

Новый Мир Искусства

# НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

2/25/2002





артикуляция /скульптура в городе/	инопланетяне — наши друзья	Надежда Воинова 3
на вы	архитектура и ее двойник — утопия	Валентин Дьяконов 6
параллельная лексика	встретимся у немобильного телефона?	Мария Коростелева 11
история — жизнь	главное — это величие замысла	Мария Коростелева 12
галерейное поле	Иван Уралов: «жду настоящих произведений»	Рубрику ведет Марина Колдобская 14
ученая прихоть	отроки в пещи	Николай Кононов 16
проездом	изгнание из фотошопа	Николай Кононов 20
художественная хроника	Владимир Рябов: надо шевелиться...	Александр Чиженок 25
	Клаус Мюллер-Бохум: судьба европейского провинциала	Александр Якимович 30
	Глеб Богомолов: «вспыхнет золотом — погаснет багрянцем...»	Вадим Высоцкий 34
	Номи: до и после вернисажа	Ольга Якубович 36
	Олег Бирюков: одежда как пространство	Екатерина Андреева 38
	фотографический космос Олега Михеева	Алексей Иваненко 40
	в поисках утраченного зрения: Клод Моне	Сергей Даниэль 42
	«...магнат в полном смысле слова»	Виктор Файбисович 44
	берлин, весна 2002 года	Екатерина Андреева 46
	петербургская арт-хроника	49
	московская арт-хроника	55
	музеи	57
	выставочные залы / галереи	64
	из-за рубежей	70
	на родных просторах	71
	гости петербурга	72
	столицы	78

1-я страница обложки:  
Михаил Масленников. Очк «Дочь танкиста». Мельхиор, медь, золочение.  
12,2x4,7 см. 1999.  
Фото Дарьи Бобровой  
2-я страница обложки:  
Денис Прасолов, Павел Игнатьев.  
Анаконда. Медь, гранит. 2002

Печать — типография «Светоч», Санкт-Петербург.  
Установочный тираж 5000 экз. Цена договорная.  
© Copyright 2002, «Новый мир искусства».  
Все права защищены.  
Перепечатка без разрешения редакции запрещена.  
При использовании материалов ссылка обязательна.  
Свидетельство о регистрации средства массовой информации № 017903 выдано 16 июля 1998 года  
Государственным комитетом Российской Федерации по печати

Издается ООО «Редакция журнала „Новый мир искусства“»

**ДИРЕКТОР** Юрий Калиновский

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР** Вера Бибинова

**СЕКРЕТАРЬ РЕДАКЦИИ** Светлана Камальдинова

**ДИЗАЙН**: Филипп Донцов, Надя Зубарева

**РАСПРОСТРАНЕНИЕ И РЕКЛАМА** Александр Макаров

**ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ** Александр Гончаров

**ОТДЕЛ ИНФОРМАЦИИ**: Ксения Колобова, Марина Васина,  
Семен Левин; Юлия Лукшина (Москва); Валентин Дьяконов  
(Москва), Валерия Словиковская (Екатеринбург)

**ДОПЕЧАТНАЯ ПОДГОТОВКА** Александр Балабанов

**ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ** Алексей Губочкин

**По вопросам рекламы обращаться в редакцию журнала.**

Редакция оставляет за собой право не вступать в переписку с авторами.  
Приступленные рукописи не рецензируются и не возвращаются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

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

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

**E-MAIL:** art@worldart.ru

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



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

Журнал «Новый мир искусства»  
выходит 1 раз в 2 месяца.  
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.

**Начнем с того, что в большой мере парадоксальна сама идея завести обсерваторию в месте, расположенном в северном полушарии, где 300 из 360 дней небо покрыто облаками, несколько летних месяцев по ночам светло, а в самые подходящие для наблюдений ясные зимние ночи морозы доходят до — 30°С. И все же Пулковская обсерватория вопреки всякой логике в недалеком прошлом стяжала славу астрономической столицы мира. Сюда съезжались ученые со всего света. Отсюда заказывались книги для Парижа, Копенгагена и Гринвича.**

Некогда место силы, теперь Пулково стало местом оставленности. Сейчас оно идеально подходит для прогулок, во время которых постоянно чувствуешь себя этаким сталкером-первооткрывателем. Рядом с и без того странными корпусами вдруг видишь холмы, из которых торчат трубы — то ли «хоббитон» из «Властелина колец», то ли военные доты и блиндажи, где ныне астрономы заготавливают на зиму картошку. Или выглядывающие из кустов деревянные ящики ульев. Или старое кладбище. Или стеклянные оранжереи. Или роскошную, построенную еще архитектором К. Тоном, поилку для лошадей. Или выставленные в ряд по дуге вертикальные пластины, наподобие Стоунхенджа, позади которых есть специальные штурвалы, позволяющие поворачивать лопасти. Или огромные тарелки на подставках, напоминающие конструкцию микроскопа. Все вместе воспринимается как некий анонимный комплекс, некий Солярис, лишенный какого бы то ни было авторства.

Сначала вообще кажется, что архитектура Пулковской обсерватории предназначена для инопланетян, — настолько она не вписывается в рамки человеческих представлений о строительстве. Ее эстетическое посланиеозвучно музыке «Новых композиторов». Всем своим видом она как бы кричит: «Альфа, альфа — как слышите? Прием...». Полуциркульные, кубические, призматические формы дополняют странные отростки, перетяжки, ребра, перепонки, трубы и просто нечто, что родной язык, не в силах подобрать определения, устало называет «штуковинами». Строения ощерены панцирями и шлемами. Хлопают ничего не закрывающими воротами. Стоят на

куриных ножках каких-то свай. От них на вынесенных подпорах отходят рельсы, ведущие в никуда, а рядом располагаются металлические конструкции с площадками на высоте трех-четырех метров, в ограждении которых есть калитка. Что может приземляться на такую площадку? Кто может входить в такую калитку?..

Прогресс архитектуры традиционно осуществлялся прежде всего за счет архитектуры функциональной — вспомним, например, промышленную архитектуру, представленную на фотографиях супругов Бехер, или здание Хрустального дворца, от которого отсчитывает свое начало история современной архитектуры (он был построен для нужд Всемирной промышленной выставки). Именно новая функция порождала новые формы.

В астрономии сама функция направлена на будущее. Астрономия, принимая деятельное участие в освоении космоса, может считаться одной из самых футурологических наук. Сейчас заводы на Луне, которые воспринимались сквозь призму детских носовских утопий, — все более приближающаяся реальность. Экономисты уже подсчитали, сколько будет стоить экскурсия на спутник Земли, а ловкие пройдохи продают на Луне участки под строительство недвижимости.

Астрономы более других обладают космическим сознанием. Для ученых Земля — пока единственный во всем космосе дом без границ. Для них люди и звезды в каком-то смысле едины, потому что все химические элементы, входящие в состав человеческой клетки (кроме водорода), пришли на Землю оттуда, из темной пустоты безграничного космического пространства. Звезды, взрывом заканчивая свое существование, «распыляют» свой химический состав во все части Вселенной — так она своей смертью дает материал для появления новой жизни. Астрономы мыслят космос как некую модель машины времени — мы можем видеть те звезды и галактики, кото-

рые уже перестали существовать много миллиардов лет назад, наблюдая в оптические приборы лишь свет, дошедший от них до нашей планеты только сейчас. Таким образом, астрономия занимается идеей бессмертия, выраженной в материи. Один из ученых довоенной команды Пулкова, вы-



живший после сталинских лагерей, считал, что время — это условная единица, возникшая в человеческом сознании, и воспринимал его как «пищу для звезд».

Футурологичность астрономии — ее содержание находит воплощение в архитектурной форме. То, что в Пулкове кажется проявлением абсурда, в действительности является выражением парадоксальной логики научного гения. Так, астроном В. Струве, основатель и первый директор обсерватории, фактически разработал концепцию архитектурного ансамбля, сформулировав архитектору А. П. Брюллову, брату известного живописца, «техническое задание». По мысли дерптского ученого, телескопы, жилые корпуса и кабинеты должны были находиться в непосредственной близости друг от друга, чтобы жизнь астрономов была максимально приближена к интересам науки. Пулково задумывалось как своего рода научный остров-монастырь, этакий астрономический Валаам.

Пулковская обсерватория была основана в 1839 году. В это время классицизм переживал свою финальную, наиболее пышную стадию — ампир. По сравнению с

характерными для ампира комплексами (вспомним, например, ансамбли Таврического или Михайловского дворцов) Пулково выпадает из традиционных представлений о стиле. Ради научной концепции Брюллов пожертвовал требованиями эстетики. Строгие приземистые башни — ротонды различной высоты (каких мы не найдем нигде в классических ансамблях, кроме Пулкова) восходящей синусоидой окружают центральный объем здания. По отсутствию декора, характерным портикам и пропорциональным соотношениям окон и дверей комплекс более отвечает духу раннего строгого классицизма (вспомним здание Академии наук Кваренги). Башни — при Брюллове они выглядели как конусы с широким растробом — были прорезаны специальными щелями-бойницами, из которых жерла телескопов могли наблюдать за ночным небом. Сконструированные театральным художником, помощником А.Брюллова, они вращались вокруг своей оси.

Функциональность разрушала здесь классические основы, формируя иные визуальные признаки. Вспомним, что ранняя эклектика, пришедшая на смену отжившему классицизму, противопоставила его «фасадному» принципу именно функциональность.

Современные металлические полушиария «куполов» башни приобрели в ходе послевоенной реконструкции, произведенной архитекторами А.Щусевым (общий план реконструкции) и Д.Еникеевым (детальная разработка), ставшей необходимой вследствие сильных разрушений, понесенных обсерваторией во время войны. Полусфера придают комплексу вид сакральной архитектуры, превращая его в некий храм астрономии. «Сталинский ампир» сменил ампир классический.

Элемент сюрреализма, почти абсурда, привносят в ансамбль раздвигающиеся от вершины вниз по радиальной линии «забрала»-бойницы дляочных наблюдений. Их асимметрия с трудом укладывается в понятия о классицизме. Для самого большого 26-дюймового телескопа (предназначенного для римской обсерватории, но вывезенного после войны из Германии в обмен на разрушенный немцами 30-дюймовый аппарат) Щусевым был построен павильон с куполом, который по пропорциям доминировал над основным объемом, приближая здание к форме огромного гриба. Стилевая разница объемов основного комплекса придает сюрреалистическую окраску всему послевоенному ансамблю.

«Классика» центральных корпусов перемежается с конструктивизмом послевоенных павильонов, построенных для малых телескопов (здесь и горизонтальные солнеч-

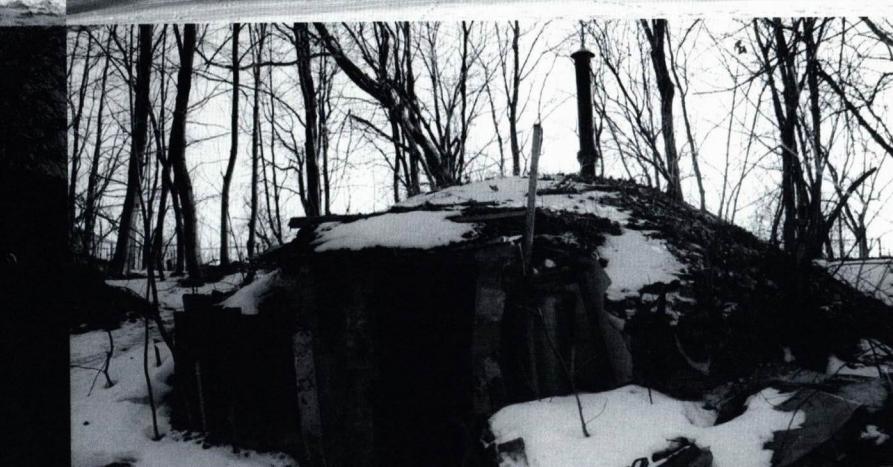
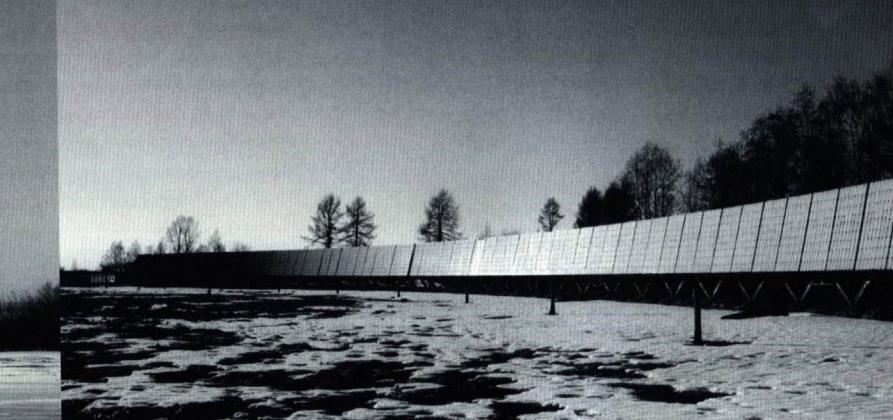
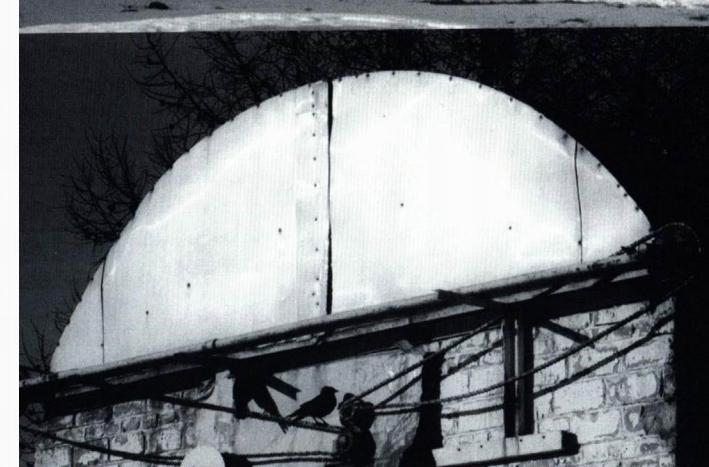
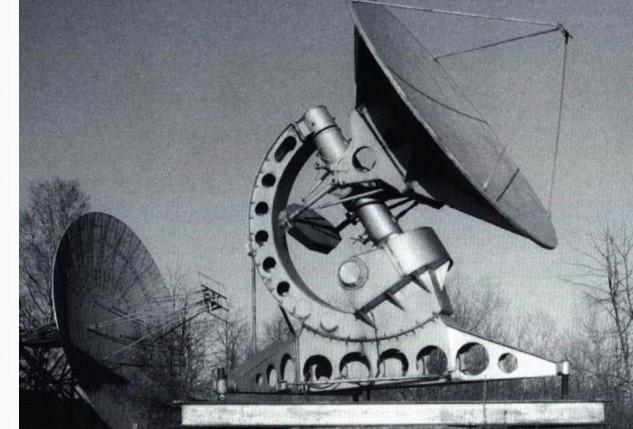
ные телескопы, и лазерные пушки, с помощью которых измеряют расстояния до планет и звезд), отдельные формы которых вызывают в памяти идеи Ле Корбюзье (фундамент на сваях, плоские крыши). Желтая расцветка старого классического «ядра» чередуется с белой штукатуркой, крашеными ржаво-бронзовыми поверхностями и металлическим алюминиевым блеском новых павильонов. То, что своими формами напоминает Стоунхендж, так же как и тарелки-микроскопы, оказалось радиотелескопами, измеряющими параметры солнечной активности. Разброс стилей, как видим, прослеживается от первобытных форм до позднего классицизма, конструктивизма, сталинского ампира и минимализма. В целом такое сочетание выглядит как постмодернистская стилистическая игра.

Весь архитектурный комплекс удивительным образом работает в симбиозе с природной средой. Пулково (в переводе с финского — «глиняная горка») — чуть ли не единственная «опухоль» на плоской груди питерского ландшафта. Архитектура и природа здесь, чередуясь, образуют своего рода ступени, такую лестницу в небо. За архитектурными горизонталями приземистых павильонов, вырастающих из китайской вязи прихотливо изогнутых к земле ветвей, следуют вертикальные декорации с полушиариями куполов центральных корпусов и острые пирамидальные навершия елей. В эту эстетическую схему восхождения как нельзя лучше вписывается постоянно пролетающие над Пулковом жирные самолеты, мешающие астрономам наблюдать за ночным небом. Одиночные дебелые тела «стальных аистов» контрастируют с черными пунктами птичьих стай, возвращающихся по весне из теплых стран. Самолеты — в одну сторону, птицы — в другую. Деревья, кустарники и цветы посажены так, чтобы, как только отцветают одни, тут же на их месте распускались другие. Так что органико-архитектурный гибрид постоянно омыается волнами всевозможных цветов и запахов. Земля здесь мироточит ключами «кастальской влаги» местного розлива, поящей зеленое кольцо заливных лугов — буферную зону, спасающую место от привычной городской пыли. Благодаря особому микроклимату в Пулкове почти не бывает туманов и реже выпадают осадки.

Место поистине райское, хотя то, что осталось после войны, — лишь остатки былой роскоши. Интересно, что на Западе подобные эстетические явления ангажированы социально. Они возникают как волевой художественный акт, результат продуманной культурной политики — так, например, появился знаменитый музей под открытым небом Хомбрехт в Нойсе под Дюссельдорфом. Он расположен в долине реки, где тропа про-

водит вас по системе парков, мостов и островов к небольшим павильонам минималистической архитектуры, наполненным всевозможным искусством — как старым, так и современным.

У нас же все идет естественным путем. Пулково, оставляя примерно такие же впечатления, как «прогулки по Зазеркалью»,

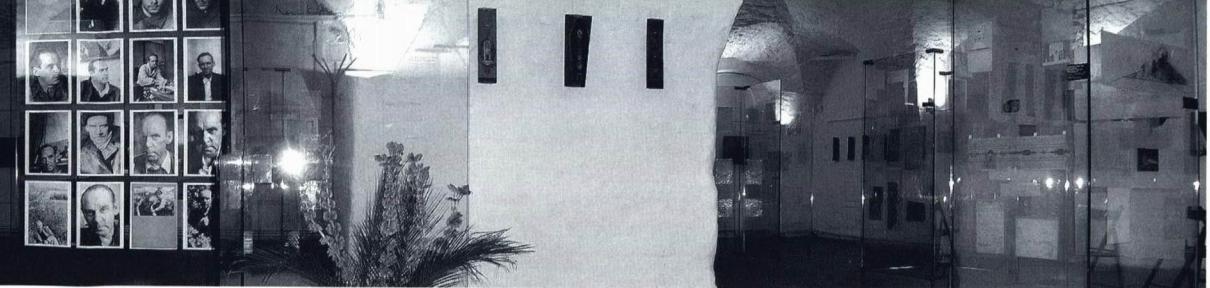


возникло как архитектура функциональная. Его павильоны наполняют действующие приборы, работающие на благо не только астрономии, но также геодезии и службы точного времени. Через Пулково проходит одноименный меридиан, а до пожара здесь хранилась знаменитая коллекция часов.

Пулково как бы живет двойной жизнью, параллельно существуя в нескольких реальностях. Когда очертания сада скрывает ночь, расцветает архитектура, которая, как цветок «Царица ночи», выходит на сцену лишь с наступлением темноты. Причудливые бутоны павильонов раскрываются, выставляя напоказ пестики-телескопы, вбирающие в себя звездную пыль и неведомые нам послания-сигналы.

Хотя после щусевской реконструкции с 60-х годов ничего нового здесь больше не строилось, пулковская архитектура до сих пор кажется заимствованием из научной фантастики. Поражает контраст этой свернутой темпоральной модели, устремленной в будущее, и следов разрушения временем. На всем — налет заброшенности и покинутости. Как будто время берет реванш у архитектуры за былую победу над ним. Все это напоминает следы вымерших более развитых цивилизаций. В каком-то смысле так оно и есть. Пулково сегодня, как ни жаль, — уходящая натура, постепенно превращающаяся в музей собственного имени.

В материале использованы фотографии Дмитрия Сироткина и Елены Беликовой.



## Валентин Дьяконов / архитектура и ее двойник — утопия

**Выставка архитектора Ивана Леонидова в Музее архитектуры им. Щусева знакомит наконец всех желающих с одним из самых влиятельных архитектурных мыслителей СССР. Для его творчества характерен обычный парадокс: огромное влияние на умы мировых архитекторов и при этом — все лишь одна постройка, даже не дом — лестница-амфитеатр кисловодского санатория (которую на выставке можно было увидеть на фотографиях Игоря Пальмина). Дворец пионеров, построенный Леонидовым в Твери, был разрушен во время Великой Отечественной войны. Но, как всегда, когда дело касается архитектуры конструктивизма, суть — не в количестве возведенных зданий.**

Все познается в сравнении, и Леонидову крайне повезло с контекстом. Во-первых, выставка проходит в палатах Государева аптекарского приказа. Белокаменный интерьер создает, как сказали бы музыканты, замечательный контрапункт к небоскребам Леонидова. Во-вторых, в главном здании МУАРа проходит выставка сразу двух официальных архитекторов, современников Леонидова — Власова и Чечулина. Оба классики сталинской архитектуры, создатели архитектурных мастодонтов, они также интересны не тем, что возведено, поскольку их реализованные проекты давно стали частью тех городов, в которых находятся. Трудно представить себе Ленинский и Кутузовский проспекты без чечулинских многоэтажек. А реконструкция Крещатика архитектором Власовым может считаться самым удачным архитектурным проектом сталинского времени, поскольку солнечный Киев, столица главной житницы СССР, ближе всего укорененным в Риме идеям сталинских академиков. Нереализованные же проекты погружают зрителя в семантический хаос, самым ярким памятником которому является базилика в честь великих людей (того же Власова). Архитектор спроектировал ее для природного окружения, сама она должна была располагаться на холме. Спиралевидная композиция внутреннего пространства знакомит посетителя с бюстами героев различных революций, подводя его постепенно к апофеозу революционности — круглому склепу в центре здания с именами (и, наверное, мумиями) Ленина и Сталина. Во Дворце

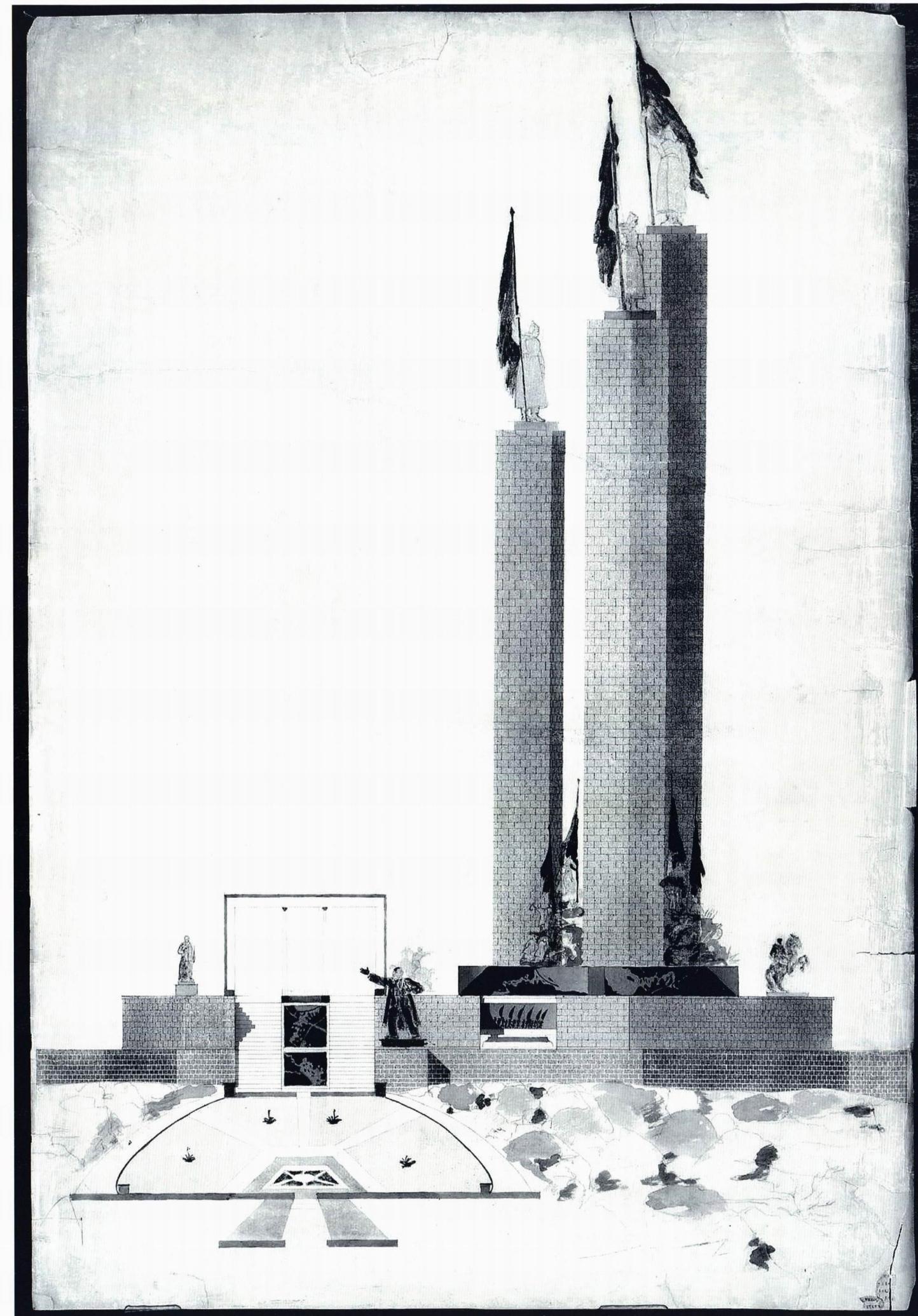
Советов также было предусмотрено иерархическое движение вверх, от французских террористов к статуе Ленина. Проект Власова, таким образом, переводит советскую версию предыстории последней революции на плоскость и оказывается едва ли не более впечатляющим. Крышу, как говорится, сносит от совмещения двух моментов: мотива греческого храма, также удаленного от жизни полиса, и связанной с ним духовной жизни и личностей тех, кто занял место богов в этом пантеоне.

Знакомство с проектами сталинских архитекторов несколько смягчает оппозицию между конструктивистом-мечтателем и академиком-практиком. Мечты сталинских архитекторов были не менее смелы. Вопрос — в разнице источников жизнестроительного пафоса. У Власова, Чечулина и прочих, удостоившихся возможности строить, преобладает государственное радение. Не в том смысле, что они были пособниками репрессий, а в том, что архитектура, сходившая с их чертежных столов, была государствообразующей. Они учитывали все: молодой Стране Советов нужны были новые дворцы для новой династии лидеров, новые идеалы и как следствие — новая храмовая архитектура для новых религиозных отправлений.

