у этих персонажей, примерно одного возраста. Спокойное, умиротворенное лицо у французенки и болезненно-нервное у гениального певца.

Принципиально важными для российской публики является показ абстрактных скульптур — Александра Архипенко, Осипа Цадкина и Жака Липшица. Этих знаменитых западных классиков нет в отече-



Антон Певзнер. Динамическая конструкция. Горельеф, латунь, напаянная на изорель. 95×87×38. 1947. Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж

ственных музейных собраниях. Глядя на архипенковскую «Португалку» (1916) или цадкинского «Оратора» (1958), понятно, почему у нас такие проблемы с монументальным искусством. Большинство наших скульпторов упорно продолжают говорить на языке позапрошлого века, не замечая того, что делалось до них.

В мрачных фигуративных экспрессиях Хаима Сутина — «Синий человек на дороге» (1924) или «Свины» (1942) — трагическая судьба художника, погибшего в нацистском лагере.

Отдельный зал достался послевоенному абстракционисту графу Андрею Ланскому. Его «Зверство красных» (1959) можно считать прямым ответом на тогдашний «детант» — русская эмиграция ничего не забыла.

Также целый зал отдан мощным абстракциям на бетховенские темы художника и литератора, первого русского дадаиста Сергея Шаршуна, созданным в те же 50-е годы прошлого века.

Из менее знаменитых достойны упоминания две дамы. Мария Воробьева-Стебельская, более известная под псевдонимом Маревна, данным ей Горьким. Она была женой Диего Риверы до Фриды Кало и успела поучиться у обоих. В плакатно-монументальных портретах Шагала, Леже и Пикассо, созданных Маревной в 1956 году, и ее автопортрете это хорошо заметно. Мария Васильева училась у Матисса, что заметно в ее кубистических натюрмортах. В 1910 году она основала в Париже Русское литературно-художественное общество, очень скоро ставшее центром культурной жизни русских парижан.

Интересно почти каждое из произведений нескольких десятков российских художников, живших во Франции в XX веке. Одно жаль — вся жизнь Русского Парижа с его кинематографом и философами, кабаре и балетом, школой иконописи и казаками осталась только в шикарном каталоге. На выставке — лишь короткий вводный текст и десяток фотографий без единого комментария. После Петербурга «Русский Париж» отправится в Музей изящных искусств Бордо и музей Фон дер Хейт в Вуппертале.



Филипп Малаевин. Смех. Х., м.

Этим летом парижане и гости французской столицы в самом из ее романтических кварталов — на Монмартре — смогут увидеть экспозицию, полностью посвященную русским художникам. О том, как складывалась эта выставка, сегодня в НОМИ рассказывает директор парижского музея Монмартр г-н Рафаль Жерар.

— Мы попытались сделать экспозицию, которая бы говорила по-настоящему обо всех. Общим у русских художников (первой половины XX века, работавших в Париже. — Прим. Ю.П.) было то, что они лучше, чем, может быть, французские художники, поняли интернациональный творческий дух того времени и сумели сравнительно легко интегрироваться. Эти люди остались в полном смысле слова русскими художниками и при этом восприняли импрессионизм, кубизм, движение дада и пр., не теряя русского своеобразия. Например, мы представляем работу Дмитрия Стеллецкого «Жанна Д'Арк» (30-е годы), в которой Жанна изображена на фоне типичной французской деревни, а манера изображения национальной французской героини идентична русской иконописи — то есть это мог бы быть и Святой Георгий на коне! Нас интересовали «русскость» и процесс «врастания» русской художественной эмиграции во французскую землю. А это и первое ее поколение, и художники, которые сгруппировались вокруг «Русских сезонов» (такие, как Бакст или Бенуа), или авангардные художники — Ларионов, Гончарова...

Сначала мы назвали нашу выставку «Художники Санкт-Петербурга», но чем больше углублялись в тему, тем очевиднее для нас становилась роль Москвы в этом процессе. Ограничивать круг художников только Санкт-Петербургом означало бы дать неверный и неполный образ русского искусства в Париже XX века, и мы решили показать что-то порядка пятидесяти имен, не сковывая себя географией. Все эти люди рано или поздно оказывались во французской столице — или приезжали сюда, чтобы поучиться, или эмигрировали после ре-

русский монмартр

Музей Монмартр. Русские художники первой половины XX века в Париже». До 21 сентября 2003 года

Из Парижа — Юлия Поспелова

волюции. Конечно, мы покажем и знаменитых художников той поры — Шагала или Кандинского, например, — и все же наши основные усилия были сконцентрированы не на них.

Лично я, например, пристрастен к Любви Поповой, к Петрову-Водкину, который был способен сравнительно простыми выразительными средствами создавать удивительную атмосферу. Или Бакст — он здесь очень много работал для сцены. Вообще замечу, что с приездом в Париж русского балета художники как будто бы нашли в нем новое средство для самовыражения, то есть что-то еще помимо живописи и скульптуры. Они все бросились участвовать в оформлении спектаклей, что в своей основе было чуждо академической французской традиции, и уже самим этим фактом повлияли на французскую художественную ментальность. Вслед за пассионарными русскими в работе над спектаклями русского балета начали участвовать и французы. То же можно сказать применительно и к книжной иллюстрации. Например Александра Экстер — она делала в этом жанре удивительные вещи, что было вполне в русской традиции. Тогда как у французских художников иллюстрация рассматривалась как второстепенная работа, и в том, что в историю искусства XX века было привнесено новое художественное видение, выраженное средствами иными, помимо академических — живописи и скульптуры, заслуга именно русских художников, и сегодня мне это кажется особенно важным.

Отдельно нужно сказать о цвете. Русские художники сохранили абсолютную его непосредственность, в их работах вы не найдете холодного академизма — все происходит импульсивно, неожиданно! вспомните голубой цвет у Шагала — это что-то подлинно русское и очень живое. А иногда и агрессивное, знаете. И насильственное — тоже русская особенность.

Таким образом, в центре нашего внимания оказался общий образ культурного феномена, зачастую соединяющий в себе концепции,

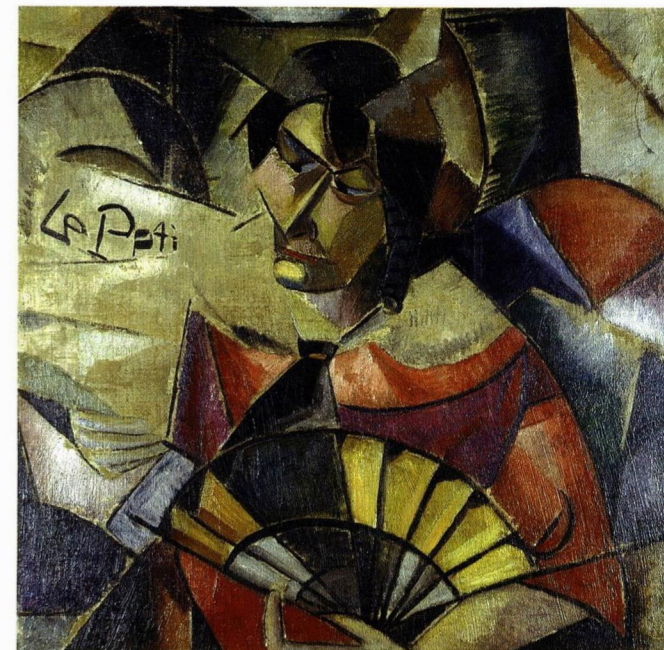
радикально противоположные. Например, сюжет «русские художницы авангарда» достоин того, чтобы стать отдельной выставкой. Роль русской женщины в парижском авангарде была очень заметной, важной: я имею в виду, например, Марию Васильеву, которая создала собственную школу. В ту самую эпоху, когда француженки оставались на прежних, салонных позициях, рисующими пастели, русские художницы имели главенствующее положение в художественном авангарде. Если говорить о Васильевой, то мы показываем три ее работы: пейзаж и портреты «Женщина с тюльпаном» и «Женщина с веером», что является кубистической композицией и где мы чувствуем, что у художницы нет желания «соблазнить» наш глаз. У Васильевой, как, впрочем, и у других представителей русского авангарда, даже если и присутствует дух красоты, то он не является самоцелью. Мария Васильева — это очевидно, — начиная с 20-х годов, феминизируется, ее сюжеты становятся более интимными. Очень интересный персонаж!

Жаль, что по ряду причин (перевозка стоит очень дорого) мы не смогли привезти те работы, которые готов был нам предоставить для этой выставки Русский музей. Но зато мы нашли удивительные произведения искусства в музеях и частных коллекциях стран-соседей, которые не так далеки от Франции, как Россия. К сожалению, стоит сказать и о наших пробелах. Например, мы совершенно не представляем книги, большая часть которых должна была быть взята из собрания Ренэ Герра. Но мы не нашли с ним общего языка, и это очень и очень жаль, так как коллекция г-на Герра в своем роде уникальна и хранит интереснейшие экспонаты. На выставке, к моему личному сожалению, нет и марионеток Марии Васильевой, так как хронологически это немного не совпадает с рассматриваемым периодом (эта тема могла бы стать отдельным сюжетом). Но зато вы сможете увидеть такое уникальное произведение, как «Портрет Стравинского» кисти Михаила Ларионова. Абсолютно изумительный! Этот портрет был представлен публике один-единственный раз в 1924 году. Не думаю, что он выставлялся когда-либо еще. И еще — первые костюмы Михаила Ларионова к «Лисе» (они были впоследствии скопированы, но у нас — самые ранние варианты). Ну и, конечно, имя замечательной русской художницы Зинаиды Серебряковой. У нее есть изумительный русский период, и эти ее шедевры находятся в России. А есть период французский — начиная с 1925 года, который ничего общего с русским не имеет.

В России Серебрякова писала то, что могла бы изображать аристократка ее круга: сцены из домашнего обихода, окрашенные интимностью. Если крестьянки, то из ее семейного поместья, разумеется. В то время как во Франции она вынуждена была развивать свое дарование портретиста, а это уже другая история. Парижские картины художницы менее насыщены по цвету, чем картины русского периода. Не исключено, что именно Париж с его серой палитрой так повлиял на нее. (У Серебряковой была поездка в Марокко, и марокканские этюды свидетельствуют о том же богатстве красок, что звучали и в русском периоде.) Удивительная русская художница, которая абсолютно неизвестна французской публике. Хотя здесь она жила трудно, пытаясь обеспечить достойное проживание в Париже себе и своему сыну, тоже художнику. У нее было четверо детей, двое из которых не смогли уехать с ней из России. А двое уехали. В России она потеряла своего мужа... при ужасных обстоятельствах. Ее имение было разграблено. Долгое время не было никаких сведений о семье, оставшейся на родине. Что до ее положения в Париже, то, разумеется, она жила и зарабатывала тем, что писала портреты, но это была не та жизнь аристократки, к которой она привыкла в России. Всем эмигрантам на чужбине было непросто — и Васильевой, и Маревне-Воробьев. Кто из них был более несчастлив, теперь уже судить не нам...



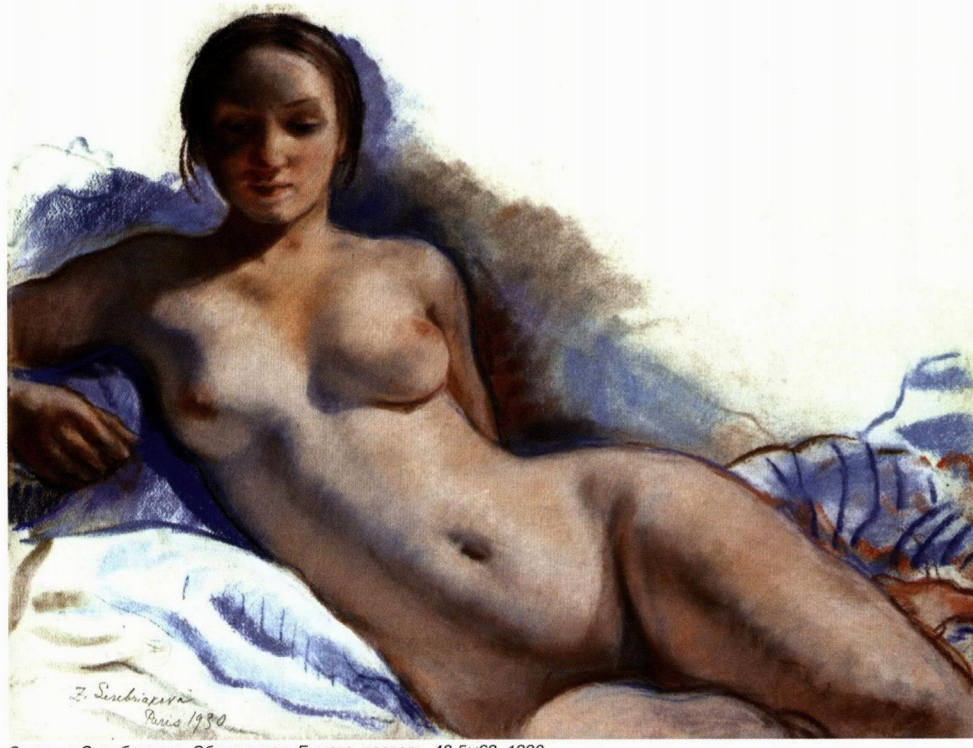
Владимир Баранов-Россине. Портрет сестры с цветами. Х., м.



Мария Васильева. Дама с веером. Х., м.



Наталья Гончарова. Избиение младенцев. Гуашь, картон



Зинаида Серебрякова. Обнаженная. Бумага, пастель. 48,5х63. 1930

пастели русских эмигрантов

Александр Котломанов

В марте в итальянском Кунео открылась выставка «Русские художники-эмигранты во Франции: 1920-е — 1970-е. Пастели из собрания Ренэ Герра». Она явилась одним из наиболее удачных проектов международного фестиваля «Европастель», большинство мероприятий которого проходило этой весной у нас, в Санкт-Петербурге.

Чистокровный француз, Ренэ Герра по-настоящему влюблен в те русские реалии — будь то литература или живопись, или просто русские колокольчики или стекло, — что несут с собой отголосок той России, «которую мы потеряли». Ирина Одоевцева в своей книге «На берегах Сены», вспоминая о знакомстве с ним, называет его «Ренэ Юлианович Герра, наш „русский француз“». В начале 1970-х годов при его непосредственном участии устраивались литературно-художественные собрания, известные под названием «Медонские вечера», куда приглашались лучшие представители первых волн русской эмиграции, «председателем» которых неизменно был Юрий Терапиано. В этих добрых и веселых посиделках с чаем, шутками, русским долгим разговором «о том, о сем» принимали участие поэты и писатели Я. Горбов, С. Эрнст, В. Варшавский, А. Величковский, И. Шувалов, Г. Озерецковский, И. Одоевцева, А. Шиманская и др. Часто бывали здесь и художники — Ю. Анненков, Д. Бушен, М. Андреев, Н. Исаев и С. Шаршун. Все, что говорилось на «Медонских вечерах», Герра записывал на магнитофон, сохраняя для истории голоса последних свидетелей Серебряного века.

И все же наибольшей заслугой Ренэ Герра является его великолепная коллекция, лишь малая часть которой — 38 пастелей из 4000 произведений искусства, входящих в его настоящий музей русского зарубежья, была показана этой весной на выставке в Центре встреч Провинции Кунео (Италия). Но и эта толика большого собрания отнюдь не потеряла в представительности и позволяет судить о всем разнообразии и эволюции этой техники в работах совершенно различных художников — от мастеров круга «Мира искусства» до приверженцев иных традиций, связанных более с историей французского модернизма.

Большинство художников, чьи работы попали на эту выставку, были уроженцами Санкт-Петербурга либо учились там, в Рисовальной

школе Императорского Общества поощрения художеств или в Императорской Академии художеств. Все они в той или иной степени оказались связаны с культурой рубежа XIX—XX веков, когда искусство пастели в нашей стране получило новый мощный импульс развития. В этой изящной технике работали почти все выдающиеся мастера того времени — В. Серов, А. Головин, Л. Пастернак, С. Малютин, И. Репин, М. Врубель, Б. Кустодиев, В. Борисов-Мусатов, Н. Гончарова, С. Судейкин и многие другие. У каждого из них манера работы с этим материалом была абсолютно индивидуальной, отражая темперамент художника, его стилистические привязанности. Имеет также большое значение тот факт, что интерес к технике пастели, стоящей на грани живописи и графики, был во многом связан с общими ретроспективными устремлениями Серебряного века, что наиболее ярко отразилось в художественной деятельности «Мира искусства». Пастель, и пастельный портрет в особенности, были визуальными символами «галантного» XVIII столетия, Золотого века в понимании многих деятелей культуры рубежа веков. Среди экспонентов выставки в Кунео — пять мастеров, связанных с «Миром искусства»: З. Серебрякова, М. Добужинский, С. Чехонин, Г. Лукомский и Д. Бушен. Все они замечательно показывают это стремление к стилизации, мастерскому обыгрыванию особенностей техники.

Прелестные «ню» Зинаиды Серебряковой («Обнаженная», «Портрет дочери Кати»), выполненные в популярной тогда «незаконченной» манере, вызывают в памяти образы Франсуа Буше и Жана Лиотара. Так же, очень в духе «галантного века», выполнены яркие эскизы-фантазии («Арлекинад» и «Commedia dell'arte») прославленного театрального художника Дмитрия Бушена. Гротескный «Эскиз для декорации» Мстислава Добужинского, напротив, обращен к графике более раннего времени, рисункам белым и черным мелом на тонированной бумаге мастеров готики и Ренессанса. Тонкие, графичные пастели Георгия Лукомского с видами Иченцы, Вольтерры и Парижа показывают другое увлечение «Мира искусства» — любовь к старинной архитектуре, неповторимому образу города. Подобным духом проникнута работа «Порт» Алексея Ганзена — внука знаменитого Айвазовского. Отпечаток «стильности» несет и «Портрет писателя Корнея Чуковского» знаменитого мастера декоративной графики Сергея Чехонина, выполненный с большим вниманием к фактуре листа бума-



Сергей Шаршун. Средиземное море. Абстрактная композиция. Бумага, пастель. 24х30,8. 1957

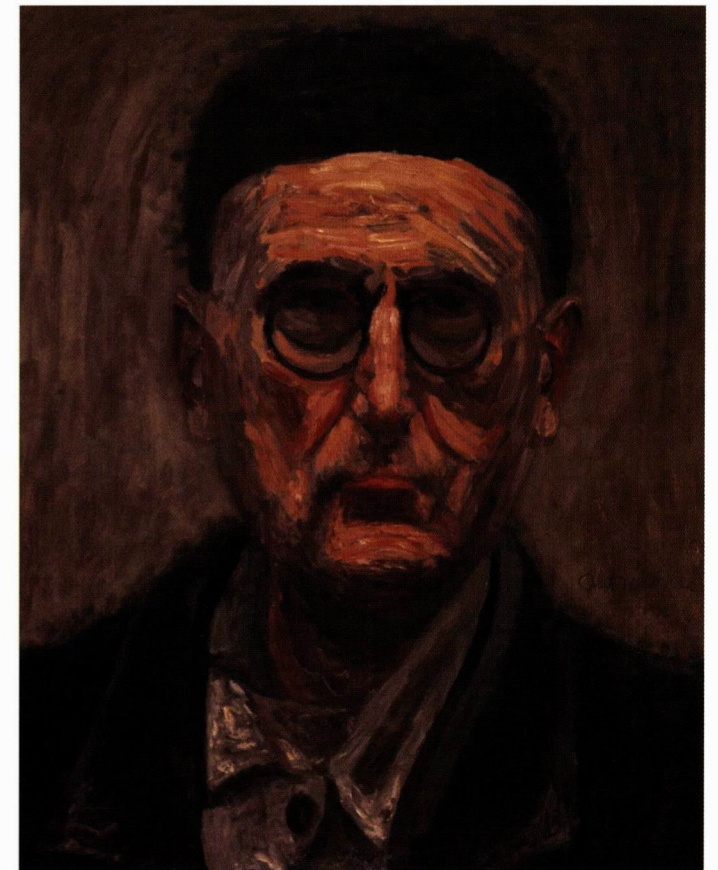
ги. Классичен, с лавровым венком, профиль Сергея Лифаря, созданный другим книжным графиком, учеником Мориса Дени, Борисом Гроссером.

Более молодые художники — Михаил Андреев и Николай Исаев — уже не подвержены очарованию эстетизма «Мира искусства». Скорее, их работы следует рассматривать в контексте «Парижской школы». Например, «наивные» парижские сценки Андреева («Авеню д'Итали», «Драка на парижской улице» и др.) очень напоминают образы Мориса Утрилло, а грубоватые, геометрические пейзажи и портреты Исаева — стиль Андре Дерена.

Особый интерес вызывают пастели Сергея Шаршуна, художника и поэта, в свое время участника группы дада, — самого «модернистского» из представленных мастеров. Его яркие магические абстракции «Средиземное море» и «Абстрактная композиция» — плод экспериментов Шаршуна с перенесением музыки в живопись, создания композитного вида искусства.

Выставку пастелей дополняет ряд произведений, созданных в других техниках. Среди них выделяются четыре автопортрета — Серебряковой, Андреева, Исаева и Шаршуна. Автопортрет последнего, опять же, наиболее неожиданный. Исполненный в духе позднего Рембрандта, он является одной из самых напряженных, даже гипнотических вещей на этой экспозиции.

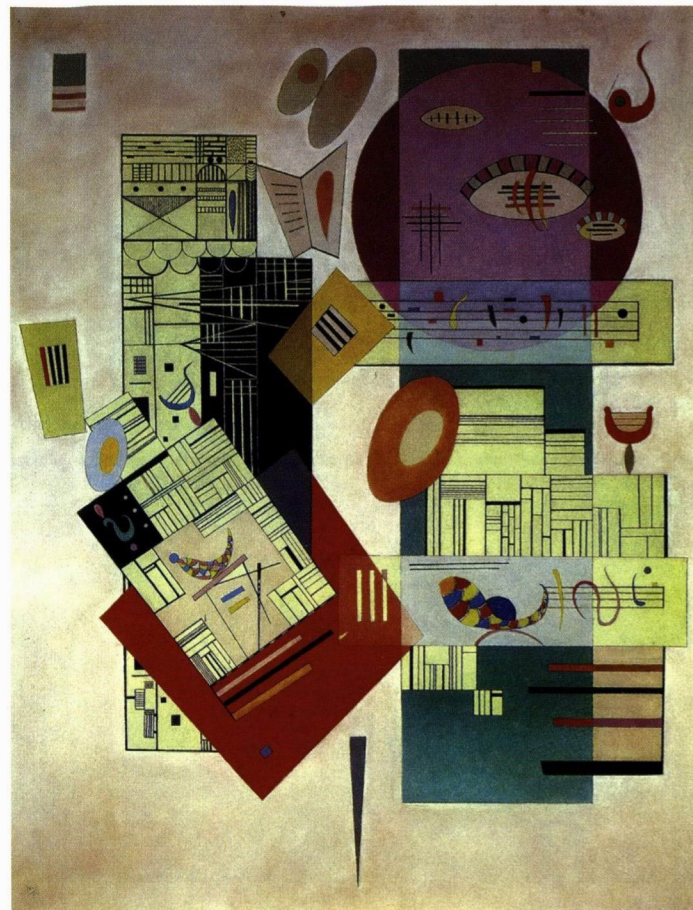
Выставка из собрания Ренэ Герра (снабженная, кстати, прекрасным подробным и качественно изданным каталогом), небольшая, но содержательная и цельная, показывает ряд интересных и малоизвестных аспектов жизни русского искусства за рубежом. И, конечно же, все эти произведения должны войти в контекст истории отечественной художественной культуры — истории, еще не написанной.



Сергей Шаршун. Автопортрет. Картон, масло. 64х50. 1945

Кандинский в Париже: одиночество авангарда

Борис Соколов (Москва)



Animated Stability. X., смешанная техника. 116×89. 1937

Приведенные выше строки — выдержка из статьи Василия Кандинского «Пустой холст и так далее», напечатанной в «Кайе д'ар» в важном для него 1935 году. Кандинский живет во Франции уже около двух лет, давно покинув Россию и оставив позади погружающуюся во тьму Германию. Закрыт разгромленный нацистами Баухауз, остался в прошлом прославивший художника Мюнхен — Германия 30-х перестает быть местом, приветствующим художественный эксперимент. Тем более примечателен тот острый интерес, который художник проявляет к теоретическим основам абстрактной живописи, чью *спасительную* роль Кандинский связывает с «чистотой» ее звучания.

«Пуризм» живописи позволяет зрителю возвысить свое восприятие до космической гармонии — патетический строй размышлений, от которого художник, казалось бы, полностью отказался. Статья «Пустой холст и так далее» начинается с темы «чистоты» и тонкости живописного восприятия. Повторяя сказанные в «Ступенях» слова о чистом холсте, «исполненном напряжений, с тысячами низких голосов, полном ожиданий», Кандинский дает примеры эмоционального воздействия лежащих на него форм — линии, точки, черного и красного кругов. Однако главным оказывается взволнованный, почти исповедальный рассказ о своем «холодном периоде», который во многом проясняет смысл живописи Кандинского мюнхенских лет.

В конце 1933 года Кандинский переезжает во Францию и поселяется в пригороде Парижа Нейи-сюр-Сен. Его положение в художественной жизни Европы становится двойственным, как это уже было в предвоенном Мюнхене и в послереволюционной Москве. Художник признан в качестве основателя и мэтра «абстрактного экспрессионизма», набирающего силу и в Старом, и в Новом Свете. Его книгу «Точка и линия на плоскости» многие считают художественным манифестом, теоретическим обоснованием свободной игры форм. Кандинского

«Ограничение, «скудость», безумное богатство, «расточительность», удар грома, жужжание мошкеры. Все, что есть между ними. Тысяч лет не хватило бы, чтобы исчерпать всю глубину, все крайние пределы возможностей. В конечном итоге, предела не существует.

Лет двадцать пять я занимался подобными «абстрактными» предметами. Еще до войны я любил и использовал грохот грома и жужжание мошкеры. Однако диапазон был «драматичным». Взрывы, пятна, которые неистово сталкивались, безнадежные линии, вспышки, рокот, взрывы — катастрофы. Живописные элементы, такие как красочные линии, структура, манера обращаться с цветом, сама техника — все должно было быть «драматичным», подчиняясь этой цели. Потерянный баланс, но не уничтожение. Повсюду предвестие воскресения, даже и в холодном спокойствии.

С начала 1914 года я чувствовал желание «прохладного спокойствия»... Я не хотел чего-то строгого, но холодного, просто холодного. Иногда даже ледяного. Если можно так выразиться, китайских перевернутых пирожков, горячих и скрывающих мороженое внутри. Я хотел обратного (и сегодня люблю это по-прежнему) — пламенной «начинки» внутри ледяной чаши.

Соккрытие. Есть мириады способов сокрытия.

Уже в 1910 году я скрыл «драматичную» «Композицию 2» под «приятными» красками. Подсознательно противопоставляешь «горькое» сияние «сладости», «теплое» «холодному», даешь упасть в «позитивное» несколькими каплями «негативного».

В мой «холодный» период я довольно часто сдерживал горящие краски при помощи жестких, холодных, «незначительных» форм. Иногда кипятки течет подо льдом — природа работает контрастами, без которых она была бы пресна и мертва. То же и с искусством, которое не только состоит в родстве с природой, но и охотно повинует ее законам. Повиноваться ее законам, угадывать их полные мудрости откровения — это величайшая радость художника.

Повиноваться значит выказывать уважение. Каждый мазок краски, который появляется на холсте во время работы, повинует предыдущим мазкам — даже в своих противоречиях он является камешком, прибавленным к великому зданию «ВОТ И Я!».

В конце концов, всякий бывает гораздо чаще «не понять», чем «понять». Это случалось со мной часто, но никогда так наглядно, как в дни моего «холодного» периода, когда даже многие из друзей от меня отвернулись. Но я знал, что лед (не моих картин, а непонимания) однажды растает. Вероятно, сегодня он уже немного подтаял. Время увлекает людей — но то, что слишком быстро растает, вяннет еще быстрее — без глубины нет вершин».

неоднократно приглашают в Соединенные Штаты — однако он отказывается, ссылаясь на незнание языка¹. И в то же время нарастает его одиночество, изоляция от современной художественной жизни Запада, не говоря уже об утраченной России. Кандинский никогда не осуждал чужого искусства, а если и выступал против «материализма», механичности или буржуазности какого-то направления, принципиально не называл ничьих имен. Но в 30-е годы он вынужден бороться против, может быть, самого печального для него явления — профанации идей абстрактного искусства. Ему поневоле приходится объяснять, во-первых, критерии качества в беспредметном творчестве и, во-вторых, коренные различия между «абстрактным» и «конструктивистским» беспредметным искусством. В статье «Размышления об абстрактном искусстве» (1931) он подчеркивает отсутствие границы между предметной и беспредметной живописью («я хотел бы заметить, что ярлык «абстрактное» вводит в заблуждение и наносит вред тогда, когда он используется буквально»), отводя главную роль духовному содержанию. Его основой служит интуиция, а разум является важным, но вторичным фактором. Предостережение против «интеллектуального творчества» нужно Кандинскому, чтобы противопоставить «нормальную» абстрактную живопись работам беспредметников-«конструктивистов».

