

Мысль предложить питерским художникам написать витрину родилась из ощущения затверженности, однообразия нынешнего пейзажа. Из желания обратить взгляд художника на какую-то им пренебрегаемую составляющую городской среды.

Картина на фоне стены, бесплатный театр или выставка на панели... нечто измышленное и, одновременно, реальное, иллюзия и факт действительности.

Витрина — то, что позволяет выставить товар напоказ, — служит метафорой разного рода представительства. Мариенгоф назвал свой поэтический сборник «Витриной сердца». На блатном жаргоне витрина — лицо.

Людам с воображением витрина напоминала много чего: музейную экспозицию, аквариум, алтарь, надгробие, тюрьму...

По своему замыслу витрина — «манящий мир». Спровоцировать контакт, завлечь, возбудить желание, превратить прохожего в покупателя — такова цель заказчика, но если витрину создает (а не просто оформляет) художник, у него могут появиться свои мотивы, более амбициозные задачи. Пишут: «диалог со средой», «отражение надежд», «изысканное средство коммуникации».

Что до наполнения витрины, то там может быть все, что угодно, и чего только не бывает — от произведений искусства до зверей в клетках и предлагающих себя девушек. Помимо товаров там можно видеть разнообразное оборудование и демонстрационные устройства: искусственные тела и части тел (ноги для демонстрации колготок, руки для колец и браслетов, груди для бюстгальтеров, шляпные болванки и пр.). И всевозможные специально изготовленные предметы: чучела, муляжи, игрушки. И разный декор, и разные наклейки: цифры, буквы. И живые цветы, и фрукты...

Поскольку в ней задействованы стекла с их способностью просвечивать и отражать, витрина (если не имеет задника) может включать в себя часть внутреннего пространства магазина и всегда включает фрагменты пространства внешнего — наблюдателя, улицу. Прохожие и машины придают отражению динамику, а все отражения вместе — перенося окружение витрины в саму витрину, стирая грань между предметом и фантомом — создают зрительную путаницу, усиливают и без того присущий витрине алогизм, поскольку отражения не имеют связи с выставленным товаром.

Витрина как сконструированная вещь со своим собственным четко ограниченным пространством, предназначенная воздействовать на прохожего-зрителя, сопоставима с искусством. Тем паче в наше, столь расширившее понятие искусства время. В ней используются те же средства.

Во-первых, поскольку в витрине есть свет, цвет, пятно, композиция, конструкция и к ней могут быть применимы такие характеристики, как выразительность, декоративность, настроение, она уподобляется живописи. Причем разным жанрам: натюрморту, портрету; элитная витрина может иметь сюжет, представлять интерьер или пейзаж. Витрина заставляет вспомнить о разных художественных направлениях. Можно говорить о степени реализма: манекены бывают с головами-болванками, с размытыми чертами лица или вполне натуралистическими. Она сюрреалистична по сути: в ней часто нарушены масштабные соотношения (вещи-карлики и вещи-великаны), располагаются логически несвязанные вещи, иногда комбинированные (например девушки с букетами вместо голов), иногда самостоятельно существующие части тел; дизайнер может сознательно пользоваться арсеналом средств сюрреалистов как мастеров провокации. Манекены напоминают о «метафизической живописи». Внедряющиеся отражения делают ее образцом

симультанности, столь чаровавшей футуристов. Макеты продуктов прямо из витрин перешли в поп-арт.

Во-вторых, витрина может уподобиться сценическому пространству с составляющими мизансцену актерами-манекенами и бутафорией. Опять же — разным видам театра: драматическому, кукольному или эстраде.

В третьих, внедряющиеся отражения роднят витрину с фотографией.

В четвертых, макеты и муляжи могут перерасти в арт-объект, в скульптуру.

В пятых, в качестве пространственной композиции из готовых вещей витрину можно рассматривать как инсталляцию. Метод тот же — собирание и расположение предметов. Бывало, это совмещалось: «инсталляция Дюшана, Матта и Бретона, помещенная в окне книжного магазина на 5-й авеню в Нью-Йорке» (см. Татьяна Могилевская. Мастер оконных витрин). Как и в современном искусстве, в продвинутой витрине, случалось, использовался разный мусор: «солома, старые газеты, бумага и мятый гофр-картон. Даже ржавая рабца и обычные полиэтиленовые пакетики, заполненные водой, могут стать эффектным бэб-граундом и стоппером» ([Без автора] Театр за стеклом. <http://www.rudesign.ru/index.htm>).

Витрина не только уподобляется произведению искусства, но может им стать, если художник слишком хорошо выполнит задачу или, напротив, создаст нечто для торговли бесполезное. И тогда она скорее «сама потребляется, чем управляет потреблением». А иногда прямо сливается — как на выставке Shopping, «триумфально катавшейся по Европе», где «стекла самого выставочного зала превратились в витрины — американец Хаим Штейнбах поставил за ними 42 манекена» (А. Мокроусов. Искусство из супермаркета).