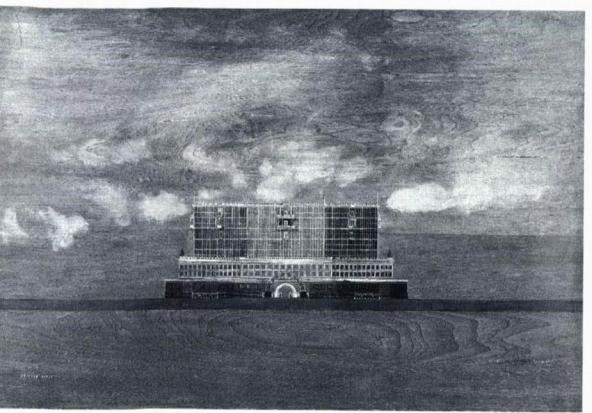
Конструктивистов же интересовали отнюдь не нужды нового государства, поскольку понятие нового для них несло совершенно другой комплекс смыслов. В частности, новое государство не должно было стать простой сменой элит. Идеальное общество виделось им как организм не антропоморфный — с верхом, низом и имплицитно присущими им значениями, а более примитивный и разбитый на равное количество ячеек. Власть народа осуществляется предоставлением каждому однократного набора социальных кнопок и тумблеров. Народ при этом должен автоматически перейти на новую ступень, перерасти себя и стать сообществом граждан. Идеал вполне античный, только на другом уровне. В ряду подобных жизнестроителей Леонидов отличался самым радикальным подходом к проектированию. Поэтому следы его идей можно увидеть практически во всех архитектурных стилях прошлого века, будь то хай-тек или биоархитектура. Влияние чаще непрямое, и от этого тем более поразительное.

Из фигур русского авангарда, наиболее близких Леонидову идеологически, следует назвать Владимира Татлина. Оба двигались от старой правды творчества к новой, в духе времени. Татлин мечтал быть художником, производящим полезные, правильные организующие быт вещи. Леонидов говорил о том, что архитектор должен быть художником с присущими тому вдохновением и поисками формы. Выдающийся исследователь архитектуры русского авангарда С. Хан-Магомедов писал: «Леонидов считал, ...что настоящий художник должен приводить себя в творческое состояние. ...Нужно отрешиться от всего и творить как бы в полусне, видеть задуманную вещь и себя как бы со стороны, например видеть себя одновременно и внутри и вне здания, видеть сразу и фасад, и план, и разрез, и интерьер». В статье «Палитра архитектора» Леонидов практически повторяет рассуждения Татлина о работе с материалом: материал надо любить и проникать, как позже скажет на похоронах Татлина В. Фаворский, в его тайны. Обоих конструктивистов роднит и наличие позднего, сокровенного периода творчества, который до конца не осмыслен исследователями. В случае Леонидова это эскизы к городу Солнца, о которых еще пойдет речь. И главное, пожалуй, что прозвучало в их творчестве параллельно — тема башни. 3-й Интернационал у Татлина, комплекс небоскребов Народного комисариата тяжелой промышленности (НКТП) — у Леонидова.

Оба понимали лес как прототип башни. В сценографических работах Татлина мотив леса появляется часто, а в одном из эскизов стержнем композиции становится мачта. О важном значении леса для Леонидова рассказывает в выставочном каталоге его сын Андрей Иванович Леонидов. И Татлин, и Леонидов видятся многим мастерами, более всего стремившимися к образу жизни и творчества классического буддянина. Именно он, четче всего увиденный Председателем Земного Шара Хлебниковым, стремится в будущее, но при этом строит его из архаических элементов. Целью творческого усилия здесь становится не индивидуальное высказывание, а процесс создания общего пространства, особым образом художественно организованного. Заумь при этом не отрефлексированный прием, а именно за-умь — нечто общее, предшест-



Конкурсный проект монумента «Героям Перекопа». Фасад. Бум., карандаш, акв., тушь, бронз. и серебр. порошок. 118,9x79,3. 1941



Конкурсный проект комбината газеты «Известия» на площади Киевского вокзала в Москве. Главный фасад. Вариант. Дерево, тушь, белила, акв., карандаш, серебр. порошок. 79, 1x140,7. 1939–1940

вующее единичному человеческому уму. Поскольку на выставке висит множество рисунков Леонидова изображения семи, эффект гениальной невнятности, через которую пробиваются отдельные четкие высказывания, сравним с некоторыми произведениями Хлебникова, где новаторское устройство стихотворения поспевает за его смыслом и не спешит себя объяснять.

Странное свойство языка — словом «тотальный» можно описать подход к архитектуре конструктивистов, а словом «тоталитарный» — создателей архитектурного имиджа сталинской России. Леонидов делал (выдумывал) «тотальную архитектуру», как, например, Антонен Арто грезил о театре жестокости. Мыслитель-революционер из другой области помянут здесь не ради красного словца — Леонидов отличался последовательно радикальным подходом к городской среде. Можно сказать, что башни Наркомтяжпрома, которые Леонидов заботливо вписывал в контекст Красной площади, довольно круто вмешиваются в закупоренное Мавзолеем пространство. Внезапный подъем к небу, там, где была грузная величественность (и где ей было суждено только еще более уплотняться в течение XX века), — это ли не жесткий, если не сказать жестокий ход?

«Надо верить в социализм — тут не грех и пофантазировать», — сказал как-то Леонидов, рассуждая о путанице в ярлыках, которые на него вешали. В действительности ни один из ярлыков к Леонидову не подходит. Потрясающее впечатление от архитектуры, придуманной Леонидовым, базируется, в частности, и на том, что в ней легко узнается современный подход к планировке городов. К примеру, на одном из эскизов к Наркомтяжпрому его башня видится фоном к куполам храма Василия Блаженного, — а это практически портрет современной Москвы, где таких ракурсов не счесть. Но, с другой стороны, Леонидов далеко опережал своими проектами то время, когда зародится новый язык высотного мегаполиса со своими обычаями демократизма, и поэтому он нагружал архитектуру дополнительными смыслами. Он наделял свои здания не только конструктивными идеями, но и человеческими ценностями.

Вот, к примеру, конкурсный проект памятника Колумбу в Санто-Доминго. Из записки к проекту: «Цель. Миллионы народов должны знать о великом деятеле и его исторической роли в развитии современной культуры. Для этого, кроме собственно памятника, похожего на корабль, планируется строительство радиопорта, кроме того, «во всех городах мира на открытых площадях и в исторических музеях устанавливаются специальные экраны, на которые с помощью радиопередачи изображений проектируется история Колумба, которая специально заснимается на киноленты и отображает прогресс мировой культуры». В «мозге» памятника (научных лабораториях) предусмотрен зал «мировых и технических съездов, причем съезды организованы с помощью радио».

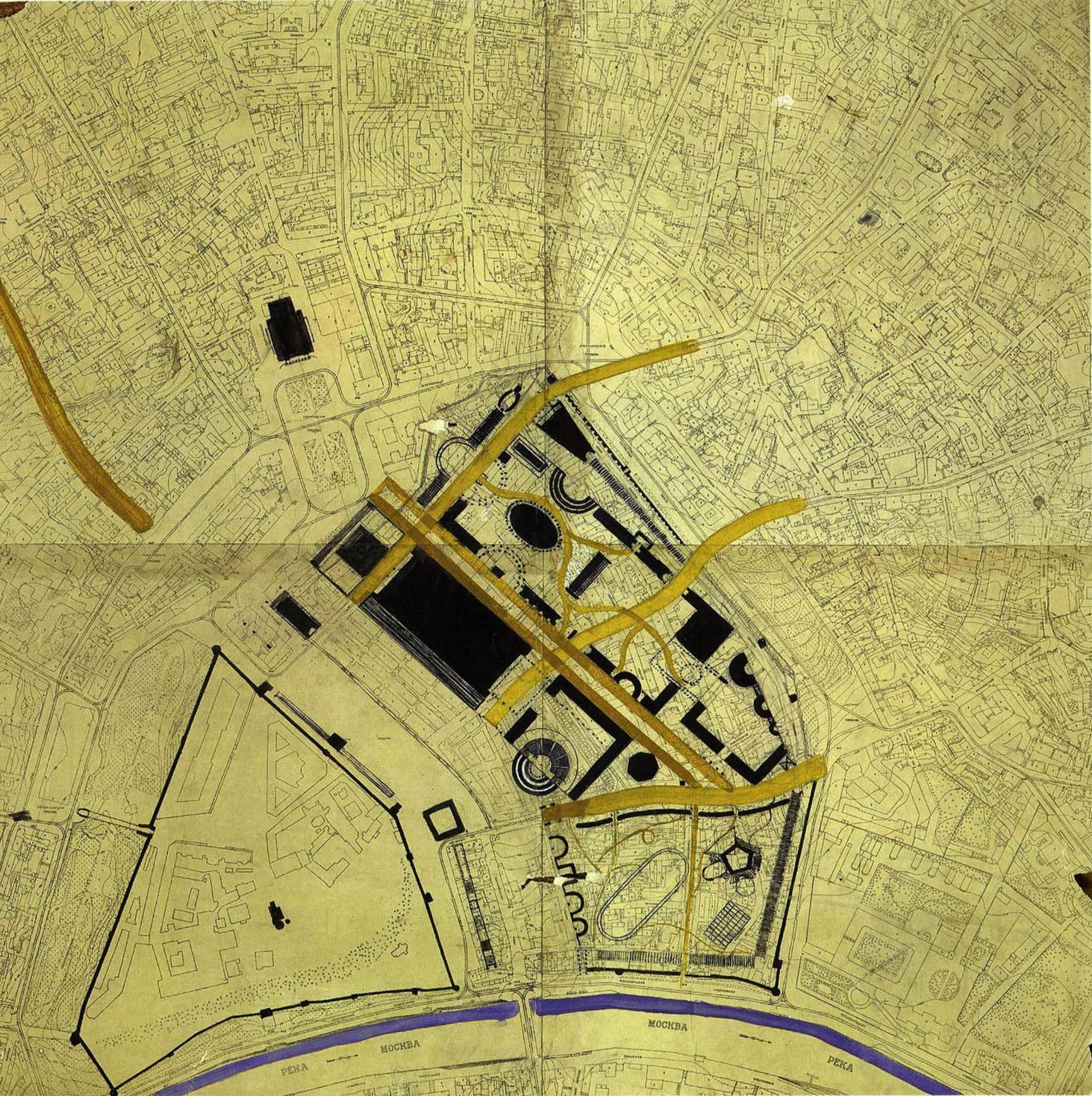
Это надо понимать так: огромный зал, в котором находятся только радиооборудование и несколько техников, следящих за исправностью автоматов. Зал полон голосами, прерываемыми свистом радиоволны. Очередной доклад всемирно известного ученого сорван из-за перегоревшего провода. Такой подход к межнациональному общению мы называем нынче виртуальным. Леонидов убежден, что памятник Колумбу следует делать только так и никак иначе: «в заключение считаю, что только данная система памятника Колумбу могла бы быть культурным вкладом в историю человечества». Таким образом, сам смысл слова «памятник» стирается: монумент ставится не в память о вехе прошлого, а как НИИ, вырабатывающее будущее. «Будетянин»?

Тот же подход у Леонидова к нуждам пролетариата. Вот проект Дворца культуры Пролетарского района на месте Симонова монастыря. В нем нет места ни киношке, ни художественной самодеятельности. Леонидов руководствовался девизом «нельзя отдохнуть, не поработав над чем-нибудь другим». В рабочем клубе есть библиотека, ряд научных лабораторий и «зимний сад научного типа». Ликвидацию безграмотности Леонидов планировал довести до заоблачных высот. Из чтеца вывесок и квитанций рабочий превращается в аспиранта естественнонаучного вуза. Попутно отмечается старорежимные занятия вроде живописи, и здесь Леонидов гениально предугадал будущее, постановив пролетарию заниматься фотографией, — кто не владеет нынче «мыльницей»? Само здание Дворца культуры — стеклянная пирамида с железобетонным каркасом, из которой, как видно на одном из чертежей проекта, растет не характерная для Москвы пальма. Всплывает недавний термин хай-тек. Почему пирамида? Неизвестно. Возможно, это форма, покорившаяся Леонидову наиболее функциональной. А может быть, пролетарской пирами

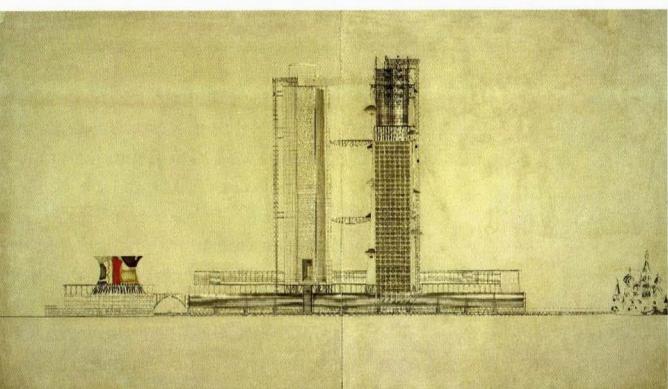
мидой он хотел выступить в пику пирамиде египетской, в которой окуренный религиозным опиумом фараон предается бессмысленному вечному отдыху в окружении произведений живописи и роскоши.

Но самое известное здание Леонидова — все-таки Наркомтяжпром, спроектированный для Красной площади. Этот проект стал не только визитной карточкой самого Леонидова, но и архитектуры конструктивизма в целом. А недавно, на выставке русских архитекторов в Лондоне, его сделали и символом современной русской архитектуры. Здание Наркомтяжпрома (а можно ли называть зданием нечто непостроенное?) — это здание-символ. Оно должно было стоять на месте ГУМа, на который советские архитекторы, несмотря на духовно близкий им потолок инженера Шухова, претендовали часто. Это был бы первый русский небоскреб, к которому, если бы все сложилось иначе, могло бы присоединиться здание Института имени В.И. Ленина на Воробьевых горах. Наркомтяжпром явился откликом на развертываемую Сталиным политику индустриализации и должен был стать ее символом, плоть от плоти заводов-гигантов, на которые тогда работала страна.

Для придания проекту наглядности Леонидов вводит в чертежи не фигурки людей, а самолеты — с поднебесной архитектурой Леонидова сопоставимы только они. В проекте Наркомтяжпрома три небоскреба разной формы связаны друг с другом системой навесных мостиков. Ближе к Спасским воротам стоит маленькое здание в форме скосии (напоминающее обгрызанное с двух сторон яблоко). На Красную площадь выходят трибуны, с которых рабочий участвует в государственном деле. Он, естественно, уже прошел курс цивилизаторства у Колумба и стал, таким образом, абсолютно компетентным в любых вопросах (внешний вид такого рабочего отдаленно напоминает статуи Терминаторов, украшившие проекты победивших в архитектурной полемике архитекторов-классицистов). Сам Леонидов пишет о проекте так: «архитектура Красной площади и Кремля — это тонкая и величественная музыка. Введение в эту симфонию нового громадного по масштабу и сильного по звучанию инструмента допустимо только при условии, что этот инструмент будет ведущим и по своему архитектурному качеству будет превосходить все остальные здания ансамбля». Для Леонидова его проект именно что превосходит архитектуру Красной площади, что нашло отражение в хиленьком, в трактовке Леонидова, силуэте храма Василия Блаженного на одном из чертежей. Леонидов серьезно подходил к контексту, в котором окажется Наркомтяжпром. Приделывал башенки к старой гра-



Конкурсный проект Дома Наркомата тяжелой промышленности на Красной площади в Москве. Ситуационный план. Бум., печать, гуашь. 98,2x96,8. 1934



Конкурсный проект Дома Наркомата тяжелой промышленности на Красной площади в Москве. Главный фасад со стороны Красной площади. Бум., тушь, акв., бронз. порошок, аппликация. 141,5x82,0. 1934



Проект пионерского лагеря «Большой Артек». Часть плана с Дворцом пионеров, стадионом, парком. Калька, тушь, белила. 58,4x123,8. 1936—1937

вюре с видом Кремля. Создал рисунок, на котором изображен вид из арки Наркомтяжпрома на Мавзолей Ленина (на рисунке изображен второй Мавзолей, предшествовавший стоящему и поныне третьему варианту). Он, как и стены Кремля, кажется не более чем соринкой на фоне монумента тяжелой индустрии. Заботливости Леонидова к окружению, кстати, аплодировал Ле Корбюзье, упрекавший в ее отсутствии других русских соратников.

На выставке говорили: «Если бы это [Наркомтяжпром] построили, то у нас было бы 8-е чудо света!». Кто-то возразил: «Но это, наверное, технически невозможно». «Да нет, — был ответ, — возможно!». Единственное, что могло помешать воплощению проекта, это указанные в одной из передовиц журнала «Современная архитектура» экономические причины. Другим препятствием, на сей раз роковым, было общее закручивание гаек в культуре. На общественном обсуждении проекта Дворца культуры Пролетарского района в 1930 году на него набросились со свежим в то время обвинением во «вредительстве». Характерно, что Леонидов даже не понял, о чем идет речь, поняв новое слово буквально, а не как ярлык. «Неужели ты не знаешь меня немножко — способен ли я на вредительство?» — спрашивал он у обвинителя. Защитником проекта Леонидова выступил тогда не кто иной, как А.Щусев. Он и Ван Жолтовский, как ни странно, хорошо относились к проектам Леонидова, не считая других конструктивистов профессионалами.

Наконец, на дискуссии в свежеобразованном Архитектурно-строительном институте выступил архитектор А. Мордвинов, который придумал термин «леонидовщина» и призвал с ней бороться. Как ни странно, но больше всего против конструктивизма выступала молодежь, алкающая пролетарской архитектуры, отличавшейся от пролетарской архитектуры конструктивистов наличием статуй пролетариев и традиционализмом, в конце концов победившим. Далее последовали еще несколько статей Мордвинова и материал под названием «Отрубим ей крылья». Имелась в виду фантазия Леонидова, разворачавшая, по мысли архитекторов, почувствовавших себя вышестоящими.

Начался последний период творческого пути русского гения. По иронии судьбы, к нему относятся редкие известные нам примеры воплощения его творческих замыслов — вышеупомянутая лестница в Кисловодске и несколько интерьеров. Уже упоминавшийся проект застройки Южного берега Крыма Леонидов делает в русле тра-

диционного отношения к Тавриде, как к принадлежащей России по праву наследницы Греции. Он наращивает античность, усеивая побережье Крыма тонкими колоннадами, а в качестве центрального объекта проектирует пирамидальную форму, увенчанную беседкой. Проект на редкость дружественно относится к контексту — ничто в нем не пытается превзойти горы. Об этом проекте, пожалуй, жалеешь больше всего — он придал бы Крыму дополнительное культурное измерение, намного более эффектное, чем Ласточкино Гнездо или Воронцовский дворец. А какой повод для увеличения туристического потока!

В 41-м году Леонидов ушел на фронт, а сразу после войны, под тяжелым впечатлением от нее, начал работать над проектом Города Солнца, в котором наиболее полно выразил свои философские и художественные идеи, устроив им особую, умозрительную среду для существования (подразумевалась не только интеллектуальная изоляция, но и проектная — Город Солнца должен был располагаться на острове). В принципе Город Солнца проектировался для одного из предместий Киева, наименее значимого и поэтому свободного. Город должен был быть таким же исследовательским центром, как и многие другие проекты Леонидова. Функциональные ячейки, одинаковые по объему, но разные по назначению, должны были составлять его плоть. Не случайно самоопределение Леонидова как художника: в его творчестве есть мотивы, повторяющиеся подобно иконографическим (в юности Леонидов учился некоторое время в иконописной мастерской). Пары небоскребов, похожие на трагически погибшие башни-близнецы WTC. Неоднократно возникает и скоция, которая вообще была любимой формой Леонидова, — после краха проекта НКТП она появлялась в более приземленном, но также не осуществленном здании пансионата «Ключики» и еще в нескольких проектах. Еще одну из любимых форм, повторяющую наличник церкви, Леонидов почерпнул в Ярославле. Архаический элемент в его творчестве выдает и то, что проектирует он в основном на фанере. Поэтому первое впечатление от фанерных чертежей Леонидова, многие из которых не в самом лучшем состоянии, — это больше похоже не на архитектуру, а на композиции супрематистов — скажем Клюна.

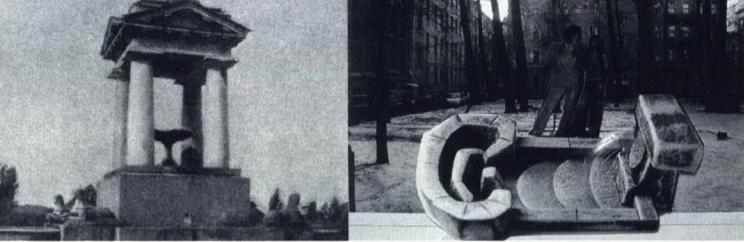
С другой стороны, темный цвет фанеры омрачает лиц Города Солнца. Утопия кажется неуютной, что подчеркивается отсутствием людей на улицах Города Солнца. Все говорит за то, что Город проектировался не как Город, но как архитектурная живопись, близкая в русле века не Пиранези, а метафизике де Кирико. И проект Леонидова по-

хож на пустые улицы де Кирико не только формально, но по настроению: это город-видимость, где единственный житель — тот, кто смотрит на эскизы.

От воплощенной утопии веет холодом — это знают и петербуржцы, и бразильцы, которые не спешат делиться весельем Рио с построенной в 1960 году Оскаром Нимейером новой столицей — Бразилией. А что все-таки было бы, если НКТП Леонидова был осуществлен? Вспоминается смешной плакат начала перестройки: Дворец Советов, а над ним надпись: «А ты, жлоб, сдал деньги на строительство?» Ирония понятна, и все-таки... Правда, наверное, в том, что небоскребы НКТП, во-первых, были бы построены совсем не так, как проектировались, а намного хуже. И до 90-х дожили бы в ужасном состоянии. А во-вторых (и это относится к башне Татлина) — Москва не Бильбао, где навороченный музей Гуггенхайма в исполнении Фрэнка Герри стал главным архитектурным аттракционом города. Среда Москвы переварила бы НКТП, и тем центром страны, которым замысливал его Леонидов, НКТП не стал бы. Тем более что Москва — город без определенного центра, вернее, с несколькими центрами, как правильно заметил Ларри Ли. Так что архитектурная реальность также была бы строга к семантике здания.

В 1957 году Леонидов создает проект памятника первому спутнику. Это нечто, напоминающее складки ткани, на которых изображены созвездия, а увенчивает памятник шар, символизирующий (но не изображающий) спутник. Архитектор, верный своему принципу, создает, помимо нескольких разнящихся эскизов, картину, на которой памятник изображен на опушке леса, в лучах восходящего или заходящего солнца. Так, элегически, почти по Заболоцкому («Меркнут знаки Зодиака...»), Леонидов в конце творческого пути приходит к удалению образовательных элементов из архитектуры, разве что заботливо помогая школьнику найти в небе созвездия и запомнить их названия.

К концу жизни Леонидов жил в нищете, зарабатывая в основном созданием заказных макетов для МАРХИ. «Странный недобрый тип в поношенном пальто» — таким увидел впервые Леонидова проректор МАРХИ И.Лежава, бывший в те времена студентом этого вуза. Когда ему сообщают, что этот тип, он «кубарем вниз» бежит по лестнице и жадно наблюдает легенду отечественной архитектуры. Произошла эта встреча в 1959 году, незадолго до смерти архитектора. Леонидов и в отсутствие заказов, в период запрета на творчество, оставался для студентов МАРХИ — во многом благодаря тому, что многие преподаватели знали его лично, — притягательной легендой.



Тома де Томон. Фонтан со сфинксами около Пулковой горы

Дмитрий Каминкер. Проект фонтана «У немобильного телефона» (во дворе дома № 90/92 по Невскому проспекту). Гранит

## Мария Коростелева / **встретимся у немобильного телефона?**

**Кажется, ситуация в сфере городской скульптуры постепенно начинает меняться. После того как было запрещено тратить на монументы средства из городской казны, публичная скульптура стала вроде бы частным делом. Теоретически теперь каждый петербуржец может подарить родному городу свой собственный памятник. Для этого необходимо выполнить всего два маленьких условия — найти деньги и согласовать проект с главным художником и администрацией. Подарки часто оказываются, мягко говоря, странными.**

Однако отмена монополии на городское пространство имеет одно положительное следствие: у многих петербургских скульпторов впервые появляется шанс найти своего, независимого заказчика. В реальности мало кому это удается. Дмитрий Каминкер — достаточно редкий пример современного художника, одной из основных сфер деятельности которого была и остается публичная скульптура. Долгое время скорее датский, чем петербургский, скульптор Каминкер почти все свои монументальные работы делал для западных заказчиков. В прошлом году вместе с Леонидом Колибабой и Олегом Жогиным он поставил памятный знак чернобыльцам в районе Шувалово-Озерки на берегу Второго Суздальского озера к юбилею города появится «Каменный гребец». Летом этого года в Выборгском районе в сквере у вокзала станции Шувалово и в Приморском районе вокруг усадьбы генерала Орлова-Денисова художниками деревни «Шувалово-Озерки» будет разбит сад скульптуры — результат работы двух скульптурных симпозиумов (прошлогодне-

го и нового, запланированного на это лето). Администрация Приморского района сейчас рассматривает целую обойму предложений от «Озерков», но понятно, что далеко не всем этим проектам повезет.

Одно из таких повисших в воздухе предложений — фонтан под названием «У немобильного телефона», изначально предназначавшийся для двора дома № 90/92 по Невскому проспекту. Идея исходила от галереи «Д 137», предложившей Каминкеру придумать такой объект, который мог бы естественно вписаться в пространство двора. От скульптуры требовалось, чтобы она была понята и приятна народу и одновременно удовлетворяла вкусу немногочисленных любителей современного искусства; чтобы на фоне этого произведения могли тусоваться гости галереи, встречаться парочки и гулять дети с родителями.

Фонтан «У немобильного телефона», кажется, удовлетворял всем этим условиям. Во-первых, тема, понятная всем и каждому. В искусстве массовом, обращенном к основным человеческим эмоциям, телефон был популярен всегда. Начиная с вальса Штрауса, написанного вскоре после изобретения телефонного аппарата, у каждого поколения была своя телефонная мелодия: «Прекрасная маркиза» Утесова, «Позвони, мне, позвони...» Муравьевой—Рождественской, «Девушка, милая, 72-я» Высоцкого или «Твой номер» БГ. Помимо простых человеческих чувств, памятник вызывает и легкую ностальгию. Телефон, который Каминкер предложил городу, безнадежно старомоден. Аппараты этой формы давно вышли из употребления. Такой

телефон, висевший на стенке, исписанный номерами знакомых девушки, в фильме «Покровские ворота» навсегда остался самым трогательным из символов коммунальной жизни. Само название памятника — «У немобильного телефона» — тоже звучит подчеркнуто ретроспективно, а ретро остается в моде всегда.