«Художники, которые называют себя «чистыми конструктивистами», предпринимали различные попытки, чтобы создать чисто математическую основу. Они пытались устранить «старомодное» чувство (интуицию), чтобы служить нашему нынешнему «разумному» веку сообразными ему средствами. Они забыли, что есть два рода математики. И. помимо этого, они никогда так и не смогли выработать точную формулу, соответствующую всем соотношениям в живописи. Они должны были либо создавать бедную живопись, либо корректировать разум «старомодной» интуицией»².

Развернутый ответ на вопросы анкеты журнала «Кайе д'ар» (1935) продолжает размышления художника о духовном и бездуховном искусстве. Возвращаясь к «кризису Духа», предсказанному в его ранних работах, Кандинский говорит о делящейся борьбе двух начал, которая окончится победой «синтеза» в неопределенно далеком будущем.

«Драма, свидетелями которой мы являемся уже столько времени, разыгрывается между агонизирующим материализмом и набирающим силу синтезом, который ищет нового открытия забытых связей между отдельными явлениями, а также этими явлениями и общими принципами, ведет нас, в конечном счете, к чувству космического: «музыке сфер»»³.

Повторив свою основную позицию, касающуюся «принципа честности» художника, «внутреннего звучания» предметов, равенства внешних и внутренних творческих импульсов, динамической формы, рождающейся из сопоставления художественных элементов, Кандинский буквально обрушивается на «конструктивистов», которые борются с эмоциями как «остатками буржуазной чувствительности».

«Они пытаются создать «рассчитанные конструкции» и хотят устранить чувства не только внутри себя, но и внутри зрителя, дабы освободить его от буржуазной психологии и превратить в «современного человека». Эти художники в действительности механики (духовно ограниченные дети «нашего механистического века»); однако они создают механизмы, которые не работают, локомотивы, которые не движутся, самолеты, которые не летают. Это «искусство для искусства», но дошедшее до крайних пределов или даже выходящее за них. Поэтому большинство «конструктивистов» вскоре перестало заниматься живописью. (Один из них заявил, что живопись есть лишь мост, который надо пересечь, чтобы прийти к архитектуре. Он забыл, что существуют великие архитекторы радикального авангарда, которые одновременно продолжают заниматься живописью.) Если человек начинает творить бесцельно, он в конце концов себя губит (по крайней мере, внутренне), или производит вещи, обреченные на смерть»⁴.

Отделяя «конструктивистов» от абстрактных художников, Кандинский называет первых «бесцельниками» («sansbutiste») и подчеркивает, что форма без содержания — это «не рука, а пустая перчатка, наполненная воздухом».

Агрессивное выступление, выдержанное в необычном для Кандинского сатирическом духе, видимо, было продиктовано целым рядом причин. Художник должен был привлечь внимание новой французской удитории к себе и своему искусству. Ответ на анкету напечатан в журнале, который издавал Кристиан Зервос, владелец галереи и организатор важных для Кандинского парижских выставок 1934 и 1935 годов. Кроме того, могли сыграть свою роль успех Малевича во время его приезда в Баухауз в 1927 году и сведения об участии его картин на готовящейся Альфредом Барром нью-йоркской выставке «Кубизм и абстрактное искусство» (она открылась в следующем, 1936 году). Слова о «конструктивистах», быстро оставивших живопись, и художнике, искавшем в живописи путь к архитектуре, вероятнее всего, относятся прежде всего к Малевичу. Видимо, Кандинский имел в виду и творческий путь молодого поколения левых художников, в том числе и некогда близких ему Родченко и Степановой. Он все решительнее отстаивает «идеал равновесия между головой и сердцем» в годы возврата художников русского авангарда к станковой и даже предметной живописи. Примечательно и то, что статья не заканчивается обычными прежде словами об «эпохе духовности» либо о «внутренних откровениях» новой живописи. Имея за плечами «двадцать пять лет существования живописи с предметом и без предмета», художник призывает соблюдать баланс эмоции и логики — закон творчества, «столь же древний, как и человечество»⁵.

Девальвация тех понятий и убеждений, которые составляли основу концепции «духовной эпохи», вынуждает Кандинского ко все более подробному объяснению своей позиции. В том же 1935 году, участвуя в швейцарской выставке «Тезис-Антитезис-Синтез», он помещает в ее каталоге короткий и публицистический по тону текст, в котором от-

казывается не только от употребления термина «абстрактное искусство», но и от отсылки к «космическим» законам творчества. Художник старается упростить свой язык и стиль мышления, довести его до уровня понимания аудитории. Так возникают странные образы, напоминающие об искусстве сюрреалистов:

«...что такое «поваренная книга»? систематическое собрание полезных рецептов.

что такое рецепты? перечисление «ингредиентов» и указание «соотношений», из которых следует способ приготовления пищи.

можно ли сказать с полной уверенностью, что точное следование рецепту даст в результате вкусное блюдо?

всякий настоящий повар на такой вопрос усмехнется. вам нужно иметь «язык».

картина также род «блюда», состоящий из элементов в различных соотношениях и требующий особого метода «приготовления». поэтому существуют руководства по живописи.

даже больше. в некоторых случаях мы можем, даже и сегодня, «препарировать» настоящее произведение искусства, и это не только занятно, но и нередко полезно. вероятно, так же полезно, как особая наука, называемая анатомией. элементы, пропорции, сопоставление, выраженные в числах. так же, на мой взгляд, как и всякое другое явление. вот только не спрашивайте у анатома, можно ли, имея анатомические части — элементы, соотношения, законы устройства — создать живое человеческое существо.

я предпочитаю не говорить о космосе и космических законах. то, что произведению искусства можно дать числовое выражение (и чего становится все легче добиться с течением времени) значит лишь то, что наши суждения об искусстве не возникают из воздуха, но имеют естественное основание, укоренены в природе. в частности немецкое выражение es sitzt (сидит) позволяет ощутить эту природную основу»⁶.

Текст, стоящий на грани теории и поэзии, в полускрытой форме содержит «духовный звук», сохранившийся со времен художественных, образных размышлений Кандинского об искусстве.

Образ общества и «воспринимателя» искусства в публицистике Кандинского парижского периода становится достаточно мрачным. Выступая в 1935 году в журнале «Линиен», основанном учившимися у него в Баухаузе датскими художниками, он писал о материалистическом «направлении» жизни.

«Это направление видит свою цель в преувеличении материальных ценностей, достижении сколь возможно большего «преуспеяния», дающего человечеству не только «хлеб», но также и «счастье». Конечно, «счастью» придется немного подождать — оно придет само собой, когда у каждого будет довольно хлеба. Все страны напрягают все свои силы в достижении этой цели. Это страстное, героическое стремление, ибо святы те средства, которые ведут к индивидуальному «счастью».

Это похвальная, чрезвычайно ценная работа, у которой, к сожалению, есть и свои теневые стороны. Одна из теневых сторон состоит в том, что это страстное, героическое напряжение ведет к результату, который почти что = 0. Ни в одной стране не хватает «хлеба». «Счастье» слишком редко и больше похоже на анестезию.

Другая теневая сторона состоит в том, что человечество все больше забывает о необходимости и «нематериальных» ценностей. Прежние источники «духовных» благ — религия, наука и искусство — сталкиваются со все растущим непониманием, и делаются попытки их устранить ради выгод материальной жизни.

Эта пугающая, темная сторона является логическим следствием «чистого материализма» — материальное стало причиной забвения духа. Отсюда происходит «современная», «практическая» личность, поклоняющаяся военным и домашним машинам, имеющая в своих видах лишь внешнее и смеющаяся над внутренним.



Tempered Elan. Картон, м. 42x58. 1944. Фрагмент

Эта односторонность гибельна. Она в конечном счете превратит человечество в жующую и пищеварительную машину».

Приведенный текст напоминает о поэтическом образе Кандинского 1914 года — стихотворении «Тайный смысл», где фигурирует масса червей, «мелящих мешкообразно благодарную пищу». Массовидное, катастрофическое мещанство вновь, как и перед I Мировой войной, становится для художника главным врагом «духовной эпохи». Недаром, рассказывая о «другом направлении», Кандинский вспоминает о «довоенном» времени. Поэтому оживают и ушедшие в глубину мотивы пророчества, спасения, установления всемирной гармонии. Вновь возникает мессианская концепция парадокса между внутренним и внешним ходом событий: духовное начало развивается все больше и больше, хотя внешне кажется, что оно постоянно убывает. У этого направления двойной смысл: с одной стороны, «оно открывает и развивает „внутреннее зрение“», с другой — «тем самым делает возможным переживание малых и великих, микро- и макрокосмических взаимосвязей»⁷.

Кандинскому необходимо еще и еще раз «проговоривать» концепцию «великого синтеза», появившуюся в его текстах еще в начале 20-х годов. «Драматичный» мюнхенский период оказывается тезой, «холодный» (видимо, примерно совпадающий с годами работы в Москве и Баухаузе) — антитезой, а современный соединяет и развивает их качества.

«После этого прыжка (который в моем случае принял форму медленного продвижения) от одной „крайности“ к другой, мои желания еще раз изменились, иначе говоря, направление внутренней силы, что побуждает меня идти вперед. Но то, чего я хочу сегодня, не так легко объяснить, как предыдущие желания (если их и вправду так уж легко объяснить). На самом деле, желание не менялось. Самой большой переменной стало более ясное понимание того, как можно идти вверх и вниз в одно и то же время — одновременно „вверх“ (к вершинам) и „вниз“ (к глубинам).

Эта сила, вне сомнений, всегда имеет своим естественным следствием расширение, торжественное спокойствие. Рост во все стороны.

¹ Художник сохранил в своей парижской библиотеке повесть В.Г. Короленко «Без языка», рассказывающую о судьбе русских переселенцев в Америке, о тоске утраты национальности, как ее понимали герои повести: «Чужой язык звучит, незнакомая речь хлещет в уши, непонятная и дикая, как волна. ...Ведь это американцы. Те, что летают по воздуху, что смеются в церквах, что женятся у раввинов на еврейках, что выбирают себе веру, кто как захочет. ...Те, что берут себе всего человека, и тогда у него тоже меняется вера. ...В нем родилось что-то новое, а старое умерло или еще умирает. И ему до боли было жаль многого в этом умирающем старом» (*Короленко В.* Без языка (Рассказ). Изд. 2-е. СПб., 1903. С. 12, 70—71, 217).

² Kandinsky W. Complete Writings on Art // Ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo. New York, 1994. P. 758—759.

³ Kandinsky W. Complete Writings. P. 765.

Во всяком случае, мое желание сегодня — это: «Шире!», «Шире!». То, что музыкант назвал бы полифонией. В то же время: связь между «сказкой» и «реальностью». Не внешней реальностью — собака, ваза, обнаженная женщина, — но «материальной» реальностью живописных средств, инструментов, которые требуют полного изменения *всех* выразительных средств, а также и самой техники. Картина является синтетическим единством всех этих частей. Чтобы осуществить „мечту“, не нужно сказок вроде «Сапогов-скороходов» или «Спящей красавицы», ни даже фантазий по поводу повседневных предметов, нужны лишь чисто живописные сказки и тот, кто знает, как „рассказать историю“ картины единственно и исключительно — через ее „реальность“.

Финал текста, завершающий эту утопическую программу по созданию «полифонической» абстрактной живописи, выглядит как пробуждение от иллюзий и напоминает финал «Белых ночей» Достоевского. Автор видит мертвенный фабричный пейзаж, однако появление красочного дыма над одной из труб «меняет мир».

«Я гляжу в мое окно. Несколько рядов дымовых труб безжизненных фабрик возвышаются безмолвно. Они непреклонны. Внезапно из одной трубы поднялся дым. Ветер играет им, и он непрестанно меняет цвет. Весь мир изменился»⁸.

Вместо преобразования человеческого общества, переживания «космических связей» художник утешается зрелищем обыденного пейзажа, оживленного природной игрой красок. Но кто сказал, что это и не есть счастье? Мессианские проекты Кандинского — и социальные, и художнические — окончательно превращаются в литературные образы. Однако поздняя концепция «синтетического искусства», как и раньше, представляет огромный интерес для истории мирового авангарда, являясь одной из немногих попыток создания непротиворечивой «постутопической» теории абстрактного искусства. Она ценна еще и тем, что перед нами — редчайший у Кандинского в его поздний период *автокомментарий*, подведение итогов развития его живописного стиля, свидетельство прикосновения к заветным темам и образам. Образам, сложившимся в 1900—1910-е годы, — высший, подлинно синтетический период мессианского искусства Василия Кандинского.

⁴ Ibid. P. 770.

⁵ Ibid. P. 771.

⁶ Ibid. P. 772. Немецкое выражение es sitzt связано со стихотворением Кандинского начала 1910-х годов «Sehen» («Видеть»), с образом прозрения истины сквозь «мутное»: «Das ist eben nicht gut, dass du das Trübe nicht siehst: im Trüben sitzt es ja gerade»; русский вариант из книги «Ступени» (М., 1918): «Вот это-то и плохо, что ты не видишь мутное: в мутном-то оно и сидит».

⁷ Ibid. P. 777—778.

⁸ Ibid. P. 780—783.

Парижская школа Михаила Германа

Екатерина Андреева

Михаил Герман. Парижская школа. М.: Слово/Slovo, 2003. — 272 с., ил.

В истории искусства есть темы, писать о которых иной ученый готовит себя всю свою научную жизнь. Парижская школа относится к их числу. Михаил Юрьевич Герман, автор научного путеводителя по музеям Гента, Антверпена и Брюгге, монографий о Ватто, Хогарте и Шагале, к овладению Парижской школой был, должно быть, внутренне готов уже давно. Однако замечательное качество этой книги в том, что многоопытный автор стремится сам учиться у художников Парижской школы и у ее картин тому, как мыслить об искусстве и строить жизнь. И это почтительное и ровное отношение к творчеству одних, давно прославленных, и других, так же давно забытых, художников Михаил Герман сообщает своему читателю.

Преимущества Парижской школы как темы для монографического исследования несомненны: нет больше другого такого художественного сообщества, где бы история собрала столько знаменитостей. Пикассо, Модильяни, Сутин, Шагал, Бранкузи, Грис, Архипенко. Но Герман предпочитает не идти проторенным путем, а сделать героем своей книги город Париж, что существенно расширяет круг лиц и явлений, могущих в то или иное время относиться к Парижской школе. Так, в поле его зрения оказываются не только погруженные в забвение художники и скульпторы второго круга — Пинхус Кремень, Хана Орлова, Михаил Кикоин, Серж Шаршун, Моис Кислинг, Мария Васильева, но и не принадлежащие к Парижской школе в традиционной истории искусства, однако же в те годы по жизни парижане Марсель Дюшан, Пит Мондриан, Джорджо де Кирико или Ман Рэй.

Книга построена ясно, как хороший план города. В суть проблемы вводит одна из самых интересных глав, названная «На повороте столетий. Новый Париж. Вокруг улицы Лафит». Здесь автор рассматривает разнообразные причины того, почему именно Париж в 1850—1870-х годах становится столицей культуры модернизма. Среди них и промышленное развитие французского мегаполиса, и «перманентная самоидентификация» парижского искусства — от «Салонов» Дидро до художественной критики Стендаля, Бодлера и Аполлинера. Рассказ о художниках автор начинает с «обзорной экскурсии» по району первых парижских галерей, увлекательно рисуя портреты их владельцев, которым мы, возможно, обязаны не меньше, чем критикам-пропагандистам Парижской школы.

Во второй главе искусствовед расставляет эстетические точки над «i», представляя начало Парижской школы в 1900-х из живописных истоков Сезанна, Тулуз-Лотрека, Матисса. Эти истоки обозначены на карте модернизма следующим образом: «Сезанн создал своего рода итоговую картину XIX, да и предшествующих веков. Картину, хранящую качества классической. ...Но пространственные и колористические поиски минувших столетий — от Ренессанса до импрессионистов — вынуждены были остановиться перед сезанновской твердой плоской холста, аккумулировавшего в себе его художественный космос, сведенный к ясной, замкнутой в себе, как сама вселенная, формуле. ...Влияние Лотрека сказалось прежде всего в ином решительно восприятии человека. ...Человек перестал быть героем, перестал быть привлекательной частью природы интеллектуальной частью картины. И это стало знамением времени. ...Весьма симптоматично, что именно Матисс мог стать и стал не просто примером, но Учителем целого поколения. Невозможно представить себе в этой роли Пикассо, Брака, Бранкузи, Цадкина или Модильяни. Академия Матисса могла возникнуть не в силу авторитета или даже возраста и респектабельности мэтра. Но, скорее всего, лишь потому, что фовизм... ищет все же сохранения незыблемой радости жизни, сводя ее к максимально упрощенной и концентрированной пластической и колористической формуле. Матисс и фовисты, открывая новые формы,

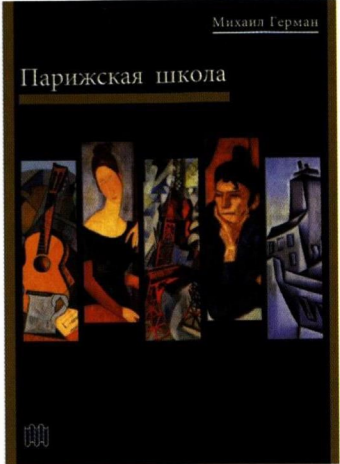
были хранителями ценности и гармонии. Этому, вероятно, еще можно было учиться».

В третьей и четвертой главах задаются пространственные, временные и стилевые доминанты Парижской школы: монмартровские мастерские и «Авиньонские девицы» Пикассо, скульптуры Бранкузи на Монпарнасе — первые шедевры кубизма 1907—1908 годов, уводящие в мыслимый мир метафизических форм новейшего искусства. Пятая глава позволяет переместиться по исторической канве в 1910-е годы и продолжает знакомить читателя с Монпарнасом, где располагался «Улей» — тогдашнее место работы и житья Шагала, Сутина и их товарищей по так называемой «Эколь живоив», еврейской фракции Парижской школы. В шестой, центральной главе речь идет об искусстве, которое ранее не ассоциировалось с понятием Парижская школа, однако именно его рождение в 1910—1915 годах — рождение абстракции и ready-made — символизирует высшую точку художественной революции авангарда.

Формальным поводом внести этот материал в книгу становится созданная в 1911 году в Пюто, предместье Парижа, группа «Золотое сечение». В нее входили братья Дюшаны, Леже, Метценже, Грис, Мари Лорансен, Франтишек Купка, недооцененный, по мнению М.Ю.Германа, создатель абстрактной живописи, работы которого позволяют сообщить аморфной группе художников сюжет, соединяющий два главных изобретения модернизма — беспредметную картину и искусство объекта. Введение темы абстракционизма облегчает переход и к русскому элементу в мультинациональной культуре Парижа 1910-х годов. В восьмой главе в повествование вторгается Первая Мировая война, общая европейская трагедия, ломающая радость и безмятежность 1880—1900-х годов. Трагические судьбы Модильяни и Паскина — отметины того времени. Эту драму Герман темперирует рассказом о Кислинге, Кесе ван Донгене, Фужите, светских или салонных живописцах Монпарнаса, приближаясь к концу истории Парижской школы, нашедшей себе имя в 1925 году, когда она уходила в вечность. Последнее произведение, о котором пишет автор, — это символическая картина Марселя Громера «Война» 1925 года; ее тяжелые, рубленые формы Герман сравнивает с «антропоморфными блиндажами». Именно они погружают формальный эксперимент новой живописи в измерение реального исторического времени.

Так, вольно или нет, композиция книги напоминает изящную стилизацию «В поисках утраченного времени». Мы начинаем читать со страни цветущего Комбре (импрессионисты, Матисс, Дюфи). Затем попадаем в зону серьезных взрослых проблем (нелегкое искусство кубизма, абстракция и прочее), трагических Содома и Гоморры, где тесно переплелись творчество, любовь к искусству, светские страсти (Модильяни, дада и ранний сюрреализм, Фужита). И, наконец, реальность войны обращает наш взгляд к тому, что все пролетело, неизгладимо изменилось, однако здесь-то наша память и воображение и приступают к воскрешению утраченного времени, уже в новом, обращенном к истории искусства и жизни, творчестве.

Композиционное совершенство этой книги так очевидно, что не хочется вторгаться в нее с критикой частных фрагментов текста, тем более что каждый любознательный читатель способен составить собственное представление о том или ином произведении, благодаря автору и дизайнеру издательства «Слово» Н.Пекиной. Практически все картины, о которых пишет М. Герман, воспроизведены, и мнение автора высказано с деликатной интонацией повествования, а не поучения, что оставляет читателю полную свободу обдумывания.





Рубрику ведет Виктор Файбисович

физиология Петербурга: жанризм и быт до «кризиса искусства»

Семен Левин

Каждый, кто листал альманах «Физиология Петербурга», вышедший под редакцией Николая Некрасова в 1845 году, знает, что состоял он из очерков русских литераторов главного калибра и в основном посвящался быту городских низов. Но лишь любопытный, наверное, обращал внимание на те первоклассные иллюстрации, коими было снабжено это издание. Скажем, на работы В. Тимма или Р. Жуковского. А ведь они раскрывают целый мир бытовой, жанровой иллюстрации, лишь с небольшой частью которого мог ознакомиться читатель «Физиологии». Этим упущением озаботилась заместитель директора Музея Ф. Достоевского Вера Бирон, организовавшая здесь выставку жанровых работ «Физиология Петербурга» и воспользовавшаяся знаковым названием. Для осуществления проекта были привлечены самые разные специалисты музейного дела: в ней приняли участие Пушкинский дом, Российская Национальная библиотека, Музей истории Санкт-Петербурга, Музей Достоевского, Театральный музей.

К концу XVIII века Петербург уже был большим европейским городом, к которому со всех концов страны потянулись на заработки крестьяне. В городе стремительно развернулась и надолго закрепилась уличная торговля. Торговали посудой, корзинками, игрушками, гребенками, цветами, птицами, гипсовыми бюстами, книгами. Однако главным предметом торговли были продукты. Костюмы разносчиков товара привлекали этнографическим колоритом, а сами они не давали пройти мимо себя, отчаянно выкрикивая, как сейчас бы сказали, «рекламные слоганы», на лету сочиняемые ими в пользу продаваемой продукции.

Эти «петербургские крики» стали со временем характерной приметой городской жизни, на которую обратили внимание иностранные художники, создав серии «криков» и «костюмов» в Петербурге. Русские жанристы подхватили это направление. Появились целые

«сюиты», посвященные простому люду: на литографских листах изображались торговцы, ремесленники, уличные музыканты, дворники, извозчики. Сцены из двух и более человек, как правило, сопровождались текстом. В основном — диалогами, передающими характерные особенности городской речи. Эти-то иллюстрированные альбомы и послужили изобразительным стимулом для сборников А. Башуцкого «Наши, списанные с натуры» и Н. Некрасова «Физиология Петербурга». В литературе начала свое формирование «натуральная школа», в ареале которой работал и начинающий Федор Достоевский.

Среди выдающихся представителей бытового жанра первой половины XIX века, чьи работы мы видим на выставке «Физиология Петербурга», — К. Гейслер, К. Шенберг, А. Венецианов, А. Орловский, К. Беггров, К. Кольман, П. Иванов, В. Садовников, В. Тимм, Р. Жуков-



ский, И. Щедровский. Вот перед нами «Волшебный фонарь» — оригинальное издание того времени, отличающееся почти документальным воспроизведением быта простых людей в отдельных, раскрашенных от руки тетрадках. Всего «ВФ» насчитывает 12 выпусков, четыре из которых можно увидеть в Музее Достоевского. Автором его иллюстраций большинство исследователей называет А. Венецианова и учеников его школы, а сам Алексей Гаврилович Венецианов, живописец и гравер, служивший в департаменте почт, остался в истории как один из основоположников жанровой живописи. Вот названия нескольких из лично раскрашенных литографий из собрания Российской Национальной библиотеки: «Кормилица и солдат», «Стекольщик в Петербурге», «Продавец корзин», «Сбитенщик»...

Всего две гравюры из 77, вошедших в достопамятный альбом Кристиана Готфрида Генриха Гейслера «Небольшой подарок для наставления и забавы моим детям» (1822) — «Продавец кваса» и «Финский мужик, продающий коровье масло», призваны дать нам представление о своеобразной энциклопедии русского быта, увиденного глазами иностранца. Кретьен Шенберг — петербургский гравер — создал серию из восьми листов «Петербургские разносчики». На выставке мы видим две раскрашенные гравюры из этой серии — «Продавец цветов» и «Продавец гребней и щеток».

Тема петербургских разносчиков, торговцев («Продавец горохового киселя», «Продавец саек и кренделей», «Молочница», «Продавец сбитня», «Разносчик свежей рыбы»), бродячих ремесленников и мас-

теровых повторяется и в жанровых зарисовках Александра Орловского, «быстрый карандаш» которого высоко ценил Пушкин, и в многочисленных сюжетах ставших знаменитыми Карла Беггрова и Василия Садовникова, а также многих других пытавшихся запечатлеть изменчивый быт российской столицы художников. Замечу, получаешь истинное удовольствие от этой повторяемости не только тем, но и названий работ. Как еще близко чувствуется средневековье с его цеховой унификацией сюжета, с анонимностью авторской интенции! Какой контраст с модернизмом, экспрессионизмом, современным хаосом в искусстве, так хорошо прочувствованным Бердяевым в его работе «Кризис искусства»!

Впрочем, само слово «физиология», вынесенное в название выставки, может восприниматься младоконсерваторами как какое-то подозрительное, чуждое вкрапление. Все эти «физиологи», скажут они, начиная с тургеневского Базарова и заканчивая мучителем собак академиком Павловым, кажутся чуждым элементом в строгом органичном мире русской культуры, который так мечтал оставить нетронутым Федор Михайлович Достоевский. Но я-то не консерватор и понимаю, что такие раритеты, как «Физиология Петербурга» или все представленные на выставке многочисленные литографированные альбомы, давно стали бесценным достоянием подлинных ценителей и патриотов. Бережное хранение и архивация подобных ценностей, на мой взгляд, и является показателем присутствия в обществе здорового консервативного элемента, хранящего традиционные реликвии на правах свидетелей истории.

ИЛЛЮСТРАЦИИ:

1. Игнатий Щедровский. Шарманщик. Лист альбома 1839 года. (Литографировал Белоусов по рис. Щедровского). Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского

2–5. Из серии «Петербургские разносчики и торговцы». Изд. Дациаро. Литографии с тоном. 1840-е гг. Автор не установлен. Литературный музей ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом)

2. Продавец сбитня
3. Продавец товаров из кожи
4. Торговец щетками
5. Продавец разных товаров

6. Карл Беггров. Молочница с коромыслом. 1840. Литография. Литературный музей ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом)

7. Карл Беггров. Продавец горохового киселя. 1841. Литография. Литературный музей ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом)

8. Петр Иванов. Уличный торговец апельсинами. По рис. В. С. Садовникова. Из серии «Петербургские разносчики». СПб., 1832. Музей истории Санкт-Петербурга

бумажное эхо Японской войны

Борис Соколов (Москва)

*Когда в далекую Корею
Катился русский золотой,
Я убежал в оранжерею,
Держа ириску за щекой...*

Лубки японско-русской войны из частного собрания, выставка которых прошла в НОМИ, напомнили не только о событиях 1904 года, но и об атмосфере, которая эти события сопровождала. «Эй, микадо, будет худо, / Перебьем твою посуду!..». Страшный, кровавый разгром на краю света, слава «Варяга» и позор штабных начальников, гибель флагмана «Петропавловск» с адмиралом Макаровым и живописцем Верещагиным на борту, — история бросает красноватый отсвет на наивные и кровожадные хромотографии.

Традиция военной картинке в России восходит к так называемому «лубку 1812 года»: он создан пером профессионалов, Теребенева и Венецианова, и лишь принял тот милый чумазый облик, к которому толпа «пригляделась и привыкла». Неправильности в надписях, неловкости в рисунке, резкие цвета стали оболочкой для многих идей, которые правительство либо просветители хотели распространить в народе. Раешники приправляли батальные сцены своим перцем: «А вот турки валяются как чурки... А наших помиловал Бог — целы стоят, только без голов!». Первая наша война XX века стала пробным камнем новой воинственной эстетики.

Андрей Белый писал о том, что война принесла новое, мистическое ощущение, — враги впервые не видели друг друга, смерть приходила издалека, оставаясь незримой и непостижимой. «Кто взял Лаоян? Японская армия? Да, конечно, японская армия, но с помощью кошмара». Неприятель был настолько неизвестен, что появился плакат с благообразным изображением микадо Мицухито, в подписях которого излагалась его биография и лишь в конце сообщалось, что «жестко придется заплатить Японии зарвавшейся в своем ослеплении». Зато и возможности карикатурной подачи маленьких злобных «японишек» оказались безграничными.