Или художник видит в витрине еще одну площадку, которую не грех использовать, еще один жанр, в котором можно работать. А если за оформление витрины берется персонал магазина, она, в силу своей нескладности, обретает незапланированную абсурдность или комичность, чем и может представить интерес для ценящего эти качества наблюдателя.

Витрина как мотив в живописи

Обзор в хронологическом порядке, не претендующий на исчерпывающий

Не буду говорить о витрине внутренней: о бесчисленных лавках с разложенным товаром, с прилавками, заваленными снедью — от Снейдерса, Анриана ван Утрехта до Пиросмани. И о витрине как о мелкой подробности пейзажа: вспомните теплый свет витрин у Боннара.

Из попавшихся мне работ, посвященных уличной витрине, первая по времени это «Любопытные перед витриной торговца картинами» (или «У продавца эстампов») Оноре Домье (ок. 1862). Хотя это еще не совсем витрина: тут нет отделяющего товар от прохожих стекла. Но уж больно хороша: живописное скопление разного рода парижских ротозеев, привлеченных картинами, благодаря эффектному соотношению светлого и темного и само по себе представляет чарующую картину.

1882-м годом датирована «Витрина с курицей и дичью» парижанина Гюстава Кайботта. Это натюрморт, от витрины в нем — расположение, ряды, монотонный повтор одинаковых натуралистически изображенных тушек: выкладка товара.

Почти в то же время, в 1880-е годы, Джеймс Уистлер, поэт изысканных тональных гармоний, называвший свои творения симфониями и ноктюрнами и иногда сочетавший подобную утонченность с самыми скромными, прозаическим мотивами, создает серию витрин. В них повторяется часть голого фасада с дверью-проемом и зарешеченным окном-витриной. Обычно у двери размытые фигурки, иногда фигурка прилипла к витрине — то есть формально это жанровая живопись, изображающая захолустье большого города. А

названия — «Оранжевая нота: Лавка апельсинов» или «Синее и оранжевое: Магазин сладостей» — пиры колорита. Есть у него и витрина в ночном пейзаже, картина называется «Ноктюрн в сером и золотом», где в сером сумраке золотится витрина.

Голландский художник Исаак Израэлс снял комнату напротив магазина шляп, дабы вечерами писать женские фигуры на фоне ярко освещенных витрин, украшенных этими великолепными сооружениями. На картине 1893-го года множество прохожих, глазающих на витрину или спешащих мимо. На другой — витрина магазина одежды, тоже вечером, с господином и дамой перед ней.

В 1900 году композицию Уистлера — фрагмент стены с дверью и витриной маленькой лавки — повторил в Тирасполе молодой Михаил Ларионов. Тут господствует и все объединяет пестрота пятен света, летняя жара. Перед лавкой сидит девушка и шьет, вокруг кошки, голуби — провинция.

Манекены стали делать задолго до появления витрин, они служили портным и художникам. Предшественники роботов, они занимали людей с воображением — как мертвое, подменяющее, передразнивающее живое. В них легко заподозрить затаенную жизнь, причем враждебную человеку — обиду, ревность, мстительность. Или же они символически выражали некоторые человеческие свойства — безучастие, пассивность, подверженность манипуляции. С появлением витрин манекен обзавелся собственным местом в пространстве и превратился в соглядатая.

На рисунке 1906 года Елены Гуро изображена стена дома с витриной парикмахерской, в которой выставлен женский бюст. «Подчеркнуто живое, слегка удивленное выражение лица у парикмахерского манекена контрастирует с фрагментированным телом, создающим впечатление его обрубленности. Насаженность бюста на подставку форсирует ощущение насильственного превращения живой женщины в куклу амбивалентность идеи: украшения — убиения» (Нора Букс. «Парикмахерский код» в русской культуре XX века). И две головы поменьше — на подставке-штопоре.

В том же году тот же мотив у Мстислава Добужинского, но тут целый сюжет в духе петербургского мифа: раздвоенная, ломающаяся тень фонаря, сгорбившийся, гонимый ветром и судьбой прохожий, а в окне две помещенные друг над другом головы с расширенными глазами, женская и мужская — немые наблюдатели: таинственные ужас повседневной жизни.

На 1907–1908 годы приходится рождение кубизма. Существует точка зрения (ее высказывал, в частности, Леже), что образом конструкции кубистической картины, не идущей от плоскости в глубину, но вываливающей на зрителя все содержимое, послужила витрина.