Форма памятника, безусловно, должна радовать глаз петербургского зрителя. Пропорции этой скульптуры взывают к Тома де Томону: полукруглые ступени и ушная раковина, в которую стекает вода, — к Стрелке Васильевского острова, общий план фонтана и сам телефонный аппарат — к фонтану со сфинксами, задуманному им для Пулковой горы. Добиваясь не только строгой, но и ясной, легко читаемой формы, Каминкер одновременно выступает и как идеологический наследник Тома де Томона — последователя направления «говорящей архитектуры». Наконец его фонтан достаточно недорог и потому не должен вызывать протестов налогоплательщиков.

В Петербурге первая публичная скульптура появилась в Летнем саду. Тогда рядом с фонтанами, установленными на сюжеты басен Эзопа, Петр I приказал выбрать на бронзовых пластинах пояснительные тексты. Перевод с языка скульптуры на вербальный язык и сейчас не роскошь, а суровая необходимость в стране, так и не овладевшей основами скульптурной грамоты. Разъясняя смысл своих памятников, Каминкер, сам пишет к ним небольшие тексты — немного ироничные, немного сентиментальные и бесконечно обаятельные, как и сами его скульптуры.

## Дмитрий Каминкер / **из проекта фонтана «у немобильного телефона»\***

«Петербургский двор в двух шагах от Невского. После суеты и шума главного проспекта Петра здесь тихо и уютно. Во двор смотрят окна школы и бизнес-центра, офисов и жилых домов, престижной галереи и жилконтроли, банка и детского сада... Странное переплетение и сосуществование в небольшом пространстве разных времен, разных людей и разных частей огромного организма под названием «Го-

род». Какой знак может объединить этот двор и быть одинаково причастным к жизням живущих здесь сегодня и тех, кто ходил через этот двор раньше? Может быть, телефон?

Гранитный иерогlyph телефона похож на дольмен — каменный знак, который люди древних, дописьменных эпох ставили, чтобы привязать к нему души предков, установить связь времен.

Чугунная цепь (телефонный провод) и кольца, вбитые в гранит, напоминают о набережных Петербурга. Из-под каменной плиты-трубки изливается вода (звук?) и истекает в лабиринт-улитку человеческого уха.

Возникает пара: отдающий-принимающий, космическое мужское и женское начала (в древнеиндийской традиции «лингам» и «йони») и оплодотворяющая вода — информация...»



**Мария Коростелева / «Главное — это величие замысла»**  
В Петербурге объявлен конкурс на памятник Иосифу Бродскому.

То ли мы действительно являемся самой читающей страной в мире, то ли писателей у нас больше всего, но по количеству литературных музеев, а также памятников поэтам и прозаикам мы, безусловно, впереди планеты всей. Наша любовь к литературе, чувство по своей природе нематериальное, почему-то постоянно нуждается в каких-то материальных доказательствах. В иерархии доказательств самое высокое место занимают памятник на площади и мемориальная квартира. Для литератора в России они по-прежнему остаются пропуском в бессмертие и показателем общественного признания.

Фото Клима Юрина

Идея поставить памятник писателю оформилась в умах русских читателей в шестидесятые годы XIX века, в то время когда за литературой окончательно утвердилась роль важнейшего из искусств и из частного занятия она превратилась в дело государственной важности. То, что искусство должно «не просто увлекать, а увлекать куда надо», понимал не только Лев Толстой. Тот факт, что важность писательского труда была признана государством, подчеркивал самый официальный памятник 1860-х годов — монумент «Тысячелетие России». Автор его идеологической программы — Михаил Микешин — рядом с государственными мужьями поместил на горельефном фризе непринужденно беседующих друг с другом Ломоносова, Державина, Фонвизина, Крылова, Грибоедова, Лермонтова, Пушкина и Гоголя. Созданный Микешином первообраз зафиксировал сложение писательского пантеона и положил начало первой иконографической программе. Тип «писатель, погруженный в состояние пийтической задумчивости», воплощенный им в образах Пушкина и Лермонтова, стал каноническим.

Как и сейчас в случае с памятником Бродскому, дабы найти свежее решение, на конкурс решили принимать не только модели, выплеснутые профессиональными скульпторами, но и эскизы, рисованные на бумаге. Микешин, покоривший жюри своей эффектной историко-культурной диорамой, закончил Академию как живописец-баталист. В сущности далее было уже совсем не важно, что сам он не мог выполнить скульптурные работы, перепоручая их другим. Во всех учебниках по истории искусства именно Микешин значится как автор и монумента «Тысячелетие России», и памятника Екатерине II. Что отчасти справедливо, так как в конце концов он первым продемонстрировал, что настоящий монументалист должен обладать прежде всего двумя качествами — энергией и предприимчивостью.

В то же время, когда Микешин работал над своими монументами, проходил другой конкурс — на первый памятник первому поэту России. В отличие от первого он был инициирован не властями, но читателями. Тогда всеобщее читательское ожидание совершило невозможное. Достаточно средний скульптор Опекушин в отнюдь не самый удачный для русской скульптуры период создал памятник, который почему-то полюбили и писатели, и читатели. Даже речи, произнесенные на его открытии, стали частью русской литературы. И когда сейчас организаторы конкурса на памятник Бродскому заявляют, что сбор денег на монумент должен стать общественным

делом, а ни в коем случае не оставаться прерогативой одного отдельно взятого банка, они сознательно или бессознательно апеллируют к тому самому, пушкинскому прецеденту. Что, конечно же, не проговаривается вслух, но, безусловно, подразумевается.

Урок этого первого пушкинского конкурса можно сформулировать следующим образом: «Тише едешь, дальше будешь», или «Семь раз отмерь, один — отрежь». Сбор средств по общественной подписке был объявлен в 1860-м году, а открыли памятник только в 1880-м. За те двадцать лет, которые потребовались для того, чтобы возникло решение Опекушина, жюри отсмотрело немало проектов. Одним из претендентов на победу был Марк Антокольский, который вознес Пушкина на вершину скалы. Чтобы поэт случайно оттуда не свалился, он окружил Пушкина плотным кольцом его собственных героев. Не забыта была даже Русалка: в целях соблюдения «правды жизни» для нее специально был задуман маленький бассейн. Аллегорические композиции в жанре «немая сцена» с участием реальных персонажей — современников Пушкина — и литературных героев пользовались особой популярностью в советское время. «У наших художников, — как заметил Довлатов, — имеются любимые объекты, где нет предела размаху и вдохновению». В советском варианте в товарищи Пушкину зачастую предлагались совсем уж странные персонажи, например две хорошенки девушки (музы?) (скульптор Слоним) или юный пионер (скульптор Яковлев). Оба проекта были сделаны для юбилейного конкурса 1937—1939 годов. Но в полной мере мечте Антокольского было суждено реализоваться лишь в Пушкинских Горах, в Заповеднике эпохи Семена Степановича Гейченко, где на дубу по цепи гулял Кот, а на берегу Сороти возлежала Русалка.

В 1875 году против памятников в подобном жанре восстал элементарный здравый смысл. Крамской писал Репину по поводу идеи Антокольского: «Решительно невозможно на улице, на площади, где снуют тысячи народа, солнце во все глаза, пыль, шум... и вдруг — видение <...> Мистицизм и спиритизм в Москве, днем на Страстной площади!» На первом пушкинском конкурсе мистицизм и спиритизм Антокольского победила «правда» Опекушина. Но эта же «правда», будучи повторенной самим же Опекушиным в памятнике Лермонтову в Пятигорске и в монументе Пушкину в Петербурге (на нынешней Пушкинской улице), быстро превратилась в общее место. Однако позже в советское время ин-

теллигенция оценила этот тип памятника за его скромность и безобидность.

Но самым любимым скульптором интеллигентии стал Николай Андреев за свой памятник Гоголю — памятник сомнению и отчаянию. Эта неуверенная интонация, ставшая возможной в монументальной скульптуре только в период смутного Серебряного века, тогда же проявилась и в памятнике Достоевскому Сергея Меркурова. История с Гоголем только в перспективе выглядит утешительной. В России памятник, как художник, чтобы дожить до признания, должен жить долго. Поначалу Гоголь вызывал скорее негодование. Похвала Репина — «трогательно, глубоко и необыкновенно изящно и просто» — прозвучала одиноко. «Но и Фальконет измараля бы дело, будь передним поставлена тема „памятник Гоголю“», — утешал всех Розанов. Объясняя «отчего не удался памятник Гоголю», он наивно, но точно сформулировал то, что чуть позже доказали формалисты и, в частности, Тынянов: «В чтении это хорошо, а в лепке безобразно, потому что лепка есть форма, и повинуется она всем законам ощущимого и осознательного».

«Осязательность» и «ощущимость» пугала уже Пушкина, протестовавшего против того, чтобы «арапское» его «безобразие» было «предано <...> бессмертию во всей своей мертвой неподвижности». В конце концов памятник всегда есть жизнь, выставленная на всеобщее обозрение. Скульптор, который возьмется за памятник Бродскому, всегда будет помнить, что он имеет дело с человеком «частным» и «частность эту всю жизнь какой-нибудь общественной роли предпочитавшим...» и считавшим «неподвижность» памятника посягательством на свободу. Другая проблема — это проблема материала: «Из чугуна он был изваян, точно пахана движений голос произнес: «Хана перемещеньям!» Мрамор тоже вызывал у него сомнение. Как говорил Публий, потому что он «такой прочный. И не всякому из него морду вырубят». Статуя в стихах Бродского всегда уже несет разрушение в себе самой, делая размышление о времени «осязаемым». Больше всего его интересовало то, что время делает с вещью и с человеком, и, как заметил Борис Парамонов, «единственно возможная форма смерти для Бродского быть руиной, обломком прежней культуры, огрызком <...> колонны или статуи». Здесь классическая скульптура бессильна, и Фальконет, безусловно, «измараля бы дело...». Но надежда у нас остается, потому что настоящий поэт все-таки может начать там, где остановился его предшественник. Главное, «это величие замысла...»

рубрику ведет Марина Колдобская



**Марина Колдобская.** Главный художник города — звучит страшновато. Можно подумать, что все городские художники — Ваши подчиненные.

**Иван Уралов.** Я главный не над художниками. Я главный художник Комитета по градостроительству. Заместитель человека, который выполняет функции Главного архитектора. Что тоже не значит — главный над архитекторами. Должность обозначает уровень ответственности за городскую среду.

**Что не может быть сделано в городе без Вашей визы?**

Очень многое. Но, к сожалению, очень многое делают без моей визы — ставя и нас, и себя, и горожан в сложное положение. Без моей визы нельзя размещать рекламоносители, объекты благоустройства, объекты розничной торговли, устанавливать монументы, красить фасады...

**Не жалко художнику оставить искусство и стать чиновником?**

А я вовсе не перестал быть художником.

**Что Вы сделали как художник?**

Я монументалист. Работаю в кругу своих друзей. Василий Сухов, Сергей Репин, Никита Фомин. Нам уже прилично — за 50, а мы с десятилетним возрастом не расставаемся. Работаю также в содружестве с моей женой, Валентиной Соловьевой. Из наших работ, известных горожанам, — станции метро «Достоевская», «Озерки», «Улица Дыбенко», «Крестовский остров»... Мозаика в подземной части памятника героическим защитникам Ленинграда. Художественные произведения в интерьерах отелей «Астория», «Европа», «Невский Палас»... Последняя крупная работа — мозаики для нового здания Российской национальной библиотеки. Ведется работа над проектами двух храмов... Еще мы оформили мост через реку Оккервиль.

**Впечатляет. Но закрадывается подозрение, что Вы как чиновник имеете возможность лоббировать получение таких заказов.**

Ничего подобного. Я не веду сейчас ни одной крупной работы, которая не была бы начата еще 10—15 лет назад, когда я не был на этом посту. По сути вы задаете вопрос: почему я нешел из творческой команды, став чиновником? Потому, что играющий тренер лучше, чем неиграющий. Я профессор Академии художеств, преподаю уже 30 лет. Что же, мне и оттуда надо

## Иван Уралов, главный художник Санкт-Петербурга «Жду настоящих произведений»

было уйти? Слава Богу, что я сумел остаться и педагогом, и художником, и не окостенел в этой должности.

**Только что прошел конкурс на памятник 300-летию города. С удручающими результатами. Может, Вы, как профессор Академии, знаете, почему у нас так плохо с авторами? Может, в системе преподавания что-то не так?**

Академия художеств — лучшее в мире учебное заведение. У моих студентов все «так». Это блестящие люди, которые отмечены Богом, им дан талант.

**Почему эти Богом отмеченные люди не подали на конкурс блестящих, талантливых проектов?**

А почему «левые» не подали на конкурс блестящих талантливых проектов?

**Вот я хочу спросить — почему? Может, они просто не верят в то, что их идеи могут быть восприняты жюри? У Вас есть предложения — что надо сделать, чтобы изменить климат на художественной сцене?**

Я не знаю ответа на этот вопрос. Мы живем в драматический переломный период. Учреждено одно, и не созрело другое. Очень долго официально признанное искусство и андеграунд жили обособленно друг от друга и ругались, где истина. А после перестройки грани стерлись — теперь не поймешь, кто есть кто. Но главное, оказалось, ни те, ни другие не готовы к новой жизни. И потом не забывайте — неудачи с конкурсами были и в советское время, и до него. Иногда годами не могли выбрать победителя. Возможно, дело в том, что открытые конкурсы вообще не лучший метод. Авторов надо находить. Талантливые вещи надо пропагандировать. Но этот подход расходится с общественным мнением.

**Демократия вредит искусству?**

Как ни странно — вредит.

**Объявляя о конкурсе на памятник Бродскому, Вы сказали, что он не будет похож на прочие городские монументы. Они Вам самому не нравятся?**

Городская среда нуждается в освежении. Не за счет того, что мы предпочтем классическим формам сооружения из мусора или сварных конструкций. Я человек, не заподозренный ни в крайне левых, ни в крайне правых художественных взглядах. Придерживаюсь скорее левого центра. Но

художественная среда склонна навешивать ярлыки: вот это или то — несовременно. Слушайте, если бы сейчас в Петербурге поставить римский памятник Марку Аврелию или Гаттамелате работы Донателло — это было бы очень современно. Я не уверен, что Александр Невский будет равен Гаттамелате.

**Я уверена, что не будет. Нельзя сделать хороший памятник XXI века по рецепту 15-го.**

Я не знаю, каким будет искусство XXI века. XX век был веком препарирования, анализа, разложения до молекулярного уровня. Мы перестали смотреть крупно, философски. Мы стали самовыражаться. А самовыражение как цель — грех. Нужно выражать идеи своего времени, работать адекватно ожиданиям общества. Возможно, мы сегодня вообще на пороге нового классического искусства.

**Классическое искусство — выражение имперской идеи.**

Кто сказал?

**Разве не так?**

Ну, тогда... Шостакович — выражение имперской идеи?

**Не без того. Революционно-имперской.**

А Моцарт — выражение имперской идеи?

**Несомненно.**

Да ну, Господь с вами. А Ахматова? Ерунда все это, про имперскую идею. Классика — это профессионализм. Владение формой, дающее мастеру истинную свободу. У меня вызывает уныние недостаточно высокий уровень классической школы. Стереотипность взглядов, однообразие пластики. В Петербурге действительно не хватает сегодня скульптуры высокого уровня.

**Так что хороших памятников ждать не приходится?**

Если вы о памятнике Бродскому — он может иметь и непластические свойства. Недаром мы объявили конкурс сначала на идею. Никто не сказал, что памятник — это обязательно бронза и гранит. Это мы так придумали.

**Кто «мы»?**

Мы, люди. Живущие в определенное время. Но теперь строят из других материалов, иные здания, осознают себя в иных пространствах... Может быть, к некоторым

личностям применимы иные способы увековечения. Я хочу, чтобы памятник Бродскому был современным. Каким — не знаю. Это может быть виртуальное изображение. Дух, поэзия, в какой-то форме рассеянная по территории Васильевского острова...

**Насчет материалов, зданий и пространств. Известно, что Вы противник проекта реконструкции Мариинского театра и здания в комплексе Новая Голландия, предложенных Эриком Моссом.**

У меня к этим проектам резко отрицательное отношение. Я не люблю, когда меня — не как главного художника, а как петербуржца — ставят перед фактом. Меня беспокоит эта беспардонность вторжения. Когда человек за океаном, знающий Петербург понаслышке, начинает для него проектировать. Притом что он не итальянец, не француз, не голландец, он не принадлежит к традициям, с которыми связана архитектура нашего города. Он нормальный американец и строит так, как принято в США. Есть еще вопрос регламентации. Прежде чем проектировать, надо было получить проектное задание и градостроительный регламент, который описывал бы параметры сооружения. Иначе проектировать в историческом центре города, целиком занесенном в список всемирного наследия ЮНЕСКО, — абсолютно недопустимо, абсурдно.

**А если говорить не о нарушении ритуалов, а о проектах Мосса как таковых?**

Мосс предложил очень немасштабную, вне контекстную вещь, очень личностную. По сути — рекламную. Он превознес себя над теми архитекторами, которые создавали Петербург. Есть пустыри, там можно самовыражаться. А не на творениях Чевакинского и Деламота.

**Но исторический центр все равно меняется — просто потому, что меняется жизнь. На мой взгляд, тысяча ларьков из стекла и металла меняют город гораздо сильнее, чем одно здание из стекла и металла, пусть даже очень большое.**

Это демагогия. Ларьки — это очень плохо, но они уйдут. На наших глазах исчезли страшные ларьки первых лет перестройки. И нынешние исчезнут. Не все, конечно: надо же где-то продавать вашу прессу. Но это нечестный подход: сравнивать капитальное здание, эпохальное, знаковое — со временными сооружениями, которые сегодня живут, а завтра нет.

**Но я-то живу сегодня.**

У нас многоуважаемых памятников и маловажных просто скульптуры. Если бы, предположим, хватило денег купить работу Генри Мура. Или Джакометти. Поставили бы мы ее на городской площади. Как бы я этого хотел!

**А почему бы для начала, скажем, работе Константина Симуна не поставить?**

Можно, почему нет? Но лучше бы ее не в подарок получить — подарить он может то, что поставить нельзя. Я в свое время категорически возражал против Жукова, стоя-

щего на ногах-топорах. Лучше купить, тогда можно выбрать. Но денег-то на это нет. Нынешние спонсоры в основном не готовы к современному искусству. Подписаться под воссозданием какой-то классической вещи — это для них понятно, это почетно. Или поучаствовать в создании традиционного памятника. А поставить Генри Мура... Непонятно, что это я такое сделал? То ли хорошо, то ли плохо, то ли хвалить люди будут, то ли смеяться...

**Это не изменится, пока не будет прецедентов. Вот когда кто-то оплатит скульптуру Генри Мура и все СМИ начнут кричать: «Ай да банкир, ай да герой!»**

Так будут кричать половина СМИ. А другая половина будет кричать: «Какая гадость!» К тому же обычно-то речь идет не о гениях вроде Мура, а о гораздо более спорных вещах. Город — не полигон для экспериментов. Здоровый консерватизм Петербургу не повредит. Мы можем ставить только то, что не травмирует сложившуюся городскую среду.

**Есть «спальные» кварталы, их ничем не травмируешь. Почему бы не поиграться там?**

Да кто будет играться? Кто даст на это деньги? Если бы в кармане было достаточно финансов, мы нашли бы место вроде зоны Муринского ручья, очень красивой, кстати, и устроили бы там парк современной скульптуры.

**Я правильно поняла: если к Вам приходит человек, приносит проект современной скульптуры и у него есть финансовая возможность его поставить где-то вне исторической зоны — проблем не будет?**

С моей стороны — проблем не будет. Если это хорошая работа. Если приходит недодучка, приносит ерунду и говорит: у меня есть деньги ее поставить — я отвечаю: поставь ее у себя дома. Но жду, жду настоящих произведений.



Проект памятного знака «Серебряный век». Петроградская сторона. Бронза, стекло, камень

## Николай Кононов / **отроки в пещи**

**Художники Павел Игнатьев и Денис Прасолов задорны, так как еще очень молоды (для скульпторов-монументалистов особенно!). И в силу молодости они не нагружены тяжкими стилистическими обязательствами перед вековечной Ленинградско-Петербургской Культурой. Они не были замечены среди дуркующих и шуткующих, взыскиющих и алчущих. Настоящее время будто бы расчистило им свободные грамматические пути, сдунув легкую шелуху времени прошлого. И ее оказалось совсем немного.**

Самое главное, что начинает работу в зрителе после созерцания разнородных объектов художников, — чувство пустоты и потери. Оказывается, что связей с прошлым вообще-то и нет. Влияния — малочисленны. Предпочтения — сомнительны. Ведь даже учитель Павла Игнатьева — владетельный и влиятельный Аникушин ничем не попортил талантливого ученика. Сам лауреат и гранд, вылепляя блокадное хоро на Пулковском шоссе, воспел не мужество тела-духа (как Роден в «Гражданах Кале»), а непобедимую пластическую немочь плоти и ее смертное изнурение. Я всегда думаю о том, как бы выиграли эти больные тела, стоя на низком подиуме, в зелени газона или на снегу. Вообще культурный контекст монументальной скульптуры в СПб не сложился, его просто нет, невзирая на то, что город пока не замусорен опасным московским «артистизмом». Есть свои разнородные памятники, как правило, ляпы и диковины, но нового контекста нет. И это для новых художников даже к лучшему. Можно ошибаться по-своему. И даже выигрывать, ошибаясь. Выигрывать по-крупному.

Вот о крупном выигрыше и пойдет речь.

Из всех искусств скульптурное творчество — может быть, самое трудное и таинственное, так как, подверженный естественному износу, итог трудов и вдохновения не портится, а только лучшеет. Все работает на скульптора! И тупая история, и хитроумная политика, и неумолимая порча. Чего стоит сад злонамеренных монументов вблизи Новой Третьяковки в Москве. Прелест, да и только. Насильно вырванные из монументального контекста, одомашненные групповым кладбищем, статуи только выиграли. И всегда, будучи в столице, я посещаю этот прекраснейший некрополь, в котором нет скорби.

Так вот, наши скульпторы прекрасно усвоили чудовищный урок тупо работающего времени. И кризис исторической поверхности, и тление частных оболочек позволили низвести главный пафосный закон монументализма, *закон вечности*, к простому соучастию таланта и дара в деле низвержения вещества в тартар. Ведь что может статься с бронзой, когда ее поест малахитовая экзема, с мрамором, когда его потравит кислотная слякоть, с деревом, когда его съест огонь... Весь парадокс в том, что они остаются, только totally исчезая и становясь при этом лучше и дороже. А какой художник не хочет лучшего сразу? Что за вопрос.

Надо полагать, что обращение Павла Игнатьева напрямую к огню, происходит именно поэтому. Огонь — прекрасная исчезающая форма исчезновения того, что абсолютно обесформливается, сгорая. И дешевый прессованный рафинад в пламени делается драгоценным обелиском Герострату. Гофманианой сладких песен, сплетых всеми туристами современности у костров. И, что любопытно, песни, чтоются, глядя на огонь, — пошлые, а огонь пошлым не бывает никогда. Это хорошо понимали устроители вечных огней у всяческих монументов. Что-что, а уж огонь всегда торжествен, так как вечен даже в своей мимолетности. Поверхность огня — конечная концентрация исчезающего, как раз то, что нужно скульптору. Эта поверхность никогда не станет пошлой, да и пламя — манок для любого зрителя и, само собой, для самого лучшего зрителя — зеваки. А кто из художников не мечтает, чтобы у его творения стояли и просто тупо глазели? Лучшие созерцатели видов и объектов это тоже прекрасно понимают, ибо для них — «схватывание» вида, сам вид больше, чем зрелище.

Д.Прасолов, П.Игнатьев. Харизма. Гранит. 2002





П.Игнатьев. Эвридика. 1998

Как ни странно, именно с огнем, с возбновляемой пламенной стихией, оказывается связана скульптура Игнатьева и Прасолова, показанная на выставке «Абстракция в России». Геологические керны, уложенные в стройную поленницу-пирамиду, возвращают тупому веществу, добывшему в недрах, прекрасное свойство быть и оставаться горючим и горячим. Это настоящая абстрактная скульптура. И она действительно сгорит в памяти зрителей, так как, к сожалению, не увековечена в ка-

талоге. Но это не страшно, ведь стоящие у вечного огня прекрасно знают, на что нельзя плевать. В отличие от идолища, которое оплевыванию и низвержению только подлежит.

В более ранней скульптуре Павла Игнатьева — «Эвридице» (1998) словно бы уже читаются эти установки. Скульптор не обнаруживает никакого метафоризма, ваяя чистое идолище. Еще немного, и полная смерть обуяет ту, которая уже умерла. Это зрелище отвратительного,

так как не оставляет надежды на воскрешение. И Эвридица из сладкой грамматической той превращается в инфернальное то. Без рода, имени и племени. Шаровая молния. Самые знаменитые идолища культуры — Лоттова жена и Эвридица, существуют именно как становление непоправимого, когда их непоправимо касается взор зевающего или ужасающегося. Не важно. Так вот разницы между ядящим зраком зеваки и очумелым оком ужаснувшегося — нет. Этую простую истину и дока-

зывает нам скульптор своею метафорой, в которой нет ничего метафорического. Чистая метонимия низвержения или горения.

Игнатьев застал кризис поверхности, или тот его застиг? Существенно другое.

Состояние вещества, которое чувствует скульптор, оказалось куда весомее, чем тусклые травматические комплексы, которые изживают, выплескивая в среду. Он понимает, что извлечение из себя — со-

всем не излечение. Тем более ему дано понять, что происходит с веществом. И в нашем случае — все герои ваятелей (многие работы сделаны в соавторстве с Денисом Прасоловым) объективно здоровы.

Будь то «Анаконда», которую расправила судорога хорошего экстаза, или пятьдесят три «Рыбы» (см. манежную выставку «ЗОО-арт. — Прим. Ред., стр. 67), празднующие тавтологию беспроблемного икрометания, или пирамидальные гнейсы «Харизмы», складывающиеся в скелет колодца в конце

концов. Да и действительно, чем же страшить рыбам, змеям и недрам? Только истощением. Но не психозом.

Кстати, каменные срубы, представленные скульпторами, кажутся абсолютными иероглифами горения. Но кто же по-настоящему горел в православных срумах и на католических поленницах? От кого не осталось никаких следов? Те, кто покушался на Слово, однажды и навсегда даденное Господом.