«Как русский матрос отрубил японцу нос!» — возвещает один из лубков, живописуя фонтан крови из вражеской рожи и одновременно уподобляя этот нос Манчжурии. «И макака не забудет / Тех уроков русака», — утверждает другой. «Не лезь к Порт-Артуру, / Береги свою желтую шкуру», назидательно произносит страшный казак в косматой папаше, спуская японцу штаны и нахлестывая его нагайкой. Расистские, человеконенавистнические лозунги этой войны (кстати, за японцем стоят большие, солидно одетые фигуры Джона Буля и Дяди Сэма) превосходят крайности турецкой и немецкой кампаний.

Сцена порки тощего, как цыпленок, японца украшена извилистым растительным орнаментом: художник еще не может отрешиться от прежних рецептов создания плаката. Другие листы проще и грубее — волны и горящие корабли в сцене гибели «Варяга», картинке-клейма с окровавленным японцем и его носом, удалые воины и их деяния («казаки перебили японцев и сожгли дома»).

Военные лубки свидетельствуют о рождающихся фобиях, о созревающем образе врага. «Поимка японских шпионов в Порт-Артуре» («от нашего врага, предателски напавшего на нас, можно ждать всего») напоминает о купринском косоглазом перевертыше — штабс-капитане Рыбникове, и далее о бесчисленной череде «губителей армии», вредителей и неразоружившихся отщепенцев. Рассказ о «юрком да прытком японце Сам-Со-Бака», который должен помнить «ка-

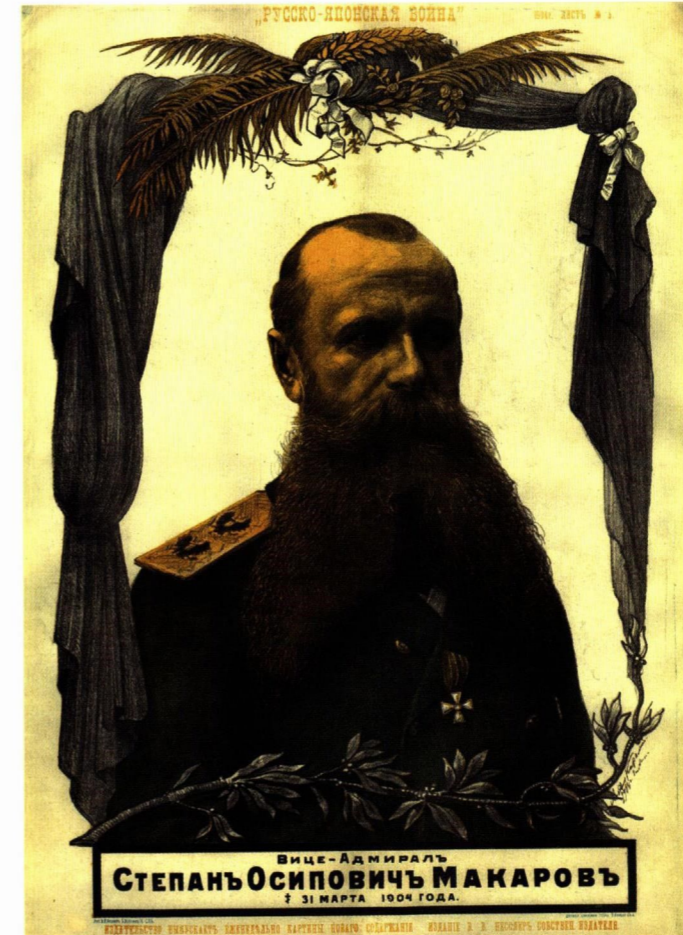


зака Ивана Кулака да русского матроса Ивана Лупоноса», сменяется сдержанными сообщениями о ранениях и героической гибели солдат, адмиралов, эскадр, о корабле, который «в предсмертной борьбе» уничтожил японский крейсер: «Русскому флоту в японских водах / Вечная слава!». Религиозная этика окрашивает патриотические плакаты. «Артур ныне окрещен огнем», прямо заявляет один из безвестных авторов. Теперь лубки рассказывают о чудесах храбрости и радостном сне столетнего воина, о чудесном явлении Богородицы, и в конце концов заявляют, что «цель войны — воцарение мира».

Пройдет десять лет, и издательство «Сегодняшний лубок» привлечет к плакатному делу новых художников — Малевича, Лентулова и Маяковского. Искусство авангарда со всей полнотой сможет выразить нерешительность толстомордого султана, горделивую осанку казака Вавилы, супрематическую элементарность батального пейзажа с его красными башнями, белыми пороховыми облачками и сферическим пространством. Именно этот способ осмеяния врага станет главным в агитационном плакате и «советском лубке» 1920-х годов.

А пока — смешные бумажные япошки, страшные цусимские телеграммы, кронштадтский памятник Степану Осиповичу Макарову, к ногам которого подбирается волна-дракон, и последние, детские припоминания Мандельштама:

*Был от поленьев воздух жирен,
Как гусеница, на дворе,
И Петропавловску-Цусиме
Ура на дровяной горе...*





Ханс Макарт (1840–1884). *Фиеста при дворе Медичи. Х., м.* До реставрации



Ханс Макарт (1840–1884). *Фиеста при дворе Медичи. Х., м. 358х550.* Справа внизу подпись: Hans Makart. Находилась в Парадной столовой.

Штиглиц — Лукойл или Штиглиц — Эрмитаж?

Борис Асвариц

Автор (хранитель немецкой живописи XIX века в собрании Государственного Эрмитажа) признателен НОМИ за возможность первой публикации картин из бывшего дворца Штиглица.

Не следует спешить с обвинениями в отсутствии патриотизма у богача и мецената Александра Штиглица, навсегда оставшегося в истории Петербурга как создатель Училища технического рисования, тем более что он не преминул привлечь к украшению своего «дома» ректора Академии Федора Бруни. Увы, сразу же обнаружилась абсолютная несовместимость анемичных, холодных панно столпа академизма с чувственной роскошью планируемых интерьеров. Столь же чуждыми были бы в них жанры и пейзажи поколения Передвижников. Гедонистические устремления петербургского барона в эпоху, когда академическая живопись умерла, когда в России, по словам Николая Бердяева, «господствовал утилитарный и материалистический взгляд на искусство», могли удовлетворить только иностранцы. Насколько органичными были их картины в парадных залах, перегруженных, в полном соответствии с буржуазным вкусом XIX века, бесчисленными драпировками, мебелью, безделушками и прочим, сегодня, к сожалению, свидетельствуют только акварели Луиджи Премацци, сделанные вскоре после завершения строительства (1862) и полной декорировки дворца на Английской набережной Невы.

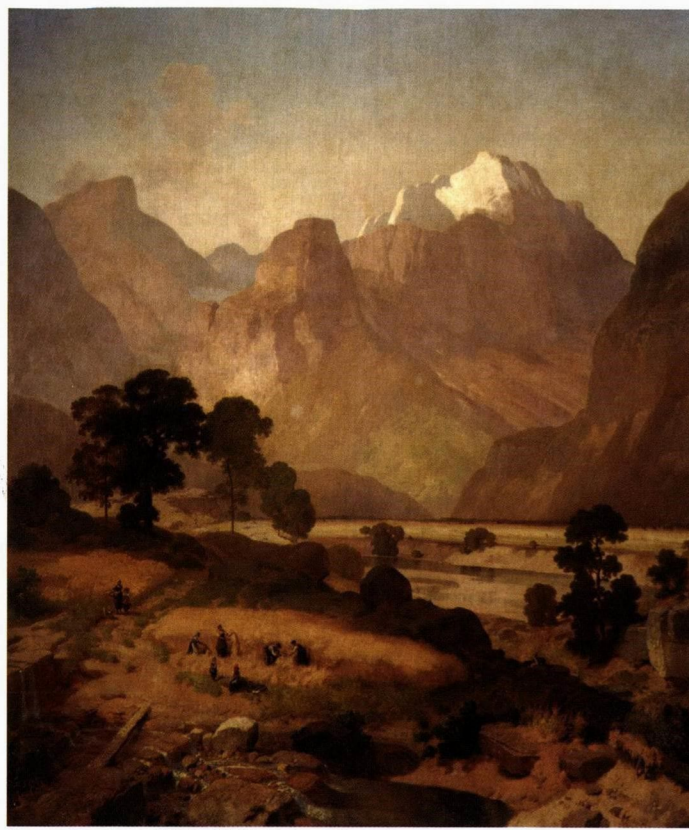
Без сомнения, Штиглиц был готов и надеялся иметь дело с самыми популярными, то есть дорогими мэтрами, но его ждало разочарование — большинство приобретенных им картин писались художниками, чьи имена не выходят за пределы интересов узких специалистов. Объяснение тому отнюдь не в недостатке средств (дворец обошелся в 3,5 млн. тогдашних полноценных русских рублей), а в изначальной подчиненности необходимых картин строго определенным параметрам, заданным архитектором. Неприемлемость этого знаменитыми, более чем обеспеченными заказами маэстро мгновенно выяснилась при попытке заказать две картины для одного из главных помещений дворца — Парадной столовой. Прославленный автор исторических полотен Карл Пилоти наотрез отказался заниматься столь прикладными проблемами. Штиглицу пришлось довольствоваться работами лучших учеников его мастерской, привлеченных солидными для начинающих гонорарами. Одну из требуемых к случаю огромных декоративных композиций написали Александр Вагнер и Александр (Шандор) Лицен-Мейер, другую — Ханс Макарт.

Поразительно, но Штиглицу повезло. Купленный им холст Макарта оказался первой картиной, с блеском явившей эффектную, завораживающую зрителя виртуозность кисти будущего законодателя мод и вкусов, любимца широкой публики, ставшего в 1870—80-е годы самым знаменитым европейским художником в России. Даже фанатичный приверженец «прогрессивного» искусства, выражающего чаяния простого народа, Владимир Васильевич Стасов, абсолютно не приемля помпезную красоту Макарта, восхищался «чудесной игрой красок, которой прославился знаменитый австриец, Паоло Веронезе нашего времени». Со временем «страсти по Макарту» неизбежно улеглись, но и в современных музейных экспозициях он занимает весьма почетное место.

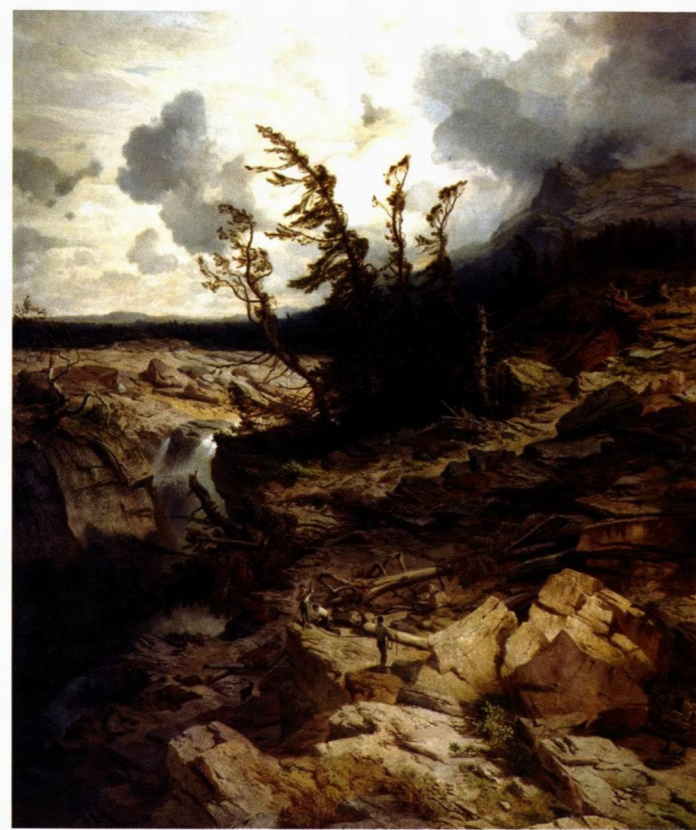
Точно так же, заказывая никому неведомому Хансу фон Маре (1837—1887) плафон «Амур ведет Психею на Олимп» (444х613) для Голубой гостиной и картину «Двор Мюнхенской резиденции» (теперь в Эрмитаже), Штиглиц не предполагал, что окажется чуть ли не единственным за пределами Германии владельцем большеформатных ра-

бот крупнейшего немецкого художника XIX века. Хотя в этих ранних вещах нет и намека на сложнейшие живописные поиски, присущие зрелому Маре, они важны постольку, поскольку в наследии большого мастера важно все.

В 1887 году, через три года после смерти Штиглица, дворец был выкуплен у его наследников казной для Вел. кн. Павла Александровича и до 1917 года сохранял первоначальное декоративное убранство. Позднее он разделил участь многих петербургских подобных «домов». После национализации из него вынесли все, что было подъемно, и вряд ли когда-нибудь выяснится судьба вынесенного. Отдельные произведения искусства оказались в Эрмитаже, но все плафоны и большие картины, неразрывно связанные с интерьерами, остались в опустошенном дворце. В 1918—1930 годы в нем хозяйничали сначала детский дом, затем школа, и ничто не мешало детям метать ножички в картинку «старого режима». В 1930-м детей сменило «закрытое» учреждение, режим которого полностью исключал вход посторонних. Картины почти на полвека как бы исчезли.



Рихард Цимерман (1820—1875). Пейзаж. Х., м. Справа внизу подпись и дата: Richard Zimmermann München 1864. Находился в Парадной приемной.



Альберт Цимерман (1809—1888). Пейзаж. Х., м. Справа внизу подпись: Albert Zimmermann. Находился в Парадной приемной.

Правда, завхозы и ценители искусств «закрытого» КБ не обидели их невниманием, даже по-своему заботились о них. Результаты этой активной деятельности впечатляют при взгляде на фотографию картины Макарта, сделанную в 1988 году, когда то, в чем с трудом угадывался бывший дворец, перешло в ведение государственных структур, а снятые со стен картины перевезли в реставрационные мастерские. Четыре года понадобились группе реставраторов под руководством Николая Малиновского, чтобы вернуть руинированным холстам их прежний облик.

Изданный в 1998 году путеводитель по Английской набережной утверждал: «Многие из интерьеров частично сохранены и реставрируются. Путешествие по комнатам этого дома доставит вам истинное удовольствие». Те, кому довелось побывать в «этом доме» после 1998 года, при всем желании не разделяют оптимизма трехгодичной давности автора путеводителя. Да, что-то как-то реставрируется, какие-то интерьеры действительно «частично сохранены», но никакого удовольствия от их созерцания нет, как нет и никакой гарантии, что оно появится в обозримом будущем.

Уже несколько лет здание на берегу Невы принадлежит Лукойлу, и волею нашей исторической судьбы его новым хозяевам суждено решать, следует ли воссоздавать барские покои, бесконечно далекие современному образу жизни. Если все-таки чудо случится, если интерьеры действительно будут воссозданы, то всему закономерно занять свои законные места. Но в чудо не верится, а пока без него в одном из помещений лишенного человеческого тепла здания, без малейших признаков того, что обязательно для хранения живописи, последствия чего предугадать несложно, пребывает в своем роде уникальный декоративный ансамбль. И пусть это не шедевр мирового искусства, но ничего аналогичного в российских музеях нет. Одного этого достаточно, чтобы избавить его от неминуемого разрушения.

Весьма существенно и следующее: купив здание на набережной Невы, Лукойл никоим образом не обрел прав на находящиеся в нем картины. Они являются собственностью государства, в лице КГИОП. Пару месяцев назад Эрмитаж направил туда письмо с предложением передать ему картины. Они были бы использованы в экспозиции залов Главного штаба, где их наконец-то увидели бы все. Ответа пока нет. Неужели кто-то сомневается в том, что звучит лучше и правильней: Штиглиц — Эрмитаж или Штиглиц — Лукойл?



Мориц фон Швинд (?) (1804—1871). Диана на охоте. Х., м. 142×103. Находилась в Желтой гостиной.



Александр Вагнер (1838—1919) и Александр (Шандор) фон Лицен-Мейер (1839—1898). Возвращение с охоты. Х., м. 358×550. Слева внизу подпись: A. Wagner. Справа подпись: Liezenmeyer. Находилась в Парадной столовой.



Луджди Премацци. Столовая. Бум., акварель. 1869. Эрмитаж



Луджди Премацци. Парадная столовая. Бум., акварель. 1869. Эрмитаж

ЧЕЛОВЕК В КОСМОСЕ КАПИТАН ПЕРВОГО ЗВЕЗДОЛЕТА—НАШ, СОВЕТСКИЙ



ВЕЛИКАЯ ПОБЕДА
РАЗУ
МИР Р
Ю Г

ДА ЗА
КОММУНИ
СЪЕЗД СТ
ПРА
Орган Централ
Коммунистической пар

Об открытии ХХI
Центральный Ком
делегатов ХХII съезда
съезда состоится сегодня,
утра в Кремлевском Дворце

СЪЕЗД ЛЕНИ
Органа Централ
Коммунистической пар

Сергей Попов: время фактов

Художники 60-х. «Шестидесятничество». «Герои тех лет» стали героями многочисленных выставок и года минувшего, которые отнюдь не носили унылого юбилейного характера, но органично вписывались «в процесс». О 60-х Дарья Акимова беседует с Сергеем Поповым, сотрудником Третьяковской галереи, куратором галереи «Сэм Брук», арт-критиком, для которого этот период в истории отечественного искусства является одним из главных предметов научных и кураторских интересов.

Дарья Акимова: Искусство «шестидесятников» можно противопоставить последующему отечественному концептуализму?

Сергей Попов: Мне кажется, сегодня вообще бессмысленно противопоставлять «концептуальное» искусство искусству «пластическому». Это скорее советская привычка или постановка вопроса 90-х годов, когда обязательно нужно было что-то чему-то противопоставлять. К сожалению, я сам как человек XX века был ею в значительной степени болен. По-моему, западный мир не знает такого противоречия: художники радикального плана выходят с громкими скандальными

акциями — но при этом умеют замечательно работать руками. Свежий местный пример: на последней «Арт-Москве» на выставке «Absolut Art», которую курировал Кулик, лучшей по качеству была работа Херста, известного в качестве одного из наиболее радикальных авторов.

Сейчас речь идет скорее об оппозиции качественного (здесь и уровень мышления автора, и уровень кураторской, экспозиционной работы) и «актуального», которое этого качества по большей части не подразумевает и ставит целью реагирование на события сегодняшнего дня. Очевидно, что многие радикальные художники переместились в сферу «качества», а само понятие «актуальности» кажется пришитым к художественному процессу несколькими критиками.

В России, как мне кажется, всегда сохранялось стремление к «производству продукта». Недаром Борис Гройс назвал русский концептуализм «романтическим» — потому что в нем есть пристрастие к «архаической» предметности, к результату, к «лишнему остатку» в искусстве (которым искусство и хорошо). А этот «остаток» неизбежно под-

разумевает множество слоев восприятия, причем конечным всегда будет слой метафизический. Этим для меня и рифмуются понятия любви и искусства. В основе и того, и другого лежит чистый альтруизм — некоторый остаток, который не требует объяснений психоаналитиков или теоретиков концептуализма. В противном случае любовь можно свести к сексу, а искусство — к актуальному искусству. И то, и другое является только сиюминутностью.

Сегодня можно говорить о том, что 60-е оценивают объективнее?

Я сам тенденцию к спокойному восприятию почувствовал сразу же с началом века. На меня переключение с «XX» на «XXI» явно подействовало. Кроме того, у меня этот момент совпал с началом активной работы в Третьяковке на постоянной экспозиции второй половины XX века. Исследования 60-х становятся более академичными. Изменилась расстановка местных культурных героев. Если в 90-е годы такими были Зверев и Яковлев, за которыми стояли чисто человеческие легенды, то теперь триада выставок в Третьяковке должна прояснить ведущую роль тех художников, которых интересовала собственно конструктивная проблематика, — это Юрий Злотников, Борис Турецкий, Михаил Рогинский.

За несколько последних лет произошло переключение от анекдотов к анализу. Обвал «воспоминаний» говорит о том, что любое слово шестидесятников приравнивается к историческому документу. Симптоматично, что теперь, когда наступило время фактов, а не анекдотов, мало кто вспоминает о таком ключевом, но совершенно неизученном факте, как «бульдозерная» выставка.

Если оглянуться назад, то становится ясно: для 90-х годов было характерно отречение от истории вообще и от собственной истории в частности. В этом отношении самый характерный пример — это Александр Бренер, который просто «взялся ниоткуда», без всякого интеллектуального и художественного багажа, и в момент стал звездой. 80-е годы были просто «оппозиционными к оппозиции», то есть шестидесятникам. Искусство в тот момент переключилось на поп- и масскультуру, прежде всего советского времени. Это чувствуется как по литературе Владимира Сорокина (ведь основные его вещи были написаны именно тогда, хотя продаются сейчас), так и по деятельности групп «Мухоморы» и «Чемпионы мира».

70-е самой концептуальной проблематикой были оппозиционны шестидесятничеству, хотя и выросли из его менталитета. Илья Кабаков того времени — это человек, углубленный в метафизическую эстетику 60-х, о чем он сам не устает напоминать. Андрей Монастырский и «Коллективные действия» целиком были погружены в проблематику сакральности бытовой вещи, метафизичности любого знака человеческого существования.

Сегодня же объективность взгляда на художественный процесс того времени подразумевает смену очень многих оппозиций. В частности, важнейшей — «конформизм/нонконформизм». Она во многих случаях снимается и пересматривается. Очевидно, что стороны прекрасно знали друг друга, а оппозиции имели место быть только в социальном плане: это был «нормальный» дележ власти. Манеж 62-го года был инспирирован в большей степени Владимиром Серовым, тогдашним президентом Академии художеств, который просто удачно «организовал» встречу Хрущева с «неформалами» и тем самым вызвал столь серьезную перемену настроений. Ведь в самом начале 60-х «нонконформисты» были уверены в том, что у них есть реальная возможность донести свое искусство до очень широких «масс». Злотников разрабатывал свои «Сигналы» для применения в быту и дизайне — он мне показывал энциклопедию начала 60-х с рисунком заводского интерьера, сделанным по его модели, где его «Сигналы» были интегрированы в заводское пространство. То же самое желание внедрить свою эстетику в реальность двигало молодыми (и потому еще более «советскими») утопистами — группой «Движение» с 64-го по 68-й год (ранее существовавшее вольное содружество — другая история). Оскар Рабин вызывал негативную реакцию властей не потому, что писал «такие» картины, а потому что активно продавал их ино-

странной элите, к которой были бы не прочь устремиться и «советские» художники. В этом смысле очевидно, что Рабин — не менее и не более советский художник, чем Никонов начала 60-х. Существовало очень много «пограничных» территорий, на которых соприкасались «официальное» и «неофициальное» искусства: Салахов симпатизировал нонконформистам; почти все «шестидесятники» зарабатывали комбинатовскими подработками.

Художники, которые сегодня признаны лидерами той эпохи не только в местном социуме, — это те, кого интересовало собственно искусство, а не ролевые игры. В первую очередь это художники сретенской группы, пересекавшиеся с группой журнала «Знание — сила»: Кабаков, Янкилевский, Булатов, Соостер... Да, в начале 90-х иностранцы скупали вообще все. Соцарт стал брэндом, который раскупался особенно охотно. Тогда, кажется, не было ни одного художника (разве что безрукого и слепоглухонемого), у которого иностранцы не скупали бы хотя бы половины картин. Разумеется, 90 процентов сделок были связаны с обманом, с вывозом за рубеж картин под прикрытием туманных обещаний, но все наши авторы (включая и московских стариков, и молодняк третьего поколения Малой Грузинской) тогда не бедствовали.

Потом, когда волна схлынула, «остались» только те, кого оценивали по «гамбургскому счету», а не по степени их актуальности в советском контексте. И замечательно, что вообще — «остались». Ведь когда наша художественная традиция выходит на Запад, обычно повторяется ситуация приезжего, который читает на дверях гостиницы табличку: «Мест нет».

Из русских художников первой половины века за рубежом не оценили Филонова. Из шестидесятников есть такие же априори непризнаваемые западным сознанием фигуры?

Из Филонова не вышло фигуры номер один, как из Родченко и Малевича, просто потому, что его не было на рынке. Эта проблема проявилась сразу, как только Филонов появился на Западе в музейном виде. Стало ясно, что если художник только музейный и принадлежит только одному музею, он не будет иметь цены как таковой. Страхочная условная сумма — это одно, а оборачиваемые на рынке произведения — другое. В этом плане Филонов пострадал несказанно — для мира практически закрыта одна из ключевых фигур искусства XX века.

Со «вторым авангардом» (это понятие, искусственно «пришито» к 60-м Кендой Бар-Гера, специалистом по «первому» авангарду, тем не менее прижилось) проблема обратна ситуации Филонова. Присутствие на Западе в очень многих весомых частных коллекциях и при этом полное забвение в силу «непропущенности» через институциональную систему (галереи, музеи, искусствоведы, кураторы) — такая трагическая судьба постигла многих шестидесятников (разве что у Янкилевского работы находятся в западных музеях с 1967 года).

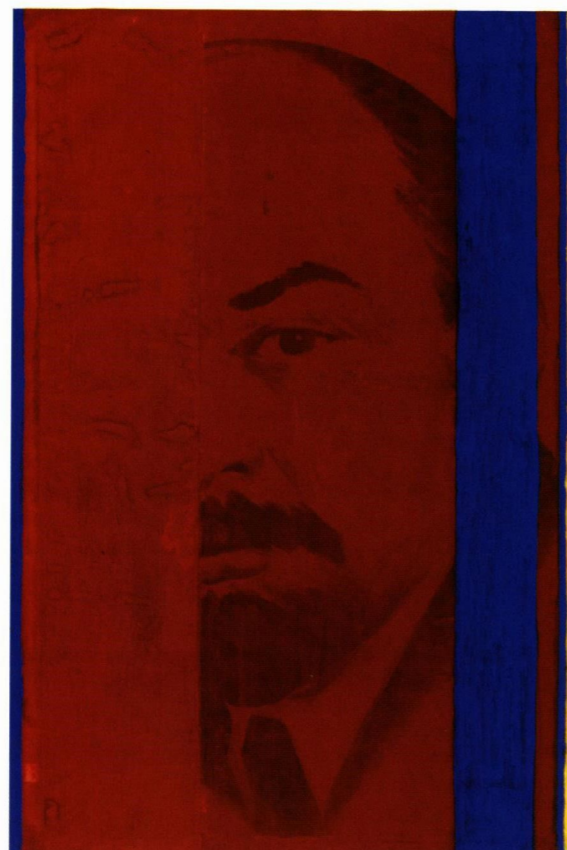
Самый яркий пример — Борис Козлов, крупнейший религиозный художник своего времени и фигура более серьезного масштаба, нежели куда более известный Александр Харитонов или Оскар Рабин (очень характерно, что Козлов и Рабин не находили общего языка), — и фигура совершенно утерянная. На сегодняшний момент его работ нет в музеях. Он был «нонконформистом среди нонконформистов» и ни в какие социальные игры не играл — ни с Западом, ни с советской системой. При этом все вещи он успешно продавал — не потому, что это был китч, как у «Васьки» Ситникова (который намеренно делал китч для западного потребителя и графику — «для своих»). Козлов последовательно работал, прошел через освоение абстрактного языка и на тот момент одним из первых вышел на религиозную тематику. Это художник с очень глубоким знанием национального искусства (причем в том смысле, в каком «национальное» можно противопоставить «советскому») и западной традиции. Он одним из первых ввел коллекционирование в своей среде — Леонид Талочкин через него вошел в художественное сообщество; Козлов вывел на рынок зарубежных покупателей из Латинской Америки, приобретавших большинство произведений. Ведь западные дипломаты покупали либо не-

русский cut & past и финский концептуализм

Томи Хуттунен (Финляндия)



Финляндия. Официальный портрет президента Мауно Койвисто. Вазы А.Аалто и акрил на пластине. 75x75. 1988



Кто боится красного, желтого и синего? Акрил, гуашь по плакату. 88x58. 1984

Монтаж — искусство «cut & paste», вырезания и сопоставления. Понятие монтажа широко и многозначно, но чаще всего под ним понимается композиционный принцип, который ассоциируется с послереволюционным искусством и культурой первой половины XX века. В него входят всегда процессы и фрагментации, и интеграции. Как прием или система приемов монтаж принадлежит к модернизму и авангарду, но в нем скрывается целый потенциал постмодернистских практик. Поэтому он лежит в основе русского и, как ни странно, финского постмодернистского концептуализма, что становится ясно из ретроспективной выставки (*Философия монтажа — монтаж философии. Городской музей искусства, Пори, Финляндия*) и одноименной книги хельсинкского художника, критика и искусствоведа Киммо Сарье (р. 1951).

Для теоретиков раннего кино монтаж означал прямое чередование, интеракцию между деконструирующим автором и реконструирующим воспринимающим. Дело не в игре, а в необходимом диалоге раздробления и построения в послереволюционной культуре, в постоянном конфликте старого и нового миров. Описание процессуальности художественного текста было существенным моментом для Сергея Эйзенштейна. Монтаж для него — становление образов, синоним движения, и потому в синтаксисе естественного языка монтажу соответствует сказуемое. Монтаж Эйзенштейна был предикацией. Согласно ему, автор имеет представление о некотором обобщающем образе, который он разлагает в произведение при помощи фрагментарных изображений. По этим фрагментам воспринимающий (зритель, читатель) реконструирует, воссоздает тот самый образ, который автор имел в виду. Монтаж как метод всегда двусторонен, с подчеркнутым вниманием к роли воспринимающего.