1909–1911 годами датируется «Парижская витрина» Николая Ульянова, художника с «проницательно-светлым и слегка безумным взглядом», как писал о нем Павел Муратов. «Странное видение»: отраженный город и манекены-идолы размножены в зеркалах. Лица манекенов, похожих на актрис немого кино, прорисованы, у стоящих возле витрины господина и дамы черты лица стерты. Манекены одушевленное живых, но как будто находятся в гипнотическом сне. Ульянов потом иллюстрировал Гофмана. Не первый ли он воспроизвел занимавший футуристов эффект «симультанного» зрения: предметы, находящиеся на расстоянии друг от друга, зрительно воспринимаются расположенными на одной плоскости?

Это было время, когда новые течения появлялись всякий год или того чаще. Основой для идеи направления, названного лучизмом, служил физический факт встречи в пространстве пересекающихся световых лучей. В витрине источников света может быть несколько, их лучи пересекаются. В 1911 году Ларионов написал первую лучистскую картину, и она называлась «Витрина».

Немецкий художник Август Макке открыт, восприимчив, легко ассимилирует все новые течения в живописи, с которыми сталкивается. Первую витрину написал в 1912 году, перебарывая кубизм. Кубистический орнамент, причем отнюдь не мрачный, как у основателей течения, сколько можно судить — красно-желтый, обозначил наполнение витрины. В другой картине в такой орнамент превращен окружающий город. В следующем году он создает большую серию витрин — усиленный цвет выдает влияние фовистов, лучезарность, подвижная геометрия — увлечение Делоне, орфизмом. Картины отличаются друг от друга степенью и характером геометризацией, обобщенностью цветовых пятен, но композиция — заостренная точка зрения сбоку — повторяется, сюжет один и тот же: утонченно-удлиненная дама перед витриной шляп. Сцена городской жизни, полная покоя, беспечности, гармонии: перед витриной остановилась та, для кого она предназначена, разглядывание витрин — часть прогулки, выставленную шляпу дама может купить. Все сплавлено в нечто радостно-легкое. (Через полгода двадцатисемилетний художник, призванный в армию, погиб в первом же бою.)

В 1913 году на витрины с выставленным в них товаром обратил внимание Марсель Дюшан. «В дневниковых записях, относящихся к 1914 году, Дюшан специально останавливается на теме витрины, отмечая, что витрина магазина доказывает существование мира вокруг нее. ...В своих заметках, продолжая тему витрины, Дюшан также указывает на двойственность впечатления, производимого предметами, выставленными за стеклом. Они, с одной стороны, “обнажены” и кажутся доступными, с другой — принадлежат “другому” пространству... Дюшан впоследствии стал изготавливать “Большие стекла” — некие подобия витрин, где размещались элементы механизмов и разнообразные предметы» (Т. Могилевская. Мастер оконных витрин). В 1915–1923 годах Дюшан создает работу «Невеста, раздетая ее холостяками», она же «Большое стекло», она же «Большая витрина». Из витрины он заимствовал стекло, с его зеркальностью, заменив им холст. Не берусь описывать — это тот случай, когда не обойдешься репродукцией.

Середина и вторая половина 1910-х годов — время недолгого существования метафизической живописи, в которой манекен стал главным персонажем. Сама «метафизическая муза», изображенная Карло Кара, — манекен. Тема весьма обширная, не буду вдаваться, ведь там манекен, во-первых, покинул отведенное ему место в условном пространстве и замещает человека в реальности, во-вторых — это скорее портновский инвентарь, чем оборудование витрины.

Тогда же появившиеся дадаисты использовали манекен в качестве объекта, т. е. вещи, выставляемой как произведение искусства. Главной достопримечательностью их берлинской выставки 1920 года был «пруссский архангел»: подвешенный к потолку свиноголовый манекен в офицерской форме.

В 1922 году Борис Кустодиев — революция и голод не помеха — изобразил трех кустодиевски пышущих здоровьем, обильных телом молодых у витрины мануфактурно-галантерейной лавки. Чем-то сильно заинтересованные, обсуждают, сблизив головы, так что их фигуры в пышных цветастых юбках образуют правильный треугольник. На витрине, хоть и большей частью заслоненной, можно видеть и товары, и манекены. У дверей лавки купец в розовой рубашке отвернулся, но подставил ухо: ожидает результата, тут же собака, задравшая хвост и еще масса веселых мелочей. Набор всех основных цветов, и каждый звенит колокольным звоном. Все аляповато и полно жизни — гимн ушедшему привольному сытому миру.

Надо заметить, в литературе сюжет «витрина и человек» предстает обычно как столкновение с витриной человека голодного.

В 1926 году юный Сальвадор Дали, еще не нашедший свою манеру, создает несколько работ под очевидным влиянием Пикассо, в числе которых «Барселонский манекен»: разложенная на плоскости женская фигура одновременно в нескольких ракурсах.