## Николай Кононов / ИЗГНАНИЕ ИЗ ФОТОШОПА

В петербургском контемпорари арт, как давно повелось, не присутствуют выпускники изящных отделений Академии художеств. Хотя они успешно числятся в многочисленных секциях ЛОСХа. Где-то, может быть, активно существуют. Выставляются там же. Их произведения можно встретить там-то. Но вопрос — можно ли их видеть и зреТЬ в большом смысле, — решается каждый раз отрицательно. ЖуравлиногоЗыводка не вылетало из сего гнездышка уже многие и многие годы. Твердышки миновала последнюю менопаузу и явно обесплодела. Все сколько-нибудь значимые фигуры питерского искусства — не кто иной, как бастарды, пасынки, подранки и давние выкидыши этого благополучного серьезнейшего заведения. А те из отважных отроков, кто рискует представать перед зрителем в ипостасях актуального авторства, мгновенно разоблачаются клонами Мыльникова и Моисеенко (это в лучшем случае). Только пятнистость иная, а генетика — ну плоть от плоти. Но это отдельная — большая и важная тема.

Здесь же пойдет речь об исключении из скорбного правила. Здесь пойдет речь о случае преодоления. О том, как в существительном «случай», кроме «случки», «случения», слышится еще и «чаяние».

Несколько живописных полотен, написанных Андреем Пахомовым за два минувших года, позволяют числить его творчество по самому высокому, самому наитульнейшему ранжиру. А его самого занести в сложный переменчивый ряд тех, кому мы, можем быть, ну если не ревнивые современники, то хотя бы радостные со-пластники. С декларации такого поступата следует начать повествование об удаче, выпавшей на его долю. Пояснить законы ее динамики, упредить опасности, подставить подпорки, в которых художник не нуждается. Ведь все придется делать ему самому — выбирать, выигрывать и ошибаться. Все дело в случае, который и мы будем чаять.

Два опасных автопортрета уничтожают сам род и вид живописи, которому долго предавался художник. Показывают, что виртуозный рисунок сам по себе — штукарство и трюкачество, измышленный

психологизм — сухая схема, а умелая живопись — скуча музейная.

Первое, что буквально ощущается кожей, — могучий психический импульс, сравнимый с экзцессом, проламывающим психейную сферу человека, изобразившего себя самого. (Вернее было бы сказать — себя самого посредством себя.) Без обмана и без дураков.

Вот голый человек со скрюченными руками удаляется в «культурную» черно-синюю тень, замывающую левую сторону холста. Он что-то орет в черную сторону, где недавно пребывал. Лицо его выражает то, что выражает. Не больше и не меньше. Это «то» пребывает в каждом из нас. Если хватит сил заглянуть в себя, в ту самую сторону, откуда удаляется фигурант Андрея Пахомова.

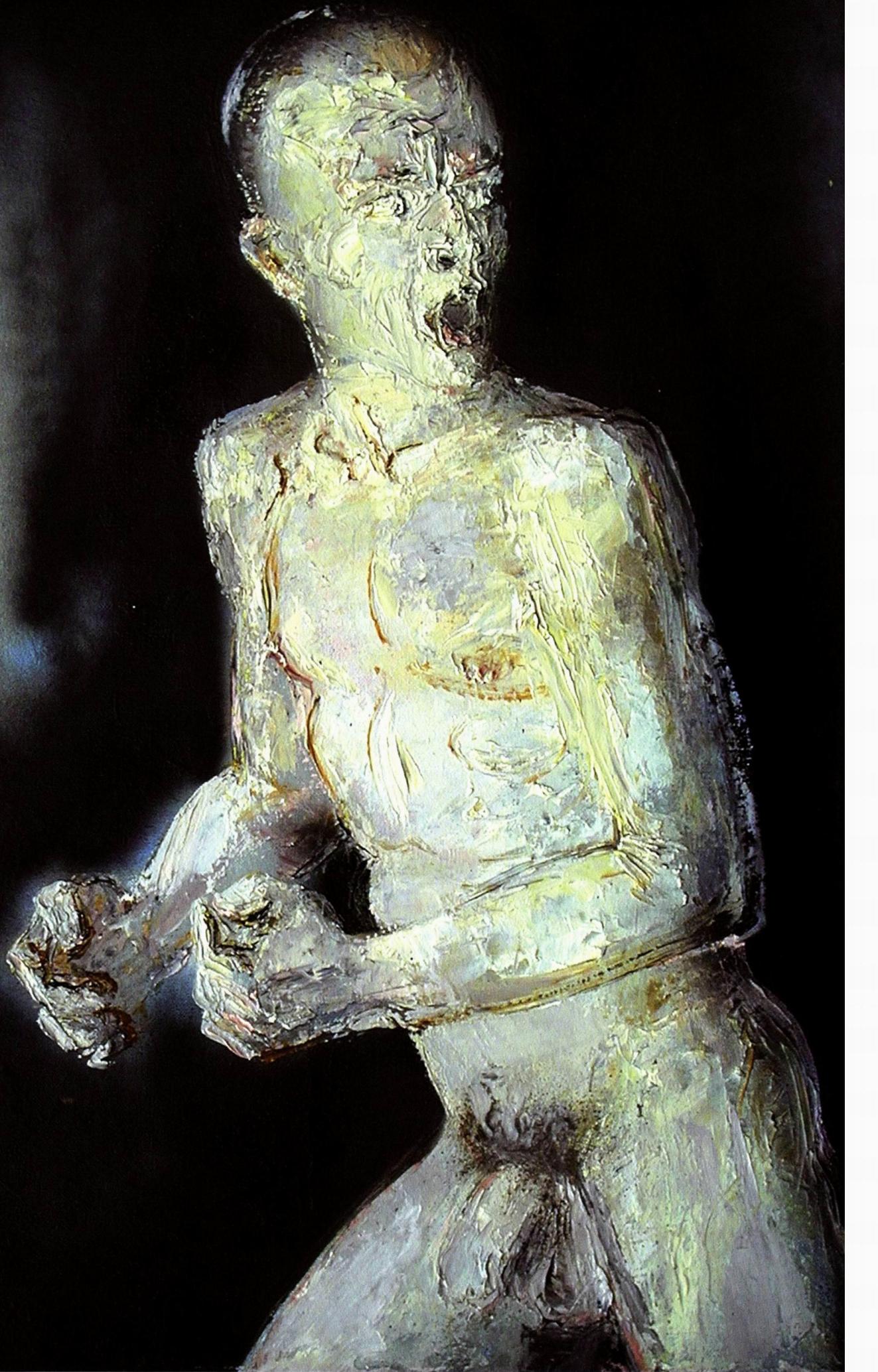
Сама фигура человека, предстающая перед нами, насыщена таким сверхдинанизмом, что начинает обретать свойства иероглифа, чей смысл слишком велик. Пахомов в плотской манере письма, в пастозной и грубой на первый взгляд, достигает изысканной завершенности каллиграфии. Будто живописал этот знак страдания уже бесчисленное множество раз. Будто эта напряженная фигура — некая культурная истина, понятная всем.

Да-да-да, — будто мы это уже видели. В других прекрасных вариантах. Например, в капелле Бранкачи, где Адам и Ева расходятся в разные стороны, чтобы быть «поодаль друг друга», изгнанные из Парadiesa, у Мазачко. Адам прикрывает лицо, как самую стыдную обородатевшую часть себя. Он ужасается, не узнавая своей эпидермы. Теперь он станет старцем. Ему предстоит «идти», он не будет возлежать и покойиться; идя, он должен приближаться к небытию. Так же и знак движения пахомовского героя читается знаком изгнания, покрания спокойной силы, которой герой явно наделен.

Почему-то, разглядывая холст Пахомова, нельзя отделаться от череды обывательских литературных вопросов. Что алчет герой художника? Откуда он, скажите пожалуйста, изгнан? А что у него отобрали? От кого он бежит, спасаясь? Что он только что держал в скрюченных жестких руках? На эти вопросы может ответить



Автопортрет. Х., м. 100×80. 2001



Бегство. Х., м. 100×80. 2001

экскурсовод. А мы припомним стихотворение Владислава Ходасевича, где «за что и как убил» рифмуется сквозь несколько строк с «и не поймет никто, как я его любил». Эта пауза между этими рифмами, темный бессмысленный прогал, поможет нам понять невыразимое в этом полотне. Собственно то, ради чего оно и затевалось. Здесь и кроется загадка причины изображения. Она, потаенная и предъявленная в предельной голизне, оказывается не больше слов и не выше происшествий. Она и заключается в том, что не описывается и не поддается вербализации. Так как темная и черная — прельщает и делается, невзирая ни на что, прельстительной.

Динамизм движущейся фигуры представляется каким-то абсолютным, предельным. И этот динамический символ воспринимается как скрупулезная максима, не связанная с точным характером классического рисунка-изложения. Эта динамика не проистекает из изображеного психического эксцесса. И меня не оставляет ощущение, что, входя в синечерную тень (на мой взгляд, несколько диссонирующую, какую-то «акварельную») фигурант полотна словно выбирается из достоверного документального фото своего прошлого, про которое мне известно все. И это особенное все — без паскудного стадиона. Все, состоящее из одного пунктума. И изображение, имея некое психическое метафото своей основой, одновременно попирает его законы, сводя «сюжет», подробности к нулю, но продлевая колючее, моментное до обобщающей величины и силы неукротимого психоза.

Мы на стороне фигуранта. Нам его щемящие жаль, так как то, что он упустил из своих рук, уже его не настигнет. Ведь в фигуре заключен неразрешимый парадокс. Тело словно анатомически приуготовляется к кулачному поединку, сжимая руки. Но то, с чем оно, сильное и напряженное, должно сразиться, настигает, бросая грузную тень в голую спину, не приближаясь на самом деле к идущему ни на йоту. Словно апория Зенона об Ахилле. Ведь близость и возможность находятся в разных несоединимых метрических системах.

Вспоминается давняя выставка архиатуального Феттинга в Русском музее. Экспозиция представляла нам череду голых нарциссических мэнов. Они смывали с себя вазелин прекрасной видимости под парным душем, чтобы зарозоветь по-ренуаровски, они заголялись на анилиновых кушетках в приватном размере 1:1 для ласкового вуайеризма. Если в основе же

вописи Феттинга и лежала документальная основа, то она была обобщена, смазана лиризмом воспоминания. Художник не боролся ни с чем, так как натура и стиль письма были подарены ему в культурой щедрости и расточении.

Случай Пахомова совершенно иной, хотя сравнение с Феттингом и напрашивается, но не из-за избранных натуры и сюжетов, а в смысле живописных качеств, диапазона и возможностей экспрессивного рисования.

Дважды встречающаяся в автопортретах «перекрученность» говорит о попытке убежать, вывинтиться из своей оболочки. Но живописное схватывание так сильно, что никакой «прокол» изображеному телу не угрожает. Так как нагое тело каждый раз больше, чем тело само по себе, крупнее психического события, вызвавшего к жизни изображенное. И, в сущности, получается, что явленная нам оболочка голее на готы, в которой заключено душевное тело. Оно алчет, негодует, пугается, ужасается и угрожает. Кому? Чему? Своему же собственному покрову. Будто между ними должны потечь токи, которые и создадут слой видимостей, убедительнее которых нет ничего.

Бегущее тело, фронтально развернутое к зрителю на одном автопортрете, и прошальный оборот головы на перекрученной шее в другом, — особенные ракурсы динамической скованности. Они, как ни странно, позволяют припомнить муки Улисса, подвергшего себя испытанию пением сирен. Ведь он, привязанный, выдержал пытку сладковзвуцием, навсегда поняв особенную меру наказания и в ускользающей прелести, и в недостижимости близкого, и в невозвратности пережитого.

Сложный душевный порыв, насыщенный богатой психической гаммой, который хочет каждый раз выразить Андрей Пахомов, прост и сложен, как сюжет короткого стихотворения, и одновременно — невыразим и искренен в невозможности этого выражения. Ведь простые истины нашего бытия, излагаемые прозой, всегда становятся нелепыми. По простой причине — из них исчезает лепота. Была — и нету.

Художнику наиболее всего удалось именно автопортреты. В них его живописная манера раскрепостилась настолько, что микшировала «подлую умелость» рисовальщика, графика. Все ингредиенты академического рукомесла оказались погребенными под маэстроей легкого жеста и особенной художнической точности. Я думаю, что, представь нам художник серию из десятка автопортретов, усталость

бы нас не постигла. Примерно как Улисса, принужденного слушать пение.

И если можно было бы осуществить некий проект, то он, Пахомов, явно победил бы на многих биеннале. Суть проекта в следующем кощунстве. Уничтожить холсты (акт уничтожения запротоколирован на видео), оставил идентичные цифровые фото, обработанные при помощи фотошопа в режиме «гауссового размытия».

Я уверен, что в этих «обманках» проявилось бы то, что всегда алчет, но не может обрести нынешняя фотография. Эстетская-сложная или столь же простая-тошнотная. Это предельная скучность жизни, покидающей ее носителя, психическая точность, затмевающая паскудную мелочность преступно нестираемых черт и неудалимых деталей. Точность, затмевающая эстетизм всех мыслимых заученных приемов.

Но надо ли следовать моему метафизическому совету Андрею Пахомову, чтобы стать актуальным не только для меня, но и для прогрессивной тусовки?

Он сам выберет путь.

Об особенной победе фото, чувствительного фото сетчатки человеческого глаза, над обычным бумажным фото писал еще Ролан Барт, когда разглядывал изображение — усеченный автопортрет молодого нагого Мэплторпа. Философ отыскал образ, «исчислил угол» особенной эротической благорасположенности (направленной прямо на него, Барта) между осьями вытянутой руки и купированым голым торсом молодого человека. Наверное, когда Мэплторп кадрировал это замечательное фото, он помнил о нагом титане Леонардо да Винчи, вписанном в тесноту окружности.

И мы вслед за Бартом отыщем такой же «горючий угол» в горестных холстах Андрея Пахомова, направленный на нас своим острием такого колючего и такого больно-го сладостного удовольствия, что становится жутко.

Но неискоренимый репортажный пришур, не прочитанный Бартом, на лице юноши совершенно не нужен тому, кто на-делен искренним даром свободно показать латентный огонь своего сердца. И если в «фокусе» любого фото всегда есть прелест случайного выбора, пусть даже приготовленного, то в живописном автопортрете — только голый самоотчет, отрыв от прошлого расчета, побег из дорогого домовья, прорыв к дикому, но единственно возможному порыву.



Крестьянка. Х., м. 115x70. 1960

Новгородский государственный объединенный музей-заповедник в здании бывшего Дворянского собрания, где теперь находится Музей изобразительных искусств, недавно впервыепринявший престижную выставку из петербургского Эрмитажа, в середине июня открывает ретроспективу русского художника Владимира Степановича Рябова. Работы для этой выставки будут предоставлены в том числе и из коллекции «НОМИ», которые были приобретены редакцией вскоре после смерти художника — новгородца по рождению, космополита по убеждениям, русского художника по судьбе. Выставка продлится в Нижнем Новгороде до середины сентября.

## Александр Чиженок / **Владимир Рябов: «надо шевелиться...»**

**«Для Новгорода это была знаковая фигура полнокровной художественной жизни. Рядом с ним никого в этом городе невозможно поставить. Как он жил — что ел, с кем пил — не имеет никакого значения. Отбросив все нюансы, мы увидим только Художника, которым был этот человек на все 100 процентов. Он не создал школу последователей, и в его работе, манере письма главное не мазок, не композиция, а отношение к искусству, жизнь в искусстве. О таких, как он, Шагал говорил — «он дышит красками»...»**

Эти слова сказаны о Владимире Рябове — человеке, которого многие называют ключевой фигурой искусства Новгорода в XX веке. Я его никогда не встречал и уже не смогу составить собственного впечатления об этой сложной и противоречивой личности — Рябов умер, не дожив трех лет до своего 70-летия. Рассказ о его жизни я записал со слов Олега Васильева — директора Новгородской детской художественной школы, ученика и друга Рябова, оставшегося с ним рядом в самые трудные и одинокие годы его жизни.

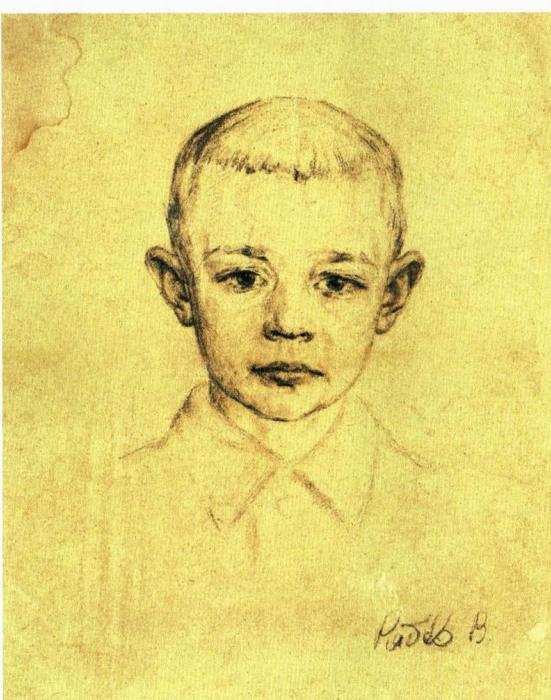
Родился Владимир Степанович Рябов 29 июня 1932 года в поселке Красный Фарфорист Чудовского района. Тогда это была Ленинградская область, теперь Новгородская. В семье было пятеро детей. Отец — военнослужащий, начальник спечати фарфорового завода: помимо посуды они выпускали и что-то секретное. Никакого специального образования Рябов не получил. Семья была очень простая, никто искусством не занимался. А детство ему выпало просто сумасшедшее. В 41-м, когда началась война, она практически сразу обрушилась на этот Красный Фарфорист. Отец ушел добровольцем и погиб. Все осталось на матери. Она с детьми попала в зону оккупации, под бомбежку. Жили в землянке, потом выбрались какими-то партизанскими тропами. Конечно, ей одной было не потянуть всех, и Володя со старшим

братьем Валентином отправился в тыл. Они просто пытались выжить — воровали, прошайничали. Ушлые были ребята — наверное, это и сформировало такой характер, немного криминального типа. Конечно, он не разбойник с большой дороги, но натура весьма свободолюбивая.

Одно время Володя с братом на Украине бродяжничали по деревням. Их периодически ловили, поскольку никаких паспортов не было, отправляли в детприемник, они снова убегали. В конце концов, когда Володе было лет 15, он попал в горьковскую тюрьму. Там год отсидел в одиночке. Это время оказалось самым плодотворным для его образования — среди охранников был какой-то капитан сердобольный, с его помощью Рябов за этот год всю тюремную библиотеку прошерстил. После одиночки, без суда, его отправили в лагерь. Он попал в знаменитый Буреполом, где Солженицын сидел. Там Рябов отбарабанил еще три года. Как водится, познакомился с политическими заключенными. Среди них был один художник по фамилии Герман. Он тянул срок при культурно-воспитательной части, а там имелись масляные краски. С его помощью Рябов впервые попробовал рисовать, и это у него как-то очень здорово пошло.

В начале 50-х Рябова освободили и даже сняли судимость. Он вернулся на Красный Фарфорист, где уже была его семья, устроился работать на единственный в поселке фарфоровый завод, стал заниматься расписью. Взяли сразу — с кадрами проблема стояла остро. А Рябов был товарищ видный — высокий, крепкий, не пил, не курил, в то время по крайней мере. Самостоятельный — жил отдельно от матери, в общежитии барачного типа.

Рябов сочинял орнаменты чашек-тарелок и ездил утверждать их в Ленинград, на Ломоносовский завод. Он вспоминал, что, как сам поедет — худсовет нормально проходит, а профессиональный художник отправится — все эскизы зарубают. Понем-



Портрет мальчика. Картон, карандаш. 42x34. 1956

ногу стал рисовать, как он говорил, «психологические портреты». Такая крепкая школа соцреализма 50-х годов. Очень много копировал, товарищей из Политбюро пересировал немало. Потихоньку стал писать пейзажи. В это время, в конце 50-х, в Новгороде впервые проходила выставка самодеятельных художников. Рябов представил свои работы. Часть из них отправили в Москву, на большую Всесоюзную выставку самодеятельных художников. Хотя все это было под эгидой партии и картины прежде всего должны были быть идеологически выдержаны, мастерство любителей оценивало весьма профессиональное жюри. Работы Рябова очень понравились, и его пригласили на знаменитую репинскую академическую дачу под Вышним Волочком. В то время (это был уже 1960 год) попасть туда не члену Союза художников было верхом признания. Приехал Рябов с какими-то кусочками картона и сразу с головой ушел в



Зимний пейзаж. Картон, масло. 25×35. 1960–1961



Вечерние тени. Х., м. 50×70. 1960

работу. Он был человек очень пытливый, при этом как в политическую борьбу не совался, так и не лебезил ни перед кем. Было лишь явное уважение к тем людям, которые лучше него пишут, больше него знают. И он очень органично вошел в среду таких мэтров, как Гаврилов, Грицай, Сидоров, легко с ними сошелся. Они к нему, в ту пору еще совсем молодому человеку, тоже с уважением относились. Вот это и были его университеты. Потом Грицай его пригласил в Москву. Он там у него жил, и работал, ходил по музеям. В том же 60-м году его приняли в Союз художников — без образования, практически без выставок, лишь благодаря таланту.

Первая персоналка Рябова состоялась в 1961 году в Новгороде. На обсуждение приехали большие художники из Москвы, из Ленинграда. Тогда это было в порядке вещей — ни одна значительная выставка не проходила без обсуждения. Ну и обязательно кто-нибудь из партийных руководителей присутствовал. В общем, жизнь складывалась довольно благополучно. Появилась семья. Поначалу ютились в Кремле — это звучит громко, но после войны Новго-

родский Кремль был населен достаточно густо, жили даже в стенах. Рябову дали комнатку в здании театра, потом в одной из башен — там у него и дом был, и мастерская. В 1963-м встал вопрос о создании отделения Союза художников в Новгороде (профессиональной организации здесь не было). Сначала их хотели ко Пскову приставить, но новгородцы отстояли свои права. Журавлев Дмитрий Власович, ныне народный художник России, Штейнберг Григорий Михайлович и Рябов — это было оргбюро. С них, собственно, Союз художников в Новгородской области и начался.

Рябов сменил довольно много мест работы. Долго руководил студией народного творчества, из которой вышло много интересных художников. К тому времени его уже хорошо знали — он постоянно участвовал в областных и зональных выставках. В 1971 году приезжал сюда Валентин Сидоров с московскими художниками — они здесь работали и заодно увидели, в каких условиях Рябов существует. Он так и жил с женой и единственным сыном в этой комнатке в Кремле, потом еще Журавleva пустил к себе да еще кого-то приютил. Союз

художников организовал письмо из ЦК на область — в результате он получил квартиру, в которой прожил всю свою жизнь и умер. Тогда же, в 71-м, когда начали строить мастерские для художников, Владимир Петрович получил мастерскую на Кооперативной улице и с того времени прекратил всяку общественную активность. 1972 год — последняя запись в его трудовой книжке. Человек полностью ушел в творчество. Тунеядцем он, конечно, не числился — членство в СХ считалось тогда трудовой деятельности, — но особенно кормиться на нее не удавалось.

Именно в этот период, 70-е годы, Рябов становится абсолютно «другим» реалистическим художником. Все новейшие течения его практически не коснулись. Он был очень подвижным человеком, но подвижность его заключалась не в том, чтобы проникать в какие-то художественные сообщества. На него накатывала какая-то волна — он ее изучал, впитывал, оставаясь при этом самим собой. Самодостаточность творчества — вот что было главное для него, хотя он интересовался и достаточно хорошо знал западноевропейское искусство. Но

вообще-то довольно большая оторванность была здесь в провинции. Даже сейчас мы не очень знаем, что делается в среде художников в столице или в Питере. Имена, которые там звучат громко, зачастую здесь вообще неизвестны. Наша жизнь идет параллельно столичным процессам, не пересекаясь с ними.

В 70-е годы Рябов начинает больше работать с формой и цветом, и это сразу выводит его за рамки приятных властям художников. В его творчестве появляются отвлеченные сюжеты, более образные, знаковые портреты. Он пишет много натюрмортов. Мазок становится экспрессивнее. Но Рябов никому не подражает. Если сравнивать его живописное чувство с кем-то из современных ему художников, можно вспомнить Зверева. Хотя тот больше на эмоции работал: зашел к друзьям — пошло настроение «красить». Рябов тоже эмоциональный художник, но скорее рассудочно-эмоционального плана.

В эти годы и началась его странная жизнь — жизнь новгородского человека-легенды. Начиная с 70-х и до перестройки

не было ни одной областной выставки, с которой бы его не снимали. Рябов принесет, допустим, пять работ — выставят только одну. Или перед открытием вообще снимут. То же самое стало происходить и на всероссийских выставках — Рябов был постоянным их участником, но практически ни разу не экспонировался. Он есть в каталогах данных, а работ его зрители не видели.

у Рябова была в 1961 году, и до 89-го года больше ничего.

В Новгороде всегда хватало интересных художников, но Рябов стоял особняком и на несколько порядков выше. В любой работе — простом пейзаже, натюрморте — чувствовалась мощь этого человека, его свобода, независимость, и в то же время при всей экспрессии многие его работы очень лиричны. Начинали понимать, что вот именно это — искусство вне политики. А настоящее, общее признание пришло к нему в 1989 году. Тогда пошло какое-то поветрие — «открывать» художников. Сначала в Новгороде «открыли» Владимира Гребенникова, о котором сняла передачу петерская программа «Пятое колесо»; там говорили, что вот какой гений живет тут с пятью детьми, дворником работает. И вот сразу после Гребенникова открылась персональная выставка Рябова. Чтобы ему помочь — он уже стал болеть — собралась группа молодых художников. У него обнаружили сахарный диабет, это все ударило по ногам, Рябов стал резко сдавать, передвигался с трудом. Именно тогда в бывшем здании присутственных мест в Крем-



Две обнаженные. Х., м. 50×70. 1974

ле выставили практически все его работы. Это был настоящий удар по публике, выставка была очень посещаемой. Все увидели, что в Новгороде живет большой мастер. По инициативе музея очень много работ у него было приобретено. Кое-что он еще и подарил. Речь зашла о том, что музей будет выплачивать ему похизненную пенсию. Что-то он получил сразу же, достаточно большую сумму. Казалось, вот — наступило наконец нормальное безбедное существование. Но тут пришел советской власти конец, и практически все это сгорело. А болезнь прогрессировала, и почти весь 90-й год Владимир Степанович провел в больнице.

Больница эта завершилась очень плачевно. Вначале его перекинули в партийный госпиталь. Он там полежал совсем немножко, и вдруг госпиталь прикрывают, и мы узнаем о том, что Рябова увезли в дом престарелых. Сына рядом не было, он сидел в то время, с женой Рябов к тому времени развелся. Была у него любовь, моло-

дая девушка, но она уехала во Францию. Он об этом никогда не распространялся. Эта девушка в части работ его присутствует, он иногда говорил о ней — вот Кира Валентиновна. И все.