Кроме того, монтаж — процесс становления глубинной единой структуры из-под поверхности, кажущейся фрагментарной. В послереволюционной культуре он немедленно стал приемом разных языков искусства. Ему присуща гетерогенность, и минимальная разнородность состоит из соотношения вымысла и факта, искусст-

ва и документа. Это видно в документальном кино (Вертов), фотомонтажах (Клуцис, Родченко), поэзии (Маяковский), в прозе (Пильняк, Мариенгоф).

Не имея возможности снимать новые фильмы, советские кинорежиссеры перемонтировали уже снятые ленты в новые смысловые целые, что было исключительно важно для строящейся теории монтажа. Они занимались искусством ready made, как это потом обнаружили концептуалисты, объявляя Льва Кулешова своим предшественником. Соотношение модернистского и постмодернистского монтажа является одним из ключевых вопросов также для финского художника, продолжающего традицию теоретиков русского авангарда, Киммо Сарье.

Сарье — наследник берлинских дадаистов, Кулешова, Клуциса и Малевича, активный деконструктор, собеседник московских концептуалистов. Но одновременно он — своеобразный финский концептуалист с навязчивой идеей описать финскую безукоризненную социал-демократизированную культуру. Уже в течение двух десятилетий монтаж, и особенно русский монтаж, является решающим для концептуального искусства этого художника, и в этом он уникален в финском искусстве. В своих работах Сарье рассматривает, кроме всего прочего, соотношение модернизма и тоталитаризма, которые, по его мнению, сталкиваются и во многом согласовываются как раз в связи с концепцией монтажа.

В ранней советской монтажной культуре диалог эстетического и политического монтажа был важен особенно (как, например, в творчестве Клуциса и Родченко), а Сарье — поклонник русского авангарда 1920-х годов. В своей серии *Ностальгия по авангарду* (1989) он сопоставляет модернизм, политический портрет и монтаж, вмонтировав тексты и иконические знаки Малевича в портреты Ленина, Горбачева и других членов партии. Главным поводом для сопоставления является союз между двумя авангардистами — Лениным и Малевичем. Фигура Ленина — необходимый контекст супрематизма для Сарье. Как Комар и Меламид, он переводит судьбу Ленина в судьбу ленинизма, а иерархию в Политбюро ставит рядом с эстетикой классицизма.

В общем и целом Сарье подходит к монтажу через минимальную гетерогенность. Монтаж для него — одновременное существование на полотне, как правило, двух разнородных элементов Его проект во многом соотносится с соц-артом и московским концептуализмом, с искусством Кабакова и Пригова. Восприятие модернистского монтажа через портреты членов партии позднего социализма и галереи перестройки нетрудно, например, принять за визуальную параллель со стихотворным триптихом Тимура Кибирова, посвященным Константину Устиновичу Черненко. Но финский автор переводит политико-эстетические коннотации монтажа также в финский контекст, занимаясь неким метасоединением темы дружеских отношений Финляндии и СССР. Аналогично вышеупомянутому сопоставлению Ленин—Малевич он берет официальный портрет бывшего президента Мауно Койвисто (нейтрально правильного социал-демократа, символа неизменного согласия СССР и Финляндии) и украшает органическими формами дизайна стеклянных ваз Альвара Аалто, которые можно найти в каждом финском доме и над функциональностью которых он издевается. Целью Сарье является деконструкция Аалто, легендарного короля финского дизайна и архитектуры («Дворец Финляндия» в Хельсинки, Выборгская библиотека), восприятие которого в Финляндии является однозначно положительным. Можно было бы подумать, что такая деконструкция претендует на идею чудовищной возможности социал-демократического искусства, но в голову, скорее, приходит — особенно, когда на ретроспективной выставке она воспринимается в сопоставлении с парой Ленин—Малевич — грустная и травматическая история так называемой финляндизации.

Финская рецепция позднего социализма заключается в, как его называют в Финляндии, «водочном туризме» 70—80-х годов, и поэтому выставлены ленинские бюсты, купленные в ленинградских «березках» с эстонской надписью («Tere berjozka»). «Водочный туризм» воспринимается при этом как реакция народа на то, что получило название «финляндизации» в политике, то есть на то, что Финляндия стоит на коленях перед своим гигантским соседом, СССР, чтобы сохранить свой демократический эксперимент. «Водочный туризм» — своего рода терапия финской войны для финнов. В работах Сарье можно обнаружить целую серию сопоставлений более высокого смыслового уровня. В них взаимодействуют образ Малевича с образом Аалто, портрет Ленина с портретом Койвисто и, в конце концов, концептуализм с «водочным туризмом» как две реакции: на времена застоя в СССР и финляндизацию. Все эти смыслы «читаются» на выставке, но и не только — в мыслях зрителя они преобразовываются, превращаются в нечто новое.

Имеющий степень доктора эстетики, Сарье характеризует свое искусство как критику искусства. Это становится ясным из его книги *Философия монтажа — монтаж философии*, в которую он собрал все свои работы по монтажу. Понимание же искусства самого Сарье предполагает понимание истории модернизма и авангарда (особенно раннесоветского), и при этом зритель все-таки изначально должен быть погружен в монтажное мышление и вслед за Виктором Шкловским воскликнуть: «Мир монтажен!» Отчасти его к этому побуждает возникающий из двух фрагментов синтетический смысловый уровень работ художника, а потому такой метатекст — книга самого Сарье — оказывается нелишней для образованного современного зрителя. Воспитанный в «монтажные» 1910—1920-е годы зритель, по всей вероятности, читал бы картины Сарье, как положено. Но современный финский читатель и зритель вряд ли узнает в себе спокойного «праворукого» социал-демократа, сопоставляя в своей голове портрет бывшего президента Койвисто, вазу А. Аалто и текст «Финляндия». Как художественный метод монтаж Сарье, безусловно, устарел, и все же его творчество представляет собой крайне любопытный исторический взгляд на диалог между русским и финским авангардом и концептуализмом с их схожими политическими корнями.



Мы вступаем в настоящую необъективность и боимся ее. Из серии «Ностальгия по авангарду». Монтаж. Акрил по плакату. 90x60. 1989



Этот порядок подкован классическими сандалиями II. Из серии «Ностальгия по авангарду». Монтаж. Акрил по принтам. 95x66. 1989



документ на шесть персон

Марина Польшаная (Ярославль)



Лет десять назад в новогоднюю ночь я познакомилась с молодым человеком, представившимся сотрудником галереи современного искусства «Пост». Узнав, что я студентка факультета филологии и культуры, он заметил, что «свой вход в культуру надо начинать со светлых подвалов». Я получила визитку Сергея Потапова и приглашение зайти в галерею.

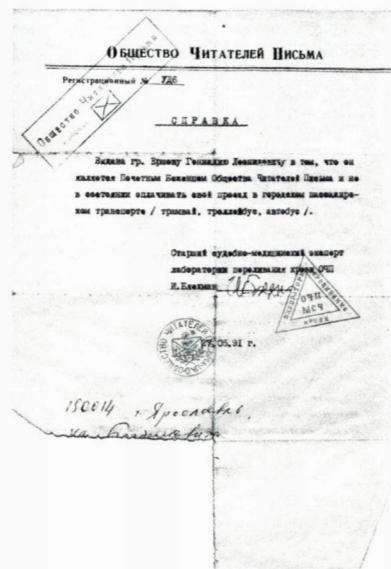
И вот я вошла в «светлый подвал». Железная дверь. Гостеприимный хозяин. Лестница вниз. Яркий свет ламп дневного освещения. Пространство комнаты показалось огромным. Белые стены, белый потолок. Все очень строго и аскетично. Пока хозяин готовит чай, мой глаз начинает замечать вещи в комнате, которые явно претендуют на роль экспонатов. У входа большой павильонный фотоаппарат, в центре — квадратный стол и стулья, на стене — произведение — выжженная по дереву надпись: «Культура — корневая система (Никита Михалков)», на уровне окон — картосхемы захоронений неких капсул с произведениями искусства. Вещи задавали определенный культурный контекст.

Галерея «Пост» была тогда первой и единственной галереей современного искусства в Ярославле. Но это помещение не предназначалось для выставок, а служило мастерской, или «явочной квартирой», как шутили авторы. Под грохот пронесившихся мимо трамваев мы пили чай, и я слушала истории об «экспедициях» в первопрестольную, тамошних художественных акциях со всегдашней щепоткой скандала...

В первый же вечер мое внимание привлек чайный сервиз. Его художественная ценность заключалась отнюдь не в изысканности формы, не в качестве фарфора, а в смысловой нагрузке рисунка. Декоративная роспись сервиза на шесть персон была выполнена в виде штампов со словами: «Родина», «Ленин», «Мастер», «Евреи» и др. — явная аллюзия на агитационный фарфор 20-х годов и одновременно источник культурного мифа. Не скрою, что пользоваться чашкой со штампом «Искусство» было очень приятно, однако, перевернув ее, чтобы узнать имя изготовителя, я натолкнулась на клеймо с масонскими символами — мастерком и молотком. Это был штамп ОЧП (Общества Читателей Письма) — самого большого мифа, о котором мне поведали в галерее «Пост»...

Общество Читателей Письма возникло в 1989 году, когда стремительно менялись жизнь и идеология, сметались стены и границы. Когда стало можно и модно без опаски копаться в былом, открывать в потемках «проклятого» прошлого новые имена, воскрешать забытых и забытых авторов. На этой волне появились возмутители спокойствия — художники, стремящиеся показать современникам настоящую реальность «времени перемен». Члены ОЧП, «межрегиональной творческой группы», выбрали путь создания своей субкультуры, не связанной с эволюциями культуры массовой. Они занимались проблемами выработки нового визуального языка. До возникновения ОЧП художники входили в состав групп «Эрмитаж», «Декабрь», «Пост».

Знаменательной для всей последующей деятельности наших героев стала выставка «Искусство экспедиции» на московской ярмарке



«АРТ-МИФ-1» в галерее «Садовники» на Каширке. Куратором выступил Виктор Мизиано. Не успев открыться, выставка была «приостановлена» по решению художественного совета» властями от культуры. Художественный совет состоял из 11 ведущих специалистов по современному искусству (в их числе Л. Бажанов и В. Турчин). Протокол на семи страницах, в частности, гласил: «Выставка оказывает влияние на ситуацию в развитии концептуальной фотографии, имеет ценность как художественный эксперимент работы со средствами массовой информации, фотодокументами». Выставку разрешили.

Художники заявили о себе как о художниках-экспедиторах: «Только мы — Экспедиционный корпус Общества Читателей Письма — занимаемся искусством экспедиции». С пафосом «Манифеста ОЧП» спорить было сложно. В этой псевдопатетике — ключ ко всему восприятию предлагаемой ими игры: псевдосерьезность, псевдомузейность... «В отличие от экспедитора Колумба, искавшего новых путей в богатую золотом землю, художник-экспедитор это скорее человек, едущий в переполненном трамвае по раз и навсегда заведенному маршруту вместе со всеми пассажирами, но совершенно в другую сторону. Это и есть феномен искусства экспедиции». Экспедиторы реальную жизнь читают, как книгу, закрепляя прочитанное в своеобразных текстах на языке фотографии, кино, видео, перформанса.

В Экспедиционный корпус Общества Читателей Письма вошли четверо: Юрий Бабица (Москва) — консультант по Центральным районам, координаторы — Сергей Потапов и Геннадий Ершов (Ярославль) и Юрий Викулин (Рыбинск) — член-корреспондент. Полумифическое, псевдомасонское общество активно действовало три года и ярко отразилось в зеркале тогдашней арт-сцены.

К этому времени (шел 1990 год), поставив целью создание собственной, «письмовской» культуры, художники разработали многое: от костюма «письмовца» до комплекта штампов и печатей. Кстати, на том первом «Арт-Мифе» Авдею Тер-Оганяну в графу «Место жительства» в паспорте поставили штамп «Родина». Присутствие на бытовых вещах, открытках, фотографиях штампов Общества Читателей Письма делало реальность чем-то знакомым. Ироническое исследование бытовых стереотипов посредством штампа превращало любую вещь в документ. «Штамп расценивался нами как инструмент, как способ попасть в игру и вовлечь в нее других», — говорит Юрий Бабица. «Мы ничего не изобретали, все буквально валялось под ногами, бери и делай», — добавляет Юрий Викулин. Любой речевой штамп тут же превращался в резиновый штемпель. «Слово «постмодернизм» уже тогда, в конце 80-х, для нас звучало как ругательство, — вспоминает Сергей Потапов, — поэтому и заняло свое место среди прочих «измов».

Первые штампы были сделаны по эскизам Юрия Бабицы. У Викулина появилась возможность изготовить их на Рыбинском механическом заводе, разумеется, нелегально. Каждый член Экспедиционного корпуса получил личный комплект штампов и печатей в чемоданчиках, изготовленных Сергеем Потаповым из типовых домашних аптечек. Геннадия Ершова концептуализм своей «сухостью» отталкивал —

персональный комплект он хранил в специальной коробке, склеенной из томика В.И. Ленина «Философские тетради», за что имел нарекания от коллег. Он выправил себе «Справку Почетного Беженца Общества Читателей Письма», дающую право бесплатного проезда в городском транспорте. И ездил в трамвае вместе со всеми, но «совершенно в другую сторону». «У контролеров горели схемы, — смеется Ершов. — Самое строгое замечание: „Ваш документ просрочен, надо продлить“».

Идея «письмовского» сервиза родилась после «Искусства экспедиции». «Я предложил связаться с Первомайским заводом и, так сказать, отметить перестройку фарфоровым проектом», — признается Сергей Потапов. Но как это сделать? Обсуждали проект в богемной атмосфере «Бристоля», этаким ярославском «Сайгоне», где во время оно собирались признанные и непризнанные, фантомные и реальные поэты, музыканты, художники, философы, «прогрессивные» журналисты, бродячие проповедники доморощенных культов и адепты далеких от нормы моральных практик. На этом тусовочном фоне конца 80-х «экспедиторы» выглядели устрашающе, но чертовски привлекательно. Одно слово — масоны.

Именно там, в «Бристоле», некий расторопный маргинал, представившийся Лебедевым В.Ф., заверил, что на этом Первомайском заводе всех знает, что все можно устроить... «только налейте 50 грамм». И правда, выяснилось, что завод готов выделить по бартеру 100 комплектов «белья» в обмен на десять кубометров теса для ... гробов. Доски были закуплены, и следом за Лебедевым В.Ф., ставшим уже «администратором проекта», на Первомайский завод прибыли авторы. Фаянсовое «белье» не первого сорта оказалось идеальной тканью с фактурой тогдашнего быта и времени. В течение нескольких дней четверо «экспедиторов» ездили на завод в Песочное, под Рыбинском. Ими в общей сложности было нанесено более 6000 штампов. Каждый из ста сервизов абсолютно оригинален по набору штампов.

Помимо канонических многие были изготовлены дополнительно. Сервиз был оформлен в эстетике «искусства экспедиции». Податливая резина приняла и «Центр Современного Искусства» и «Группу по исследованию современного искусства МГУ им Ломоносова» (ту, которую возглавлял В. Турчин), сестер-близняшек «Садовники» и «Конгалерею». Художники-экспедиторы пустили в тираж «Куратора В. Мизиано» и «Экспозиционера Л. Бажанова», отпечатав их имена на сервизе. Заархивированы были и даты выставки «Искусство экспедиции» от первого до последнего дня. Геннадий Ершов отметил штампом «8 октября 1990» одновременно и день рождения сына и первый день монтажа экспозиции. А Ю. Бабица на одной тарелке оставил отпечаток своего большого пальца, она попала в сервиз, подаренный авторами Ярославскому Художественному музею. «Декоративная роспись» включает близкие и понятные всем вещи: «Родина», «Ленин», «Искусство»; разного рода «измы», модные в среде кураторов. Впервые на русском фарфоре появилось слово «п...дец» (инвективная лексика здесь — глубокий след русского культурного мифа).



Перевод штампа как «атрибута власти» на уровень масс-медиа позволяет отнести сервиз не столько к декоративным или прикладным формам изобразительного искусства, сколько к той сфере художественной деятельности, которую сами авторы называют «товарным концептуализмом».

«Это чистый продукт ОЧП, — поясняет Юрий Бабица, — механизм, позволяющий открыто иронизировать над явлениями и понятиями, над всей ситуацией конца 80-х. Это единственный достойный ответ времен перестройки агитационному фарфору начала XX века». Наличие штампа — прямое обращение к широкой массам, а не только к эстетам и ценителям. Как агитационный фарфор был активным проводником идей революции, так сервиз ОЧП акцентирует внимание на феномене тиражирования информации, предлагает включиться в изящную интеллектуальную игру.

Продукция Первомайского (бывшего Кузнецовского) фарфорового завода с конца XIX века коллекционерами не принималась всерьез за дурной вкус. Эта «пошлость» пережила катарсис в самом начале 1990-х, когда искусствоведы и галерейщики заговорили о художественном рынке. Один сервиз был подарен Виктору Мизиано. Два других определены в галерею Айдан Салаховой и Марата Гельмана, где каждый был оценен в 2000\$ и продан. В сентябре 1991 года на открытии Центра современного искусства Общество Читателей Письма представило «фарфоровый проект» на суд продвинутой культурной публики. Позже «экспедиторы» наблюдали, как возник откровенный римейк на агитационный фарфор с картинками-переводилками известных сюжетов русского авангарда... Последний раз сервиз ОЧП экспонировался на Арт-Мифе II. Сейчас он находится во многих частных собраниях России и за ее пределами. Ярославский Художественный музей — пока единственное музейное собрание, где представлен этот «документ».

Экспедиция продолжается. Сергей Потапов — президент ярославского мотоклуба «Черные медведи». Юрий Викулин занимается консалтингом образовательных гуманитарных программ. Юрий Бабица и Геннадий Ершов продолжают поиски в сфере актуального искусства. Но это уже отдельная история...



Сюзанна Бауманн: маленькая всемирная выставка

Ирина Карасик

Выставка Сюзанны Бауманн, которую Государственный Русский музей планирует открыть в Мраморном дворце в конце лета, так и называется — *Kleine Weltausstellung* и включает в себя пять тематических разделов, который каждый по-своему формулирует основные идеи предлагаемой картины мира.

Эти идеи рассматриваются на широком природном и культурно-историческом материале с привлечением поэтически интерпретированных данных и проблематики мифологии, естествознания, этнологии, экологии, истории, технологии. В центре авторского исследования находится человек, который должен, ощущая ответственность перед Землей как живой планетой, снова и снова осознавать свое положение между природой и культурой. Органическую сущность своей концепции Сюзанна Бауманн акцентировала символическим посвящением выставки античной богине Гея. Гея — олицетворение матери-земли, из которой все происходит и в которую все возвращается, символ стихийных, порождающих сил природы, единой в жизни и смерти, росте и разрушении.

Первая тема — **«изначальное единство»** — апеллирует к проблематике космогонических мифов. В масштабных коллажах впечатляюще показаны ключевые моменты процесса возникновения Вселенной: где-то в глубине крошечная тьма вдруг озаряется вспышками молнии, и ослепительный свет, «раздвигая» материки и океаны, концентрическими кругами опоясывает земной шар; в круглой прозрачной колбе, как «суп с ингредиентами», кипит и варится питательное «мировое вещество»; первобытный хаос гармонизируется, затвердевает, обретая форму и структуру. Сюзанна Бауманн, вдохновляясь красотой гипотез о сотворении мира, вряд ли стремится всерьез вернуться к донаучным представлениям. Она лишь напоминает о том «изначальном единстве», которым были отмечены воззрения древних и которого так не хватает современному изоциренному разуму.

Две следующие темы касаются глобальных физических характеристик бытия, ставших и важнейшими категориями суждений о мире — **пространство — время, энергия — материя**. Художница оеществляет эти явления, расшифровывает связанные с ними словесные метафоры (например, «Цепь времени») и попутно создает но-

вые, конструируя из реальных деталей собственные демонстрационные приборы. Так, она обнажает красивую, но безжалостную «работу времени» в компактной инсталляции, собранной из самых различных (по возрасту и типу) часовых механизмов. В другом объекте невидимые глазу энергетические и световые потоки материализуются в повисающие в пространстве между двумя формами пучки тонких нитей-проводов.

Настенные изображения рисуют недоступные для обычного восприятия и потому загадочные оптические эффекты, волновые вибрации, интерференционные картины, возникающие при прохождении света через различные среды. Их вид вызывает скорее биологические, нежели технические ассоциации.

«Плюс-минус», рождающий ток, превращается в знак на костяшках старых деревянных счетов: электричество — вещь полезная, но опасная, со своими «плюсами и минусами» — для природы, для жизни, — которые нужно считать и уравновешивать. «Приручена» и дегероизирована виртуальная компьютерная реальность: символом всемирной паутины оказывается потрепанный прибор с проволочной стойкой, имитирующей продукт ткацкой деятельности неприятного насекомого.

Третий раздел посвящен **галактикам и солярным системам** — наша планета окружена себе подобными. Астрономические ночные картины соседствуют здесь с моделями небесных тел и систем. Яркий диск (напоминающий о процессе передачи цветного изображения — разложение на точки) через посредство уменьшающихся круглых экранов-отражателей связан металлическими нитями, возможно, имитирующими оптические волокна, с небольшим шаром. «Солнце с нами» — так называет эту изящную пространственную конструкцию Сюзанна Бауманн. Солнце энергетической стрелой ударяет в Землю, даряет ей жизненные силы.

«Живая земля» — центральный и самый большой по количеству произведений раздел выставки. Тема рассмотрена в двух взаимосвязанных планах. В цикле объектов, скульптур и ассамбляжей с участием предметов-знаков (шар, глобус) художница рисует метафорический образ «живой земли» как одушевленного тела. У нее есть серд-

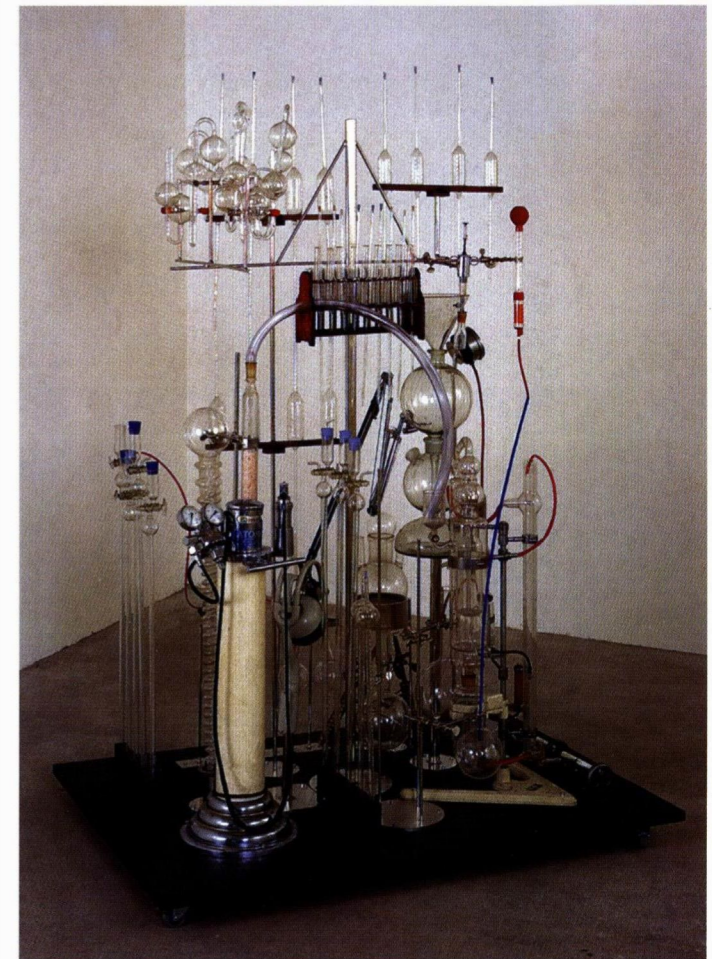
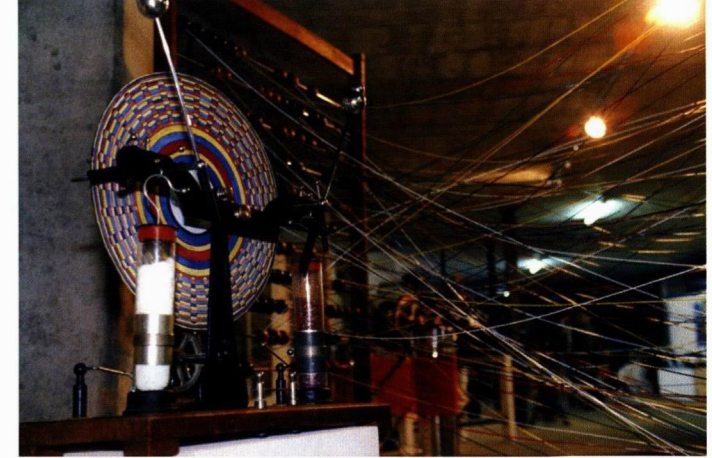
це, она умеет чувствовать, она испытывает боль от наносимых ей обид и повреждений. Корпусом остальных работ представлена панорама существующих на земле «форм жизни» — от простейшей молекулы до мыслящего человека — форм, равноправных и равнозначных, взаимосвязанных и взаимозависимых, подобных друг другу и немислимых одна без другой.

Заключительный раздел Сюзанна Бауманн связывает с ощущением «пульса мира». Она называет его синопсисом, то есть сводом, обзором основных положений своей концепции. Они представлены здесь в виде емких пластических формул, в виде ярких символических образов. Магический посох, с помощью которого можно понять тайны земли. Мне особенно запомнилась композиция, названная «Может быть, с мудростью...» — надежда на то, что человек научится наконец относиться «к нашей живой планете с теплотой и сознанием ответственности». Собственно, своей «Маленькой всемирной выставкой» Сюзанна Бауманн дает ему необходимые для этого опыт и знания и вызывает в памяти размышления о сферичности мироздания знаменитого Хорхе Луиса Борхеса. Писатель причислил сферу к тем нескольким метафорам, история которых и составляет, в сущности, всемирную историю. В эссе «Вавилонская библиотека» Борхес обращается к образу совершенства: «Вселенная — некоторые называют ее Библиотекой — состоит из огромного, возможно, бесконечного числа шестигранных галерей... Мистики уверяют, что в экстазе им является шарообразная зала с огромной круглой книгой, бесконечный корешок которой проходит по стенам... Эта сферическая книга есть Бог... Библиотека — это шар, точный центр которого находится в одном из шестигранников, а поверхность — недостижима»¹.

Проект Сюзанны Бауманн имеет динамический, процессуальный характер. Концепция его отчетливо сформулирована, структура определена, но «тело» постоянно растет и развивается, обогащаясь идеями и произведениями. Рождение замысла и первых эскизов относится к началу 1980-х годов. В 1992-м проект был представлен публике в бернской галерее Тони Гербера. С тех пор он — каждый раз в иной версии — путешествует по свету. В 1996 году добрался до Японии, где был включен в программу глобального технологического шоу — «Новая земля». Теперь остановка в Петербурге. Японский вариант включал 115 произведений, в питерском их уже 185 (многие датированы 2000—2001 годами). Как кажется, место выбрано удачно. Русскому сознанию, привязанному к старым вещам, «окликнутому вещью»², привыкшему мастерить из подручного материала, несомненно, будет близка творческая технология Сюзанны Бауманн, собирающей выброшенные бытовые предметы и дарующей им новую жизнь — как экспонатам личной коллекции³, как «художественному сырью», из которого возникают произведения искусства, как вещам обиходного окружения⁴.

У нас есть и свои художники, работающие с подобными found-objects (В. Воинов), конструирующие «русский дизайн» из технического и бытового хлама (О. и А. Флоренские) или выставляющие различные готовые механические устройства как артефакты (Африка). Способны мы оценить и увлечение Сюзанны Бауманн старинными научными приборами — в Эрмитаже хранится уникальная коллекция так называемого «Кабинета Петра Великого», очень кстати актуализированная в последнем номере московского журнала «Пинакотекa», посвященного как раз близкой теме — «искусство механики и механика в искусстве»⁵.

Еще важнее, пожалуй, другие связи — контекст русского авангарда, в котором было сильно родственное мировоззрению швейцарской художницы ощущение чувственного, телесного, физиологического контакта с природной материей, ощущение «мирового всеединства». Материальная культура Владимира Татлина, органика Михаила Матюшина, «знающий глаз» Павла Филонова, художественная



бионика Павла Мансурова, универсальный «растительный словарь» Петра Митурича... Какие-то из этих имен и тенденций были для Сюзанны Бауманн частью личного творческого опыта, другие остались неизвестными, но не могут не оказать воздействия на наше восприятие ее искусства.

¹ См. новеллу «Сфера Паскаля», входящую в цикл «Новые расследования» (1952). — В кн.: Борхес Хорхе Луис. Коллекция. СПб., 1992. С. 143.

² Определение взято из статьи В. Топорова «Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина)» — Миф, ритуал, символ, образ. М., 1995. С. 33.