Более, чем работа Дали, сюрреалистичен эстамп «Витрина», созданный в 1927 году его приятельницей, испанской художницей Марухой Мальо. Вплотную к зрителю, но чуть наискось, тесное, густо заполненное холодно-серыми обтекаемыми объемами пространство, композиция из приспособлений для демонстрации: головы, торсы, руки, ноги, подставки. Все производит впечатление даже не витрины, но хранилища заготовок к ней. Лишь намеки на выставлемый товар: кружево, роза, прилепившаяся то ли к искусственной руке, то ли к перчатке. Обрезанные вернем краем ноги, голова, развернутая горизонтально, полумесяц внизу, какие-то цифры — все это создает впечатление царящей в этом мире мешанины. Способ изображения, в котором не отличить перчатки от руки, живой розы от искусственной, иллюзии от реальности, это впечатление усугубляет.

Эдвард Хоппер окрасил свое квазифотографическое воспроизведение повседневной городской жизни чувством щемящей тоски, придавшей всему этому одушевленность. Его витрина аптеки (1927), хотя ярко освещенная и освещающая пустую ночную улицу, воспринимается как выражение скуки, холода и уныния, пропитавших громадный город.

1929 год. Мейерхольд ставит комедию Маяковского «Клоп», первое действие которой происходит перед огромным универмагом с витринами. Эскиз витрины в стиле арт деко сделали Кукрыниксы. Скульптура нимфы с прицепившимся к ней розовым абажуром, полосатые мужские трусы, из которых, как из вазы, торчат цветы, подвешенные к потолку подтяжки, кошка-копилка. И элегантные манекены: он, удлинённый, в остроносых ботинках, во фраке с преувеличенными плечами, в рубашке с галстуком-бабочкой держит коньки, она, в остроносых же туфельках на шпильке, с ложно-возвышенным выражением лица, сидя в жеманной позе, разматывает нитки. Все это, следуя идее пьесы, демонстрирует аппетиты и представления о хорошей жизни «нового мешанства», невероятную мешанину в их мозгах.

В 1930-е годы у сюрреалистов, как и у дадаистов, манекен используется как объект. Тема неохватна, упомяну лишь: «В 1938 году в Париже открылась выставка 16 авторов, от Дали и Ман Рэя до Зелигмана и Макса Эрнста, которые создавали витринные манекены, — кто облепленного ложками, кто с огромным жуком на губах, кто с кинжалом, воткнутым в череп. ...Сюрреалисты сумели предугадать этот тотальный характер витринного меседжа, сексуальную составляющую манекенов, которую унаследовала нынешняя реклама» (Алексей Мокроусов. Сумасшедшие вещи).

После войны у парижанина Жана Элиона в «Большой витринной сцене» в витрине — двое аккуратных мужчин в пиджаках, с лицами как на картинках в букваре, а перед витриной на тротуаре спит человек в расхристанном виде. Словно реагируя на это, один из манекенов разводит руками, другой патетически указывает ввысь. Обладающие лишь половиной тела, они, тем не менее, уверены в своем превосходстве.

И опять, как в начале века, шляпы в витрине, теперь изображенные москвичом Юрием Злотниковым в 1956 году. Но никакого легкомыслия и радости жизни: у его витрины не человек, а капот черной машины с белыми цифрами — наверно что-то говорящим посвященным номером. А шляпы в витрине — мужские.

Известно внимание поп-арта к товарам потребления — их принцип экспонирования копии продукта кажется взят прямо из витрины. «Выставленные в витринах и на прилавках предметы казались мне драгоценными произведениями искусства», — пишет Клас Ольденбург. Он создавал подобию витринных муляжей огромных размеров и устанавливал в качестве скульптуры. В 1971 году художник открыл собственный «Универмаг», где продавал раскрашенные пластиковые муляжи продуктов питания и разных бытовых предметов. Есть у него работа под названием «Витрина»: в ней выставлены слепленные из холста и гипса кондитерские изделия — черничный пирог, шарики мороженого, засахаренное яблоко и пр.

Витрины с отражениями много копировали фотореалисты — но это слишком скучно, даже если эта не прямое повторение фотографии, а фотомонтаж и точное воспроизведение действительности лишь фикция. В 1970-е годы у американца Ричард Эстеса в витринах ряды

консервных банок и маленьких поддонов с провизией, с торчащими из каждого ценниками, надписи с объявлением о скидках и т. д.

Современный художник из Манчестера Крис Ачесон делает на первый взгляд то же, что и фотореалисты: картины производят впечатление фотографий. На деле он не фиксирует действительность, но нечто отчетливо высказывает. Его женские манекены демонстрируют эротическое белье. С выражением сексуального возбуждения, часто в позе, удобной для совокупления, они агрессивно требуют наслаждения. Все это дано в таком ракурсе и так усилена роль внедряющегося в витрину отражения, что исчезает преграда между манекенами и окружающим городом, полностью стирается ощущение их принадлежности другому пространству, они смешаны с архитектурой, с транспортом: «EXOTICISM OF EVERYDAY LIFE».