Короче, когда он попал в дом престарелых, никого у него не было. Мы вдвоем с товарищем приехали к нему — там, конечно, ужасно. Он говорит — мужики, кошмар! Вы, как хотите, но давайте меня отсюда увозите. Приходим к директору этого дома, спрашиваем — что он тут делает у вас? Если он больной, ему надо в больнице находиться, а не у вас. Но они уже все четко распределили — квартиру сдаст, уход здесь получит, будет тут картины писать. Мы говорим, что ничего у вас не выйдет хотя бы потому, что в квартире еще и сын прописан. А уход мы ему обеспечим. В общем, еле-еле его выцарапали, да и то лишь потому, что из больницы в этот дом не пришли во время бумаги. Взяли «скорую» и увезли его. Месяц он жил у одного товарища, с кем раньше был знаком. Но месяц у чужих лю-

дей тоже немало. В общем, переехал домой. Потом вернулся сын, стал за ним ухаживать. Там тоже начались какие-то конфликты. Характер у Владимира Степановича был тяжелый, личность немного подавляющая. Я на себе это не испытывал, но другие ощутили. Он считал себя достойным человеком, который сам себя сделал, показал. Его любимая фраза — надо шевелиться. А когда кто-то, прийдя в дорогом костюме, начинал рядом жаловаться на жизнь... Конечно, это его сильно раздражало. Ну что может быть у тебя плохого? Включи мозги и работай, двигайся, впитывай.

Но болезнь продолжала прогрессировать, и он уже практически не ходил. Ему помогали, ведь к тому времени Рябов стал знаменитостью. От Союза художников написали письмо. В результате удалось поставить ему телефон, освободить от оплаты коммунальных услуг, квартиру оформили как мастерскую. Наш мэр, он тогда только заступил на пост, сразу подписал распоряжение, хотя с его творчеством, думаю, незнаком и по сей день. Так как у Рябова знакомых было много, в том числе и партийных, на него вышло Общество советско-норвежской дружбы. Есть у Новгорода побратим, город Мосс. Оттуда приехали норвежцы, посмотрели, в каком он состоянии, как живет, и предложили полечиться у них в Норвегии. И, кроме того, выставку провести в городе Мосс. Понятно, что все это было принято. Кстати, еще раньше один из его учеников, Варенцов, бывший директор этой школы, возил его работы в Билефельд, и они у немцев очень хорошо ушли, б работ. Варенцов привез деньги, что-то около 2 или 3 тысяч долларов, так что можно было существовать на эти средства какое-то время. На самолет в Норвегию мы его заносили на носилках, а когда он вернулся, то к себе на 4-й этаж поднялся своими ногами. В принципе Рябова вылечили, поставили на ноги. Он приехал свежий, полный идей, и, хотя ему предлагали там остаться, он все же вернулся.

Тут начинается последний период его творчества, с 91-го по 99-й год. Теперь он все делал дома — какие-то старые вещи просил приносить из мастерской, чтобы поправлять. Но я старался делать это реже: Владимир Степанович — любитель перекрашивать все. Ну состоялась уже вещь, она признана, экспонировалась — жалко. Многие холсты хоть и не становились хуже, но оказывались другими, а прежнее произведение исчезало. В это время он написал около 70 работ, хотя мог передвигаться только до мольберта и до кухни. Опять шли пейзажи, портреты. Я очень любил слушать, как он рассказывает, потому что это были какие-то впечатления детства: вот посмотри, красное, как клюква на болоте, поэтические такие ассоциации. Чехова он

много рисовал, Пушкина. То была и графика, и живопись...

Он и вправду много работал, но с выставкой не получалось, потому что в это время люди от него уже стали шарахаться. Характер становился хуже, а к художникам он относился и вовсе нелюбезно. Пока был достаточно здоров — был праздник каждый день. Когда же остался один, хоть и с деньгами, большинство прежних друзей исчезло, а вместо них стали похаживать какие-то новые приятели с голодным блеском в глазах. Бегали Рябову за буханкой хлеба, заодно бутылочку прихватывали. Так и пошло в его доме пьянство. Причем Владимир Степанович, человек с большой массой, мог бутылку выпить — и ни в одном глазу. Если бы был кто другой — давно бы умер или сломался. А Рябов не ломался. Страдал, конечно, ему было тяжело, потому что периодически ноги не ходили, рука отнималась, глаза стали отказывать. Он устал с этой болезнью бороться. 9 лет после Норвегии Рябов не выходил из дома, только на балкон; сидит и ждет, пока кто-нибудь мимо пройдет. Ему не хватало общения, связи с внешним миром, жизни. Даже телевизора не было. В конце концов телевизор ему подарили английские полицейские. Приехала делегация, каким-то образом узнали, что есть такой художник, пришли к нему домой прямо в форме своей, принесли Sony Trinitron, поставили. Так он при помощи этого телевизора информацию о внешнем мире и получал. Ну и, конечно, много читал, пока зрение позволяло.

В это время он частенько говорил о самоубийстве, хотя вряд ли всерьез. У него была одна работа — 1994 года, где он изобразил себя в гробу, вокруг свечи. Но это не чернуша вовсе, а очень художественная вещь. В некотором смысле желание человека отдохнуть. А потом другая еще — «Последняя осень». Художник, силуэт петли и набор цвета. Очень долго над ней работал, с 1994-го, наверное, по 1997-й постоянно к ней возвращался. И в то же время, только приходила весна, все расцветало — сразу наступало облегчение: хотелось жить, работать, много писать.

В 1998 году мы с моим товарищем Володей Артамоновым предложили: «Владимир Степанович, давайте из последних работ что-то выставим. А то многие на вас крест поставили — мол, сидит Рябов на балконе, ничего не делает». Так и появилась последняя его выставка в 1998 году, называлась она «Симфония цвета». Здесь, в здании музея, мы показали 48 картин, практически все новые работы. И в них болезни не было вообще. Это зрелые, мудрые, очень серьезные вещи.

Мы с ним частенько говорили о значении искусства, о том, как проходит жизнь,

как формируется художник. Размышлял Рябов и о познании всего вокруг — «вот у меня сейчас болезнь, я ее тоже познаю». Очень много рассказывал про сны. Какие-то там в его снах были собаки, яблоки. Была своя теория. С ним никогда не было скучно. Как-то я был в Сопоте, Россию представлял на международной выставке. Там есть такой мол, который уходит далеко в море, а в конце его телефонная будка — я оттуда ему позвонил. Он обрадовался — заходи! Да не могу я зайти, говорю, стою в километре от берега. Врешь, не может быть! Я трубку опустил, волна плещется. Здорово! И я точно знал, что потом он будет всем рассказывать, что вот ему звонили из такого необычного места. Для него это было очень значимое событие.

Есть часть людей в городе, которые Рябова чуть ли не обожествляют. Другие, наоборот, хотели бы представить его каким-то монстром. А на самом деле это была просто художественная натура. Никогда не подключал, если в лицо кого-то называл дураком, такtotого заслуживал. Если кого-то обижал горяча — находил в себе силы извиниться буквально через день. Его болезненного состояния рядом с ним не ощущалось — такая жизненная сила шла от него. В 1998 году, когда эта выставка была, мы все же вывезли его из дома. Тогда он последний раз в Кремле был — мы его подняли по ступенькам на кресле-каталке...

Трудно сказать, как эту выставку сам Рябов оценивал. Он мог говорить, что все плохо, это надо перечеркнуть, не так повесить. Потом говорил — нет, не повесить по-другому, а писать надо было иначе. Но что точно, ему жутко не хватало времени. Так всегда бывает: человек начинает ускользать к концу жизни, и открываются такие моменты, которые были упущены, а уже нет ни времени, ни сил. Наверное, самым страшным для него была потеря зрения. В последние годы Рябов почти не видел, только ориентировался в пространстве. Один глаз не видел совсем, другой на 50 процентов. Это обычное явление при сахарном диабете. И тогда же у него случился инсульт. Его увезли, и мы думали, что это уже все. Мы с товарищами постоянно его посещали, проходили через все эти врачебные инстанции. А кроме нас, и прийти к нему было некому.

Когда я его увидел после этого инсульта, у него была бессвязная речь, но абсолютно осмысленные глаза. Я тогда подумал — выкарабкается. И действительно, за два месяца он выздоровел. Практически без всяких лекарств, ведь неврологическое лечение очень дорогое. Правда, я тогда на свой страх и риск приобрел для школы несколько его работ. Это деньги были не бюджетные, а заработанные школой на плат-

ных услугах. На них можно было купить какие-то лекарства, чтобы поставить его на ноги. Он вернул себе речь, понимание мира, возвратился домой...

Летом 99-го года мне предложили выставку персональную в Италии, и я уехал. Меня долго не было, и я не сразу узнал, что он умер в это время. С ним случился второй удар, его увезли. Когда я приехал, Рябова уже не было. Он умер 29 июля 1999 года.

Сейчас прошло уже достаточно много времени. После его смерти было затишье. Никакой посмертной выставки. Кто-то вздохнул с облегчением. Я бы не сказал, что среди его ровесников в художественной среде к нему было доброе отношение, хотя многим он сделал очень много хорошего в жизни. То ли это чувство зависти к такой яркой жизни художника, то ли внутренняя конкуренция. У некоторых недобрым отношение к нему осталось и до сих пор. Тем не менее к его 70-летию мы делаем выставку. Это инициатива музея, где собраны лучшие работы Владимира Степановича Рябова.

...Под конец разговора я спросил — а как же Новгород, тысяча лет этой истории, какая-то аура, о которой так любят здесь говорить. Повлияла ли она на творчество Рябова? Олег на минуту задумался.

— Трудно сказать. Конечно, Рябову повезло, что он жил в Новгороде. Но повезло и Новгороду, что здесь жил Рябов. Его талант мог развиться где угодно, хотя он очень ценил архитектуру Древнего Новгорода, и многие храмы стали сюжетами его работ.

Храм он воспринимал как произведение искусства, старинные иконы вызывали его искреннее восхищение. Но он терпеть не мог церковь как институт. Он считал, что это как вторая партия или КГБ в рядах, и очень не любил церковников и обряды. Ему ближе было средневековье, готика. Если человек в его присутствии начинал выказывать набожность, Рябов это просто высмеивал. Но к Новгороду он относился именно как к произведению искусства. Это сделали наши предки, считал он, дали нам, и, пожалуйста, сделайте здесь еще что-то достойное того, что уже существует.

Всегда в древних русских городах есть такая плеяда художников, которые пишут одни только церкви и сами стали как местная достопримечательность среди всех этих церквей. А Рябов — независим. Чтобы понять тех художников, надо побывать в Новгороде. Чтобы понять Рябова, в Новгород ехать не обязательно, достаточно посмотреть его работы.

Март 2002 года



Редкая история. На протяжении вот уже семи лет немецкий художник-график Клаус Мюллер-Бохум аккуратно систематично и безвозмездно высылает в сибирский провинциальный музей авторские экземпляры всех своих новых офортов. Таким образом в Сургутском художественном музее сложилась большая, насчитывающая свыше 100 листов, коллекция его работ. «Тираж моих гравюр (офоротов) насчитывает 3, максимум 5 экземпляров... весь процесс в общем и целом представляет собой старую добрую «ручную работу»... Один экземпляр предназначен для Вашей коллекции». (Из письма К. Мюллера-Бохума директору музея Светлане Кругловой). Удивительно, с какой верностью художник выполняет обещание. Новый дар — две серии офортов: «Китай» и «Петербург», созданные художником в 1999 и 2000 годах. В мае в городе на Неве откроется выставка этого немецкого художника, которая пройдет в рамках IV всероссийского фестиваля «Музеи России Санкт-Петербургу».

Александр Якимович / **Клаус Мюллер-Бохум:** судьба европейского провинциала

Если попытаться представить себе воображаемую художественную карту мира, то она будет состоять из нескольких хорошо заметных больших центров, где имеется более или менее насыщенная художественная жизнь, и бесконечных «белых пятен», охватывающих огромные регионы стран и континентов. Можно при желании легко ознакомиться с тем, что именно происходит в новейшем искусстве Берлина и Франкфурта, Парижа, Лондона, Москвы, Петербурга. Но даже специалисты редко представляют себе, какие художники обитают и что именно они делают, например в Провансе, после того как там скончался в 1906 году Поль Сезанн. На карте искусств провинции и регионы Европы — своего рода «терра инкогнита». Тем более подкупает и волнует искусство мастера, который из принципа выбрал для себя судьбу «провинциального» художника.

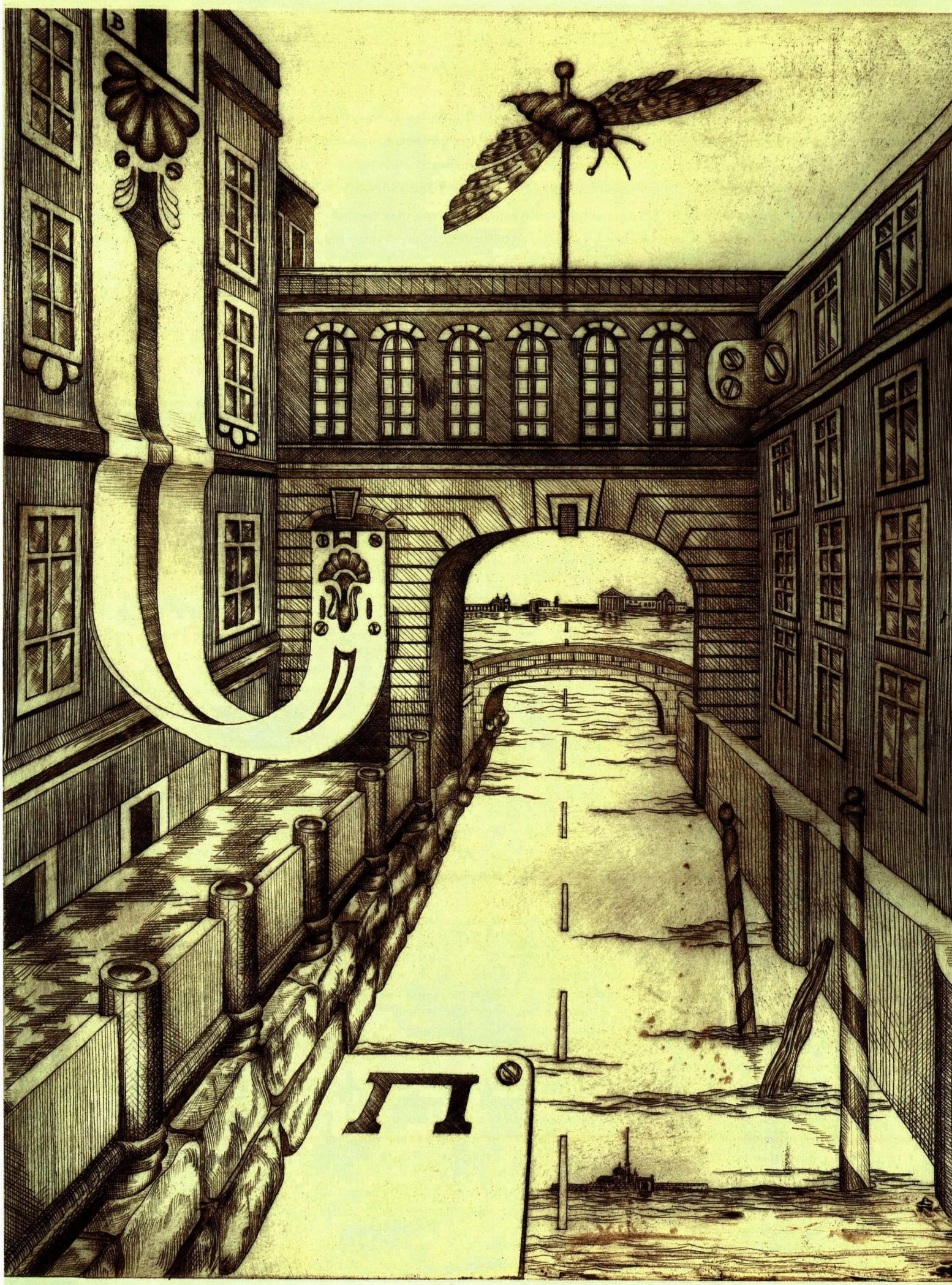
Клаус Мюллер-Бохум, родившийся в 1938 году и работавший многие годы графиком-дизайнером рекламы и интерьера в Дортмунде, Берлине, Вуппертале и Бохуме, то есть в самых окультуренных и насыщенных музеями и выставками центрах Германии, в 1983 году перебрался в глубокую провинцию — Восточную Фризландию, на границу Германии и Дании. Он поселился в местечке Ирен и стал заниматься не прикладным, а так называемым свободным искусством. Мастерства рисовальщика ему было не занимать, он имел значительный опыт в живописи и скульптуре, также с интересом выполняя коллажи и инсталляции. К сложнейшей технике офпорта Клаус впервые обратился, когда ему было сорок два года, и вскоре специалисты называют его «самым значительным художником Северо-Западной Германии». Этот неофициальный титул многое стоит, если учитывать то обилие и богатство художественной жизни, которые отличаются европейские регионы.

В 1995-м Мюллер-Бохум путешествует по Сибири, знакомится с музеями и зрителями, дарит небольшому, но бурно развивающемуся музею Сургута множество своих печатных графических работ. Собрание современной живописи и графики в музее Сургута приобрело тем самым уникальный для России характер, соединив новые работы сибирских живописцев и графиков с коллекцией философски содержательных графических листов (в основном офортов) фризландского отшельника. В них прежде всего видна и очевидна рука дизайнера и социально интегрированного мастера, привыкшего обращаться к массам людей на общепонятном языке эпохи авангарда и массовой культуры. Четкая прорисованность, разборчивость деталей и манящая, нередко загадочная интрига разворачивающегося в графике сюжета. На первом месте — культура линии и отличная школа, а также некоторый фанатичный перфекционизм — то есть желание мастера своего дела изготавливать вещи только первоначальные, не удовлетворяющиеся приблизительностью художественного исполнения. Опыт его экспериментов был использован и переработан в привычной для немецкой классической графики технике офпорта. Художник не боится прикреплять к поверхности металлической матрицы «посторонние предметы» — проволочки, зубчатые колесики от часов, ключи — и отваживается печатать с таких, казалось бы, невозможного неровных пластин, предварительно вымачивая офортную бумагу в течение суток. При этом детали оказываются безупречно прорисованы, поражает редкостная рельефность оттисков... Но каков смысл этих «ребусов», в которых совмещаются маски и манекены, механизмы и аппараты, лица, обнаженные тела, музыкальные инструменты, надписи, насекомые, разные прочие предметы и фигуры — как знакомые, так и незнакомые?

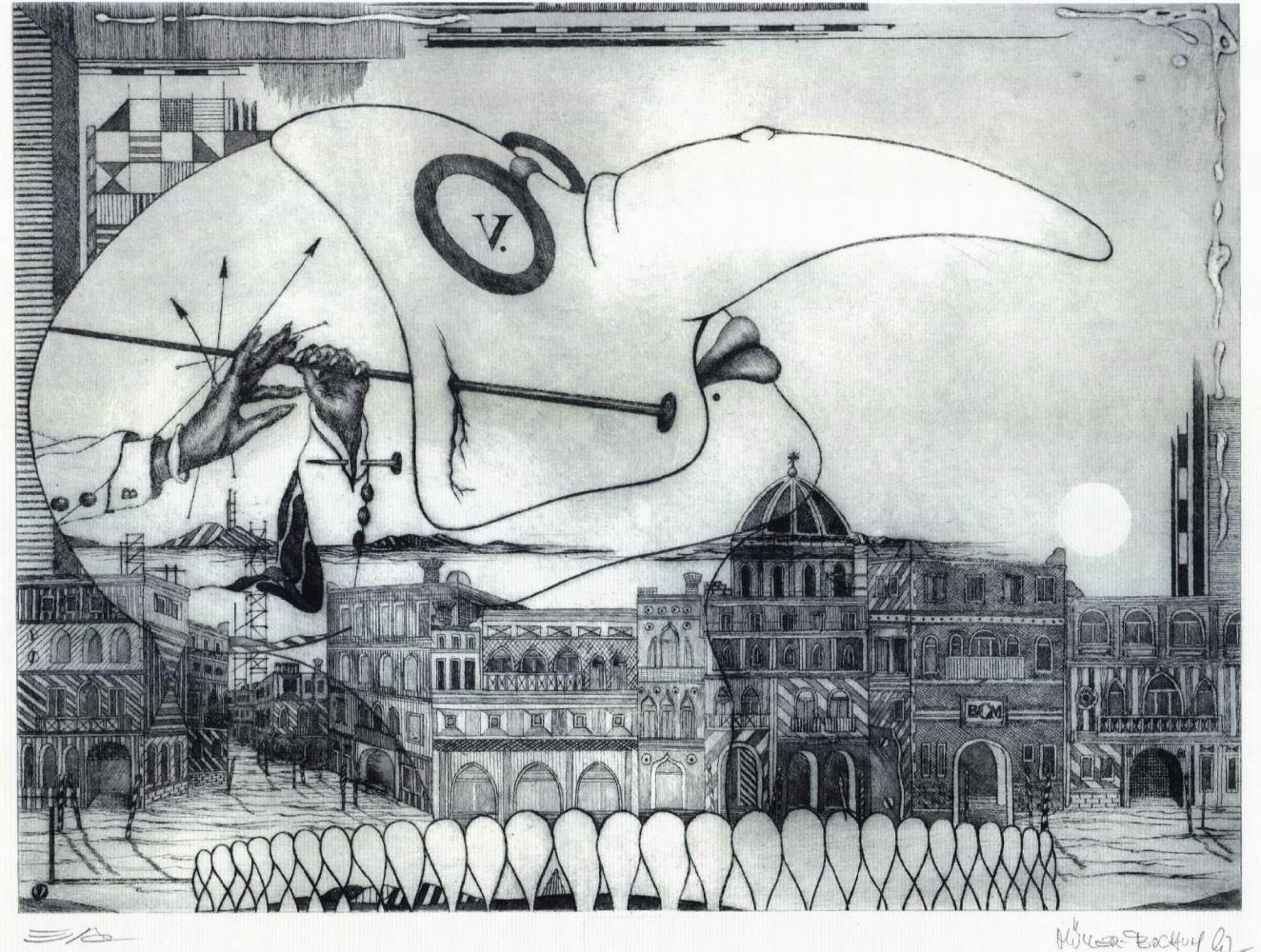
Похоже, график и хочет, чтобы зритель был озадачен, призывая к неторопливому размышлению о чем-то таком, что представляется ему чрезвычайно важным для человека в конце 20-го столетия. Его листам противопоказаны ритмы стремительного и автоматического заглатывания, свойственные потреблению продукции рекламного типа. Клаус Мюллер-Бохум и сам говорит о том, что его работы не для быстрого прочтения.

Фрагментарность и деформированность мотивов прослеживаются в той или иной форме чуть ли не во всех его работах. Он как бы составляет диковинные гербарии из «заметок о поврежденной жизни», если воспользоваться заголовком одного эссе Теодора Адорно. Изображенный торс, как правило, не снабжается головой или ногами и намекает то ли на незавершенность человека, то ли на его ущербность. Или автор анатомирует вещи и тела? Изображения отдельно взятой руки в его листах нередко лишены кожи, как будто ему особенно важно посмотреть, что там внутри. Тело человека нередко словно расплывается, растрескивается, лопается, не выдерживая — чего? Внутреннего напряжения, внутренней пустоты? Пустотность фигур подчас подчеркивается такими мотивами, как шнурковка или застежки, словно телесная оболочка является обувью или одеждой для чего-то более существенного, но почему-то утраченного или не приобретенного. Резкие искажения и деформации производят особенно беспокоящее впечатление тогда, когда они отмечают собой гармоничное, стройное и сильное женское тело. Все это, несомненно, сильные и эмоционально острые средства, и если художник так настойчиво их применяет, то, верно, не зря. Он хочет сообщить нам нечто весьма драматичное — ему необходимо, чтобы заштампованные массовой культурой сознание современников спотыкалось

Дон Кихот. 53,2x39,1; 39x29,5. 1996



Зимний Петербург. 53×39,2; 39,1×29,5. 2000



Песнь чумы. 39,4×50,4; 29,5×39. 1997

о загадочность и подтексты тех странных историй, которые разворачиваются в его сюжетах.

Конечно же, художник превосходно осознает свои истоки и те параллели, которые возникают у зрителя. Но он не хочет называть себя без оговорок сюрреалистом, как это делают торопливые журналисты фрисландских газет, не обходящие вниманием ни один из частых показов его работ в галереях Северо-Запада. Сам Мюллер-Бохум, с присущей ему точностью, более прав, когда предпочитает термин «магический реализм». Он, несомненно, наследник как современной знаководизайнерски-рекламной культуры, так и классического «магического реализма», что неудивительно. Для послевоенного искусства Германии (как Западной, так и Восточной) именно сюрреализм оказался противоядием от того интернационального абстракционизма, минимализма и прочих чисто формалистических течений, которые с легкой руки американских арт-менеджеров и заокеанской прессы насаждались в Европе после 1954 года. Сверстники фрисландского мастера, получившие с тех пор международное признание (Г.Базелиц, И.Иммendorf и другие) с готовностью вбирали опыт сюрреализма уже в 60-е годы. Но никто не собирался просто возвращаться назад, в эпоху классического сюрреализма. Андре Бретон, Хоан Миро, Сальвадор Дали, Рене Магритт, Макс Эрнст —

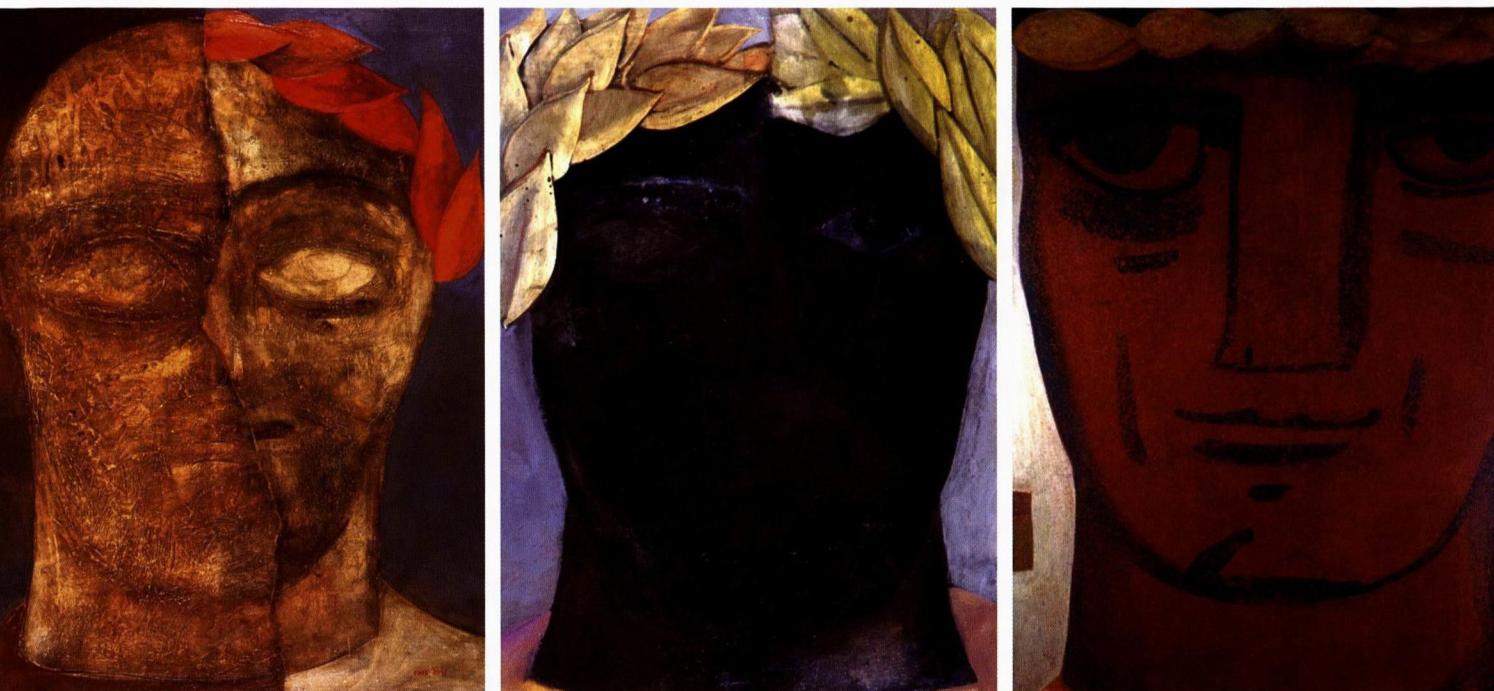
эти экстремисты 20-х и 30-х годов, экспериментаторы и разрушители устоев европейской культуры, сами чуть позже оказались в положении отцов, у которых учатся и с которыми спорят младшие. Среди этих младших наследников и спорщиков занимает свое место и Клаус Мюller-Бохум.