³ Известна, например, созданная Сюзанной уникальная коллекция старой обуви, соседствующая с собранием современных картин, биологических образцов или этнографических редкостей.

⁴ «Находки» используются по назначению в интерьере удивительного дома-биотопа художницы в Бернском Мальфердингене: железная винтовая лестница, ведущая на второй этаж, происходит из старого фабричного цеха; обстановка ванной комнаты — из отеля 1920-х годов.

⁵ Пинакотекa, №15, 2002. Этот журнал служил мне важным подспорьем в работе, за что приношу редакции особую благодарность.

На снимках — фрагменты проекта Сюзанны Бауманн «Маленькая всемирная выставка»



прогулки по немецкому Петербургу

Татьяна Колганова

Кириков Б. М., Штиглиц М. С.
Петербург немецких архитекторов
от барокко до авангарда. СПб.
Чистый лист. 2002

Rom ist nicht in einem Tag gebaut worden — Москва не сразу строилась, гласит известная немецкая поговорка. Действительно, нынешняя российская столица возводилась постепенно, обрастая все новыми и новыми кольцами. А город, задуманный Петром I как место сближения России с Европой, был спланирован если не «в один день», то в короткий срок и при помощи людей, «не только искусных в воинском деле, но и других добрых делах, служащих для процветания государства». Так начался архитектурный образ многонационального города.

Книга Б. Кирикова и М. Штиглиц «Петербург немецких архитекторов от барокко до авангарда» посвящена деятельности архитекторов немецкого происхождения, которые с момента основания Санкт-Петербурга и вплоть до начала XX века принимали активное участие в застройке города. Ее основу составляют 76 очерков об архитекторах-немцах, где даны биографические сведения, краткое описание памятников, а также общая оценка творчества мастеров. В конце помещен аннотированный именной указатель, содержащий сведения и об остальных мастерах немецкого происхождения (около 400 имен), отсутствующих в основном тексте.

Книга напоминает коллективные тома серии «Зодчие Санкт-Петербурга», однако новая работа написана двумя авторами и отличается единым стилем и формой подачи информации. Она посвящена в первую очередь проблеме немецкого строительства, и потому разделы получились неравнозначными по объему. Эпоха классицизма представлена именами восьми архитекторов, где фигура Ю. Фельтена соседствует с малоизвестными именами Г. Паульсена и Э. Анерта. Эклектика занимает два раздела — ранняя и зрелая, а модерн, неоклассицизм и функционализм помещены в одну главу. А вот биография такого крупного архитектора, как А. Оль, построившего в столице большое количество жилых, административных, учебных и производственных зданий (особняк Т. Белозерского на ул. Куйбышева, 25, электростанция «Уткина заводь» на Октябрьской наб.), не рассматривается в основном тексте вовсе и помещена в именной указателе.

Большое внимание уделено выяснению национальной принадлежности того или иного мастера. Так, немецкие корни обнаруживаются даже у крупнейшего архитектора ампира К. Росси, которого всегда считали итальянцем: «достоверно известно только его происхождение по линии матери, немки из Мюнхена» (С. 59). Особое внимание авторов привлекают мастера, относящиеся к категории обрусевших «петербургских немцев», которые воплотили русско-немецкие связи

в своей жизни и творчестве. Первым их представителем был И. Бланк, воспитавший таких видных архитекторов, как А. Вист и А. Кокоринов. Однако авторы не оставляют без внимания и П. Беренса, построившего важное для развития стиля здание Германского посольства, хотя он никогда не был в Петербурге.

Сосредоточение интереса авторов именно на немецких архитекторах дало возможность вывести из тени забвения многих мастеров. Например, отдельная статья посвящена В. Шене, воплотившему в своем творчестве различные варианты модерна: от северного (дача Е. Гаусвальда) — до рационального (доходный дом Н. Чайковского на Невском пр.). Вместе с В. Чагиным он создал проект концертно-выставочного здания в фокусе акватории Невы, перед ансамблем Биржи, желая выдвинуть новый стиль на авансцену невиской панорамы и приглушить тем самым гармонию классических ансамблей. Исключительно на архивных сведениях основана статья о К. Маккензи, являющемся создателем одного из самых эффектных интерьеров петербургского модерна — ресторана гостиницы «Европейская». Становится ясным масштаб творчества яркого архитектора стиля модерн Ф. Постельса, создателя любимого петербуржцами дома герцога Н. Лейхтенбергского на Б. Зелениной ул., 28, верхнюю часть фасада которого заполняет мозаичный фриз из пейзажных картин. Он же в годы эмиграции был представителем в США Общества охранения русских культурных ценностей, для которого подготовил очерк «Зодчие — выходцы из России: их роль и работы в США» (1949).

По ходу чтения этой похожей на справочник книги всплывают живые и интересные подробности. Так, оказывается, что соавтором плана Петропавловской крепости был инженер Вильгельм Адам Кирштенштейн, а Шлютер кроме своих прямых обязанностей архитектора занимался изобретением вечного двигателя и был рекомендован Петру философом Г. Лейбницем. Темой, многократно появляющейся на страницах этой книги, является и создание архитекторами-немцами памятников в «русском стиле». Среди них К. Тон (церковь Св. Мирония, Благовещенская церковь), А. Гоген (церковь Божьей Матери Всех Скорбящих Радости), Г. Гримм (церковь Св. Ольги в Михайловке). В заключение замечу, что перед нами рассказ не только о петербургской деятельности немецких мастеров, однако воспроизводятся исключительно столичные памятники, формирующие у читателя образ «немецкого» Петербурга. На элегантно белом переплете помещена фотография Кунсткамеры, являющая собой одновременно начало книги и истории Санкт-Петербургской архитектуры.



профиль художника

Николай Кононов

Беглые заметки о книге
Александра Боровского
«Силуэты современных художников».
СПб. Издательство Ивана Лимбаха.
2003.

В этой книге, вернее — в ее вступительной статье, звучит немного горькая нота. Все-таки сколько времени прошло... Почти четверть века не только отвлеченных наблюдений за художественным процессом, но и самого активного действия на уровне экспозиционирования, как теперь надо говорить — кураторства. Да и не где-то там от случая к случаю во всяких залах и галереях, а в лучшем музее русского искусства и с завидной регулярностью. Там же, во вступлении, есть очень интересные по степени самораскрытия суждения о репрессивности практик как описания, так и позиционирования современника, о явном и латентном конфликте с практикующим художником. Об изначальной террористической парадоксальности текста критического жанра. Александр Боровский горько замечает, как политические каноны (каковой бы политика ни была) микшируют практику описания. Он видит прямые неизбежные издержки нынешних способов позиционирования и художников и самих дискрипторов, реализующих себя через свое письмо и кураторскую практику. Остроумно именует синдикат практиков новейшего описания «терминодержателями». Сетует на то, что внутренние сущности и особенности художника перестают что-либо значить для новой критики. Это признание Боровского — самого и критика и практика — особенно любопытно, и как раз здесь, наверное, заложен самый волнующий парадокс и таится интригующая пружинка «Силуэтов современных художников».

Книга представляет собой сборник статей, так или иначе связанных с практикой выставочной деятельности под эгидой Русского музея, чей Отдел новейших течений возглавляет А. Боровский. И, надо отдать должное, Русским музеем — единственному культуроохранному учреждению России, систематически предъявляющее живой художественный процесс в своих прекрасных интерьерах, что, конечно, есть одно из достижений нашего времени. Не станем забывать об этом, комментируя компендиум Боровского. Безусловно, и сам Александр Давидович — «терминодержатель». Он находится в гуще процесса, прекрасно знает литературу и мировую практику. Это качество, примененное к соотечественникам, попавшим в лучи его критического зрения, пожалуй, одно из самых ценных.

Нельзя сказать, что статьи, сгруппированные в книге по «эволюционному» принципу, показывают смену интеллектуальных парадигм описания. Написанное Боровским как раз отличается интеллектуальной ровностью, легкой свободой профессии, отсутствием «неополитического» просветительства. В кратких и длинных текстах всегда можно найти углубленное видение обстоятельств действия художника — и на фоне общего времени, и на фоне психосоматики его уединенной личности.

Сведение наших отечественных экспозиционеров с грандами мировых художеств убеждает, что и у нас тоже — все вроде бы в порядке. Бойс и Гейгер (особенно понравившийся мне аналитической обстоятельностью текст) не напрасно соседствуют через промежуток с Гаврильчиком и Александровым (я специально поминаю самых локальных наших практиков). Хотя статья о Гаврильчике, написанная по рождественскому поводу для городского журнала, несет и развлекательную задачу; но и сквозь демократические условности возникает серьезный портрет художника. Хотя не могу не отметить, что сумки-сетки у бабушки в руках нет, птицу она несет просто за ноги. Но рож-

дественская спешка извиняет неточность. Я бы поспорил и с оценкой Гаврильчика как «государственника». Все-таки от глубинной вурда-лачьей или горгоньей ауры его картин отмахнуться невозможно. Может быть, и в здании с битыми стеклами бабуля на птиц охотилась са-молично?

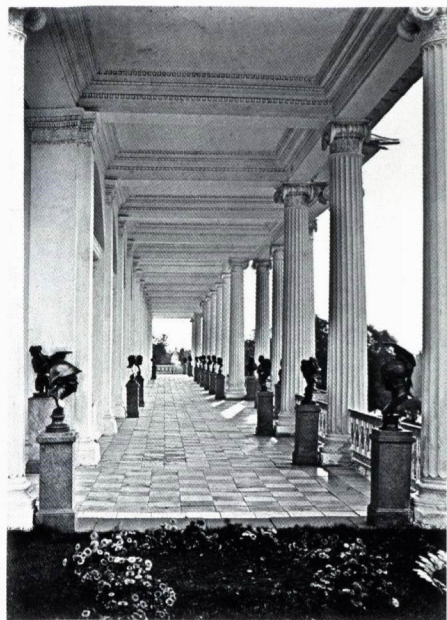
Во вступительной статье Александр Боровский с сожалением говорит о ценности обстоятельств бытования личности, которые неумолимо пожирает время. Это становится понятно, когда читаешь большую (в масштабе книги) статью, посвященную Руппрехту Гейгеру, где повествуется о военной биографии художника, о мифических русских сценах Второй мировой, экзотически переиначивших видение и мироощущение этого человека. Действительно, тексты книги становятся особо интересными, когда к эстетическому, всегда высокопрофессиональному, анализу подключается и аналитический материал биографического толка. Тогда и возникает психическая картина мотивов и достоверности практики конкретного персонажа.

Именно поэтому, читая текст о проектах последнего, «постживописного» периода А. и О. Флоренских, становится понятно, почему их «журналистско-демократическое» конструирование вызывает у меня все меньше и меньше интереса. Обмирщение личного будто смыло их травматическую уникальность и прошлую стыдливую прельстительность. Им действительно удалось в нашем времени невозможное — они с блеском доказали, что у русских нет и не могло быть этой чертовой эдипальной истории. И Боровский остроумно констатирует (выразительно, по-митковски, подобрав термин «рачительность»), что от экономии нарциссического эстетической прибыли не бывает.

Должен заметить (даже несколько со сладостратием), что в беглом по объему анализе замечательных «шизокомиксов» Юрия Александрова автору вполне удалось прописать и анамнез невропатического ауа медгерменевтов, и выказать уникальность аполитической упругости нашего питерского художника.

Когда я заканчивал чтение этой оказавшейся столь интересной во многих смыслах книги, мысль, как-то задевавшая меня поначалу (сейчас поясню), вполне утвердилась к последним ее страницам. Самое удачное (для меня во всяком случае), что дается профессионалу-Боровскому, — это свободное письмо, где есть легкое изречение, спровоцированное своеволием его вкуса и остроумия. Но он целеустремленно сдерживает себя. Стыдится быть артистом? Но это ведь литература. Что ее чураться... Так, может, стоит ждать других книг? По-дождем.

P.S. Необходимо отметить полиграфическое качество издания и, конечно, элегантно и остроумно макет Ю. Александрова.



Петербург фотографируется Невой

10 июня в Комнатах Эрмитажа в Сомерсет-Хаусе (Лондон) открылась выставка к «300-летию Санкт-Петербурга: Люди и дворцы в фотографиях на рубеже XIX—XX веков». В экспозиции представлено около 200 фотографий из коллекции Государственного Эрмитажа, дающих возможность познакомиться с разнообразной жизнью российской столицы.

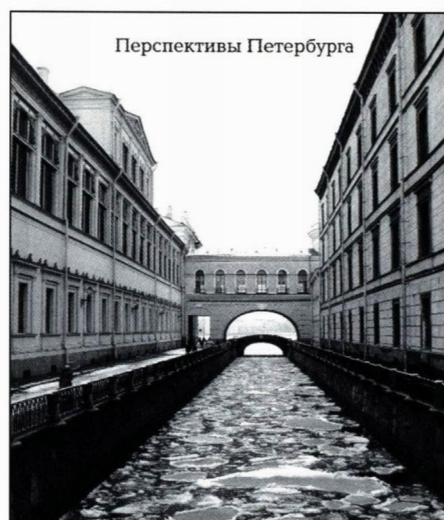
В рамках этой выставки 23 июня прошла презентация книги «Перспективы Петербурга», вышедшей в свет в лондонском издательстве «Фонтанка» (info@fontanka.co.uk) при дистрибьютерской поддержке «Бут-Клибборн Эдишнз». Эта солидная и дорогая книга-альбом готовилась к печати три года и включает в себя эссе и рассказы восьми известных российских и английских писателей: Александра Кушнера, Юрия Арабова, Юрия Пирютко, Владимира Шинкарева, Джона Николсона, Орландо Файджеса, Шарлот Хобсон и М. Кэрби Тэлли (он, кстати, голландец). Все фотографии (их в книге более двухсот пятидесяти) сделаны одним автором — сотрудником Эрмитажа фотохудожником Юрием Молодковцом (его работа — на обложке НОМИ, который вы держите в руках). Сама же идея книги принадлежит составителям — английским славистам Фрэнку Альтхаусу и Марку Сатклиффу. Именно они предложили известным писателям рассказать о своем восприятии Петербурга, но с установкой на английского (и вообще англоязычного) читателя.

С одной стороны, это усложнило задачу, с другой — сделало ее более привлекательной. Особенно эмоционально на предложенную идею отозвался поэт Александр Кушнер. Его эссе «В Петербурге мы сойдемся снова...» открывает книгу. Когда пишешь на слишком глобальную тему, скажем, «Роль Петербурга в мировой истории», всегда есть опасность повторения общих мест, которые мало кому интересны. Чтобы избежать подобных ошибок, Александр Кушнер решил рассказать не о Питере вообще, а о своем сугубо индивидуальном в нем проживании. И начал с раннего детства, с ярких впечатлений конца 30-х годов XX века, когда он жил в доме № 57 по Большому проспекту Петроградской стороны. Александр Семенович был сыном инженера-строителя, его мать служила секретарем-машинисткой. Воспитывала мальчика няня. Она читала будущему поэту детские книжки и пела советские песни той, сталинской поры. Их прогулки по Петербургу частенько проходили под звуки духовых оркестров, которых тогда в Питере было много, особенно по праздникам. Кушнер

считает, что талантливость его поколения, давшего миру немало замечательных людей в литературе, музыке, балете, живописи и т.д., связана с подобными «духоподъемными» впечатлениями: «никакому средневековому итальянскому карнавалу не сравниться с этим воодушевлением и оркестровым ликованием».

Эссе поэта и сценариста Юрия Арабова «Взгляд москвича на психологию петербуржца» тоже повествование личностное. Все началось с того, что в 1980 году молодой сценарист Юрий Арабов приехал в Питер покорять киностудию «Ленфильм». И ему повезло — он стал соавтором Александра Сокурова, после чего к нашему городу Арабов просто прикипел. В своем эссе московский автор довольно много места уделяет питерской отзывчивости, замечая, например, что в каждом жителе Петербурга таится музейный экскурсовод. Многие удивятся, узнав, что львиная доля его рассказа посвящена купанию и вообще любви питерцев к воде. Оказывается мы, несмотря на воду сомнительного качества, обожаем повсеместные купания — что называется, повсюду лезем в воду, не зная броду. Такой уж характер...

Лично мне в этой книге особенно по душе пришлось наблюдение Иосифа Бродского, «Перспективы Петербурга». Пространная цитата из эссе нобелевского лауреата «Путеводитель по переименованному городу» находится на странице 53. Вот фрагмент из нее: «В конечном счете своим быстрым ростом и великолепием город обязан повсеместному наличию воды. Двадцать километров Невы в черте города, разделяющейся в самом центре на двадцать пять больших и малых рукавов, обеспечивает городу такое водное зеркало, что нарциссизм становится неизбежным. Отражаемый ежесекундно тысячами квадратных метров текучей серебряной амальгамы, город словно бы постоянно фотографируется рекой, и отснятый тираж впадает в Финский залив, который солнечным днем выглядит как хранилище слепящих снимков. Неудивительно, что порой этот город производит впечатление крайнего эгоиста».



Впрочем, если верить художнику и писателю Владимиру Шинкареву, автору трагикомического рассказа «Квартира» (он тоже есть в книге), то нарциссами и эгоистами (читай, мизантропами!) мы становимся не только от зеркальных отражений в водной глади Невы, Фонтанки, Мойки и Карповки, но и от нечеловеческих условий существования в коммунальных квартирах.

Несколько слов о фотографиях Юрия Молодковца и дизайнерской концепции Джона Моргана. Это тоже итог очень долгой и вдохновенной работы. Интересно, что в процессе подготовки книги Джон Морган предложил издателям три полноценных макета. Фотографии же не просто соседствуют с текстом, они вступают с ними в диалог. Очень часто текст тут же отсылает нас, зрителей и читателей, к нужному изображению. Порой просто невозможно решить, что же лучше, читать или смотреть. И совершенно потрясает фотографии стен. Они даны на целую полосу. Стены Зимнего Дворца, Никольского собора, здания Цирка на Фонтанке и Мариинского театра. Это уже чистая живопись (об этом проекте Юрия Молодковца читайте на стр. 6. — Прим. Ред.)

Михаил Кузьмин



Гарри Каллахан. Элеонора, г. Порт-Гурон. 18,8x16,5. 1954. © The Museum of Modern Art, New York, 2003

фотография по-американски

Важнейшим из искусств для больших художественных музеев медленно, но верно становится фотография. Это неоспорное утверждение успешно доказывается на выставке «Вглядываясь в фотографии» — 125 фотографий из Музея современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке. Все лето она работает в Эрмитаже.

С подачи ныне покойного Тимура Новикова Эрмитаж озаботился собиранием собственной коллекции фотографии. Но пока не рискует ее показывать. Нынешняя выставка из МоМА — вторая после персоналии Ирвинга Пенна, состоявшейся несколько лет назад.

Проект «Вглядываясь в фотографии» носит явно образовательный характер — со всеми достоинствами и недостатками событий такого типа. С одной стороны, можно сразу увидеть всемирно известных классиков — Стиглицца, Лартига, Дуано, Аведона, Шерман, Хокни. С другой, последовательная хронологическая подача исключает интригу, делает выставку холодной энциклопедией. Более того, выставочный проект жестко связан с книгой Джона Жарковского «100 снимков из МоМА», впервые изданной в 1973 году. В ней представлены сто фотографий, по одному от каждого автора, начиная с дагер-

ротипа Уильяма Шу, созданного в 1845 году, и заканчивая концептуальной серией «Смерть приходит за женщиной» Дуэна Майклса образца 1969 года.

Чтобы актуализировать выставку, американские кураторы добавили еще 25 снимков, созданных после выхода книги Жарковского. Они вписались в контекст, который, за малым исключением (Родченко, уже упоминавшиеся французы) состоит в показе американской истории. В самом кратком изложении она выгядит так: первые портреты, использующие изобретения Луи Даггерра, освоение Дикого Запада, массовая эмиграция из Европы в начале XX века, аэрофотосъемки Первой мировой, великая депрессия, переселение и защита фермерских хозяйств, холокост, Хиросима, корейская война и хрущевская оттепель, постиндустриальное общество.

События общественной жизни диктовали эстетику и технологию фотографии. Почти документальный снимок «Ниагарский подвесной мост» (1859) Уильяма Инглэнда или такой же «Индийский воин племени «черноногий» с пони» (1889) Уильяма Мак-Фарлейна Нотмана принципиально отличаются от современной «Джорджи Энгельхарт» (1921) Альфреда Стиглицца или конструктивистской

«Лестницы» (1923) Тины Модотти. Уже не говоря о цветном портрете самодовольного, зато и самодостаточного «Адвоката с бельем для стирки» (1990), пойманного Джоэлом Стернфелдлом на углу Банк стрит и Четвертой улицы в Нью-Йорке.

У первых зрителей выставки «Вглядываясь в фотографии» сразу появилась совершенно естественная претензия. Если был выбран принцип «книга — проект выставки», а не обычный — «проект выставки — каталог», то само собой напрашивалось снабдить каждый снимок текстом или хотя бы отрывком из книги Жарковского. Тем более что книга так и сделана: короткое эссе к каждому снимку. Кураторы ограничились только стандартными этикетками с упоминанием автора, названия и подчас экзотической техники вроде «калотипии».

В российском контексте история фотографии выгядит несколько иначе — первые дагерротипы, первые большие, безлюдные из-за большой выдержки, «портреты» Петербурга, Булла, пикториализм, Родченко, Игнатович, современные авторы. Всем им находят параллели в «американской мечте». Жаль, что такое сопоставление не состоялось в музейных стенах.

Дмитрий Новик



Ярослав Крестовский. Сборщики. Х., м. 120×120. 1975



Яков Серяков. Портрет председателя Санкт-Петербургского биржевого комитета В.М.Зверькова. Кость. 29×11×13,5. 1841

«город и горожане»: от пролога к финалу

Отважный Русский музей решил совместить несовместимое — показать непарадный портрет города и горожан как юбилейную выставку к 300-летию Петербурга. Мотивы понятны: показывать хрестоматийное в родных стенах корпуса Бенуа было бы странно. Но избежать пресловутого историзма все-таки не удалось.

В качестве главного выставочного принципа выбран известный прием путешествия, будь то прогулка по рекам и каналам или по времени. Оно не требует обязательности и педантичности капитального путеводителя, настроивая на разглядывание почти случайное. Что вижу, о том и пою. В этом милом методе скрыта и серьезная опасность: отправляясь в такое путешествие, легко не заметить важного, увлекшись второстепенным.

Специальные низкие витрины, напоминающие гранитные набережные, создают ощущение комфорта, но одновременно провоцируют необязательность усилий для восприятия того неброского искусства, каким является портрет города и его обитателей.

Приняв правила игры, быстро пробежим мимо классических Алексея Зубова, Михаила Махаева, Беньямина Патерсена, Василия Садовникова и других певцов парадного имперского Петербурга. Впрочем, как и мимо многочисленных портретов Петра. Зато остановимся у «Невы» позднего мирискусника Алексея Карева. Он создал это произведение в 1934 году по заказу Ленсовета, предугадав суровый стиль, вошедший в моду тридцать лет спустя.

Потом неожиданно выйдем на набережную «Фонтанки», созданную Тимуром Новиковым задолго до неоакадемических манифе-

стов и даже до создания группы экспрессионистов «Новые художники». Совсем рядом заглянем в «Сухой док», принадлежащий классику питерского андеграунда Рихарду Васми, а устав от прозы, отправимся в беспечный «Летний сад» Наталии Нестеровой. Туда, где непонятно, то ли люди наслаждаются видом прекрасных скульптур, то ли мраморные статуи изучают своих живых прототипов, изрядно потрепанных временем. Пробегая мимо мрачных передвижников, познакомимся с «Председателем Санкт-Петербургского биржевого комитета В.М.Зверьковым», трогательный портрет коего в полный рост вырезал мастер-самоучка Яков Серяков.

Внезапно перед зрителем оказываются труды классиков русского авангарда — «Портрет ударника» Казимира Малевича и «Тракторный цех Путиловского завода» Павла Филонова. «Ударник» создавался для выставки «Художники РСФСР за 15 лет», поэтому иконописен и даже несколько слащав. «Цех» был заказан Филонову ИЗОГИЗом, вероятно, для издания репродукции массовым тиражом. Художник был даже отправлен в местную командировку на завод «Красный путиловец». Впрочем, готовую вещь ему вернули, объяснив, что в ней не хватает пафоса. Действительно, пролетарии смотрят на свои «фордзоны», которые они должны с любовью и тщанием собирать, как луддиты. Но Филонову удалось выполнить другой заказ — портрет ударницы Елены Васильевой из шнуровочного отделения фабрики «Красная заря». После нескольких вариантов, которые были отклонены рецензентами ИЗОГИЗа, один был опубликован массовым тиражом. Это был единственный случай публичного общения искусства Филонова с народом при жизни художника.

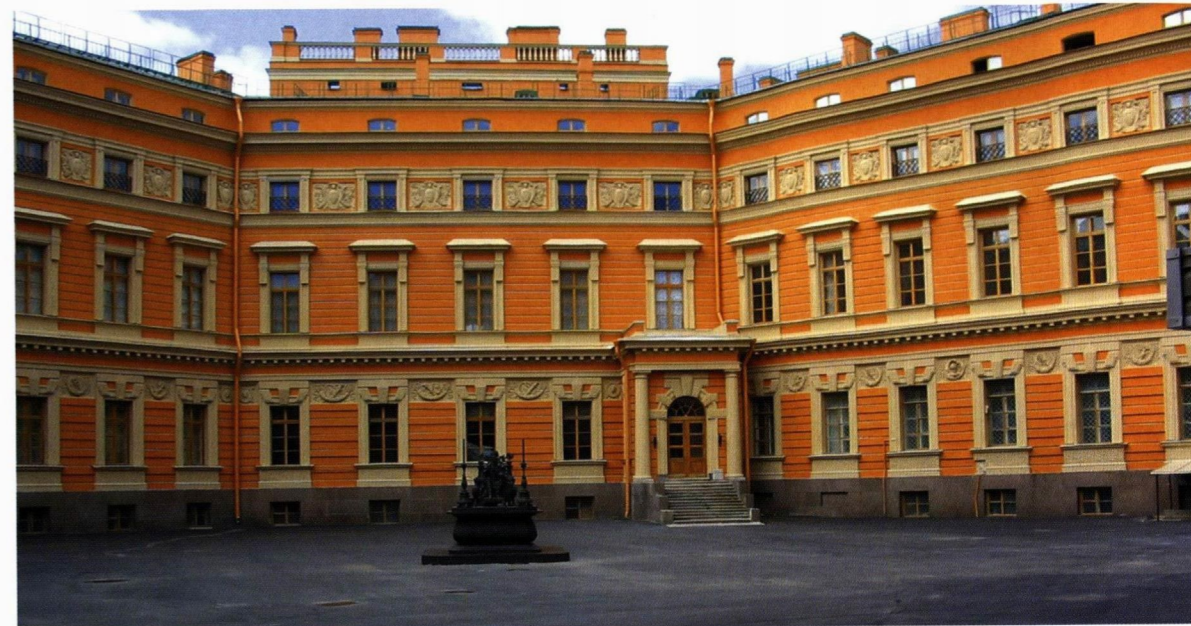
В последний момент на выставку попал (его даже нет в капитальном каталоге) «Стакан» Константина Симуна. Эта вещь менее знаменита, чем его скульптурный портрет маршала Жукова, но тоже часто выставляется в разных контекстах. На выставке о войне — кварцевый граненый сосуд, как бы полный до краев, стоящий на куске брусчатки, воспринимался как поминальная чаша. Здесь же, в контексте современной городской жизни, он выглядит как памятник так называемой эпохе застоя.

Финал портрета города и горожан оказался сильно сокращенным ремейком знаменитого проекта середины 90-х «Агитация за счастье». Преобладают кумач, лозунги и социальный оптимизм. Хотя и здесь можно найти превосходные эскизы оформления Петрограда к первой годовщине революции, созданные Иваном Пуни и Натаном Альтманом. Идеология приходит и уходит, а искусство остается.

Кураторы выставки объясняют малочисленность современных произведений тем, что они не выдерживают художественной конкуренции, будучи представлены face to face со старыми мастерами. Возможно, это и так, но изобилие старины делает выставку похожей на историческую, чего хотели избежать ее создатели. Направившись другой ход.

Одновременно с «горожанами» в Бенуа в Строгановском дворце открылась выставка «Черно-белый Петербург», собравшая труды тридцати фотохудожников. Возможно этих то строгих, то ироничных снимков, временами почти документальных, а иногда принципиально отстраненных, и не хватило для создания полноценного портрета города и горожан.

Дмитрий Новик



из самых загадочных — в самые красивые

Михайловский замок, входящий как и другие не менее знаменитые дворцы Петербурга в музейное кольцо ГРМ, наконец-то открыли после реставрации. Хотя систему каналов вокруг дворца еще предстоит совершенствовать (планируется соединить каналы с Фонтанкой, чтобы вода в них не застаивалась), большая часть работ уже завершена.

Фасады — выкрашены, крест над ризалитом церкви Архангела Михаила — воссоздан, Парадная лестница, зал Антиков, Парадные залы — отреставрированы, потолочная роспись и паркет в галерее Рафаэля — восстановлены. Хотя в ныне обновившихся покоях понимаешь особенно ясно — слишком многое было утрачено.