Что до современной питерской живописи, то витрин в ней почти не обнаружилось. Проект, как уже говорилось, имел целью привлечь взгляд художников к этому обиженному их вниманием объекту. Художники откликнулись, представляю их работы.

«Специальность» *Светланы Баделиной* — городской пейзаж, ее витрина — продолжение темы пятиэтажек-хрущевок. Примета времени: магазин во дворе, в квартире на первом этаже. В витрине только слова и игрушечный снеговик, перед витриной сугроб, в нем торчит выброшенная елочка — должно быть, середина или конец января. Незачем делать завлекательную витрину — покупатель и так пойдет купить хлеба и пива. Неказистая обыденность, до которой не докатились волны изощренного соблазна. Но зародыш соблазна есть — витрина, хоть и затрапезная, призывно светится на сером фоне, в этом уют, митьковское умиление сниженностью скромной жизни, ее «халатностью». На второй картине — отсутствие витрины в витрине, ею не озаботились, лишь название фирмы в замызганных стеклах: главное слово, бренд, ничего нам больше не нужно. Мимо идут, не обращая на витрину внимания, прохожие. «Стиль оформления витрины должен соответствовать имиджу магазина», — учат в пособиях по витринистике.

Кокетливо-шутливый ответ на предложение написать витрину — черный прямоугольник *Саши Белле*. Комментарий: в Париже экономят электричество, витрина погружена в непроглядную тьму — так найдено оправдание для работы с предпочитаемым в последнее время черным цветом. Драгоценности любят показывать на черном бархате, но тут тьма такая, что съела блеск золота. Всмотревшись, видишь треугольник-подставку, созданную скорее иным движением кисти, чем микроскопической примесью белил. Над ней чуть намеченное украшение и фактурные мазки в виде лепестков — масло поблескивает: ювелирное изделие. Внизу надпись белилами с легкой примесью желтого создает контраст и тоном, и смыслом: белое и черное, золото и экономия электричества.

Александр Бихтер. Витрина с бельем, его демонстрируют безголовые и безрукие манекены. Иронически подчеркнут сексуальный призыв — в женском торсе преувеличены арбузы высоких грудей, ширина бедер, тонкость и длина талии, у «мужчины» четко прорисован гультфик. Между манекенами вертикально вытянутые пятна: в первоначальном варианте тут был ряд ног, демонстрирующих колготки. Выше — чуть намеченное отражение города. Слева на фоне тепло-серой стены, оттеняющей пастельное многоцветье витрины, холодно-серая старуха: «нищенка», — поясняет художник, она присоседилась к витрине в своих целях.

Ия Кириллова превратила и витрину в узор для торта. Все сокращено — от витрины остались три рюмки, вольно пересказанные вьющейся лепной линией — выдавленной из тюрбика краской. Легкомысленные завитки и плотный фон. Цветовая напряженность и цветовые

контрасты — нечто обратное стеклу. Аналог стекла — в минимализме. Опять воспета очищенная красота быта — прихотливая легкомысленная красота. Чистое эстетство.

Ира Васильева. Надпись «секс-шоп» и объявление о скидках вписано в изображение елочки: и тут Новый год. И две куклы могут сойти за увеличенные елочные игрушки. Строго в фас, с наполовину срезанными головами: лимонно-желтая, в черной сбруе с ошейником и наручниках-доспехах от плеча до локтя, с шипами, с плеткой в руке: «садо» — и белорозовая, в кружевном боди, стрингах, с бантиком на шее, с наручником-браслетом: «мазо» — эти мягкие куклы одновременно и оборудование для демонстрации товара, и сам товар. Вместо «соблазна красоты» или хотя бы вульгарной красоты — приспособления, вспомогательные средства. Цветовое решение подтверждает: секс как товар — тошнотворен. А для не слишком чувствительного, не вовлеченного зрителя все это — развлечение, забава.

Татьяна Воронкова. Ночь в Венеции. На черно-зеленом фоне — светлый деревянный манекен с приятным бородатым лицом, на нем летняя одежда — полосатый пиджак и шляпа с красной лентой. Брюк нет, на ногах алые женские туфли на шпильке — не волнуйтесь, это не апелляция к извращенности, а только способ зацепить внимание прохожих, вызвать улыбку. Вспомните: Венеция — это карнавал.

Алексей Вермишев. «Секонд-хенд переехал». Кот забрался в пустую витрину, явил себя, свой троящийся силуэт, свой древний лик. Вокруг мертвая пассивная среда, ваза с засохшими растениями, напоминающими вешалки для одежды. Мелкие плоские геометрические элементы, из которых Вермишев строит свои работы, тут превращаются словно бы в символы энтропии, распада материи на атомы. А кот — сгусток энергии и напряженное внимание — наблюдает за улицей кошачьи-волшебными очами, прослушивает антеннами усов и бровей.