Дело не только в том, что он решительно отвергает такие инструменты сюрреализма, как случайность и непредсказуемость технических приемов и результатов. Сюрреализм в принципе двойственно относился к гуманистической культуре и этической нормативности. Андре Бретон внушал своей трудной и буйной пастве, что в искусстве цепны разрушительные выбросы дочеловеческих и нечеловеческих психических энергий, которые, однако же, приобретали в трактовке классиков сюрреалистического искусства (в том числе в текстах самого Бретона) в высшей степени интеллектуальную обработку. Клаус Мюller-Бохум не сторонник «неконтролируемых взрывов подсознания» и скорее стоит на защите рассудка и этических императивов, чем пытается поставить их под сомнение. В общем и целом он представитель нового культурного консерватизма, обогатившего свои арсеналы опытом авангардных экспериментов.

Рассматривая и сопоставляя его мастерски сделанные листы, мы видим, что он не искушает нас хаосом и бунтом, как отцы-сюрреалисты, а скорее хочет, чтобы

люди кругом опомнились, отбросили нелепости и предрассудки своего века и стали бы разумнее и чище. Не в лоб, но достаточно ясно он протестует против технического бездумия и машинного автоматизма своего века. Частое повторение механических и технических деталей обычно соседствует с признаками смерти, разложения и бесплодия (таков лист «Дон Кихот» и другие работы). Изображая «Венецию», он явно сталкивает панораму этого сказочного города с мотивами неживой маски, механической головы и ловких рук фокусника или кукольника, которые управляют деревянным мозгом и картонным лицом нового человека. Вероятно, диковинные превращения человекообразных форм в работах этого художника имеют отношение именно к проблеме контролирования сознания.

Прежде всего он опасается утрат и разрушений, полагая, что люди зашли слишком далеко в своих опытах над собой и над природой, но не сомневается в разуме и морали как таковых. Просто мы не сумели их использовать правильно. «За моими картинами стоит страх перед разрушительными силами, в том числе именно человеческими, страх перед исчезновением и распадом, страх что-то потерять», — говорит художник, и, возможно, вместе с другими опомнившимися европейскими гуманистами ему суждено продолжить линию новой утопии в искусстве — теперь уже утопии XXI века.



Серия анонимных портретов. 2001–2002

**Вадим Высоцкий / Глеб Богомолов:** «вспыхнет золотом — погаснет багрянцем...»\*

Галерея Марины Гисич в феврале 2002-го представила на суд зрителей внушительную ретроспективу живописных работ последних лет Глеба Богомолова. Выставка этого художника в частных апартаментах на Фонтанке носила название «Абстрактный портрет». Об этом цикле и пойдет речь.

Есть художники, которым удается подчинить технологическое моделирование в своем творчестве модуляции памяти. Их работы являются открытым настежь генотипом культуры. В многослойной фактуре картин признанного мэтра петербургской школы последней трети прошлого века Глеба Богомолова серьезные исследователи находят что угодно — от мозаик Равенны до аппликаций Ильи Глазунова. Но Богомолов всегда умел уйти, окутанный флером реминисценций, от конкретных аналогий в мир беспредметного.

Этот внешний аскетизм придавал его работам внутреннюю безграничность, монументальность и благородную пластичность. Там, казалось, само время оставляло неизменные следы на побеленных стенах, освещавшихся позолоте парковых плащаниц, на выцветших до левкаса иконных досках.

Серия последних его работ, выполненная осенью 2001 года, более рискованная: в ней на смену абстракции приходят лики. Правда, они «анонимные», а значит — символические. Компромисс между конкретным и обобщенным раз и навсегда был уже решен в искусстве иконы. Глеб Богомолов обращается скорее к позднеантической культуре, и за всей вереницей голов с подчеркнутыми скулами, мощными подбородками и гипертрофированными глазами маячит

Колосс Константина. Устойчивый аксессуар — диадема, которая переливается то лавровой ветвью, то венком из терниев, — также свидетельствует о цезарианстве. Возможно, нынешняя политическая ситуация заставляет даже столпов нонконформистского искусства подсознательно вернуться к размышлению о сущности власти, о цене сильной государственности, об истоках отечественного византизма. Однако в гигантских полотнах, поражающих необычным для Богомолова колористическими контрастами, видятся отсветы заката, возможно — заката цивилизации.

В яркой эмоциональности, эффективности этой, последней серии его работ вдруг проявилась незаурядная и неожиданная для художника декоративность. Зрителю передается наслаждение маститого автора своей творческой раскованностью, неоспоримо высоким уровнем мастерства, доходящего до виртуозности. В памяти остаются багровые, багряные, буро-фиолетовые, пунцовые, лилово-коричневые панно, как фантастически увеличенные осенние листья. В их уверенных чеканных прожилках — суровые лица, которые ушли туда, откуда пришли, — в беспредметность. Ибо перед нами — лукавая игра: узнай, поверь в то, чего не было, иными словами — соучаствуя в рождении нового, якобы данного прежде, по-настоящему.

И все-таки, все-таки как приятно окунуться в сферу условного искусства — как в холодный и солнечный октябрьский день. Повсюду тропическое буйство красок, пиршество птиц, потоки жаркого света, но также — ледяное дыхание приближающейся зимы. Впрочем, это и есть непреложный закон неба, как говорил Конфуций.

\*Печатается в сокращении



Карл Аймермахер. Вариации без темы. 1998–2001

## Ольга Якубович / **ДО И ПОСЛЕ ВЕРНИСАЖА**

ВЗ НОМИ. 5–30 марта. «Скульптура. Бумажная скульптура. Нескульптура».

**Компоненты этой триады ловко совпадают, как детали детского «puzzle`а», объединенные авторами экспозиции идеей игры с плоскостью. В одном случае плоскость пропускается лучом света или прорезается сквозными отверстиями; в другом причудливо преломляется по ребру, и, наконец, в третьем – объем платья, разрезанный по шву, разворачиваясь, превращается в плоский предмет причудливой конфигурации.**

Встретившись в общем пространстве, объекты Елены Губановой – Ивана Говоркова (Петербург), Карла Аймермахера (Берлин) и Олега Бирюкова (Москва), прекрасно сотрудничают подобно музыкантам – виртуозам камерного оркестра. Представленные на выставке фотографии, мебели и арт-объекты как будто действительно заранее были «сыгрыны»: эти три ничуть не похожие друг на друга явления, как разнонаправленные векторы, с неизбежностью пересеклись в некой точке, презрев все математические расклады.

Захваченные врасплох бартовской «camera lucida», они представили перед нами, еле сдерживая скрытую упругую силу последующих воплощений. Лекала Бирюкова в следующий после настоящего момент бытия спиралевидно скрутятся, сойдутся по швам, застегнутся на все крючки, стачаются по вытачкам и, будучи надеты на невесомые субтильные тела, элегантно проплынут рядом с вами. Пластиковые композиции Губановой–Говоркова, не удержавшись от соблазна спора с собственной стерильностью, наберутся храбрости и разобьют недолговечную гармонию подобно

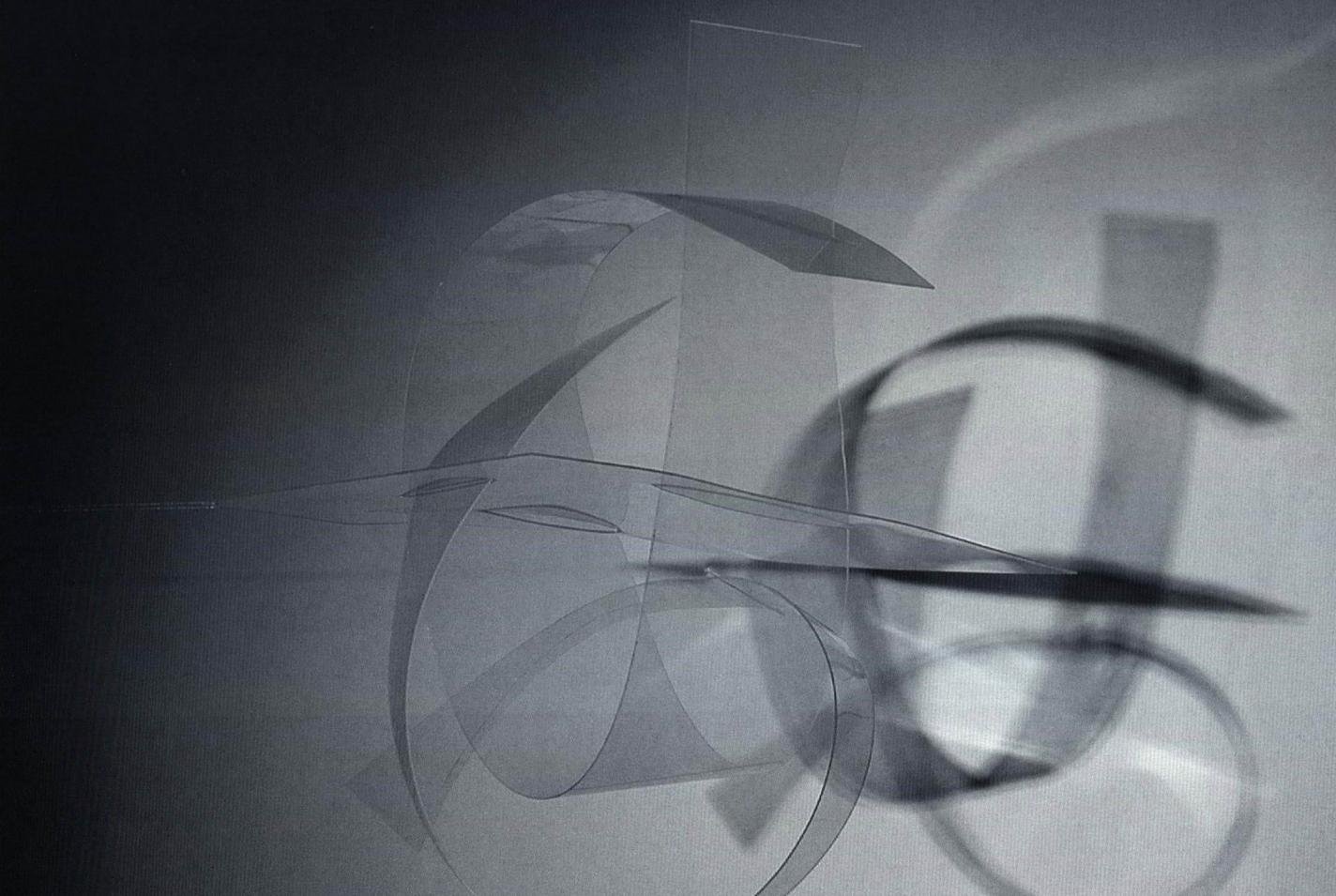
капризным табакерочным пружинкам и моточкам. И даже персонажи Аймермахера, застывшие на время, как заиндевевшие паруса, вдруг оттают и взовьются, отдавшись на волю ветрам.

Наблюдателю выпала редкая возможность созерцать все это в момент компоновки выставки, когда можно в тишине до-точно разглядеть все детали, пойманые и удержаные хитроумными авторами. Очевидность-невероятность происходящего явления троекратно подчеркивается. У Аймермахера мы видим не реальные, а сфотографированные объекты, и потому не имеем понятия об их истинных размерах, цвете и весе. Скульптуры могут оказаться миниатюрными игрушками и одновременно гигантскими монументами благодаря удачно найденной форме. Их полированные грани несут на себе рефлексы и отражения окружающих объектов, заменивших собственно цвет. Ловкий, но легкий обман, если угодно, фокус автора срабатывает на все сто. Иначе стала бы некая зрительница воскликнуть: «Какая красота!», глядя на «портрет» 10 тысяч раз виденной смятой и выкинутой вон фольги от винной бутылки.

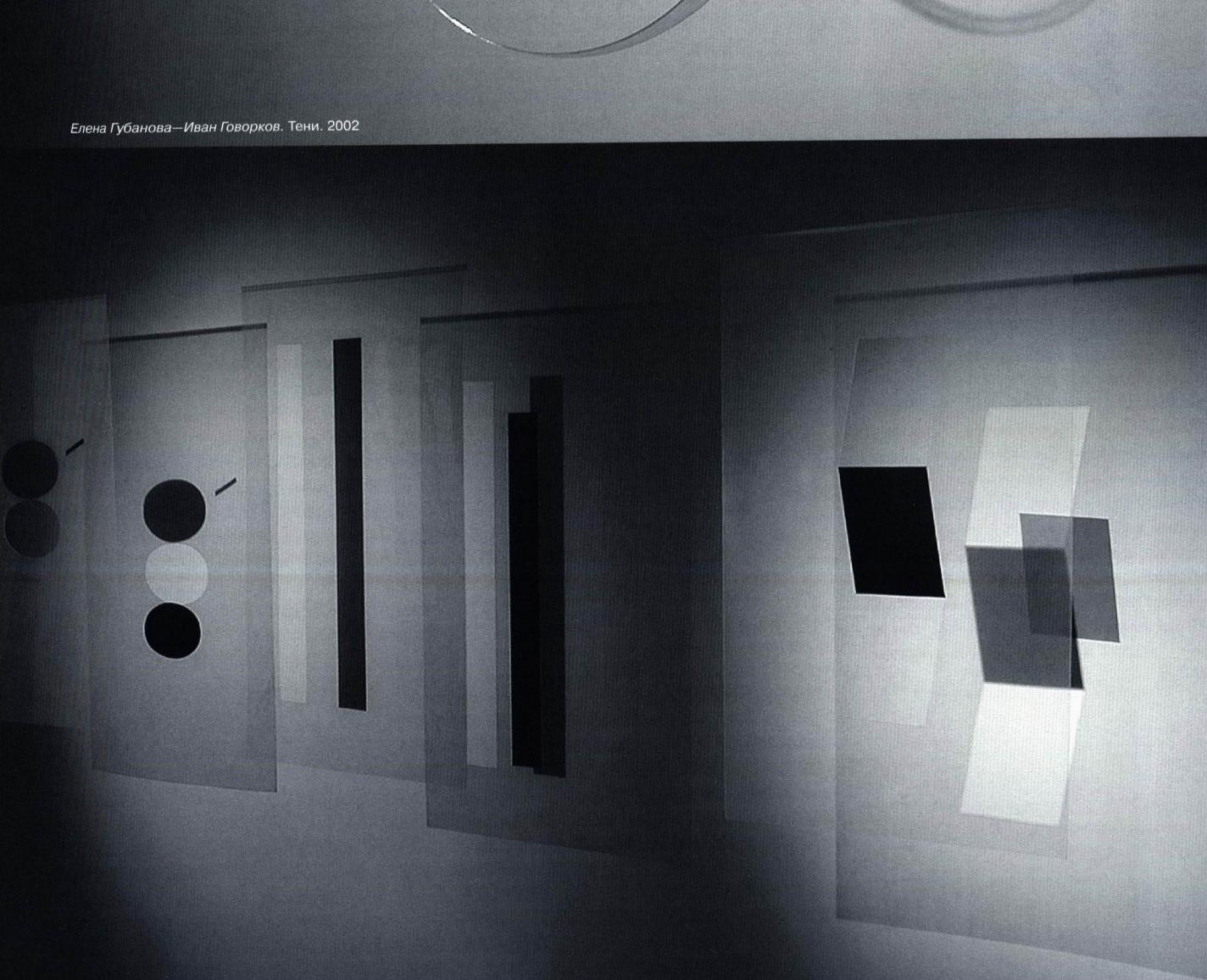
Невероятные тени от очевидных объектов Лены и Ивана создают атмосферу природной невесомости. Легкие композиции балансируют в пространстве на грани света-тени-светотени, динамики-статики, действительной материальности – неосознанной иреальности. Воплощение чистой идеи не имеет функциональной нагрузки. Идет работа формы («стой, опасная зона – работа мозга»). И опять обман, фокус. Подобно перманентной улыбке балерины, не

исчезающей даже при исполнении голово-кружительных фуэт, эта легкость лишь видимая часть мыслительного процесса, предстоящего креации объектов. Точный, почти тригонометрический расчет угла падения луча света, расстояния между элементами и в конечном итоге местоположения тени и ее источника позволил воплотить замысел авторов. Напротив, функциональность предметов Олега Бирюкова не прекращена, а лишь на время приторможена. Человеку не искушенному может показаться, что лекала, отыграв свою роль промежуточного звена креативной цепи идей модельера, как говорится, «вышли в тире», оставшись ненужными, хотя и красивыми лоскутами бумаги. Функция, приостановившись, позволила им лишь на время стать самостоятельными единицами пространства. Удачная подача (выбор цвета и фактуры фона) довершила начатое, продлив линию жизни объекта. И это опять не так, опять маневр. Побыв некоторое время совершенно независимыми произведениями, лекала вновь будут использованы хозяином.

Все увиденное на выставке сухо, графично, с растяжкой от белого к черному. И даже участники вернисажа были почти все в черном, что не удивляет. Пространство зала (серый пол – яркий свет), время года (снег – асфальт) – сам город выставляет условия, задает тон, узаконив тем самым цветовую гамму современного мира и мира искусства в том числе. Видимо, это и было еще одним связующим элементом, поддерживающим стройную концепцию всей экспозиции.



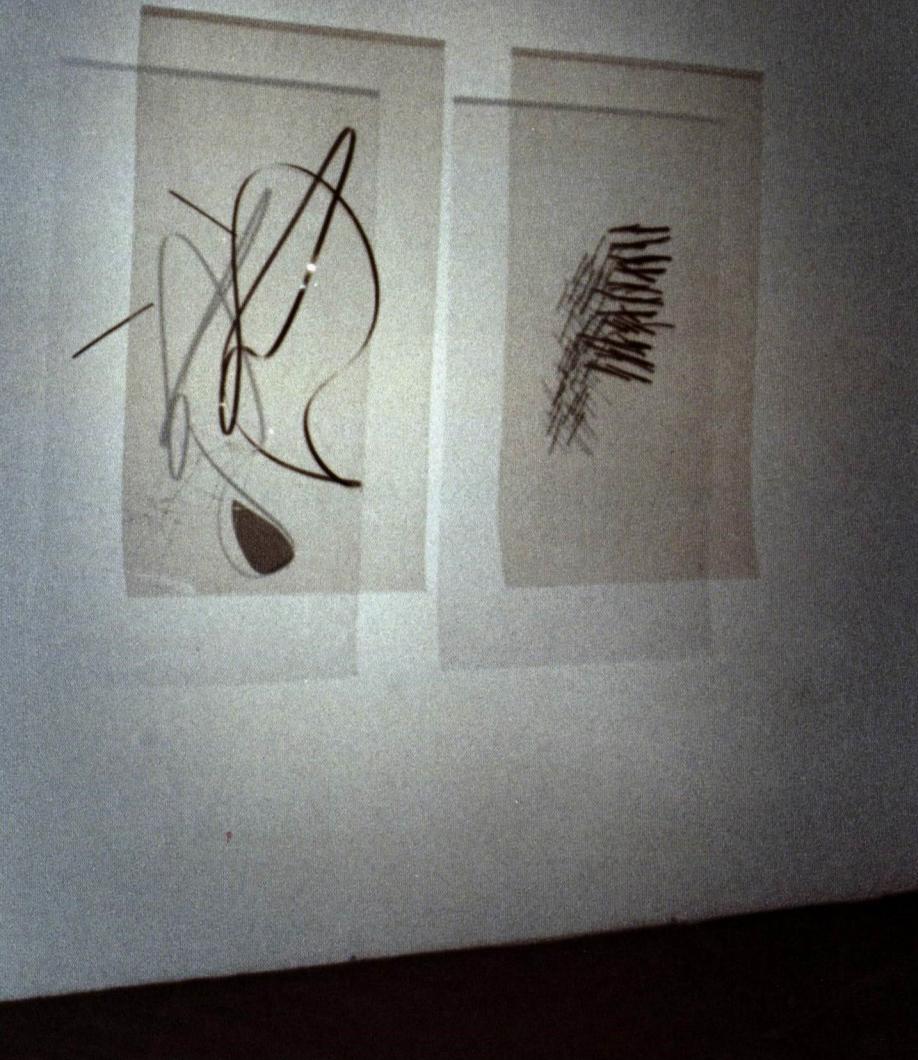
Елена Губанова–Иван Говорков. Тени. 2002



Елена Губанова–Иван Говорков. Тень пустоты. Триптих. 2002



Олег Бирюков и его модели на выставке «Скульптура. Бумажная скульптура. Нескульптура», НЮМи. 2002



## Екатерина Андреева / **Олег Бирюков: одежда как пространство**

**Олег Бирюков говорит, что хотел показать лекала на выставке в редакции «Нового мира искусства» как воздушных змеев: подвесить их под потолком. Но получилось гораздо лучше. Получилось просто очень хорошо: выкройки, расчерченные геометрическими фигурами, укрепленные на матовой черной копирке, хочется сказать, укрепленные над матовой черной копиркой, потому что они казались выше фона, были похожи на фантастические летательные аппараты, парящие на черно-белом снимке. Не бумажные змеи, но машины с биоморфными крыльями, пролетающие над равномерной фактурой океана<sup>1</sup>.**

Эти пересекающие пространство машины — геометрические проекции черных платьев из коллекции 2001 года под названием «На сопках Манчжурии». Идея черных платьев разрослась из одного источника — победного черного платья с конкурса «Платье года», который был в Москве в 1999-м. Это первое черное платье в свою очередь появилось после участия в выставке модного дизайна, проходившей в Париже го-

дом раньше, где Бирюков впервые в такой полноте увидел международный мир кроя как мир идей и концептов.

Сами платья были выставлены подле чертежей на барышнях. Выбранная Бирюковым модель — какая-нибудь харбинская гимназистка, волею провидения попавшая в наши дни и заканчивающая частный английский колледж. Обязательно в обуви на плоской подошве и скромно причесанная. Строгая на вид. Вообще строгость единственна этой моде: строгость того стиля, который запрещает балеринам в классическом балете забыть в ушах серьги, так как неучтенный блеск способен распороть тонкий мир иллюзии, грубым эффектом разрушить стройное пространство картины. В строгих одеждах Бирюкова им самим и конструктором Николаем Артемьевым очень много всего придумано и учтено в целом, как должна быть просчитана архитектура: не только для того, чтобы здание держалось, но чтобы вокруг него удерживалось, конденсировалось пространство.

Способность держаться в пространстве, как на воздушной волне, выбирать пространство в себя — одна из особенностей

настоящего произведения искусства. Произведение искусства с каждой долей прожитого времени растит в себе пространства — резервуары для взгляда, для духа, для энергии развития, на случай растрат в других областях жизни. Поэтому в работе, ставшей произведением, всегда больше простора для воображения, чем даже вначале вложил в нее мастер. Произведение — слово среднего рода, превышающее слова «картина», или «автор», или «платье» благодаря тому виртуальному пространству, тому свету, в который эта вещь произведена быть чудесной волей случая и усилием вдохновенного человеческого труда.

На показе коллекции «На сопках Манчжурии» черные платья были именно такими пространственными доминантами, уводящими взгляд от одежды как явления из области ремесла, продукта, товара в сферу искусства, произведений или даже созданий, одушевленных и гармоничных в своей законченности вещей. Гармония этой одежды построена на сложной системе диссонансов, на динамике движения ткани на теле, а не на статике фасада. Кажется, что в движении бьются, как жилы, пока не про-

пустят через себя всю драматическую энергию платья, его конструктивные элементы, иногда — единственный шов. Так, знаменитый американский абстракционист Барнетт Ньюман оставил тонкий просвет-молнию, пространство между полотнищами черного и белого, синего и красного, называя этот просвет «одиноким (единственным) событием на холсте».

Одежда, помысленная как событие становления вещи, получает импульс жить самостоятельно и меняться, но она также несет в своем пространстве отголоски боли, которая всегда сопутствует перемене. В черных платьях соблазн, которым должна обладать мода, — это соблазн всего современного искусства, вынуждающего себя к постоянной смене кожи, к особенному аскетизму отсроченных удовольствий. В них, несомненно, присутствует свойственная урбанизму вообще и современному урбанизму в особенности истерия существования в нечеловеческом, хотя и созданном человеком, scenicеском пространстве и ритме.