В Михайловском замке сейчас проходят сразу четыре выставки: «Эпоха Ренессанса в творчестве русских художников», «Античные сюжеты в русском искусстве», «История замка и его обитателей» и выставка детских работ.

Выставка «Эпоха Ренессанса в творчестве русских художников» размещается в гале-

рее Рафаэля, в которой когда-то против окон на стене располагались четыре шпалеры с вытканными на них сюжетами настенных росписей Рафаэля в Ватикане. Сейчас три шпалеры находятся в эрмитажной коллекции, четвертая — в Лейпциге. Известно, что Павел I увлекался живописью той эпохи и собирал копии полотен поры эпохи Возрождения. Тогда копирование входило в программу Академии художеств, которой студенты отнюдь не манкировали, и потому собственно копии зачастую становились самостоятельными произведениями. Именно благодаря этому обстоятельству теперь в Петербурге нам доступны полотна Рафаэля, Тициана и Веронезе, выполненные в копиях Ф.Бруни, П.Басиним и другими художниками.

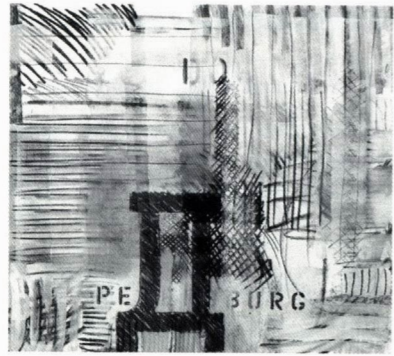
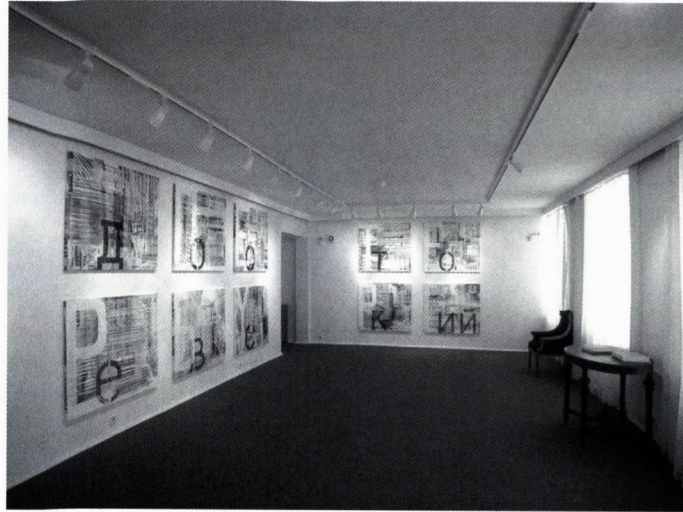
В зале Антиков — выставка «Античные сюжеты в русском искусстве», реализованная на примере скульптуры Летнего сада. Создать в Петербурге музей античного искусства было мечтой Павла I, и во времена Павла убранство зала поражаало роскошью: античная скульптура, камини из серого мрамора, зеркала в резных золоченых рамах... Однако потом зал Антиков превратился в рекреационный зал Главного инженерного

училища (в котором, кстати, учился Достоевский), а затем был переделан в казарму для юнкеров того же заведения. От первоначальной отделки почти ничего не осталось — кессоны с лепными розетками восстанавливали, а лепной декор стен и потолка появился только во времена Инженерного училища.

В Большой Столовой, в прежние времена поделенной на три части, в каждой из которой располагались учебные классы, можно увидеть выставку «История замка и его обитателей» — парадные портреты Павла I и Марии Федоровны, Петра I, Петра III и других членов императорской семьи.

Детская выставка здесь тоже не случайна — многие годы в Михайловском работала арт-терапевтическая студия, решившаяся на нелегкий труд исправления детского нездоровья силами искусства. Теперь к этой новации добавилась другая: любой посетитель может спуститься вниз — в информационную зону, чтобы спокойно, сидя на стуле, завершить свою экскурсию виртуальным путешествием по Михайловскому замку.

Ася Балуева



Сверре Виллер: главные имена

Проект норвежского художника **Сверре Виллера**, основанный на абстрактных ассоциациях автора со словами «Петербург» и «Достоевский», ставшими для него главными «именами собственными» в прочтении петербургского пространства, был показан в Музее Достоевского в рамках Норвежской недели на невских берегах.

Конечно, музей писателя постарался сосредоточить свои усилия на литературной стороне события. Тем более показательна эта художественная выставка, которая только подкрепила вполне обоснованную логическую позицию организаторов: Достоевский и для нас-то неиссякаемая тема, что уж говорить об иностранцах...

Но Сверре Виллер как раз далек от популистских идей жесткого противопоставления «Восток — Запад», и, что видно в его работах, «внутренняя» тема которых «Преступ-

ление и наказание», он не из тех, кто просто «увлекается» самым западным из наших русских писателей. Большой город, быт, эстетика стресса и усталости, желание и невозможность счастья в хрупком человеке — вот что роднит нас всех, живем ли мы в Осло, Берлине, Нью-Йорке или Петербурге. Эти города становились домом для художника, когда он бывал или подолгу жил в них, они его любили, мучили, учили, бросали на произвол судьбы. Что именно для него Петербург, он и попытался выразить, создав «Петербургскую серию» по просьбе сотрудников Музея Достоевского и Общества друзей Музея Достоевского в Осло.

В прямом смысле живописными 10 работ Сверре Виллера, представленные в музейных стенах, назвать трудно. Конечно, это прежде всего концептуальное искусство. В квадратное поле холста черным углем и белыми художник вписывает некий «визуальный текст», несущий в себе явные приметы

урбанистической структуры. Спонтанность штрихов, как от нашего вечного дождя или бесконечных росчерков на черновиках петербургских литераторов; квадратура формата, отсылающая то ли к дворам-колодцам, то ли к иконе XX века — супрематическим посланиям Малевича. Буквы — по одной в каждой работе серии, лишь в последней объединенные сугубо русские И и Й. Вот эти-то буквы, своей графикой ничего не сообщающие чужестранному уму, не знакомому с кириллицей, самый абстрактный элемент серии в целом. Соединенные в пространстве зала в имя писателя, мне лично они напомнили загадочный лэнд-арт с топографической привязкой к городу, славящемуся сплошным «мороком» и неуловимостью. Вот Д, вот О. И так до конца. Петербург — Достоевский, Достоевский — Петербург... Сколько ни повторять, дорога в этом пространстве ведет в никуда.

Лиза Вертин

Музей этнографии

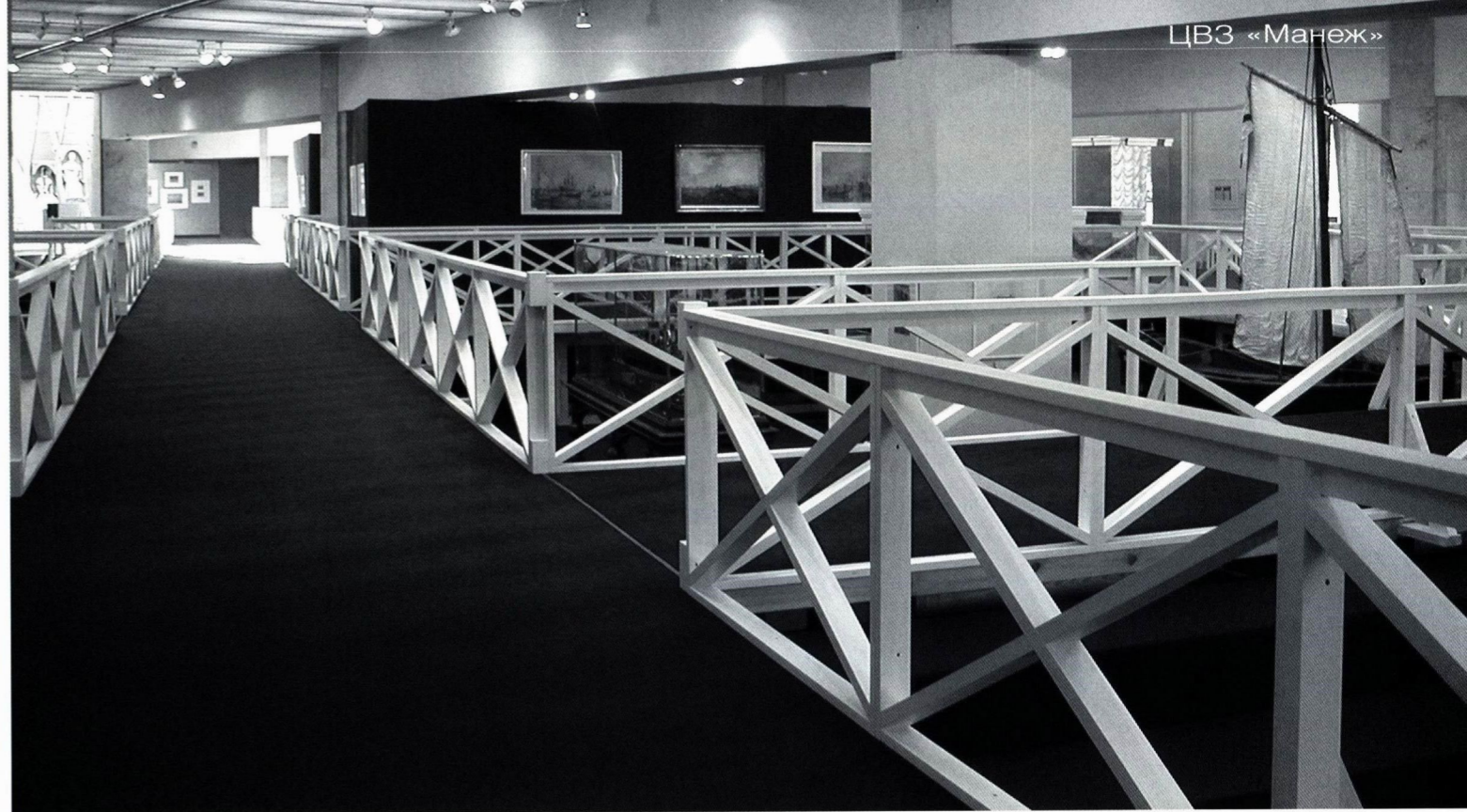
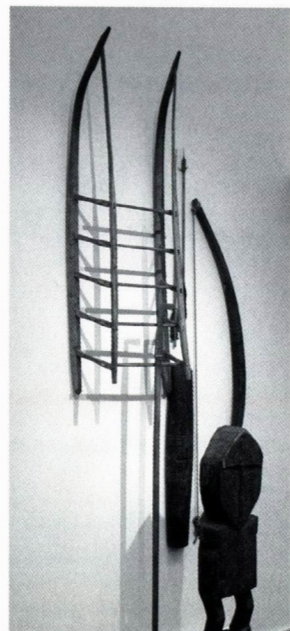
все народы — на парад!

Выставку «Парад народов» в Этнографическом музее готовили почти 5 лет. За это время сотрудникам удалось собрать уникальный материал, например — полную коллекцию костюма из самых разных регионов России. Ведь в 1897 году — а именно к этому времени относятся экспонаты — в Российской империи было почти 160 народов, народностей и небольших этнических групп. Живя в одном государстве, они создали синтезированное культурное пространство — евразийское.

Вся экспозиция условно поделена на четыре части, каждая из которых представляет крупный регион старой России: Сибирь, Кавказ, европейская часть и объединенные организаторами в одно целое Средняя Азия с

Казахстаном. Материал — а ведь он чрезвычайно разнороден — строго классифицирован, и на стендах нашлось место только самым типичным для народностей костюмам, инструментам труда и предметам быта. Возможно, такая картина и грешит чрезмерным обобщением (все равно что среднестатистический образ нынешнего петербуржца), зато черты явного различия в этнопривычках становятся очевидны даже непосвященному. Вот и по мнению кураторов, грузин лучше всего охарактеризует утварь и посуда, используемая во время традиционных застолий, киргизов и туркмен — изделия из кожи и шерсти, циновки, ковровые сумки, татар — ювелирные украшения, а русских — свадебные наряды.

Корр. НОМИ



непраздничный петербург



В середине июня в Манеже с месячным опозданием открылась выставка «Праздничный Петербург». Злые языки утверждают, что перенос был вызван намечавшимся, но потом отмененным банкетом в честь 300-летия Петербурга. Не знаю как для банкетов, а для визуальных искусств Манеж в нынешнем виде остается местом малоприспособленным.

Почти тридцать музеев и архивов Петербурга собрались для того, чтобы показать, как формировалась общественная жизнь северной столицы за всю ее историю. Как население приучали публично веселиться в честь военных побед Петра в начале XVIII века, какими были придворные праздники золотого XIX века, как праздники превратились в идеологическое оружие в прошлом, социалистическом столетии.

Впрочем, гладко было в концепции, но забыли о том, что собственно изображений праздников до появления фотографии со-



разца 1903 году нашу публику в дни юбилея явно перекормили. Этот раздел хочется минимизировать, не глядя.

Из удач невозможно пройти мимо впервые выставляемого для столь широкой аудитории панно «Поезд в пути». Огромную 4x6 метров карту СССР с указанием всех железных дорог и портретами Ленина, Сталина и Кагановича вышили работницы Шепетовки и подарили Сталину к XVIII съезду ВКП(б). Внизу искусными стежками имитируются несколько пассажирских составов, причем с таким мастерством и дотошностью, что можно прочитать, куда они следуют: например, из Москвы в Орел. И это все сделано обыкновенной швейной иглой. Панно хранится в Музее политической истории России. Также интересны небольшие эскизы мирискусников с празднику Октября 1918 года. Борис Кустодиев изобразил «Огородницу», Мстислав Добужинский — корабль и морских коньков на фронте Адмиралтейства. Как всегда, выигрывают мастера русского авангарда. Остальное — для любителей определенного вида материальной культуры — одежды, моделей паровозов и т.д.

Неудача первого этажа еще раз показала, что Манеж очень труден для показа визуального искусства. Он требует капитальной реконструкции с неизбежным извращением от пресловутого корыта. Только где взять инвестора, которого заинтересует реализация такого крупномасштабного проекта и сопутствующий всему этому хозяйственному обвалению риск?

Дмитрий Новик

не суши весла

Среди безумного вала скульптурных подарков, которыми наградили Петербург ко дню его рождения, только один удачен. Речь о «Каменном гребце», который работает веслами на Среднем Суздальском озере с 17 мая 2003 года.

Без ложной скромности дата историческая. Впервые в спальном стандартизованном районе, где десять лет капитализма мало что изменили, разве что добавили усадебного китча в разнообразном избытке, появилось произведение искусства, а не садово-парковый дизайн. Скульптор Дмитрий Каминкер, живущий по соседству с деревней художников, в Шувалове, работал над гребцом больше 20 лет, так что подарок искренний.

Место, выбранное для памятника, можно так же считать историческим. В этом месте на берегу Среднего Суздальского озера почти десять лет проходят фестивали лэнд-арта «Плот искусств». Аборигены деревни запускают на водную гладь свои обычно легкомысленные произведения.

У Каминкера все гораздо серьезнее. Огромный гранитный мужчина с усталым лицом налегает на тяжеленные весла, и, кажется, он гребет не по воде, а по реке времени, которая, как мудро заметил поэт, уносит все дела людей и всех «топит в пропасти забвенья». Вероятно, такой каминкерский жест в месте почти курортном — рядом пляжи и теннисные корты, летом яблоку негде упасть, — может показаться брутальным. Художник определенно рискует, хотя очевидно, что физкультурницы или церетелиевские зверушки на северном озере уж никак бы не прижились.

Полностью убедить в своей правоте Каминкеру мешает не слишком удачное архитектурное решение. «Гребец» поднят на возвышение, и его невозможно целиком увидеть с земли. Пропадает динамика, смирение и мощь гребца загораживают огромные весла. Не зря на открытии мифические персонажи, изображавшие первобытных людей, лазали по окрестным деревьям. Оттуда им было видно все.

Дмитрий Новик



изгнание из рая

«Райские кущи», раскинувшиеся в саду Фонтанного дома, стали продолжением проекта «Сад скульптуры и отдыха», который проводился на том же месте в прошлом году. То есть скажем так — инициатива не завяла, а была подхвачена и усовершенствована. И все-таки это два разных проекта.

От мусора все устали, как и вообще от негатива и мути, и понятно, что в новом проекте организаторы выделили в отдельную «художественную позицию» «Сад-арт» как то, что должно преобладать в банке с ложкой дегтя. Какова же была интенция организаторов?

«Современному искусству не нашлось места на официальном юбилее, среди державного китча и псевдоклассического новодела. Мы не будем жаловаться и устроим свой праздник, свою версию истории, своих культурных героев, свою гражданскую жизнь. Это, конечно, утопия, но не очередные бредни об имперском величии, а ровно напротив — место, где от империи можно укрыться».

Полностью разделяя мысли кураторов проекта «Райские кущи» — Марии Коростелевой, Екатерины Соколовой и Марины Колдобской о бредоватости имперских амбиций Петербурга, не могу согласиться с двумя вещами. Во-первых, актуальному искусству не нашлось места в юбилейной маете по той причине, что оно его принципиально не искало. Актуальные художники 300-летие проигнорировали, вероятно, протестуя против массивной пиаровской кампании. Во-вторых, установка на подчеркнутую бедность и неприязнительность выглядит уж слишком старомодной, из начала 90-х. Согласитесь, имперское и высокотехнологичное — не одно и то же. Да и выбор делается по другим параметрам, на кону — вторичность или свежие идеи.



Между тем «Райские кущи» выглядят пристанищем для аутсайдеров. Шалаш из березовых веников Оскара Мадеры хорош для трех сотен портретов Владимира Козина, сделанных на раскрашенных ксерокопиях. Пародия удачная, но поп-арт — искусство не для бедных, а для пресыщенных.

«Мусорщики» основательно потрудились, раскрашивая старые настольные лампы, битые пластинки для патефонов и прочий хлам. Эта пародия, названная «Мусоропроводы», еще удачнее, но именно как прощание с безвозвратным прошлым, а не ностальгия по нему.

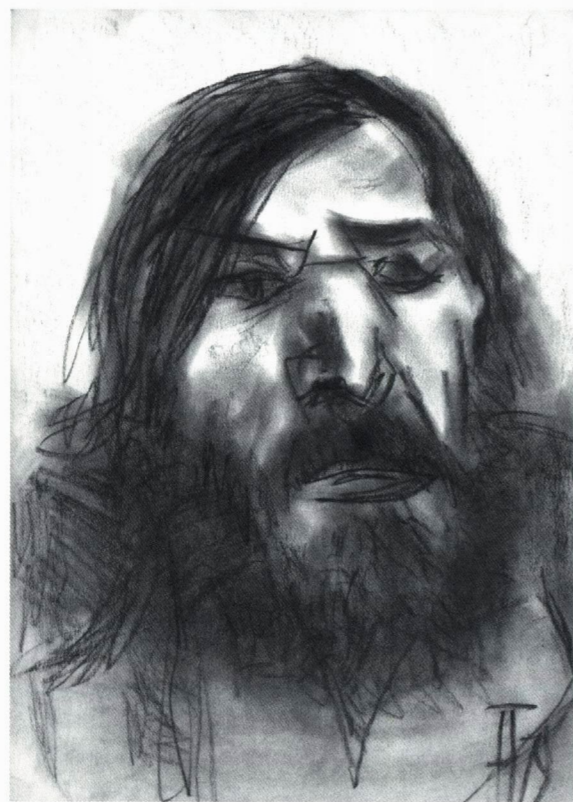
Главная часть всех кущ — «СадАрт» в противоположность прошлогоднему «Саду скульптуры и отдыха» стремится слиться с окружающей средой, стать как можно менее заметным. Не сразу заметишь, что колено-преклоненный «Ангел» из проволоки в исполнении Надежды Зубаревой «собирает» цветы. Или гендерная скульптура Марии Лукки выясняет отношения среди цивилизованной растительности. Удачно отвязался Петр Швецов, засадив цветочкам диван и затолкав рассаду в экран телевизора. Может быть, действительно не стоит валяться перед «ящиком» и поглощать ту лабуду, которая потоком идет на нас с экрана? Даже, если она «упакована» в райские цветочки.

Противоречия сами себе, авторы «Райских кущ» говорят о необходимости возрождения графского Шереметевского сада, памятника паркового искусства, превращенного за годы «совка» в примитивный городской сквер. Но «Сад скульптуры и отдыха» показал, что назад дороги нет. Сад около музея, который не может быть исключительно мемориалом, а существует только как культурный центр, — место для радикальных жестов. Вздохи о райской жизни остались в прошлом.

Федор Дмитриев



Автопортрет. Бум., сангина. 42x29,5. 1979



Боб. Бум., сангина. 42x30. 1979

ТИМУР НОВИКОВ: рисунок как раздел поэзии...

В галерее «Д137» состоялась выставка ранних работ Тимура Новикова, приуроченная к годовщине со дня смерти художника. Своим мнением о рисунках главного апологета неоакадемизма в Петербурге с нами поделилась сотрудник отдела графики Государственного Русского музея Наталья Козырева.

Рисование — определенное состояние души. Далеко не каждый художник чувствует потребность выразить себя в трудоемких, хотя и скромных, на первый взгляд, формах рисунка. Встречаются безудержные любители «марать бумагу», но это — странные люди, предпочитающие старый карандаш живописному удалому разгулу. Хотя всем давно и хорошо известно, что только рисунку удастся передать тот быстро исчезающий свет внутренней жизни, благодаря которому лицо превращается в лик, фиксировать мимолетные изменения настроения не только человека, но природы. Рисунок — раздел поэзии в изобразительном искусстве в отличие от живописного романа. Отдельные строфы складываются в поэму, текст которой бесконечно увлекателен. Такой графической поэмой представились мне ранние рисунки Тимура Новикова, созданные в 1978—1980 годах.

В экспозиционном пространстве выставки в галерее «Д137» находятся полтора де-

сятка отменных листов, вызывающих желание увидеть больше, погрузиться в мир живого соучастия, который почти физически ощутим в каждом наброске. В собрании семь художника, с которым мне любезно позволила познакомиться Ксения Новикова, хранится значительное количество рисунков, позволяющих говорить о целостности и глубокой внутренней связи всего графического комплекса, принадлежащего Тимуру.

Художника интересовали в рисовании две темы — человек и город. И та, и другая развивались в течение очень непродолжительного времени, благодаря чему возникла мощная концентрация напряженной творческой воли, воплотившейся во множестве рисунков, но прежде всего — в серии «Автопортретов». В истории искусства XX века есть подобные примеры-откровения авторского самопознания, например, автопортреты Арнольда Шенберга, с которыми работы Тимура Новикова могут быть сопоставимы по глубине проникновения в закрытый мир творца.

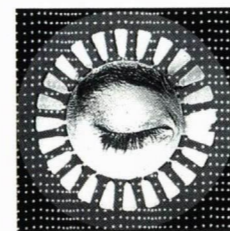
Исполненные карандашом и сангиной, эти рисунки незатейливы в композиции (при описании подобных портретов в музейных карточках пользуются термином «оплечные»). Крупный план позволял не отвлекаться на посторонние и второстепенные дета-

ли, но оценить то напряженный, то рассеянный, то сосредоточенный взгляд, благодаря которому и формировался облик героя-модели. Художник ограничивал себя не только в выборе изобразительных средств, но и в приеме: короткий штрих, линия, дополненная слабой растушевкой, нужны были, чтобы подчеркнуть особенности лепки лица, характерные узнаваемые черты. Главное было не в передаче сходства — в стремлении пластически осмыслить бесконечное множество переживаемых в каждое жизненное мгновение человеческих состояний.

В городских пейзажах, мне кажется, в большей степени проявилась та лирическая мелодия, без которой ранний экспрессионизм Тимура Новикова был бы неполным. Если в портретах очевидно присутствуют и напор, и сила, и некоторая самоуверенность, то в пейзажных набросках преобладает иное состояние — они пронзительно беззащитны. Их робкая красота тревожна и призрачна, и эта красота понята и воплощена художником в полном согласии с литературной и изобразительной петербургской традицией. Редкий дар, тем более редко присущий современному человеку, которым без сомнения был Тимур Новиков.

Наталья Козырева

«НОВЫЕ ОСНОВАНИЯ»: ручная работа



Группа «Новые основания» любит перемещаться во сне. Теплым майским вечером этим занимались и посетители галереи «Квадрат» вместе с лидерами группы — Женей Тюкиным и Сашей Стрельцом. А повод для встречи был такой: презентация интерактивного сборника слайд-фильмов «П.В.С.» (то есть «Перемещения во сне») с параллельным звуком.

Сразу скажем, что видеоарт «П.В.С.» сначала никакого отношения к видео не имел. Шел 1996 год, и весной этого года на Серебристом бульваре прошла фотосессия. Результаты съемок и стали основой для первого слайд-фильма. Сейчас этих фильмов уже 13, и все они базируются не на видеосъемках, а именно на фотографиях, которые, по словам участников группы, «сделаны фотографами-психонавтами в процессе перемещения по Питеру, Берлину и другим городам и территориям». Именно в ручной работе и кроется главный секрет качественного видеоарта этой группы, и потому работа «Новых оснований» так сильно отличается в лучшую сторону, скажем, от того же британского видео, которое мы видели этой весной в Мраморном дворце ГРМ. Работы британцев в основном напоминали домашние видеосъемки, то есть «домашние радости». Акцент в «П.В.С.» у наших ребят сделан не на концепции, а на визуальности — и слава богу! Есть, на что посмотреть.

Сеанс перемещений во сне состоит из двух частей: первая — короткометражные психоделические фильмы, вторая — собственно интерактивные перемещения во сне, где зритель может с помощью мышки искать личные совпадения, находясь на видео- и звуковой волне чужого сознания. Идти по галерее сновидений, останавливаться на некоторых изображениях-ассоциациях, углубляться в них (то есть просматривать короткие фильмы), быстро пропускать непонравившиеся, переходя к следующей картинке-сновидению или возвращаться обратно, — вот то «перемещение наяву», ставшее доступным каждому, кто пришел в галерею Ольги Томсон в дни, когда там демонстрировался этот проект. Фильм «П.В.С.» — самый длинный, самый сонный и самый запутанный из всех. Настоящее путешествие по закоулкам чужого дремлющего мозга.

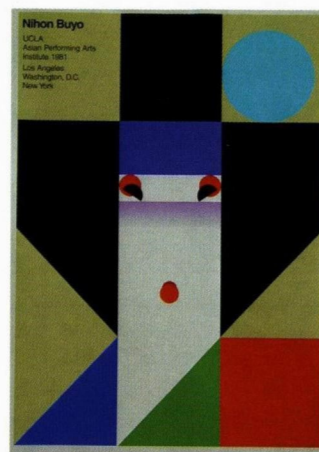
Другие работы этой команды ярче и часто веселее. Это подборки фотографий и музыки — причем качественных фотографий и качественной музыки.

Ася Балуева

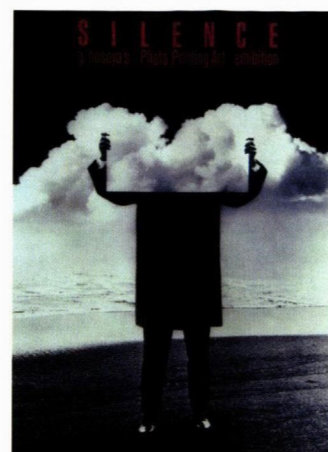




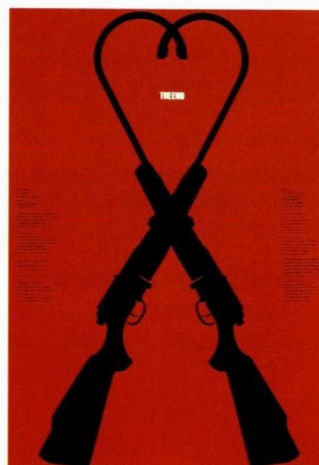
Художник Наташа Краевская у плаката Masatoshi Toda, Sachiko Kuru «Жизнерадостность 21», 1989. ВЗ НОМИ



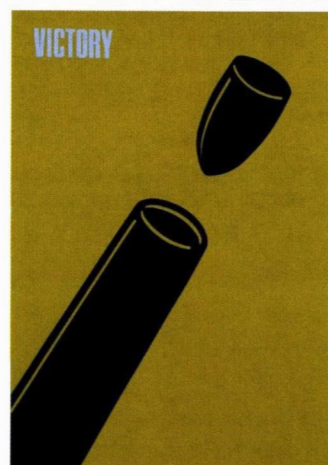
Shigeo Fukuda. 1981



Gan Hosoya. Молчание. 1967



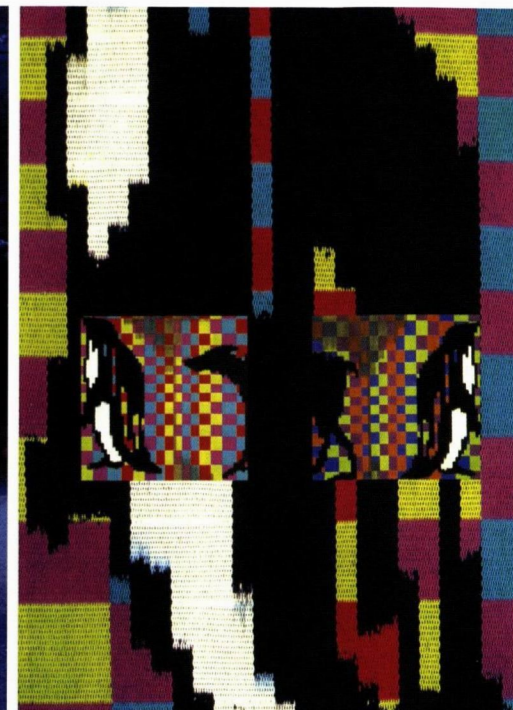
Masuteru Aoba. Конец. 1980



Shigeo Fukuda. Победа 1945. 1975—1976



Из фотопроекта Йосимицу Нагасаки «Эхо духов». Музей Новой академии



Оте Хироко. Мечта пингвина. Текстиль. 1993. Navicula Artis



Из проекта Аи Кавагучи «Открой занавеску». Коллаж. Галерея «Сельская жизнь»

японская неделя в петербурге. май 2003

Японская неделя в Петербурге растянулась на долгий месяц. Но никто не жаловался

«Японская неделя» всегда застаёт Петербург врасплох: во-первых, потому что сроки ее проведения в нашем городе, хотя и афишируются заранее, все-таки неожиданны посреди лихорадочной питерской весны, а во-вторых — заявленные названия и имена часто оказываются тем самым интригующим «котом в мешке», которого везут к нам с дальнего Дальнего Востока. Но — экзотика страны, где люди обходятся без отпусков (японцы — главные работоголики в мире) всегда притягательна, и вот уже тихие мурлыкающие голоса представителей местных землячеств и близких к ним неофитов обсуждают, где и что лучше посмотреть — фотографию, текстиль, графический дизайн в плакате, керамику, фотоколлажи или даже документы о самоубийствах? На сей раз об искусстве Японии рассказывали Государственный этнографический музей, арт-центр «Пушкинская, 10», выставочный зал «НОМИ» и галерея «Сельская жизнь».