Евгения Голант изобразила несколько витрин до объявления о проекте. Привлекли витрины в центре большого старого города, размером в обычное окно. В них поместился один экспонат. Длинное черное платье без рукавов и излишеств — лаконичный силуэт, сила черного в окружении серого, белые наклейки с финскими словами — это Хельсинки. Маленькое черное платье с открытыми плечами — уже в России, что можно понять по знакомым непонятым знакам — буквам и цифрам в квадратике на попавшей в картину полоске стены. Короткий летний костюм из ткани в необычайно крупный белый горох на черном фоне. И костюм с юбкой в многоцветные продольные полосы, оттененный с одной стороны серым, с другой — бежевым, см. обложку. Роль манекена минимальна: только подставка, позволяющая держать форму. Платья в том расправленном виде, в котором они на человеке, но живущие самостоятельно, и ни женская красота, ни безобразие не отвлекает от их выразительности.

Валерий Мишин, по своему обыкновению, представил метафору: на витрину выставлены реалии истории искусства, сделавшиеся товаром: освоено их серийное производство, и недорого продается башмак Ван Гога, ухо Ван Гога. Компьютерная техника, с помощью которой созданы работы, это впечатление усиливает.

Для *Александра Дашевского* обычно находить мотив там, где его вроде бы нет, — в натуре нарочито унылой, неинтересной. Он изображает свои объекты без обобщения, буквально, каковы они под пристальным взглядом, — буквальность подробностей членения, часто создаваемых разной освещенностью. В его витрине сантехники тоже выявлено разнообразие в однообразии: различия в повторении водопроводных кранов и душевых шлангов. Благодаря длине и гибкости последних эти агрегаты образуют затейливый, иногда замкнутый, всякий

раз иной узор. При этом нет ощущения фотографичности, нет вызывающей эту иллюзию гладкости, как нет и того, что Дашевский именует «живописным дребезжанием». Тоскливый, ненасыщенный, потушенный зелено-серый цвет, иногда в небольших дозах — зелено-синий. Монотонный ряд ценников удостоверяет прозаизм ситуации, усиливает банальный ужас жизни. Скрупулезное воспроизведение напоминает о Роб-Грийе, с его лабиринтами, постоянной неполной повторяемостью, нарочито безличной описью случайных деталей.

Алиса Красильникова. Мужчина и женщина, прижавшись друг к другу, составив одно целое, притулились у витрины, спиной к ней, прямо у ног манекена. Витрина не имеет для них значения, это только случайное место. Но манекен за стеклом — стекло «изображает» приклеенный целлофан — в виде безобразной девицы возвышается над ними как какая-то беда, затаенно-зловещий. Фигуры людей по сравнению с ним малы и мешковаты, что передает их состояние бездействия и неопределенности. Голый тротуар, подчеркнуто безнадежный цвет, оттененный темно-красной вклейкой, — все служит выражению эмоционального тона.

Виктор Куприянов. Витрина с товаром и отражением — отправной пункт для создания абстрактной композиции. В ней от витрины — горизонтальные ряды, дробность, мешанина, которую привносит отражение.

Юлия Линцбах. Холодильная витрина в рыбном отделе: повод для живописи. От витрины — композиция, она же ситуация: окружающий эти создания лед. Мягкая пористая среда задает тон, омар еще не потерял темно-болотный цвет, но жесткости панциря не чувствуется. Этого контраста нет, есть другой: маленькая красная креветка чуть слышно вторит его форме. Витрина развернута параллельно плоскости холста, и лед ограничен только сверху, как вода ее поверхностью; из воды произошедший, он тут не голубоватый, как в природе, а с примесью зеленого, как будто тины, этим напоминает родную стихию, маленькие рыбки словно плывут, другие утратили эту способность, тут совершается переход от существования живой твари в продукт. Красные пятнышки — то ли крохотные создания, то ли пятна крови. Но Линцбах портретист — у омара, у рыб есть «выражение лица».

Владимир Овчинников. «Витрина оформляется». Женщина заботливо усаживает топорщащийся пиджак на манекене — обращается с ним так, как можно вести себя не прилюдно с мужчиной. Ее поза делает сцену двусмысленной. Манекены — негры, что ныне принято ради политкорректности, но для наших мест практически не имеет смысла. И узнаются в них местные персонажи. Рослый, не по-манекенному кряжистый и корявый парень, может быть, «браток», с видом превосходства показывает себя в пиджаке, в нем человеческое желание пофорсить. Комизм его претензии и претенциозность витрины подчеркнута — он опирается на вершину ионической колонны. Второй манекен сидит в несколько жеманной позе, мало согласующейся с надетой на него тельняшкой. Обычные персонажи Овчинникова — словно бы деревянные, и их без изменений можно выставить в качестве манекенов. Но приглядевшись, замечаешь, что лица обоих на этот раз представляют собой жутковатые маски. Однако издали они почти неотличимы от людей, хотя есть нечто нарочитое в непринужденности поз. Художник также подчеркивает, что витрина — эта картина: она картина в картине.