Бирюков говорит, что пришел к мысли о том, что мода должна превышать самое се-

бя относительно недавно и отчасти под влиянием этой идеи переехал в наш город как в пространство материализованной эстетической дисциплины, геометрии, облеченный в форму проспектов и фасадной застройки. Впрочем, человек чувствующий, наслаждаясь визуальным порядком холодной архитектуры, часто становится тайным сообщником того бунта против порядка, который приписывается местной природе и вспыхивает в истории петербургского мифа с приходом все новых и новых писателей и художников. Какой бы законченной и даже застылой ни казалась картина наших набережных, здесь, как на палубе «Летучего Голландца», в свое время снова и снова начинается бой за пространство, и город снова и снова навязывает себя мести.

Так и дизайнер навязывает крой ткани, природное желание которой — распространиться вширь без помех. Кроить значит совершать насилие над материалом, превращая пассивную горизонталь в активные вертикальные объемы. Бирюков, как современный художник, не скрывающий от зрителя процесс создания произведения, отказывается прятать следы этого

насилия в кокетливой одежде из безличных стерильных заготовок, наоборот — он показывает, что жертвоприношение ткани совершилось единственно правильным расчетом, единственно необходимым, ритуальным образом.

Дендизм, как и панэстетизм в целом — жестокий ежедневный обряд, которому совершенно не обязательно подвергаться, если хочешь просто считаться модным. Известную поговорку «чтобы быть модным, надо страдать» можно истолковать, исходя как из правил низкого, так и высокого жанра. Большинство, конечно же, полагает, будто это сказано о каких-нибудь изуверских корсетах, зауженных штанах или обуви неудобного фасона. Но, может статья, это сказано об искушении художника заложить парадоксальное, борющееся само с собою платье и так его оснастить, чтобы оно могло в будущем превзойти самое себя и потом уже благодаря новой силе пре-восходства снова и снова фокусировало на себе пространство.

<sup>1</sup> Счастливая идея зафиксировать лекала на черной копирке принадлежит Елене Губановой.



«La Scala», Таллин. 1991



Париж. 2000



Доки. Лондон. 1995

## Алексей Иваненко / фотографический космос Олега Михеева

В марте в галерее «Д 137» прошла выставка «Black & White and Red All Over...» фотографических работ Олега Михеева

Русские феминистки любят повторять, что муж — это глава семьи, но жена — это шея, которая задает горизонт восприятия. Фотоаппарат и фотограф играют схожие гендерные роли. Механизм при этом оказывается головой, которая смотрит и запоминает. Фотограф усугубляет свою карму свертением подобия черной мессы. Задекорировав мановением пальца отдельные точки траектории взгляда, он производит трепанацию черепа фотоаппарата и опускает двумерные синтетические мозги в таинственный алхимический раствор. Затем, взывая ко мраку, начинает читать мысли механизма. Фотоаппарат умирает и, заряженный новой пленкой и новой батареей, возрождается вновь. Освобождение от цепи мучительных реинкарнаций ему может принести только манифестация собственной негодности.

Эстетической продукцией Олега Михеева восхищались лидеры двух моих любимых групп — «Мумий тролль» и «Танцы минус». Оформление альбома «Точно руть алоэ» (2000), на котором был изображен лик Ильи Лагутенко, пошатнуло мои прежние предрассудки. Фотограф может быть не только похитителем мыслей механизма, но также и его дьяконом, сподвижником. Узнав о проходящей в Петербурге выставке Михеева, пришло понимание, что, несмотря на отраженное восхищение, я весьма мало осведомлен о житии Олега. Последовали непродолжительные бдения перед монитором компьютера с запрашивающей Яндекс и Google мантрой «Олег+Михеев». Снизившее на меня Откровение внушило мне благоговейный трепет. Олег Михеев относился к редкому племени магаданских лондонцев.

Место его рождения — дальневосточный Вифлеем сталинской постройки — удивительно само по себе. Магадан — это край мира, точка Омега, а края мира — это зона, граничащая с ино бытием, территория шаманов и духовидцев. В Откровении также сообщалось, что после поселения в Британии Олег Михеев стал довольно респектабельным фотографом, чьи работы украшают обложки дорогих модных журналов.

Мое глубокое убеждение — искусство не может быть бездуховным; потому я, как гадающий о поле ожидаемого ребенка отец, спрашивал себя о типе духовности Олега Михеева. Левый (прометеевский) или правый (консервативный)?

Первое впечатление от его фотографических работ — это видимое отсутствие единства. Чувствовалась печать истерического славянского духа. В одном из залов — черно-белые апокалиптические иконы безлюдных обреченных городов, много женщин и тревожная пустота.

Я всегда считал Эйфелеву башню фаллическим символом, но вот в памяти встает работа Олега Михеева. Париж 2000. Инк-джет на торшоне. Ракурс и игра света открывают в Башне раскинувшееся женское тело. Светлое на фоне ночного мрака миллиниума. Горизонтальное и вертикально практически неразличимы.

Снова Париж 2000. Снова инк-джет на торшоне. Взгляд из темной подворотни на освещенную, но узенькую пустую улицу. Полустертые граффити латиницей на стенах. Ощущение мокрого асфальта. Вспыхивает в памяти архетип — свет в конце тоннеля. Однако белый велосипед — незначительная деталь слева — превращает миф в фарс. Это уже становится похожим на компьютерную игру с подсказками. Впечатление как будто во сне или в астрале.

«La Scala», Таллин, 1991. Инк-джет на торшоне. Изображение ассоциируется с заброшенной Лестницей Иакова, по которой уже давно никто не восходит на Небо. Страстообрядческое чувство богооставленности. Лестница возводит на второй этаж древнего лежащего в руинах здания. Она вся поросла быльем. Только смутный призрак кошки бродит у ее основания. Гнетущее, нолишенное трагизма ощущение тления.

Москва 2000. Инк-джет на торшоне. Изображение похоже на белую кость жен-

щины. Взгляд со спины. Голова и ноги скрыты во мраке. Кость в горле, кость — собакам. Ощущение какой-то жертвенности, лишенное при этом всякого патриотического пафоса.

Доки. Лондон 1995. Инк-джет на торшоне. На переднем плане не поддающаяся отождествлению конструкция в форме параллелепипеда, отдаленно напоминающая поставленный на попа дощатый ящик. Но это впечатление обманчиво, так как у его подножия различимы едва заметные крошечные фигурки людей, уныло резвящихся на берегу реки — вероятно, Темзы. На другом берегу струдом распознаются силуэты домов.

В другом зале — брызгающие масляничным буйством красок и чем-то напоминающие ламаистскую живопись портреты. Странно, но более всего поражает даже не плачущий лик напоминающего аватару какого-либо индуистского божества Мумий Тролля, а изображение модели Elizabeth 1998. Кисть левой руки причудливо изогнута в подобии крестного знамения. В правой — белое яйцо в красном платке. Бесстрастное лицо инопланетянина и прическа Чебурашки. Композицию вполне можно было бы озаглавить «Марсианская Пасха». Неземная девушка как будто телепатирует: «Христос воскрес!». Почему марсианская? Очевидно из-за обилия красного цвета. Последняя работа, которую я увидел почти в самом конце, называлась «Безумная любовь юдофила», и тут же подумалось о правом варианте духовности...

Как хочется верить, что общее в эстетических продуктах Олега Михеева все же присутствует. Для меня это важно — отсюда и желание. Его работы повергают в транс. Они не вызывают эмоций, не заставляют думать. Выходя из галереи, я заметил, что практически разучился ориентироваться в пространстве и во времени. Говорят, подобное чувство испытывают вернувшиеся с орбиты космонавты. Заново приходится учиться ходить, но остается неизреченный опыт неземного. Выходя на Невский, я стал приходить в себя.

Слагетикаус. Лондон. 2001





## Сергей Даниэль / В поисках утраченного зрения: Клод Моне

«Стоит посмотреть на посетителей, входящих в выставочные залы импрессионистов, где резкий розовый, ядовитый зеленый, синеющий синий, пронзительный красный, нестерпимый фиолетовый, все цвета спектра бешено борются друг с другом. Бедным людям хочется зажмуриться, их веки начинают подергиваться. Боже правый, куда они попали?».

Этот голос критики позапрошлого века, и таких, как известно, было немало.

Даже мобилизовав все воображение, трудно представить себе зрителя, который подобным же образом отозвался бы на ретроспективу Клода Моне, недавно развернутую в Эрмитаже. Сейчас почти невозможно поверить, что в свое время эти картины вызывали слепую ярость, что публика бросалась на них с палками и зонтами и для наведения порядка приходилось вызывать полицию. Какими глазами надо было смотреть на вещи, чтобы увидеть в Моне «Марата живописи»? Импрессионистов называли душевнобольными, а их выставки — «собранием грубейших непристойностей», «фантазией больного мозга», «последним криком моды в мире умалишенных» и т. д. и т. п. Чего ради так изощрялась критика?

Теперь проще простого посмеяться над консервативной публикой и недальновидными экспертами. Сложнее разобраться в причинах, вызвавших реакцию, остроте которой можно только позавидовать. А причины, надо полагать, были серьезные. В импрессионизме усмотрели покушение на реальность.

История искусства говорит об открытиях и утратах. Находя одно, мы неизбежно теряем другое. По-новому организованный ансамбль линий и красок сначала озадачивает или возмущает зрителя, однако время берет свое, возникает эффект адаптации глаза, а затем возмутительные картины входят в набор привычных эталонов зрения. Разумеется, надо иметь в виду сопутствующие факторы (рост цен, престижность коллекций, тиражи книг, неиссякаемый репродукционный поток и т. д.). Но именно в привычке угасает счастье открытия, видимое подменяется знаемым: а, говорим мы, понятно, это импрессионизм... Созерцательные ценности сворачиваются в простую рассудочную дефиницию, и живой образ восприятия оказывается вновь утраченным. Можно ли после этого сказать, что мы и в самом деле владеем тем, что открыли импрессионисты?

«Покушение» на реальность, осуществленное Моне и его соратниками, заключалось в принципиальном отказе от общепринятых визуально-изобразительных конвенций. Одно дело — писать в четырех стенах ателье, при направленном освещении, держа в фокусе взгляда неподвижно позирующую модель; другое — работать под открытым небом, непосредственно на земле или на воде, в лодке-мастерской, сообщаясь с прихотями погоды, капризами световой среды, мгновенно изменяющей палитру видимого мира. Пленэр обостряет охотничий инстинкт глаза и вкус к мимолетному. Лишенное условной «рамы», зрелище природы рассыпается на фрагменты, каждый из которых может стать самостоятельным мотивом, а время созерцания оборачивается мозаикой впечатлений. Это дало критике повод утверждать, что импрессионизм ответствен за «декомпозицию» картины. Отсюда и серийный принцип творчества, столь масштабно воплощенный Моне. Техника письма, призванная запечатлеть воспринятый таким образом мир, была названа «телеграфной». Четкость изобразительной артикуляции предметов принесена в жертву единству свето-воздушной среды, передаваемой словно

вскипевшей красочной фактурой. Если к этому добавить интенсивность цвета, достигнутую за счет открытого столкновения теплых и холодных, то можно понять, почему первые зрители импрессионистов были буквально ослеплены их живописью.

Не принимая в расчет огульную критику, стоит обратить особое внимание на тех, кто по-настоящему ценил Моне, а потому и судил о нем с ревнивой строгостью. Таков Сезанн, которому случалось говорить: «Моне — это только глаз». Однако он сразу же добавлял: «Но, боже мой, какой глаз!». В нескольких словах о Моне сказано едва ли не самое главное. Сезанн, преодолевший искушения импрессионизма, мечтал воссоединить новый опыт с высокой традицией классики, «вернуться к Пуссену через природу». Он предвидел, что импрессионизм чреват цепной реакцией метаморфоз, грозящих разрушить целостную картину мира. Однако Моне остался для него единственным в своем роде.

Позднее Кандинский рассказывал, что один из «Стогов» Моне стал событием, наложившим печать на всю его жизнь. Именно эта картина открыла ему сказочные силы живописи, в которых предчувствовалась еще невиданная свобода беспредел-

метного искусства. Хрестоматийная известность свидетельства Кандинского ничуть не мешает оценить его принципиальное значение. Так или иначе, Моне стоял у начала перманентной революции художественного видения, охватившей эпоху модернизма.

Как ни естественно обращаться к прошлому, говоря о ретроспективе великого импрессиониста, устроенной в эрмитажных залах Главного штаба, — живопись вызывает к настоящему. Моне не обманывает ожиданий, выставка великолепна. Можно вообразить, сколько потребовалось усилий, чтобы объединить вещи из бывших собраний Щукина и Морозова с картинами западноевропейских и американских коллекций. Это, впрочем, не исключает вопроса, насколько удачен состав экспозиции. На мой взгляд, живописные качества панно «Индюки» из парижского музея Орсэ не превышают уровня массовой импрессионистической продукции и разве что служат более полному представлению об эволюции мастера. Пусть это не выглядит упреком, соседство неравнозначных вещей неизбежно на крупной выставке. Тот же музей Орсэ поделился совершенно изумительными холстами — «Отель Рю-Нуар» и «Ру-

анский собор. Гармония в коричневатых тонах». И, что бы ни говорили о болезнях старого Моне, его «Кувшинки» (Базель) и «Японский мостик» (Нью-Йорк), завершающие эрмитажную экспозицию, являются подлинным откровением живописи. Нельзя не заметить, что на этой интернациональной встрече картины из наших музеев лишь раз свидетельствуют об отменном вкусе их созицателей.

На выставке людно даже в будние дни. Когда-то шокировавший публику, Моне усаживает зрение и представляет теперь чистой воды гедонистом. Почему же к радости от новой встречи с великим мастером примешивается чувство, родственное ностальгии? Может быть, потому, что зритель XX века испытывал слишком многое, чтобы удивиться по-настоящему, заново пережить ощущение живописной сенсации. Или потому, что перед драгоценной вязью этих полотен, перед этими красочными миражами вдруг ясно сознаешь, что никто и никогда так уже не напишет, ибо так не увидит. Можно выучить приемы, скопировать манеру письма, но нельзя «занять» у Моне глаза. И пусть даже прав Сезанн, пусть «только глаз». Но какой!

## Виктор Файбисович / «...магнат в полном смысле слова»

**В одном из частных собраний Нью-Йорка хранится превосходный акварельный портрет русского офицера. Ни его имени, ни своей подписи, ни даты художник под изображением не оставил. Владелец этого произведения обратился в Эрмитаж в надежде возвратить из забвения если не имя талантливого автора, то по крайней мере имя его модели. Последняя задача не оказалась невыполнимой; однако и теперь, оставаясь в частном владении и находясь за тридевять земель от Петербурга, эта акварель способна вызвать к себе за рубежом лишь вежливое внимание... Между тем здесь, в России, мундир и ордена, события и имена, связанные с запечатленным лицом, способны раздвинуть границы ватманского листа и придать изображению неожиданную стереоскопичность. С любезного разрешения владельца, принадлежащий ему портрет вводится настоящей публикации в корпус отечественных иконографических памятников, получивший при первом опыте их систематизации — с легкой руки великого князя Николая Михайловича, — простое и емкое название «Русские портреты XVIII и XIX столетий».**

Судя по шитью на вороте, золотому аксельбанту и императорским вензелям на густых — генеральских — эполетах, на акварели запечатлен генерал-адъютант. Следует заметить, что пуговицы с государственным гербом были введены лишь 26 декабря 1829 года, и портрет, следовательно, не мог быть исполнен ранее 1830 года. Поскольку со вступлением на престол Александра II в 1855 году был изменен покрой мундирного ворота, акварель можно датировать 1830—1855 годами. Под правым эполетом генерала изображена звезда ордена св. Анны 1-го класса — это единственная звезда в русской наградной системе, носившаяся на правой стороне груди. Под левым эполетом мы находим звезду с чредующимися золотыми и серебряными лучами, вместе с красным крестом на шее составляющую знаки ордена св. Владимира 2-й степени.

Под владимирской звездой расположена звезда, в которой по зеленому узору в центральном медальоне можно предположить знак персидского ордена «Льва и солнца». Из-под владимирского креста виден синий с золотом орденский знак, в котором безошибочно опознается прусский «Pour le mérite» («За заслуги»). В колодке на левой стороне груди генерала за русскими медалями следуют два иностранных креста, опознать которые затруднительно

вследствие их малых размеров. Однако первую серебряную медаль со значительной степенью надежности можно идентифицировать по андреевско-георгиевской ленте — это медаль «За взятие Парижа»; ее начали выдавать в войска 19 марта 1826 года. Таким образом задача определения изображенного лица сводится к отысканию в свите императора Николая Павловича генерал-адъютанта, имевшего в 1830—1855 годы ордена св. Анны 1-го класса, св. Владимира 2-й класса, медаль «За взятие Парижа», прусский орден «Pour le mérite» и персидский орден «Льва и солнца».

Несмотря на то, что в обозначенные хронологические рамки укладывается целая четверть века, генерал-адъютантское звание и относительно редкая персидская награда позволяют безошибочно отыскать в списках русских генералов того, кто запечатлен на акварели, хранящейся ныне в Нью-Йорке, — князя Николая Андреевича Долгорукова (1792—1847). Это определение подтверждается сопоставлением с лиготографией Озеноловского с оригинала Митрейтера, воспроизведенной в издании «Столетие военного министерства»<sup>1</sup>.

Кн. Н.А. Долгоруков начал службу в Москве «архивным юношей», вступив в 1806 году в службу акутируисом; в том же году он определился в Московский архив Коллегии иностранных дел. Восемнадцати лет кн. Николай был пожалован в камер-юнкеры. В 1812 году он вступил в ополчение и вскоре окончательно перешел на военную службу. В 1813-м в рядах Изюмского гусарского полка участвовал в сражениях при Дрездене и Кульме и «за отличное мужество в этих делах» был произведен в поручики. Переведенный в Л.-гв. Гусарский полк и назначенный адъютантом к гр. П.Х. Витгенштейну, он принял участие в битве при Лейпциге; за отличие в ней получил в награду золотую саблю с надписью «За храбрость». В череде сражений кампании 1814 года Долгоруков снискал орден св. Владимира 4-го класса с бантом, упомянутый выше «Pour le mérite» и крест Великого Герцогства Баденского. В 1816 году Александр I пожаловал Н.А. Долгорукова во флигель-адъютанты; в 1823-м князь был уже полковником. При Николае I кн. Долгоруков принял участие в Персидской (1827) и Турецкой (1828) кампаниях. За подвиги в сражениях первой из них кн. Николай Андреевич был награжден орденами св. Анны 2-й степени с бриллиантами и св. Владимира 3-й степени; за отличие во второй — произведен в генерал-майоры с назначением в свиту Его Императорского Величества. После убийства в Тегеране А.С. Грибоедова кн. Н.А. Долгоруков был назначен на его

место и за отличное выполнение своей дипломатической миссии награжден орденом св. Анны 1-й степени. В 1830 году шах пожаловал ему и орден «Льва и солнца» 1-й степени<sup>2</sup>. В этом же году кн. Долгорукову было присвоено звание генерал-адъютанта. В 1831-м Николай I назначил его минским, а затем виленским и гродненским временными военным губернатором; в 1840-м — харьковским, полтавским и черниговским генерал-губернатором. Кн. Н.А. Долгоруков был произведен в генералы от кавалерии, ему было вверено управление Харьковским учебным округом. 11 апреля 1847 года кн. Н.А. Долгоруков скончался на 51-м году жизни; его похоронили в Харькове, в притворе кафедрального Успенского собора, под колокольней...

По свидетельству современника, князь Н.А. Долгоруков был «магнат в полном смысле слова, человек в высшей степени образованный и напоминавший своим обхождением маркизов XVII века»<sup>3</sup>. Князь Николай Андреевич был женат первым браком на княжне Марии Дмитриевне Салтыковой, внучке генерал-фельдмаршала, председателя Государственного совета кн. Н.И. Салтыкова, воспитателя Александра I. У Н.А. и М.Д. Долгоруковых было трое сыновей — Дмитрий, Николай, Александр, — и дочь Анна, рождение которой (1823) стоило жизни кн. Марии Дмитриевне... Анна Николаевна вышла впоследствии за выдающегося художника кн. Г.Г. Гагарина, но, как и мать, скончалась в ранней молодости (1845). Второй супругой кн. Н.А. Долгорукова стала Люция Осиповна Варженецкая, дочь генерал-бригадира польских войск Иосифа Варженецкого.

Брат кн. Николая Долгорукова Илья Андреевич (1797—1848) принадлежал к декабристским Союзу Спасения и Союзу Благоденствия и упомянут в этой связи в Десятой главе «Евгения Онегина»<sup>4</sup>. Благодаря заступничеству великого князя Михаила Павловича, у которого служил адъютантом, кн. И.А. Долгоруков избежал наказания и окончил жизнь генерал-лейтенантом. Младшие братья князей Николая и Ильи, кн. Василий Андреевич (1804—1868) и кн. Владимир Андреевич (1810—1891), окончили службу генерал-адъютантами и генералами от кавалерии; первый из них занимал посты военного министра и шефа жандармов; второй долгие годы состоял Московским генерал-губернатором (1865—1891).

Сестра Николая Андреевича, кн. Александра Андреевна (умерла в 1859 году) вышла замуж за Алексея Алексеевича Оленина, младшего сына А.Н. Оленина, первого директора Императорской публичной библиотеки и президента Академии художеств.



...В 1835 году кн. Н.А. Долгорукову были пожалованы ордена св. Георгия 4-й степени (1 декабря) — «за беспорочную выслугу 25 лет в офицерских чинах», — и Белого Орла (6 декабря). Эти награды не изображены на портрете и, следовательно, акварель может быть датирована 1830—1835 годами; ее автора следует искать среди современников знаменитого П.Ф. Соколова. По мнению авторитетного знатока русской иконографии, благодаря которой при звуке громких имен перед нами возникают и яркие образы героев минувших эпох.

мог быть, например, А.И. Клюндер — впрочем, это не более, чем предположение.

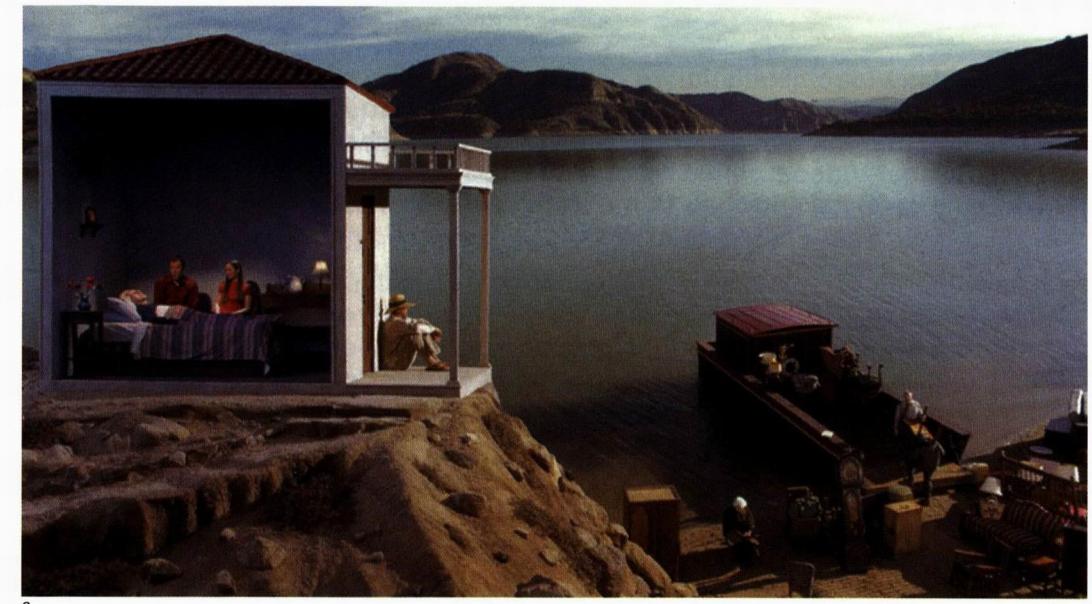
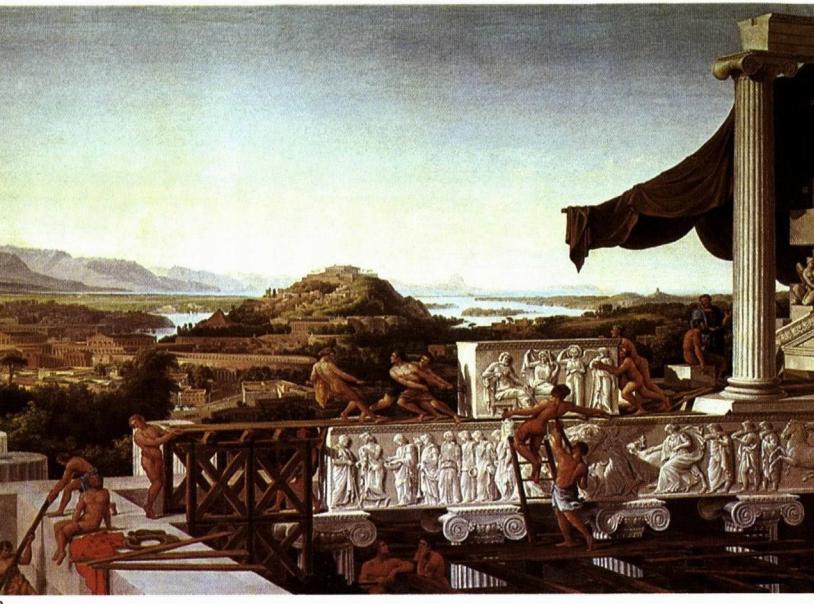
Как бы то ни было, портрет кн. Н.А. Долгорукова, храброго офицера и видного государственного деятеля, исполненный давровитым художником в первой половине 1830-х годов, несомненно, имеет право на свою страницу в многотомной русской иконографии, благодаря которой при звуке громких имен перед нами возникают и яркие образы героев минувших эпох.

<sup>1</sup> Столетие военного министерства. Императорская главная квартира. История Государевой свиты. Царствование императора Николая I. СПб., 1908. С. 318.

<sup>2</sup> См.: Список лицам, Главный штаб Его Имп. Вел. Составляющим. СПб., 1838.

<sup>3</sup> Львов Л.Ф. Из воспоминаний Леонида Федоровича Львова. // Русский архив. 1885. Кн. 1. № 1. С. 47.