Музей Новой академии изящных искусств представил фотовыставку «Эхо духов». На фотографиях художника Йосимицу Нагасаки запечатлены окрестности Коясан (горы Коя). Гора Коясан находится недалеко от Киото — это священное место эзотерической буддийской школы Сингон. Гребень, восемь вершин которого похожи на восемь лепестков лотоса, символизирует собой эзотерическое учение. Здесь расположен древнейший основанный в 819 году монахом Ко-

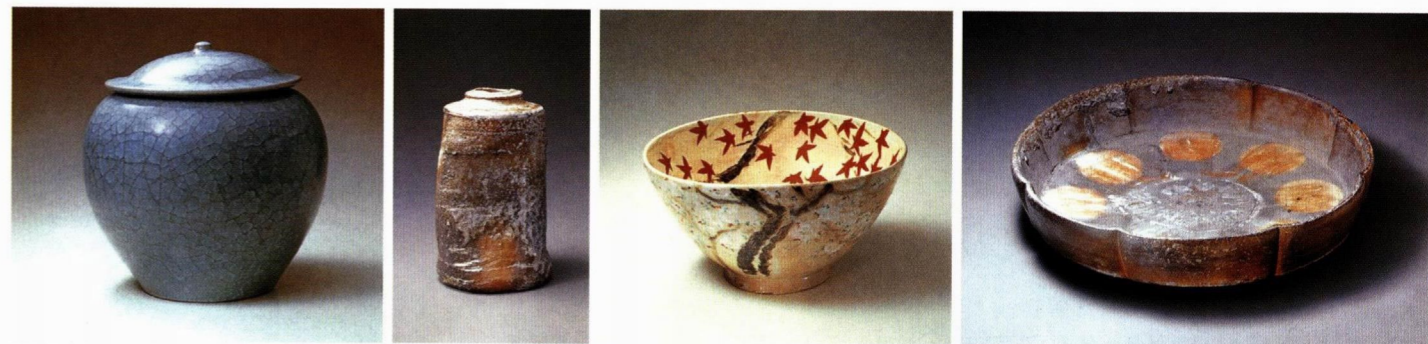
бо Даиси монастырь эзотерического буддизма. Считается, что Кобо Даиси достиг нирваны и дух его по-прежнему витает над горой Коясан. Уроженец этого места, Нагасака больше 30 лет фотографирует Коясан. Ей посвящены шесть фотоальбомов, выпущенные за последние 20 лет. Мистическая атмосфера горы Коясан, энергия молитвы и сила природы, дыхание гор и гимн солнечным лучам — вот о чем рассказывает нам Нагасака. Тончайшие оттенки акварели переходят в огненные краски буддийского храма. Работы художника находятся в постоянной экспозиции самой старой фотогалереи США — «Вестон» (Калифорния).

На выставке «Close to cloth» в галерее «Navicula artis» зритель увидел художественный текстиль Оты Хироко. Ота получила серебряный приз на X Международной триеннале ткачества в Польше, и ее работы находятся во многих музеях Японии, украшают гостиницы, общественные здания. У Оты — любопытные для текстиля задачи: она пытается преодолеть присущую ему двумерность и стремится к невозможному — уйти в тканом полотне от плоскости в объем. Четыре столба с восходящими вверх по спирали пингвинами похожи на четыре дерева, вырастающих в центре зала, деревья, которые можно обнять — как живое объемное существо. Это — то, что касается жизни. Теперь — о смерти.

Японцы совершают самоубийства чаще, чем кто бы то ни было, и, надо сказать, их

культуре сведения последних счетов с жизнью если не учатся, то отдают дань эстетического уважения многие и многие на этой планете. Может быть, причина тому — традиционные религиозные представления и заволаживающий своей мужественностью кодекс самурая, где самоубийство имеет этическую и даже эстетическую функцию. В помещении «Петербургского архива и библиотеки независимого искусства» открылась выставка «Самоубийственная Япония»: история самоубийств в Японии с портретами и записями известных людей, которых уже, увы, нет с нами. Причины — самые разные и способы сказать последнее «прощай!», конечно, тоже.

В рамках нынешней, IV Японской недели в Петербурге в выставочном зале «НОМИ» в один день открылись сразу две выставки: японского плаката 1945—1989 годов (куратор Джунко Хираи) и русского агитационного плаката времен русско-японской войны (из частного собрания, о ней читайте на стр. 30). Каждая экспозиция объединила 27 изображений. Неожиданно хороший резонанс и в прессе и среди посетителей ВЗ получила выставка современного, послевоенного плаката, присланного, к сожалению, для экспозиции лишь в репринтном качестве. (От ред. Для организаторов это было несколько неожиданным, и тем более «неожиданным» было поведение таможен, задержавшей у себя графические перепечатки, в общем-то, напрочь лишённые обязательной для декларирования ценно-



Современная японская керамика. Работы разных авторов. Музей этнографии

сти). И все же сюжеты, композиция, игра цвета и смысла — то есть непосредственно дизайнерская подача, которой особенно были увлечены японские художники в попытках как можно выше перепрыгнуть планку традиций и принятых в графике клише, привлекла в «НОМИ» хорошего, заинтересованного зрителя.

А в галерее «Сельская жизнь» тем временем прошла выставка «Открой занавеску» еще одного японского автора — Аи Кавагучи, сосредоточившей свой взгляд на сугубо итимных переживаниях. Фабула этого фотографического проекта такова: художница смотрит на пейзаж, который ей кажется красивым, приятным или не очень, и спрашивает себя: что привлекло ее в данном изображении, что стало ей дорого в нем? «Приоткрывая» занавеску на своих работах, Ая как бы «приоткрывает» нам себя, свои настроения и переживания, сопровождавшие ее созерцание. Сами работы — небольшого раз-

мера и не всегда являют взору нечто удивительное: например, из-за вспорхнувшей занавески может показаться лишь небольшой фрагмент листы неизвестного дерева. Проект кажется очень личным и не совсем завершенным, и как-то так и остался недопонятым зрителем...

Более других в Японской неделе преуспел Музей этнографии, принимавший у себя, в самом центре Санкт-Петербурга, представительную выставку современной японской керамики. На ней мы увидели работы и совсем молодых художников, и вещи, мастерски выполненные руками ветеранов — мастеров высшей категории в данном жанре, названных правительством Японии «мастерами традиционных ремесел». Среди них черная чайная чашка Кониси Хэинаи; чайные чаши (Ака-сино и Сэтогуро) Есида Есихико; ваза, покрытая золотистой глазурью, Сигараки-яки Уэда Наоката; круглый сосуд (карацу-нанбан) Накадзато Такаси.

Простая, утилитарная форма, ставшая производством искусства благодаря непосредственному вмешательству стихии огня, всегда несет на себе следы его необузданности, ласковых или жестких прикосновений его языков. Так, сосуд Осако Микио принял неправильную форму во время обжига, но от этого приобрел еще более индивидуальный абрис, неповторимость. Синяя чаша, покрытая глазурью с нижней стороны и украшенная серебрянной фольгой (автор — Накадо Кадзуо), после нежной и кропотливой работы с ней художника стала похожа на небо жаркого солнечного дня или на озеро, отразившее это небо. Удивительно строго и изысканно в этом море керамики работы покойного Хамада Седзи — гончара, чье искусство получило международное признание.

Обзор подготовили:
Изуми Сайто, Наталья Андреева,
Елена Зайцева, Наталья Белова



подруга дней моих суровых...

В Государственном центре фотографии прошла выставка «Петербургские няньки», давшая неплохую ретроспективу этого раздела приватной жизни, начиная с 60-х годов XIX века и заканчивая предреволюционным периодом. В конце XIX века существовало два вида верирования — коричневатый и зеленоватый, и только в начале 20-го в Россию завезли бумагу «Кодак», ставшую тут же весьма популярной. Фотографии «почернели», исчезла сепия, мягкая коричнево-зеленоватая гамма. На выставке мы увидели оба этапа ее развития: до появления «Кодака» и после него.

К концу позапрошлого века в Санкт-Петербурге было около 100 фотографических ателье, и из них примерно 30 на одном только Невском проспекте. Вскоре эта форма сервиса распространилась и на окраины, а количество подобных «точек» к 1916 году достигло 130. Летом многие из них перебрались в дачные районы и пригороды Петербурга, куда с началом тепла тянулась змейка подуставших горожан-дачников.

Первые и главные сюжеты снимков ограничивались лапидарной темой «на память», а потому вскоре в семейных фотоальбомах наряду с членами семьи законное место заняли фотографии нянек. В зависимости от положения семейства в обществе няню одевали в специальную форму — повседневную или же «парадную». В этих нарядах и происходило торжественное событие — поездка в ателье с последующей съемкой няни со своими питомцами. Сам факт фотографирования обычно входил в условия поощрения этой работы и оплачивался из средств хозяев.

Наиболее распространенными среди них были снимки «визитного» и «кабинетного» форматов. Обычный размер «визиток» — 56 на 94 мм. Либо 54 на 92 мм. Наклеенные на картон, они стоили за дюжину 3 рубля, не наклеенные — 2 рубля 40 копеек. «Кабинетки» размером 100 на 137 мм стоили за дюжину на картоне 5 рублей, не наклеенные — 4 рубля. Встречались еще и такие форматы, как «миньон» — 56 на 70 мм, «будуарный» — 18 на 24 см. (8 рублей — на картоне, без картона — 7 рублей), но нянькам чаще всего доставался «кабинетный» формат, и это был весьма роскошный подарок, поскольку в среднем по столице зарплата няньки тех времен составляла 15—20 рублей.

Во что наряжались? Иногда это был модный русский парадный костюм, но случалась и одежда в стиле французских, немецких традиций с обязательным передником, строгим или в оборках и рюшах. Очевидно, одежда выбиралась и предоставлялась хозяевами. Всю эту полезную и приятную информацию я почерпнул, посетив выставку «Петербургские няньки» в ГЦСИ МК РФ и побеседовав с ее куратором Ольгой Корсуновой.

По словам Ольги, тема выставки родилась исключительно благодаря старым фотографиям. То есть смысловым источником проекта послужили изображения, а не отвлеченные от них идеи. Сотрудники ГЦСИ просматривали старые фотоколлекции, в которых их глаз выделил несколько странно одетых дам. Странно — то есть одинаково, в основном в праздничных кокошниках, но в общем — очень нарядно. Оказалось, что это няньки. Здесь были дамы в возрасте, юные девы, совсем старушки. Как правило, в оди-

ночестве или «с дитем». Интересно, что не было найдено изображений, где бы нянька присутствовала вместе со всем семейством. Почему? Из-за социальных условий? Видимо, это было не принято.

Как уже было сказано, оплачивались снимки «за дюжину», а снабдить ими старались каждого родственника, вплоть до самых дальних, то есть на семью их печаталось довольно много — потому, вероятно, некоторые из них и дошли до наших дней. В то время фотографирование воспринималось уже как государственно значимое, торжественное дело, в которое вовлекались все сословия. Государственный, рачительный дух взял на вооружение то странное новшество, которое поначалу отвергал как «сатанинскую прелесть».

Почему же устроители выставки ограничились периодом грани веков? Ведь няньки существовали и в советское время, и даже позже... Ольга Корсунова говорит, что данная выставка лишь обозначила ситуацию, или тему, которая впоследствии может быть развита. Мне, например, показалась интересной идея увидеть лица сегодняшних нянек, однако Ольга сомневается, что те семейства, где сейчас есть няньки, согласятся обнародовать этот факт. Может быть, в этом и таится отличие сегодняшних «буржуа» от дореволюционных: они скрытны, любят анонимность и вряд ли готовы поделиться с общественностью изображениями особ, нянчащих их бесценных деток. Всему этому их научил печальный советский опыт, да и на дворе уже даже не «век-волкодав», а куда площе...

Семен Левин

Виталий Пушницкий: многоканальная трансляция

На своей выставке «Трансляция» в Государственном центре фотографии петербургский фотограф, художник, автор многочисленных объектов, инсталляций, а теперь и «трансляции» Виталий Пушницкий показал столько разноплановых работ, что многообразие увиденного напомнило любимое развлечение поклонников телевидения — бесконечное переключение каналов в попытке утолить жажду новизны.

Интересно другое, и это «другое», как мне кажется, происходит примерно так. Художнику приходит в голову идея, которую он начинает рассматривать со всех сторон, в течение года модифицируя — иногда до неузнаваемости. Каждая идея свежа и нова — по крайней мере так кажется автору, а спектр тем широк — от юмористических открыток до серьезных серий вроде «Надгробия». Разброс настораживает, но ни одна из сложившихся техник в изобразительном искусстве вообще и в contemporary art в частности для Пушницкого не указ, что означает, что Виталий часто залезает на чужую территорию, постоянно экспериментируя и смешивая все и вся, полагая, возможно, что все, к чему прикасается его рука, априори становится искусством.

Для «Трансляции» фотографическую работу удалось сделать в Америке, куда художник ездил стажироваться в прошлом году: в ГЦФ представлена серия его фотогравюр «Калифорнийская осень». И, хотя снимков в ней всего пять, экспозиция получилась цельной и тематически выдержанной. Черно-белые снимки чуть размыты, грустны, теплы и одиноки — как калифорнийская осень.

Другой, тоже фотографический, проект — «Надгробия». Фотоэмульсия, фроттаж, 2003 год. В основе каждой работы — снимки реально существующих старых надгробий, на которых еле различимы стертые временем имена. Мы видим их или силится разобрать, скорее угадывая сквозь пелену воспоминаний и размышлений, и автор каким-то непостижимым образом сообщает нам невозможное, «транслируя» полуvirtуальные буквы на плоскость надгробных камней сквозь тление и время. Сквозь. Как умерли эти люди? Что им пришлось испытать? Памятники на кладбище — некое «растительное» продолжение их в большинстве своем отнюдь не героических жизней.

На выставке звучит и музыка — композиция Александра Алексеева «Сновидение 22:28», написанная специально для Пушницкого. Она психоделична, слегка депрессивна. Что-то из Джима Моррисона — мотив чистой и яростной судьбы, осознающей бессмысленность своего бунтарства.

Вторая часть «Трансляции» — «Личные открытки». «Открытые письма», как писали раньше, которые Пушницкий отсылал домой из разных стран — США, Германии, Дании.

Кроме юмористических открыток — таких, где запечатлено спущенное колесо с надписью «Bon voyage!», — представлена целая серия, посвященная Петербургу. Банальная открытка с видом города, помещенная на «живописный» фон — какую-нибудь грязную стену или ободранную железную дверь, в новом контексте получает вторую жизнь. Однако вечная надпись «Добро пожаловать в Петербург» смазывает эффект новизны, слишком обильно сдобривая гуманистическую идею сарказмом.

Еще один раздел — инсталляции. Например — «Dead money». Около года назад, как раз тогда, когда вводили евро, Виталий Пушницкий устраивал перформанс на Эльбе. Вниз по течению сплавлялись уже никому ненужные франки, лиры, марки гигантских размеров. В ГЦФ те же «умершие» деньги стояли среди закутанной в белые чехлы мебели, храня на своих увеличенных художником полотнищах купюр портреты знаменитостей. Где теперь прекрасная Клара Шуман с немецкой стошки?

Последняя инсталляция — «Женские сны», фотографическая фиксация чужих



Из проекта «Женские сны»

сновидений, помещенная в колбочку, явно объект для выставки в петербургском институте психоанализа. Если же еще раз — крупным планом — мы дадим список интересующих художника тем проекта «Трансляция», то получится небезынтересно. Начнем по нашему описанию с конца: женские сны, мертвые деньги, атрибуты переписки, надгробия и калифорнийская осень. Чем не «джентльменский набор» какого-нибудь олигарха!

Ася Балуева



Из проекта «Надгробия»



Штеффен Ротер, Вольфганг Мюллер: горячо, очень горячо!

Обычно иностранец проходит три стадии познания России вообще и Петербурга в частности. Сначала гламурные ахи под бдительным взглядом экскурсовода в течение трехдневного тура — для большинства знакомство со страной на этом заканчивается. Существенно меньшая часть интересантов живет в обычных питерских квартирах и тогда узнает страну из окон благожелательно настроенных знакомых, из кожи лезущих вон, чтобы прокормить и обогреть в навечно простуженных наших домах своих друзей «оттуда». Это представление более реалистично, но тоже страдает цензурой, вызванной естественной сдержанностью гостя. И только единицы рискуют сделать самостоятельное глубокое погружение в нашу суровую действительность. Чреватую огромным разочарованием в мифе о загадочной русской душе, которую придумали небесталанные литераторы позапрошлого века и до сих пор умело тиражируют туристические фирмы и псевдопатриоты всех мастей. К последней категории иностранцев относятся два немецких фотохудожника — Штеффен Ротер и Вольфганг Мюллер, которые закрывали выставочный сезон 2002/2003 года в редакции НОМИ.

Те 10 месяцев, что **Вольфганг Мюллер** прожил в Петербурге, он наблюдал на чердаках питерских домов маленькие сообщества, стайки-семьи юных наркоманов, проституток, просто бездомных и потерявших иллюзии детей, для которых слишком рано жизнь свелась лишь к физике уязвимого тела. Блатные наколки, незаживающие синяки, животное удовольствие от секса ровно такое же, как от тарелки с пельменями, и короткие минуты улета под кайфом. Так появился проект «Карат. Небо над Петербургом». Карат — это не про алмазы, так называется средство для полировки обуви, которое подростки используют в качестве галлюциногена. Действует эффективней старомодного клея «Момент». У Вольфганга хватило терпения сделать не только жесткие портреты подрастающего, но уже безнадежно потерянного поколения. Хитом его серии стала работа, которую условно можно назвать «Завтрак». За утренним столом в явно перенаселенной квартире, бросив незатейливую еду, обнимается — и уже очень горячо — юная парочка, а рядом подросток уплетает оставшиеся пельмени, не обращая никакого внимания на близящийся к апогею интим. Мюллеру удалось осветить теплом и сочувствием на деле бесчеловечную, животную сцену.

Эстетика **Штеффена Ротера**, на первый взгляд, отличается от мюллеровской. Даже название его проекта — «Ленин в Африке» отсылает к знаменитому утверждению Сергея Курехина, что Ленин был грибом, его соратнику и тезке Сергею Бугаеву (Африке) и прочей арт-тусовке. Но объектив ненадолго сумел задержаться на интеллигентных лицах Тимура Новикова, Сергея Бугаева, Ольги Тобрелутс и светских интерьерах, обильно украшенных неомирикусническими штудиями Беллы Матвеевой. Наверное, портреты лучше всего удались Ротеру. Немножко отломилось счастливому материнству и невесте на легком, а значит, полезном для здоровья морозе. А потом опять все пошло-поехало: фонари под глазами, дамы сомнительного статуса, папики в окружении эскортных девиц, митинги нацболов. Говорят, что Россия неизлечима, — похоже, немцы Ротер и Мюллер убеждены в обратном.

Федор Дмитриев



современная немецкая фотография. Санкт-Петербург

Выставочный зал журнала «НОМИ» при поддержке
Генерального консульства Германии в Санкт-Петербурге.
17 июня — 5 июля 2003





Александр Флоренский:

«о положении дел...»
исключительно положительно

Раньше историю Петербурга учили по Пыляеву и Божерянову, потом по Мавродину и Анисимову, в последнее время — по Набутову и Лурье. Рискнем предположить, что все они оставят свой, неизгладимый след в петербурговедении. Так же как и художник Александр Флоренский. В те дни когда все человечество без разделения на прогрессивное и не очень отмечало 300-летие Северной российской столицы, он представил в выставочном зале НОМИ серию из трехсот рисунков «О положении дел в Петербурге за последние триста лет».

Один из основателей митьковского движения, создавший вместе с женой Ольгой такие проекты, как «Русский дизайн», «Бестиарий» и «Смиренная архитектура», он предлагает свою версию как известных, так и хорошо забытых событий городской истории. Если не считать Петра и его Кунсткамеры, то история начинается с «нашего всего». Портрет Пушкина сопровождается цитатой из Хармса о похождениях поэта по ярмаркам с апельсинами в руках.

По версии Флоренского, темы «женщины» и «техника» были наиболее популярны в начале XX века. Балерина Анна Павлова и писательница Тэффи возлежат на диванах, а прима Мариинки Матильда Кшесинская нюхает цветы. В том же театре Медея Фигнер пела сопрано вместе с тенором Николаем, по странному стечению обстоятельств, тоже Фигнером.

Художник выяснил, что самыми распространенными в начале прошлого века были автомобили-французы «Рено» и «Пежо», наши заводчики занимались только отверточной сборкой. Баня стояла от 5 до 25 копеек, для эстетов на Сестрорецком курорте предлагались «купальные кареты для заезда на глубину». Еще в Петербурге спускали на воду миноносец «Суворов» и поднимали воздушный шар «Треугольник». Вода в Неве поднималась сама, без предупреждений, но с тяжелыми последствиями. Весьма подозрителен интерес автора к торговцам сбитнем — Флоренский не поленился узнать и изобразить, как они крепили стаканы на своих кушаках.

От советских времен в галерее-300 остались только пара портретов тогдашних вождей и девушки-радиолобительницы, ловящие «голоса» на ламповые приемники. Более поздняя история Флоренского пока не интересует. Или он готовится к 400-летию Петербурга.

Дмитрий Новик

1. Фруктовый магазин «И.А. Поэнтъ» (1912)
2. Дети, призывающие родителей к трезвой жизни (1920)
3. Конфетчица (ок. 1790)
4. Поэт Пушкин (1799—1837)
5. Егоровские бани в Казачьем переулке, плата за пользование которыми составляла от 5 до 20 копеек.
6. Государь император его Величество Николай Александрович Романов и его супруга Александра Федоровна.



Автор инсталляции «Мы поглощаем время, время поглощает нас» Леонид Тишков рядом со своим проектом



женщина в песках. с мужчиной

Несмотря на то, что ведущие галеристы и критики либо уже уехали на 50-ю Венецианскую биеннале, либо вот-вот собирались это сделать, в июне столичный арт не торопился на летний отдых.

Сразу два алаверды прозвучало Александру Флоренскому, выставившемуся в этот момент в питерском НОМИ. Галерея «Сэм Брук» показала серию рисунков московского митька Константина Батынкова «Абстракцисты и пидарасы». В той же технике, что у Флоренского, изложена история борьбы Никиты Сергеевича Хрущева с современными ему художниками, которых он окрестил двумя емкими вошедшими в историю словами. Первые, в представлении Константина, пузатые мужички с шевелюрами, вторые — субтильные, стилижно одетые. Батынков, как и его старшие коллеги, на генсека не обижаются: Хрущев был гениальным провидцем, пропиарившим целое поколение.

Другое алаверды исходило от «Крокин-галереи». Там продолжается показ серии «Архивация современности», очередь дошла до студенческих рисунков известных художников — в том числе и Флоренского. За коринфскую капитель строгие учителя поставили ему «четыре с минусом». Может, поэтому он и пошел митьковать.

Музей частных коллекций ГМИИ тоже любит сериалы. Там идет третья часть «Графики XX века», посвященная коллажу. Набор имен впечатляет — от Гончаровой и Ларионов до питерских учеников Стерлигова. Мне приглянулись «Пейзаж» Александра Куприна, собранный из разноцветной бумаги, и «Греческие мотивы» Валерия Орлова из мятого крафта. «Коллаж XX века» собрал самых лучших, единственный недостаток — классики представлены скромно, а некото-

рые современные авторы получили едва ли не по целому залу.

Третьяковская галерея показывала «Пути русского импрессионизма». Напрасно критика приняла выставку в штыки. Наверное, кураторы перестарались с показом хрестоматийных Коровина и Серова, но показ вещей из Музея русского искусства Миннеаполиса окупил все. Нечитайло, Попов, Зверьков, Стожаров, Кугач, Герасимов — таких нет в наших собраниях. Особенно хороша «Почталъон зимой» братьев Ткачевых (1951) — розовое от мороза лицо и синее, как изо льда, платье.

Там же в Третьяковке произошло историческое событие. Андрей Ерофеев, который не так давно возглавил Отдел новейших течений ГТГ, получил специальный зал для показа актуальных проектов. Для дебюта были выбраны фото и видео немца Миши Куббала. Вид Москвы и Дюссельдорфа через граненый стакан, купленный в гостинице «Метрополь», — для любителей медитировать. А вот фотографии рук художника, трепетно листающих каталог знаменитой выставки русского авангарда «Великая утопия», впечатляют: поколения обмениваются информацией на тактильном уровне.

Нынешние культовые личности — Тимур Новиков, Влад Мамышев-Монро и Андрей Бартенев получили в июне по персоналии. Большие бархатные коллажи Новикова выставила «Айдан-галерея», этот проект приурочен к выходу капитального каталога, который издан галереей. Здесь сильнее других «Аполлон, попирающий «Красный квадрат» (1991). Влад Монро показал «Жизнь мою» в ХЛ-галерее. Это витражи с смонтированными изображениями фиорера, Любо-ви Орловой, британской королевы. Естест-

венно, в исполнении Монро. История с падением витражей «об земь» за час до вернисажа выглядит мифологической. Уж слишком трогательны осколки. В любом случае, не пострадали произведения, где Монро ни в кого не переодевается. Теперь все готово к канонизации.

Андрей Бартенев показал в галерее «Файн арт» коллажи, сработанные на вырезках из гламурных и эротических журналов. В моде оптимизм, и посему — «Хочу перемерить все звезды».

В Новом Манеже, где галерея «Кино» представила вторую часть проекта — «Направления» (первой была «Восток — Запад»), тот же Бартенев соорудил «Антенну для регистрации вневременных путешественников». Автор межпланетного дизайнера, он на сей раз смонтировал в объект счетчик звездного шума и к тому же воспроизвел радиоголос планеты Нептун, записанный американским космическим аппаратом. «Направления» требуют отдельного разговора, но уже в первые часы выставки стало ясно, что ее хитом будет Леонид Тишков с проектом «Мы поглощаем время, время поглощает нас». В огромные песочные часы помещены пластиковые персоны автора и его жены, сидящие за столиком. Сверху на стол течет песок, и срок «работы» инсталляции рассчитан таким образом, что за десять дней, что идет выставка, песок поглотит пластиковые персоны полностью.

Другой хит, тусовочный, состоялся в ГМИИ: в дни работы XXV Московского кинофестиваля там покажет свои скульптуры Джина Лолбриджида. Неувядающая звезда кино назвала свою выставку скромно — «Жизнь в искусстве».

Дмитрий Новик



«времена» арт-москвы

Стали известны официальные коммерческие итоги «Арт-Москвы 2003»: увеличение роста продаж по сравнению с прошлым годом в полтора раза — в этом году их сумма составила \$540 тыс. Ярмарка окончательно утвердилась как деловое, коммерческое событие по продаже продвинутого арта. Причем впервые за семь лет существования Арт-Москвы некоммерческая часть, по оценке многих экспертов, была слабее коммерческой.