Мария Снигиревская. Витрина художественной галереи в Венеции на площади Святого Марка. Выставлены благородные вещи — произведения искусства, и отражается произведение искусства — здание прокураций с аркадой сводчатых арок, поддерживающих два яруса лоджий. Из-за местоположения дворца по ту сторону площади отражение занимает

четко отделенное место в верхней части витрины. Здесь тот особенный, редчайший случай, когда отражение не создает путаницу, оно по сути сродни с выставленным в витрине, все вместе составляет единую гармоничную композицию. Ясность и четкость, «архитектоничность» художественной системы, в которой работает художница, это естественно выражает.

Юлия Сопина. Изобразила бельгийские вафли, поставив поддон параллельно плоскости холста. У каждого из двенадцати правильно расположенных, одинаковых по форме и размеру кулинарных творений свой изобретенный кондитерами узор. Узоры не написаны, а слеплены, как у Ии Кирилловой, и тоже использована близость крема и масляной краски. В отличие от несъедобных, предназначенных скорее для посмертной жизни сладостей Ольденбурга, вафли выглядят так, что слюнки текут. И импульсом является не злой юмор, как у мастеров поп-арта, а эстетизм виденья. Во второй работе — витрина детской одежды с манекеном-ребенком, похожим на куклу. Платья упрощены — это только цветовые пятна, и вся картина — соотношение крупных пятен.

Иван Сотников бесстрашен, способен, кажется, сделать картину из чего угодно. Изображает, что называется, — в лоб, и часто переносит некоторые подробности «дословно», как «наивный» художник, не заботясь, по правилам ли. И в первой работе не побоялся воспроизвести скуку витрины: обувь помещена «в профиль», в шахматном порядке на подставках. Высокий сапог на высокой шпильке, преувеличенно-высокая шпилька черной лодочки, платформа, цвета: черный, красный и белый — обувь эротична, этим скука уничтожается. И цепляющий внимание контраст черного и бледно-лимонного. И смягчающая полоса снега внизу. Вторая картина кажется предназначенной не для комнаты, а для улицы, в качестве вывески, она самим исполнением выражает призыв: так усилены контрасты, плакатность, трубное звучание цвета. Плотный черный фон, столь часто используемый в народных промыслах, но занимающий гораздо больше места, чем, скажем, в хохломе, палехе и пр., огромные, словно из бумаги вырезанные белые буквы и такие же белые, словно бумажные, вазы цветочных магазинов. Фон четко выделяет, заставляет сверкать цвет — красный, зеленый, синий, желтый: бешеная энергия растений.

Ирина Тихомирова в своей живописи всегда обращается к прошлому. И тут — советская праздничная витрина, Новый, 1960-й год. Воспоминание о времени, когда дети ходили в валенках, солидные мужчины носили двубортное пальто с воротником-шалью, когда недостаток выражался этим тяжелым пальто и папашой, стремление к красивой одежде удовлетворялось обшитым тесьмой воротничком, а главной радостью был симулирующий надежду новогодний праздник. Похоже на открытку того времени и на представление: занавес с двух сторон превращает витрину в сцену, на ней — толпа приземистых круглолицых манекенов без намека на элегантность. Товара нет — разве что пальто на манекенах, — остальное — атрибуты праздника: елка, елочные украшения, мешок с подарками, добрый снеговик, добрые и мудрые игрушки.

Мария Трегубенко. Товаров нет, предмет не интересует, полная сосредоточенность на людях. Драматическая ситуация: столкновение реальных обесцвеченных людей с позолоченными манекенами — «людьми идеальными». Идеальны они по-советски: как в соцреализме, их нагота асексуальна, лишена соблазнительности. Зато исполнены внутренней энергии, уверены, готовы ко всему, чего не скажешь о живых людях — располневшей и отупевшей тетке и неустойчивом, потерянном мужике. Человеческие образы психологически разработаны, точны, изображены с острым сочувствием, но как люди, мало на что годные.

Олег Фронтинский выразил свое безразличие к теме, скуку темы. В первой работе в витрине ничего нет, только видимые сквозь стекло люди в магазине. А улица оживлена, полна разных ситуаций. Во второй — изобразил, что называется, халтурную витрину — стерильное пространство, приглушенно зеленый фон, три однотипных безголовых женских манекена, в одной и той же позе, на одной линии, в одинаково красных туфлях, в геометрически правильной, старомодной одежде. Они подчеркнуто объемны и помещены в тесное пространство, ограниченное фоном, твердость коего удостоверяют равномерно-однообразные потеки краски. Кроме манекенов — две головы. Одна — демонстрационное устройство на полочке, другая — внизу — живая, смеющаяся, видимо указывающая, что витрина не может вызвать ничего кроме смеха.

Светлана Цвиркунова. Скромная витрина привлекла своей композицией, и темой стала сама композиция — ее геометрическая правильность и лаконичность. В ней, в двойном обрамлении, повторяются «овощи»: как слово, обозначающее класс вещей, и как обобщенная форма, где конкретность отдельного вида тоже утеряна. Слово — знак и рисунок — знак. Тавтология содержит некоторую иронию. Лаконичность цветового решения — художница обходится тремя цветами, один из них цвет газетной бумаги — тут вторит лаконичности композиции и смысла.

Елена Щелчкова изобразила гамбургер — опять вспоминается Клас Одельбург с его гигантом, выполненным из надутой парусины. Тут тоже этот продукт больше натуральной величины. Окружение дано как абстрактная среда, в одном месте овеществившаяся в столь же раскрученный продукт: бутылку кока-колы. Очевидно, что срисован не реальный гамбургер, но рекламный плакат, поскольку начинен много щедрее, он настойчиво предлагает поесть и сам жадно раскрыл свою набитую пасть. «Гамбургер лайф», называется работа, гамбургер для художницы — живой. И уж тем паче для нее живы манекены. Она создала целую серию этих созданий. В манекенах, так же как и в ее куклах (работа с темой куклы предшествовала), видится существо «другое», но одушевленное. Девушка в красном платье словно оделась для свидания, стоит на фоне клубящихся облаков — отражения в витрине, у ног — цветы. Пара нагих манекенов неловко склонилась к окну витрины — «они переживают не лучшие времена — коллекция меняется», — поясняет художница. Манекены находятся в разном душевном состоянии или отражают состояние их созерцающего. Условно-орнаментальный фон не изображает окружение, но обозначает, что за ним нечто стоит, какие-то пласты культуры, «ведь манекен связан с культурой — с тканью, с модой», — говорит Лена. Для нее пространство витрины — модель пространства искусства, где совершается игра с разными символами, содержится материя, из которой творятся образы.

Итак: художники не выбирали тему, но трактовали ее по-своему и выразили свое отношение к ней. Если попытаться подытожить: витрины — объект скорее чуждый, вызывающий отторжение, иронию и лишь изредка — приятие. Иронию и отторжение художника вызывает прежде всего ее сходство с произведением искусства. Иронию вызывает претенциозность витрины, ее важность, ее навязчивость, наконец, ее эротичность, призванная возбудить потребительское желание. Изображенная витрина не манит. Если есть прохожие, она для них ничего не значит, на нее не обращают внимания или она подавляет. И уж вовсе никого не интересует, не притягивает продвинутый соблазн, гламур. Нет сложных элитных витрин, созданных дизайнерами, — хотя и попали две венецианские витрины. Предпочитается неказистое, пересказывается скучное и элементарное, витрина пустая, в ней только слово, бренд или она переоформляется. Витрина все-таки чем-то привлекающая —

обычно заграничная (у Воронковой, Голант, Снигиревской, Сопиной). Приятие витрины происходит там, где художник находит в ней интересную композицию или повод для живописи. Как правило это выставленный товар, чаще изолируемый, что лишает его обыденности. Что касается манекена, то если позволено делать выводы на такой малой выборке, он не наделяется столь распространенным в истории культуры метафизическим или мистическим смыслом. Ныне не видят в нем ничего загадочного, завораживающего, inferнального — только уязвляет его безупречность. Нет трагизма — ни в том, что он так похож на человека, ни в том, что он его подменяет, художник к подмене привычен, в искусстве подмена — банальна, двадцатый век представил огромное количество условных изображений, привыкли видеть людей, лишенных внутреннего мира и этим подобных манекенам. Или потому, что и живые люди для наблюдателя обычно также не наделены чувством и самостоятельностью. Сосредоточение витринного соблазна — на нем тряпки, которые будут выглядеть на мне невозможно убого, смотрятся элегантно и изысканно — манекен на картинах лишен того, что обязательно для героя витрины люкс: красоты и чувственности, элегантности и стиля. Множество раз обыгрываемая в культуре эротичность манекена (он способен будить желание и пригоден: в сексе можно оперировать с немым телом, не нуждаться в его внутренней начинке) присутствует, но подается иронически. Но иногда изображенные манекены могут играть разные роли, испытывать или выражать чувства. И Елена Щелчкова отнеслась к манекенам с сочувствием, ибо увидела в них жизнь того же рода, что и в художественном образе. «Нужно только остановиться и войти в контакт. И тогда можешь оказаться творцом нового произведения». Безграничное разнообразие витрин несколько искупает их ущербность как произведений искусства. Помноженное на разнообразие художественных индивидуальностей, оно обеспечивает потенциальные возможности темы, далеко не исчерпанные данным проектом.