Гирей, перевесившей чашу в пользу «продажности» стало снятие кураторского проекта Андрея Ерофеева «Искусство в актуальных контекстах» с участием группы «Радек» и других радикалов. Сам Ерофеев убежден, что это произошло из-за недостатка места (обычно на ярмарке подобными проектами занимался третий этаж ЦДХ, на сей раз оставленный под тамошней традиционной дребеденью). С другой стороны, Ерофеев признался worldart.ru, что, как сотрудник «Третьяковки», там он «еще не может», а здесь, то есть на ярмарке — «уже не может».

Дефицит места может объясняться только финансовыми трудностями организаторов. Как объяснил Василий Бычков, руководитель компании «Экспо-парк»*, проводящей ярмарку, Минкульт в этот раз денег не дал совсем, и спонсором выступил «Первый канал». Наверняка постарался Марат Гельман. Телевизионщики выставили на самом видном месте портреты популярных веду-

щих ток-шоу и новостей, что многим не понравилось. Зато часовой пиар ярмарки в дибровской «Апологии» и несколько новостных «закладок» привлек в ЦДХ народ.

В некоммерческой части был интересен видеопроjekt Бориса Гройса «The Art Judgment show». Известный философ, преподающий теорию медиа, изображал ведущего телешоу, который беседует со своими немецкими и французскими студентами о жизни. Выяснилось, что, во-первых, они готовы доверить беспристрастной молчаливой камере самое интимное, а во-вторых — считают профессиональных художников представителями мафиозных группировок, которые доят государственные и частные фонды, тем самым разрушая священные рыночные отношения. На лекции, которую Гройс прочитал на «Арт-Москве» и в основном посвятил своему проекту, последнее утверждение вызвало у российских художников иронические улыбки. А зря. К нам подобные «опинионы» придут и возобладает гораздо скорее, чем думают многие.

Без скандала на ярмарке не обошлось. По цензурным соображениям с некоммерческого проекта Гельман-галереи «Мы — Они» была снята довольно безобидная инсталляция Антона Литвина «Светит, но не греет» — электрокамин, прикрытый российским триколором. При этом более радикальный «put in — put out» с полностью вымаранной газетной полосой остался нетронутым. Вероятно, в камине усмотрели покушение на государ-

ственный символ, отчего социальный смысл всего проекта только усилился. Художники рассуждали о неравенстве, жесткости и насилии (достаточно назвать лайтбокс Скотникова-Мизина «Экстремистские организации: рекрутинг, консалтинг, аудит»). Вот им и показали, кто они, а кто Мы.

Из арт-достижений ярмарки отмечу проект лауреата Госпремии Андрея Логвина «Возвращение Янтарной комнаты». Зритель, попадая в небольшой бокс, оказывался окруженным портретами президента Путина в янтарной гамме числом 2112, наклеенными ровными рядами на стены. При ближайшем рассмотрении портреты оказывались масками. Аналогичные продавались в соседнем ларьке по цене 80 рублей за штуку.

«Айдан-галерея» по программе ярмарки, но в своих стенах представила дивные пейзажные снимки Хельмута Ньютона, выгодно оттенив его ретроспективу на фотофестивале «Мода и стиль». Борис Михайлов привез свой новый проект «Футбол», который опять же выставлен за стенами Арт-Москвы, в XL-галерее. Глядя на отчаянную борьбу за мяч между мужчинами и женщинами, понимаешь, что футбол в России больше, чем футбол.

Дмитрий Новик

* НОМИ благодарит компанию «Экспо-парк» за фотографический материал, предоставленный в распоряжение редакции.

посткуликово поле

Не берусь судить о состоянии актуального искусства на сегодняшний день в целом, но его социально-политический градус VII Международная художественная ярмарка (чуть не написало — симфония) Арт-Москва в ЦДХ (22–27 апреля) явно повышает. Хотя и не всегда так, как было запланировано устроителями действия с участием 37 российских и европейских галерей.

Живописнейший центризм

Уже почти рядом с вешалкой, ввиду теплой погоды пустующей, где все равно грозит потеря дорогого шарфа (как пожаловался один продвинутый сетевой художник) или подмена головного убора (злопамятство автора этих строк), зрителя встречает что-то вроде художественной «будки гласности» — проект Андрея Логвина «Возвращение Янтарной комнаты». Сразу же вспоминаются обещающие решить все иные проблемы взаимного возвращения культурных ценностей объятия российского президента и германского канцлера, реставрационный во многих смыслах петербургский юбилей и иные амбивалентные клише текущего бытия. Заглянув же за прикрывающий этот будкообразный павильон полог, видишь лишь плотную стену ярко освещенных портретов Путина. Удаляя арт-шутка? Но за шуткой стоит очевидная серьезная проблема. Не знаю, насколько знаком художник с нынешними политическими дискуссиями, одни участники которых говорят о возрастающем партий-



Андрей Логвин. Возвращение Янтарной комнаты. Арт-Москва, ЦДХ, 22–27 апреля 2003



ном столпотворении вокруг президента, усугубленном клонированием «партий власти», другие — о том, что пресловутый «центр» в нынешнем исполнении есть место для одного, Путина же. Но нельзя отказать в точности созданного художником образа российского политического улья со строго одинаковыми в своей растревоженности сотами. Как следует из идейного обоснования некоммерческого проекта галереи Марата Гельмана — концептуального образа змеи, кусающей свой хвост, противостояние народных масс и людей в погонах — вещь достаточно эфемерная: «Второе рождается из первого, ибо определение Марксом государства как аппарата насилия не перестает быть справедливым для нынешнего исторического этапа. Реальной оппозицией власти может быть лишь общественная, независимая инстиутция — как, например, художественная галерея или ярмарка современного искусства».

Реальный арт-абсолютизм

Однако поговорим об основных экспозиционных площадках ярмарки. После впечатлений от «будки» здесь уместно было бы увидеть, наверное, Кулика в виде прославившей его цепной собаки, не пускающей журналистов в пресс-центр. Именно там вскоре после официального открытия «Арт-Москвы» началась пресс-конференция по поводу открытия ярмарочной выставки «Absolut-Art», куратором которой значился как раз Олег Кулик. Действительно, чуть в отдалении, под

ногами публики, не привлекая, впрочем, особого интереса, какой-то голый мужчина, единственным прикрытием которого была огромная шляпа, ползал. Однако это был вовсе не Кулик, который ныне выглядит вполне rispetабельно, под стать арт-представителю шведского водочного бизнеса. В отсутствие каких-либо собак путь в пресс-центр не имеющим особого приглашения журналистам и просто интересующимся (притом, что пресс-конференция значилась в общем пресс-релизе) преграждал не лишенный человеческих черт, но абсолютно не артистичный охранник в штатском. Таким образом, ярмарочные приключения понятия «абсолютизм» оказались не менее забавными, чем у пресловутого всеобъемлющего «центризма». Неужели все Кулики вышли из Верного Руслана, как из гоголевской «Шинели», с неизбежным воплощением в ковровую русалку, которую продавал на базаре персонаж фильма «Операция Ы», о чем вспомнилось при виде автопортрета «Кулик-абсолют»?

Цветовые шоу

По-своему соотноси себя с устройством разуверившегося в утопиях мира, заведомо непостижимого в своем разнообразии, собрались участники «парного» российско-французского экипажа, состоящего из Государственного центра современного искусства и Центра Жоржа Помпиду, совместно создавших проект «Последствия». Не претендуя на глобальное переустройство мира, русские и французские художники об-

разуют здесь «летучие» пары для проработки в своих городских пейзажах реальности изнутри: Александр Шабуров/Юг Рел, Юрий Лейдерман/Доменик Деэ и Маргарит Фатюс, Анатолий Осмоловский/Сирил Мариен, Петлюра/Мишель Обри, Николай Полисский/Марсель Динаэ. Рядом — **«Суждения об искусстве» Бориса Гройса**, на этот раз не только прочитавшего лекцию по типологии искусства, но и выступившего со своим художественным проектом. Явно вдохновленный шоу-деятельностью нынешнего российского министра культуры, профессор философии в немецкой школе искусств решил покинуть привычную преподавательскую кафедру и с помощью телекамер воссоздать атмосферу сократова диалога в современных условиях, связав среду философского самозарождения с ток-шоу. На этот предмет он провел собеседования с желавшими принять участие в проекте студентами, которых записали на видео, затем обработав отснятый материал. Ответы в итоге получились не столь разнообразными, как ожидал профессор-перформансист. Большинство видит в искусстве преимущественно инструмент по закреплению в мире неравенства и иллюзии, обмана и непостоянства. По мнению Гройса, ток-шоу — это не только версия древнегреческой агоры на современный лад, но и место рождения атмосферы приватности и новой искренности, и в то же время — состязательности, соблазна и искушения. «В наше время люди могут раскрыться и быть искренними только перед камерой, — утверждает Гройс. — Камера — это София наших дней, божественное провидение современности. Предстоящий перед ней как будто бы предстает перед Духом Абсолюта, который взирает, записывает слова и движения, но никогда не говорит, не лицедействует, как актер из той же драмы».

Ключом к российским универсалиям заявлен проект **«От красного к зеленому» Василия Богачева**, скомпилированный из лучших выставок галереи **«Сэм Брук»** текущего сезона, — «Запах денег» Василия Богачева и Олега Тимофеева, «Клеенка» Юрия Соломкина, «Выбор пространства» Барбары Вестернах.

Еще основоположник абстракционизма Василий Кандинский утверждал, что контраст этих красок — красной («жизненной, живой, бесполойной краски... планомерной необыкновенной силы») и зеленой (подобной «жирной, здоровенной, бездвижно лежащей корове, способной лишь... к пережевыванию и глядящей на мир глупыми, тупыми глазами») — таит существеннейший конфликт, и не только для живописи. Кандинский оказался прав как в отождествлении зеленого цвета с буржуазией, так и в сравнении красного с огненной интенцией коммунистического утопизма. Данный проект, по-

добно пособию для начинающего художника, демонстрирует пластические возможности современной живописи, подделывающей реальные предметы (доллары) в увеличенном масштабе и технике (говорят, именно русским пришло в голову копировать доллары на ксероксе) и «замазывающей» предметы быта. Так воссоздается противоречивое и дискретное движение русского XX века от красных звезд (на клеенках Соломкина) к зеленым портретам Вашингтона и Франклина (Богачев и Тимофеев). А постживописные абстракции в фотографиях-вестернах привносятся сюда отстраненность, претендующую на объективность позиции западного человека. Таким образом, мы ушли от красного к зеленому, и это не оценка, а живописная констатация факта.

Три художника на выставка **«Viole(nce) d'Amour»** (кураторы Паула Беттчер, Александр Панов) по-своему изучают предметные вехи такого движения и устанавливают живописную дистанцию между реальностью как таковой и ежедневными интерпретациями этой реальности. **Антонио Реппо** создает свою историю моды, в которой боевое оружие становится модным аксессуаром интеллектуалок будущего. Транс-объекты переходят из сферы обычной сексуальности в транссексуальность. Предмет первостепенной важности здесь — автомат Калашникова, арт-логотип революционных движений в мировом масштабе. **Дмитрий Цветков** использует аксессуары домохозяйки (жемчуг, пряжа, шубы) и создает из них такие объекты, которые тоже можно воспринять как оружие — или антиарт-оружие. Опутанные сетями, украшенные жемчугом и мехом, единицы оружия доводят до абсурда мужские игры с ними. **Патриция Уоллер** демонстрирует довольно полный комплект орудий пыток и предметов убийства — длинные ножи, бомбы, а также садомазохистские принадлежности на любой вкус. В то же время взрывчатка оказывается кухонной тряпкой, а оковы и плетки покрыты шерстяным покрывалом. Разрушительный потенциал предметов смягчен мягкой, вязаной тканью, как бы прячась под художественную «овечью шкуру».

Но что получится, если художник пытается сбросить с себя любые прикрытия? Западный вариант ответа наиболее остро представлен в видеоролике **Маттиаса Херрманна (Германия)** — абсолютно обнаженный мужчина посткуликова вида ходит по кругу в безуспешных попытках оторваться от почвы, будучи привязан к ней отнюдь не за шею.

Вспышки наготы

Самыми поразительными на нынешней Арт-Москве оказались констатации проживающего в Германии фотохудожника **Бориса Михайлова «Реквием»**.

Михайлов фотографирует современных российских бомжей, которые за небольшую плату согласились предстать перед его объективом обнаженными. Так он хочет зафиксировать «нулевой» (или нутряной?) период нынешнего исторического этапа, когда кроме появления новых классов никакого сдвига в экономике не появилось, внутренняя энергия общества не устремилась в будущее, а кажущейся активности все равно недостаточно для выживания, так как людей становится все меньше и меньше.

«Я стараюсь не снимать сенсацию, — рассказывает фотограф, — а снимаю то, чего действительно становится много. И пытаюсь найти уникальное в этом множестве. С «новыми русскими» я упустил момент. Было время, когда они как бы еще не осознавали своего богатства, как и своего положения, и все еще оставались «нормальными» людьми. Можно было фотографировать в их среде — они были открыты. Но очень скоро эти люди стали стрелять друг в друга и окружать себя телохранителями. Сейчас пришло время начинать книгу о другом, главном признаке нынешней жизни, — о бедности. Потерявшие дом сначала лишь по положению были бомжами, но по мировоззрению — просто людьми, попавшими в беду. Теперь они становятся настоящими бомжами — со своей психологией и «клановостью» этого класса... Я вдруг почувствовал, что многие в этом месте должны умереть, и бомжи должны умереть первыми. Как герои — будто их смерти защищают чьи-то другие жизни. И я сделал снимки, на которых люди, раздетые, с вещами в руках, как бы идут в газовую камеру».

Так художник пытается определить границы новой морали, соответствующие новым параметрам выживания. Комментатор творчества Михайлова Елена Петровская называет его работу «концептуальностью первого порядка», демонстрацией регресса из социального в природу, в ходе которого природа покровительствует тем, кто потерял свой социальный навык. Борис Гройс обращает внимание, что «на фоне сегодняшнего вездусущего культа молодости исследование Михайловым эротических глубин слабеющего и стареющего тела не имеет ничего общего с высокомерным превосходством вуайеристского взгляда». Адриан Сирл отзывается, что «даже если эти изображения могут рассматриваться как этнологические свидетельства, как часть сегодняшней обыденной русской жизни, они все равно попадают в цель, заставляя вспомнить о собственном доме», что «вспышки наготы напоминают нам о том, что у нас всех есть нечто общее, даже если при этом они вызывают бесполезное чувство вины, отвращения и изнуряющего сочувствия».

Александр Люсый



«мы были робинзонами...»

В коротком интервью для НОМИ замдиректора РОСИЗО Виктор Мизиано рассуждает о новых качествах ярмарки «Арт-Москва».

НОМИ: Оправдано ли по-прежнему большое количество некоммерческих проектов, если «Арт-Москва» — это уже бизнес?

Виктор Мизиано: Это интересная проблема. Уникальность «Арт-Москвы» состояла в том, что она запускалась как коммерческий проект, но вскоре все осознали: без создания ценностей объекта у него никогда не будет цены. А эту ценность надо создавать не только на галерейных стендах, но и в более развернутых формах, концентрируя уникальные для подобных акций организационные и финансовые усилия. Поначалу некоммерческие стенды доминировали над крохотной ярмаркой. Как-то художник Константин Звездочетов сказал, что мы, как Робинзоны Крузо, стреляем из 15 мушкетов, создавая иллюзию целой армии, а тут сидит один герой — куратор, критик, редактор, теоретик, телеведущий в одном лице. Мы были такими робинзонами.

Сейчас ситуация изменилась: ярмарка стала больше, некоммерческих проектов — меньше. Мне кажется, что это закономерная динамика. Галереи, с одной стороны, и некоммерческие институции типа Музея Церетели или ГЦСИ, не говоря уже об эпитической женщине Ольге Свибловой, с другой, дают много поводов для показа современного искусства в некоммерческом режиме. Я думаю, что со временем стимул тянуть лямку некоммерции у «Арт-Москвы» отпадет.

Когда?

Это должно произойти естественным образом. Если есть разные международные

институции, которые будут хотеть сюда приезжать на большое событие, некоммерческие проекты должны продолжаться. До тех пор, пока их интерес, желания и воля не будут канализированы в какие-то другие институции. Но есть один фундаментальный вопрос. Интересная ярмарка — это не только товар-деньги-товар. Товар-то продается очень деликатный — искусство. Лучшие ярмарки знамениты именно тем, что креативное сочетается с коммерческим. Ресурс «Арт-Москвы» — галерейно-коммерческие инициативы. Возьмите ARCO, там каждый год есть страна-гость, галерея проектов, для показа продвинутых на льготных условиях. Ярмарка должна быть богата жанрами, там своя драматургия, разыгрываются информационные потоки, показываются масштабные вещи, а не только картинка «над диваном».

А возможно ли, что галереи будут представлять Россию, скажем, на Венецианском биеннале?

Есть такая вещь, как конфликт интересов, и, будучи куратором российского павильона, я не имею права там торговать. Но если туда придет галерист, то никто ему не поверит, что показ того или иного художника не связан с коммерческими интересами. Куратор должен получать стабильный гонорар, а не процент с продаж, в этом логика разделения ролей. Без зарезервированного пространства некоммерческого не будет той самой ценности. Без гарантии того, что данный художник высоко оценен бескорыстно, бескорыстным суждением, как говорил известный калининградский философ Иммануил Кант, нет того, что называется «кредитилити». На сложном сочетании символических и экономических ценностей строится появление цены в современном искусстве. Галерейный некоммерческий проект здесь, на ярмар-

ке, — это нормально, особенно если учесть, что наши галеристы — энтузиасты. Но в Венеции, в Третьяковке или Пушкинском музее — у меня вызывает сомнения. Это сложная проблема профессиональной этики. Хотя не надо быть максималистом и впадать в раж. Регулирование отношений во имя абстрактной этики — это тоже борьба за власть. Кураторы хотят отснить галеристов от принятия решений, это так. Но принцип таков — галерист не должен единолично претендовать на государственную площадку, минуя куратора, который отвечает за все.

Можно ли сказать, что на «Арт-Москве» формируется цена на «контемпорари арт»?

Ни в коем случае. Я настаиваю на системном подходе. Борис Гройс уподобил ценообразование в мире современного искусства сакральной цене. Объект культа стоит столько потому, что он — объект культа. То же самое, почему писсуар в галерее стоит 300 тысяч долларов, а точно такой же в соседнем магазине — триста. Это определяется сложным взаимодействием символического и экономического. Цена создается не здесь, а во всей цепочке: куратор — государство — спонсор — выставочный зал — теоретик — философ — критик — пресса — галерея — дилер — аукцион — художник. Я не хочу сказать, что достаточно Валерию Подороге написать статью к каталогу Дмитрия Гутова, как цена на его произведения вырастет на сотни долларов. Но капля камень точит. И все звенья цепи работают за или против художника. И некое послание, считываемое через сложную систему ассоциаций, которые создает культура, делают дорогим кусочек холста с изображением обезьяны. Я бы сказал так: ярмарка — это последнее место, где создается цена, хотя и здесь тоже.

гений места

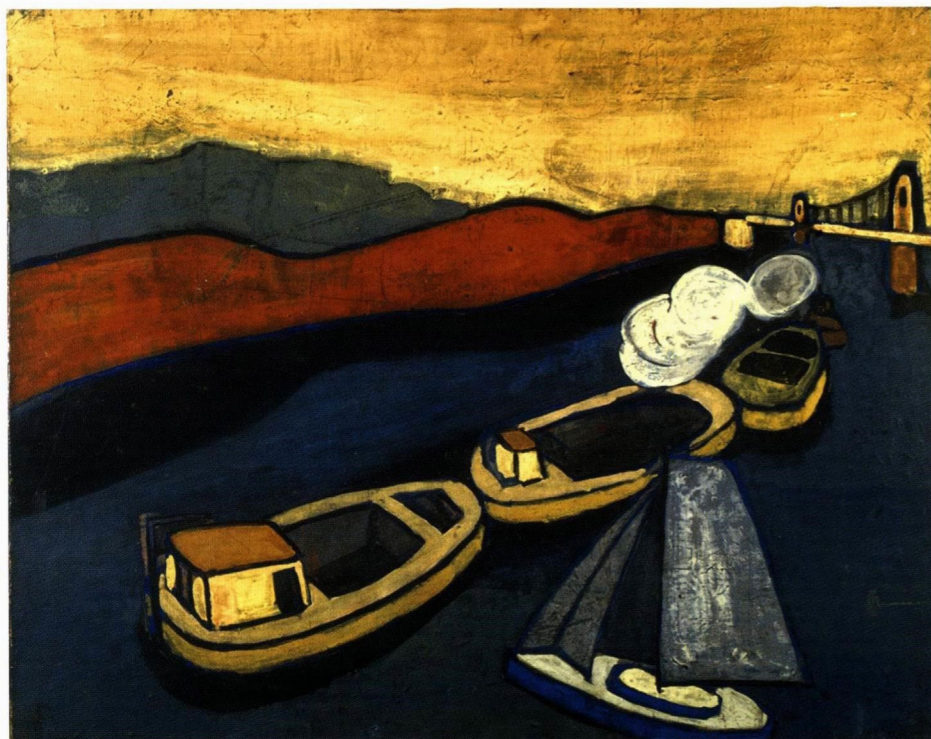
«Авангард на Неве». ГТГ. До 11 августа

Долгожданный «Авангард на Неве», который сейчас демонстрируется в ГТГ на Крымском Валу, непременно будут соотносить с недавно показанной в тех же залах «Московской абстракцией». И напрасно: выставки эти слишком различны по своим задачам.

«Московская абстракция» была прежде всего исследованием границ художественного направления (не случайно столько споров возникло вокруг того, «входит» ли художник N в число абстракционистов или «не входит», «включать» его в экспозицию или «не включать»). «Авангард на Неве» для среднестатистического москвича неизбежно оказывается чуть-чуть ликбезом (все-таки больше двух с половиной сотен картин шестидесяти авторов, из которых далеко не все появлялись в Москве часто). Кроме того, этот проект, что явствует уже из его названия, напоминает свободный широко написанный эскиз, в котором петербургская (или ленинградская) «неофициальная» живопись второй половины века представлена и самым различным фигуративом (связь с «объектом» здесь остается очень тесной), и самыми различными абстракциями. Для «широкой публики» такой подход — настоящий праздник: публика любит разнообразие. Здесь есть и Александр Арефьев (правда, с работой его соратников Васми — Шагина — Шварца — Громова на выставке хотелось бы познакомиться поближе), и Владимир Стерлигов, и Павел Кондратьев, и Татьяна Глебова. Здесь с работами 60-х соседствуют и совсем свежие опусы, оставляя чувство легкого недоумения: ну какой же в 2000 году может быть «авангард»? Здесь все, что организаторы посчитали причастным к понятию «Авангард на Неве», понимая под этим словосочетанием единое художественное целое.

Цель выставки — ни много ни мало, попытка описания «гения места», вычленения особого питерского духа в картинах нонконформистов с берегов Невы (куратор выставки — коллекционер Исаак Кушнер; сама выставка — часть «долгоиграющего» проекта). Надо сказать, попытка удалась, оттого и отзывы на «невский» проект полярны (кто-то нахваливает, кто-то поругивает без особого энтузиазма): «дух» всем представляется поразному. В Москве «питерский дух» традиционно понимают как дух суровый и мужественный — словом, нордический, а потому «Авангард на Неве» показался многим если не «салонным», то недостаточно жестким уж точно.

Дух «Авангарда на Неве», впрочем, выглядит довольно привлекательно, то есть сле-



Рихард Васми. Баржи. Х., м. 70,5x88. 1953—1954



Владимир Шагин. Альбый трамвай (Введенский канал). Х., темпера. 40x50. 1950-е



Елена Фигурина. Игра в шахматы. Х., м. 61x72. 1995

дующим образом. Он не чужд увлечения метафизикой — быть может, по причине своей неподдельной независимости: у художников-нонконформистов в Петербурге действительно было меньше ценителей-покупателей-иностранцев, чем у их московских собратьев, и оттого было больше простой и спокойной серьезности. Тому примером и «Синий натюрморт» Юрия Нашивочникова, и поздние букеты Осипа Сидлина. Эта серьезность — и в особой культуре цвета, которая точно чувствует не только изысканное многоцветие в кубистических построениях, но и суровый тон в «настоящих питерских пейзажах» (на выставке этот пейзаж представлен, в частности, работами Михаила Цэруса, Владимира Видермана).

Дух «Авангарда на Неве» начитан, однако это та начитанность, которая предполагает не столько словотворчество, сколько владение уже существующим словом. Темы у этого явления исконно европейские, но зачастую слишком уж «готовые», вынутые (по Ипполиту Тэну) из ящичка с соответствующей надписью. Тут и новенькие пастели Михаила Шемякина про «Инфанту» (впрочем, считать ли Шемякина, тем более сегодняшнего, «питерским» художником, решать самим жителям города на Неве), и «Обращение Савла» Александра Зайцева, и «Мадонна с младен-

цем» Леона Нисенбаума, и висящая неподалеку «Рыжая девушка» Геннадия Устюгова, очевидно навеянная образом сладострастной Агнес Сорель.

Впрочем, «Авангард на Неве» — вопреки ожиданиям — не склонен к всеобъединяющей постмодернистской иронии коллажа, калейдоскопа и т.п. («исключение из правила» представлено разве что работами Анатolia Белкина) просто потому, что дух «Авангарда на Неве» несколько женствен. Нет, Елизавета Александрова и Елена Фигурина все равно остаются в меньшинстве, и главное — мягкость с нежностью на выставке присутствуют помимо женщин. Тайные поклонники «митьков», разумеется, обилием «нежностей» разочарованы. Остальные могут «Авангарду на Неве» порадоваться: на выставке все-таки возникает ощущение хорошей «живой» картины (известный искусствовед из Эрмитажа заметил, что «Авангард на Неве» — редкая ретроспектива эволюции вообще станковой картины практически с 40-х годов до наших дней. — Прим.Ред.), а оно почему-то довольно редко сопровождается экспозиции «из частных собраний». Остается только гадать, кто хранитель этого чувства — куратор или все-таки «genio loci»?

Д.А.



Венецианская биеннале 2003

Официальное открытие состоялось 14 июня. Выставка работает для публики до 2 ноября, ежедневно, с 10 до 18 часов.

Некоторые павильоны закрыты один раз в неделю на выходной. Контакты биеннале: тел. (0039) 04 15 22 13 17. www.labiennale.org

журнал «НоМИ» можно приобрести по адресам:

Санкт-Петербург

«Санкт-Петербургский Дом книги» — Невский пр., 28
Галерея «Валенсия» — ул. Бакунина, 5
Галерея «Арт-Взгляд» — В.О., ул. Железноводская, 3
ООО «Гуманитарное агентство „Академический проект“» — ул. Рубинштейна, 26
Академия художеств — Университетская наб., 17
Магазин «Буквояд» — Невский пр., 13
Арт-кафе «Бродячая Собака» — пл. Искусств, 5
Галерея «Д 137» — Невский пр., 90/92
Галерея «Квадрат» — Рыбацкий пр., 12
СПбГУ, филологический факультет, «Книжный салон» — Университетская наб., 11
ЦВЗ «Манеж» — Исаакиевская пл., 1
«Лавка художника» — Невский пр., 8
Галерея «Борей-Арт» — Литейный пр., 158
Книжный салон РНБ — ул. Садовая, 20
Музыкальный салон «Классика» — ул. Михайловская, 3
Галерея «С.П.А.С.» — наб. р. Мойки, 93
Музей Анны Ахматовой — наб. Фонтанки, 34
ЦВЗ Союза художников — Б. Морская, 38
«Чайный домик» — Летний сад
Галерея Михайлова — Литейный пр., 53

Москва

Галерея искусств Церетели — ул. Пречистенка, 19
ООО «Прессторг», магазин «Мир печати» — 2-я Тверская-Ямская ул., 54
Московский центр искусств — ул. Неглинная, 14
ЗАО «Мосток», магазин «Книга и Ремесло» — Б. Садовая, 3
Книжная лавка архитектора — ул. Рождественка, 11
Галерея «МАРС» — М. Филевская, 32, или Пушкарёв пер., 5
Издательство «Ад Маргинем» — 1-й Новокузнецкий пер., 5/7
Галерея Аллы Булянской (ЦДХ) — Крымский вал, 14-а
Проект книжный клуб ОГИ — Потаповский пер., 8/12, строение 2
ЗАО ИТД «Летний Сад» — Б. Никитская ул., 46
Крокин-галерея — Б. Полянка, 15
Галерея М. Гельмана — М. Полянка, 7/7, стр.5
Галерея «Сэм Брук» — Нижний Таганский тупик, 3
Государственный центр современного искусства — ул. Зоологическая, 13
«Народная галерея» — Потаповский пер., 16

А также

В Астрахани, Брянске, Вологде, Екатеринбурге, Казани, Калининграде, Калуге, Краснодаре, Курске, Великом Новгороде, Нижнем Новгороде, Новосибирске, Орле, Пскове, Ярославле

По вопросам подписки на «НоМИ» обращайтесь в подписные агентства:

«Книга-Сервис» — тел.: (095) 124-71-13, 124-71-10

«АиФ-Эскорт» — тел. (095) 319-82-16

«Сотра» — тел. (095) 160-58-56

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

www.worldart.ru

e-mail: art@worldart.ru