<sup>4</sup> Витийством резким знамениты, Сбирались члены сей семьи У бес покойного Никиты, У осторожного Ильи



## Екатерина Андреева / берлин, весна 2002 года

Последние дни февраля — в Берлине уже весна, зацветают крокусы, над Потсдамерплац бушует гроза с молниями и фиолетовыми тучами, осыпая разрядами света и потоками небесной воды и без того чистые-пречистые здания Гестапо (теперь — министерство финансов), Сони-центра и двух других новейших билдингов «маленького Манхэттена». У ворот Гестапо — постоянно действующий проект художника критической направленности Йохена Герца. Возле обоих входов во двор в ограду вмонтированы телевизоры: дай машине знать о своем присутствии, нажав кнопку, и она начинает показывать длинную видеозапись, в которой разные немецкие чиновники рассуждают о власти денег, теперь снова на законных основаниях занявшей квартал рядом с Бундесратом, на крыше которого со значением сидят оплавленные до неузнаваемости имперские орлы. По лицу чиновников видно, что они врут и скучают: исторические предостережения и социальные протесты Йохена Герца в самом сердце стройки обновленной немецкой столицы выглядят сущим недоразумением. Впрочем, желающие смотреть в прошлое, а не в настоящее могут перевести взгляд от гигантских траншей, простирающихся от Потсдамерплац и Рейхстага на север, в сторону Берлин-Митте, могут перевести взгляд на тихую улицу, идущую в бывший Восточный Берлин вдоль бокового фасада Гестапо и заметить остаток берлинской стены. Если спуститься в канаву, вырытую вдоль этого исторического фрагмента, откроется выставка об историитайной полиции с подробной топографией Берлина и всей Германии. В канаву то и дело сходят один-два гуляющих туриста. Побродив вдоль стены и сориентировавшись

в карте специальных тренировочных лагерей, каменоломен и других объектов, которые курировали национал-социалисты, а также в плане размещения их полицейских офисов в берлинских районах (значки на плане попадаются так же часто, как какие-нибудь булочки или сберкассы в реальных городских кварталах), выбираюсь на дневную поверхность и иду в Мартин Гро-пиусбау — величественный выставочный зал, отреставрированный года три назад и сияющий мрамором и позолотой.

Когда в 1995 году здесь устраивалась «Москва-Берлин», догадаться об этой неоренессансной роскоши было невозможно. Теперь пространство на первом этаже, занятное прежде под книжный магазин, обнажилось и оказалось внутренним световым двором. На выставке «Греческая классика: Идея или Реальность» этому двору принадлежит поистине историческая роль. Входящий лицезреет знаменитых тираноубийц Гармодия и Аристогитона, а в центре — гигантский белый стол и на нем статую Ники Аптерос. Глава античных сокровищ Пруссии на пресс-конференции заявил, что впервые мы можем видеть эту знаменитую статую с афинского акрополя именно на той высоте, на которой она и стояла когда-то в храме Афины-Ники перед Пропилеями. Над Никой вращаются лопасти гигантского винта, спущенного из стеклянных перекрытий; каждая лопасть кончается орлом: орлы описывают бесконечный круг над головами знатоков античности. Их движению вторят при входе гипсовые реплики Афины и Марсия, медленно врачающиеся по кругу.

Выставка «Греческая классика: Идея или Реальность», открывшаяся 1 марта, сразу же была названа главным культурным

событием года. Даже в будние дни в Мартин Гро-пиусбау несколько тысяч зрителей, в выходные народ осматривает экспонаты плечом к плечу. Действительно, редкий музей, а тем более выставочный зал способен собрать такое количество шедевров древнегреческого искусства, которые все коллекции отправляют в путешествия с большой неохотой. «Греческая классика» — выставка дидактическая, она призвана показать зрителю античную демократию в ее основных достижениях. Вазы, мраморы, бронзы иллюстрируют следующие темы: совершенный человек, пропорции, архитектура, земледелие, ремесла, театр, спортивные состязания, наука, отношения с соседями и соотношения с историческими традициями. Принцип показа близок к инсталляционному: вазы со сценами земледельческих праздников стоят в витринах-грядках с живыми зелеными колосьями; боги на галерее в основном гипсовые, но зато, кажется, все. Заметно нежелание артикулировать тему войн, которые непрестанно вели греческие полисы. Проблема античности в европейской культуре нового и новейшего времени представлена двумя разделами экспозиции: большим архивным залом и галереей Новой академии изящных искусств.

В архивном зале выдержан принцип показа информации: произведений искусства единицы, большая часть — книги, гравюры, афиши и прочий печатный материал, своим обилием символизирующий востребованность греческой культуры в Европе от Ренессанса до 1960-х годов. Но зато каждое из показанных в этом зале изображений — символ неисчерпаемости античной идеи. Центральные места занимают карти-

на классицистического Пикассо «Художник и модель» (1) и композиция Мондриана: вот два пути, ведущие из греческой классики, — в мир антропоцентрической пластики гармонии и в мир отвлеченного пифагорейского неопластицизма. Есть и более детальные разработки первого пути: замечательные гипсы Менцеля, главного героя экспозиции недавно вновь открытой Старой национальной галереи, героя прусского XIX века, альтернативы основным соперникам французам; и «Олимпия» Риеншталь на экране телевизора — античная идея, воплощенная в совокупном теле современного человечества.

К этому визуальному ряду присоединяется романтическая панорама постройки акрополя работы выдающегося архитектора и художника-романтика Шинкеля (2). Галерея Новой академии призвана продолжить мысль о реальном бытии античной идеи, однако она гораздо явственнее передает впечатление идеального присутствия классики, а не его материального существа. Все здесь соткано в образ сна, а не действительности: и эфемерные краски гуммиарабиков Макарова; и живописный пейзаж Кузнецова с сияющим небом как главной фигурой, под которой едва заметны танцующие аркадские пастухи и пастушки; и Антиой Острова, растворяющейся в абстрактных полосах; и застывшие, как в трансе, скульптуры Тобрелутса или Гурьянова; и мерцающие ткани Новикова, в обрамлении которых Психея невольно будит Амура. Камертоном этой имматериальности античной идеи являются пять проволочных портретных скульптур Юлии Страусовой, которые парят в арках светового двора: покрытие каркаса искрится под лучами света,

превращая световой поток в инструмент скульптора.

Астерия Шварцкопф и Максимилиан Штерн так пишут об этой необычной пластике: «Богам свойственно уходить из культурных сокровищниц, покидать людей. Если же прехитрый примется за работу — VI-700 трехмерный лазерный сканер, они, возможно, соблаговолят присутствовать. «Отдаленные Мифические Объекты» (6) Юлии Страусовой происходят от трехмерных изображений кураторов и ученых. Цифры обращаются в многоугольники (полигоны), затем — в многообразные частицы поверхности и отправляются в качестве входных данных к машине, вырезающей портреты из плотного пенопласта, который оплетает сетью из серебряной проволоки человеческая рука. Арахна двигается по дигитальному следу полигонной сети. После уничтожения сигнifikата-оригинала остается сверкающий портрет-паутина из проволоки и голограммических нитей, мобилие из алхимии дигитально-аналоговых превращений. Где сегодняшняя Греция? Уж не в архивах и презентациях археологии, а в пифагорейской одновременности культурного и технического знания, в одновременности числа, образа и мифа, между Поликлетом и полигонами. Здесь свободная Греция — воссозданное из цифр присутствие». Таким образом, галерея Новой академии невольно комментирует пафосную концепцию выставки. Мысль о досягаемости идеала во плоти покинула европейское искусство лет через десять после рождения авангарда, и в конце XX века она вернулась, как призрак, напоминающий о том, что идеальный образ — первая необходимость, и попытки приблизиться к нему,

словно бы к солнцу, будут совершаться еще и еще.

Две главные берлинские выставки нового искусства, удивительным образом резонируя, транслируют эту величественную романтическую тему поисков абсолюта в пространство деловито строящегося города. Билл Виола — художник, который взял себе за правило думать о душе. Тип художника-проповедника мистических истин последние лет сорок вызывает вполне обоснованные подозрения в мошенничестве. Виола — и в этом он американец — не боится казаться смешным и способен превращать спекуляцию в искусство, в прямую проповедь городу и миру. Название его видеосталляции, специально сделанной для немецкого Гуггенхайма на Унтер-ден-Линден, можно буквально перевести как «Идущий вперед за днем». Оно, по словам Виолы, найдено в Египетской Книге Мертвых, «путеводителе душ, однажды освободившихся из темноты тела, чтобы уйти в свет дня».

Зритель заходит в темную вытянутую, как вагон, галерею с пятью настенными картинами-проекциями. Первая — «Огненное рождение» — накрывает собой единственный вход и выход и показывает протоплазму, в которой мелькают человеческие тела и тени посетителей. Эта проекция сделана в старой метафорической манере Виолы 1980-х годов, когда он любил показывать стихии огня или воды, обнимающие какое-то грезящее наяву тело. Вторая проекция, «Путь» (5) по длине приближается к панорамам XIX века и вторит их амбициозной попытке передать широту мира. В один взгляд ее не вобрать. Идем вдоль изображения лесной дороги, по которой мимо нас



5

6

в одном направлении движется бесконечный поток простых людей всех возрастов и национальностей. Стилистика здесь меняется: люди как настоящие и лес тоже реальный, но он неподвижен и обманчив, словно фотообои. Напротив входа — «Портрет». Решение сцены вполне бытовое: улица, по ней туда-сюда снуют люди перед «евроремонтным» фасадом; внезапно из окон и дверей этого типично американского домика Нуф-Нуфа прямо в физиономии публике с устрашающей натуральностью начинает хлестать вода, лететь грязь и галька. Через несколько минут катастрофа иссякает, и видеозапись течет сначала.

На другой длинной стене две последние картины о смерти и воскрешении — «Путешествие» (3) и «Первый свет» (4). «Путешествие» — вид с высокого берега на водную гладь, ограниченную на горизонте горами. На берегу — дом, передняя стена которого снята, как на ренессансных картинах, в комнате умирает человек; внизу на баржу грузят всякий скарб; когда человек умирает, его фигура возникает на палубе баржи, заводится мотор, и судно уплывает из виду. В последней картине действие происходит тоже на берегу водоема в какой-то лунной пустыне. Спасатели мрачно пакуют свой не пригодившийся арсенал, безутешная женщина сидит рядом; когда кажется, что смотреть уже не на что, внезапно на наших глазах возносится дух утонувшего юноши. Четыре главные видеопроекции сделаны в «неоренессансной» стилистике, которую Виола предпочитает в 1990-х. На желание апеллировать к Возрождению указывает и сценическая открытость комнаты в «Путешествии», и профильная лента процессии в «Пути», и превращение видеоэкранов в «световые фрески». Но Виоле нужен эффект не исторического пастиша, а актуального кинематографического зрелища. Гораздо быстрее зритель считывает именно современную компьютерную графику и спецэффекты: характерное для всего электронного искусства алогичное пространство, в котором плоские куски соединяются с объемными; «вылезают» компьютерные неживые фактуры камней, построек и деревьев. Воздействует грубая условность изображения, которое как будто бы заново пафосно открывает картины реальности.

Опыт Возрождения символизирует не только пластическую систему, но сам уникальный момент предстояния новой иллюзии, новой картине мира, более примитивной в своем начале, нежели предшествовавшая ей изощренная готика. Проповедь Виолы работает благодаря этому безусловному визуальному опрощению, примитивному эмоциональному призывау, необструктальной форме. Механический звук моторки, сопровождающий путешествие в загробный мир, гарантирует и воскрешение в следующей серии.

В другом очаге современного искусства — Гамбургском вокзале работают целых две инсталляции канадской художницы Жанет Кардифф, которая прославилась на Венецианской биеннале прошлого года. Одна из инсталляций, «Институт рая» была закуплена прямо с выставки. Это аудиовизуальная обманка-кинотеатр, находясь в котором смотришь фiktивное кино и слышишь голоса призраков в виртуальном кинозале. Об этой работе много и восхищенно писали как об удивительном новейшем технологическом аттракционе. На самом деле «Институт рая» — обессилии искусства (визуального образа): когда на экране по-брейгелевски сгорает дом, женский голос в наушниках сообщает словно бы вам лично, что надо пойти домой и проверить, выключен ли газ. Современная культура как зрелище (кинотеатр — ее символ) не способна ни на что, кроме возбуждения самых элементарных и ничтожных мыслей о материальном. Соседняя инсталляция — звуковая, совсем без картинки, но образ, который она создает, ясен и прост как сигнал SOS. Она называется «Мотет (песнопение) в сорока частях». В сорока частях — потому что это сорок черных динамиков, восемь раз по пять, расположенных кругом в пустом белом зале. Сидя на скамье в центре, зритель слышит хорал Томаса Таллиса (1514—1585). Слышит словно бы глас самой музыки или самой культуры, потому что это пока еще культура духовного слова, чем музыки. Этот звук прекрасен, как в хорошем концерте, но обращен уж точно не к слушателю — в отличие от визуальной проповеди Виолы, предназначенной каждому входящему. Хорал Таллиса в центре зала звучит или даже стоит как

столп, устремленный куда-то прочь от своего основания. Но достаточно начатьходить вдоль динамиков, и открывается захватывающая драма индивидуальных человеческих дыханий, пришептываний и наконец экстатических голосов, как будто бы рвущихся наружу из черной коробки, стремящихся волной вместиться в другое человеческое сознание. Эта лаконичная и живая идея с полнотой, превышающей зрителем, несет весть о личной душевной жажде вечного, которая чем дальше, тем с большим трудом может построить себе новую форму, материальное тело.

Еще из берлинских выставок, достойных европейской столицы высшего класса, следует вспомнить об экспозиции рисунков и гравюр эпохи Ренессанса, включающей рисунки Босха, в кабинете графики в Культурфоруме и о выставке моделей Миса ван дер Роз в Старом музее. Мис ван дер Роз присутствует в берлинском ландшафте постоянно — зданием Новой национальной галереи, которая теперь оказалась на задах Сони-центра и Даймлер-Крайслеровского библиотеки с Потсдамерплац. В свое время Мис ван дер Роз построил Западному Берлину идеальный современный музей (и вообще музеи Западного Берлина) — например Далем — были во всех отношениях идеальны, что осознаешь лишь теперь в претенциозном интерьере Культурфорума. Идеальность этого здания — и в функциональной проработке (искусство спрятано в цоколь, как в сокровищницу, но там оказывается тоже светло и свободно смотреть современную живопись), и в демократическом преобладании ясности над патетикой: спокойные горизонтали цоколя и кровли держат стеклянный куб центрального объема, зала собраний, через окна которого мирно просматриваются сады и фрагменты городского пейзажа. От этой идеальной демократической концепции культуры, которая предполагала демонстрацию не силы, но сноровки, не воли к власти, но хитроумия, похоже, придется на время отказаться. Судя по произведениям современного искусства, мы на распутье между критикой способности суждения и искушением в очередной раз подвергнуть себя суду вечности.

## петербургская арт-хроника

### февраль

**нач. февраля.** Российская академия художеств. Кабинет истории искусства. Татьяна Ка-пустина. «Год лошади». Графика.

**нач. февраля.** Арт-галерея «Квадрат». Сергей Евсин. Живопись.

**1 февраля.** Российская академия художеств. Залы научной библиотеки. Выставка, посвященная памяти Бориса Угарова.

**1 февраля — 1 марта.** Галерея «Эго». Оксана Балезина. «Кошки Ра». Живопись, декоративно-прикладное искусство.

**7—27 февраля.** Галерея «Nota Bene». «Под знаком Водолея». Живопись и графика петербургских художников.

**8 февраля — 3 марта.** Музей Ф. Достоевского. Юрий Васильев. «2002. Темперная живопись».

**9—27 февраля.** Галерея «Палитра». Произведения петербургских художников. Живопись, графика, скульптура.

**10—28 февраля.** Галерея «Голубая гостиная». Живопись Александра Зимина и Алексея Большакова.

**12 февраля.** Государственный музей политической истории России. «Особняк Кшесинской: времена и люди». Фотографии, архивные документы.

**12 февраля.** Дом детского творчества Петроградского района. «Франция и Россия глазами детей». Детский рисунок. Авторы проекта: Игорь Чурилов (Россия, СПб), Татьяна Самойлова (Франция, Гренобль).

**13 февраля — 9 марта.** Арт-подвал «Бродячая собака». К 300-летию Санкт-Петербурга. «Мистический Петербург». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство (батик). Куратор проекта — Жанна Виленская.

**14 февраля.** Российский этнографический музей. «Вокруг стола». В рамках ежегодного фестиваля «Эволюция интерьера».

**14—27 февраля.** Графический центр «Невограф». «Невограф» с любовью». Пятилетию выставочной деятельности посвящается.

**14—28 февраля.** Галерея «IFA». Наталья и Константин Дока. Фотография.

**14 февраля — 7 марта.** Галерея «Валенсия». Георгий Баронин. «Ниоткуда с любовью» (посвящается Дню Святого Валентина). Живопись, графика.

**15 февраля.** Научно-исследовательский музей Российской академии художеств. Александр Покровский. Живопись.

**15 февраля.** Академия художеств. Салон. Работы студентов Государственного художественного института (Красноярск). Графика.

**15—28 февраля.** Здание общества «Знание». Выставка проектов на лучший монумент к 300-летию Санкт-Петербурга.

**15 февраля — 10 марта.** Центр книги и графики. Геннадий Сотников. Графика.

**16 февраля.** Музей нонконформистского искусства/Пушкинская, 10. Акция дарения СДРОМ-альбомов «Живопись Ленинграда — Санкт-Петербург: 1948 — 1998» и «Художники общества «Аполлон». Второй русский авангард» (автор — Николай Кононихин) студией «Арт Медиа» Музею нонконформистского искусства.

**16 февраля.** Петербургский архив и библиотека независимого искусства/Пушкинская, 10. Художники в самиздате. «Эрика берет четыре копии».

**16 февраля.** Кунсткамера. Состоялась международная конференция «Петровская Кунсткамера в контексте западноевропейских музеев: прошлое и будущее».

**16 февраля.** Арт-центр «Митьки-ВХУТЕМАС». Александр Дащевский. «Интерьеры»; В. Н. Шагин. «К 70-летию со дня рождения».

**18 февраля — 4 марта.** Галерея «IFA». Борис Энгельгард, Алексей Клемец. «Свет и цвет». Живопись, графика.

**18 февраля — 15 марта.** Галерея «НАИВ». «Легкая поступь весны». Надежда Гвадзабия (ковер, живопись), Эрико Гвадзабия (гобелен, акварель).

**18 февраля — 18 марта.** Музей хлеба. Выставка произведений, выполненных в технике лоскутного шитья.

**19 февраля.** Эрмитаж. Пресс-конференция Государственного герольдмейстера Г. В. Вильинбахова, посвященная 10-летию восстановления Герольдической службы в России.

**19 февраля.** Открытие нового зала Музея городской скульптуры. Выставка «Новые поступления в музее Санкт-Петербурга. 1996 — 2001».

**19 февраля — 9 марта.** Красная гостиная До-ма журналиста. Юрий Алейников. «Петропавловская крепость». Фотография.

**19 февраля — 10 марта.** ЦВЗ «Манеж». Роберт Лотош. Графика, скульптура.

**21 февраля — 20 марта.** Центр по созданию еврейского музея «Петербургская иудаика». «Сотворение и творчество». Произведения живописи, графики, скульптуры группы «Пгишот». Скульптура, живопись, графика.

**25 февраля — 17 марта.** Еврейский общинный центр Российской академии художеств. Александра Покровский. Живопись.

**26 февраля.** Галерея «Коф Break». Совместно с графической мастерской «Петрограф». Лев Богомолец. Живопись.

**26—28 февраля.** Эрмитажный театр. Государственный Эрмитаж и Герольдический совет при Президенте Российской Федерации представили научную конференцию «10 лет восстановления Герольдической службы России».

**28 февраля.** Институт «Про Арте». Состоялась лекция Тимура Новикова «Метод перевоплощения: теория и практика новых художников в 80-е годы».

**28 февраля.** Клуб «Петербургские тайны». Презентация выставки Аси Немченок.

**28 февраля — 31 марта.** Научно-исследовательский музей Российской академии художеств. Голубой зал. Борис Угаров (1922 — 1991). К 80-летию со дня рождения. Живопись.

**28 февраля — 31 марта.** Галерея «Фундус». «Театр цветов». Ирина Терещенкова. Фотография.

### март

**1 марта.** Государственный музей-заповедник «Царскосельская коллекция». Вера Зенькович (1906 — 1985). Графика; Выставка работ участников учебной мастерской музея «Царскосельская коллекция».

**1 марта.** ВЗДК им. Крупской. Графическая мастерская «Петрограф» представляла выставку «Весенние мотивы». Произведения петербургских художников.

**1 марта.** Музей Арктики и Антарктики. Брайан и Шерри Александр (Канада). «Исчезающая Арктика». Фотография.

**1—15 марта.** Кофейный домик Летнего сада. Елена Антошина и группа художников. Живопись.

**1—15 марта.** Галерея «Невский, 20» (выставочный зал при библиотеке А. Блока). «Наш город». Живопись и графика петербургских художников.

**1—20 марта.** Галерея «Арт-город». «Натюрморт, или Тихая жизнь предметов». Живопись и графика петербургских художников.

**1—21 марта.** Галерея «Палитра». Игорь Самолин. Акварели.

**1—23 марта.** Галерея «Nota Bene». «В окружении женщин». Живопись, графика, керамика, куклы.

**1 марта — 1 апреля.** Музей Некрасова. «Земля родная». Живопись и графика Николая Мартынова.

**1—15 марта.** Культурный центр «АНГЛИЯ». Александр Величко. Фото, коллажи.

**1—30 марта.** Галерея «Д 137». Олег Михеев (Великобритания, Лондон). «Black & White and Red All Over». Цветная фотография, черно-белая

ые инк-джеты, работы, выполненные в платиновой и палладиевой технике XIX века.

**1 марта — 28 апреля.** Частная галерея Марины Гисич. Глеб Богомолов. Абстрактный портрет. В рамках проекта ГРМ «Абстракция в России. XX век».

**2 марта.** Галерея «Сельская жизнь». При содействии Центра современного искусства и СПб Общества «А—Я». «Портрет старого дома-2». Фотография.

**2—16 марта.** Галерея «Дельта». Константин Троицкий. Живопись.

**2—17 марта.** Галерея «NAVICULA ARTIS»/Пушкинская, 10. Катарина Венцль. «Январь. Дневник и сон». Фотография.

**2—30 марта.** Галерея «ФОТОimage»/Пушкинская, 10. Николай Сорокин. «Голые картинки» (2002). Ч/б фотография, пастель.

**2—31 марта.** Галерея 103/Пушкинская обсерватория/Пушкинская, 10. Сергей Фалин. «Фотография 70-х» (из цикла «Ленинградский фотоандеграунд»). Куратор — Валерий Вальран.

**3 марта.** Музей сновидений Зигмунда Фрейда. «Ультрафиолетовое сновидение». Александр Николаев и Искандер. «Биологическая» и «Пейзажная» серии работ.

**3 марта.** Галерея 103/Пушкинская обсерватория/Пушкинская, 10. Цикл «Кинообсерватория» (кураторы: Василий Гусак и Андрей Кудряшов). Ян Шванкмайер. «Заговорщики сладострастия».

**3—12 марта.** Галерея «Гильдия мастеров». Выставка, посвященная юбилею галереи. Живопись и графика из фондов галереи.

**3 марта — 3 апреля.** Галерея «Форум». Дорвард Акопян. Живопись.

**3 марта — 14 апреля.** В3 «Каретный». «Коты и другие». Живопись, графика, арт-объекты.

**4 марта.** Музей революционно-демократического движения 1880—1890-х годов. «Мир женщины. Конец XIX — начало XX века». Фото-

графия, архивные документы, живопись Елены Черновой, Эльвиры Ворониной.

**5 марта.** Выставочный зал редакции журнала «Новый мир искусства». «Скульптура. Бумажная скульптура. Нескульптура». Произведения Елены Губановой — Ивана Говоркова (СПб), Олега Бирюкова (Москва), Карла Аймерманхера (Берлин).

**5—9 марта.** Галерея «Борей». Мраморный зал. Кира Кочергина и Александра Кулакова. «Мартовский котек». Живопись, графика, гобелены, деревянная скульптура, мягкая игрушка.

**5—10 марта.** Фойе Эрмитажного театра. «Пространство храма муз: Эрмитаж». Живопись, графика, скульптура. Выставка подготовлена совместно с Российским институтом истории искусств.

**5—16 марта.** Галерея «Борей». Александр Фалей. «Между небом и землей». Живопись, графика.

**5—16 марта.** Галерея «IFA». «Крысолобы — институт наставников». Наталья Розенбаум. Живопись, графика, куклы; «Монологи». Елена Тимакова, Наталья Розенбаум. Живопись, графика.

**5—17 марта.** ВЦ Союза художников. Владимир Кожевников. Живопись.

**5—26 марта.** Галерея «Северная столица». «Эволюция картины». Живопись Анатолия Заславского, Марины Жуковой, Игоря Бурмистрова.

**5—31 марта.** Чайный домик Летнего сада. Владимир Верещагин. Живопись, графика.

**5 марта — 5 апреля.** Муниципальный музей «Анна Ахматова. Серебряный век». К 300-летию Санкт-Петербурга. Николай Лузгин. Живопись.

**5 марта — 5 апреля.** Российская академия художеств. Кабинет истории искусства. «Здравствуйте, это я!». Живопись и графика Натальи Алексеевой.

**6 марта.** Русский музей. Мраморный дворец. Завен Аршакуни. Живопись, графика, предметы

мебели с выполненной художником резьбой и росписью.

**6—17 марта.** ВЦ Союза художников. Биеннале графического искусства. В рамках фестиваля «От авангарда до наших дней».

**6—17 марта.** Выставочный графический центр «Невограф». I Международная биеннале графики, посвященная 300-летию Санкт-Петербурга.

**6—24 марта.** ВЦ Союза художников. «Поиск красоты и гармонии». Семен Иванченко. Живопись.

**6—26 марта.** Галерея «Гильдия мастеров». Армен Гаспарян. Живопись.

**6—31 марта.** Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. «Дети Петербурга». Ретроспективная фотография, плакаты, детские книги из частных собраний, инсталляция.

**6 марта — 6 апреля.** Музей Ф. Достоевского. Выставка «Достоевский. Театр совести». Авторы: Анджея Вайда, Кристина Захватович. Театральные эскизы, афиши, рисунки, фотографии.

**7 марта.** Именем Джона Леннона Храм Любви, Мира и Музыки/Пушкинская, 10. День Петербургского Рока.

**7—21 марта.** Музей декоративно-прикладного искусства СПГХПА. Игорь Билибин. Графика.

**7 марта — 10 апреля.** Галерея Михайлова. Дмитрий Тхоржевский, Алексей Шмелев, Дмитрий Марков (Кировск), Виталий Панаев. Живопись; Татьяна Манаенкова. «Эротика и психология в цветах и фруктах». Пастель.

**7—21 марта.** Галерея «Валенсия». Продлена выставка Георгия Баронина «Ниоткуда с любовью...». Живопись, графика.

**7—27 марта.** Галерея «Национальный центр». «Притяжение Земли». Живопись и графика Ирины Масленниковой, Ивана и Николая Савченко.

**7 марта — 7 апреля.** Галерея Российской академии художеств. Ольга и Ольга Ческидовы. Живопись.

**8 марта — 12 мая.** Музей кукол. Выставка работ студентов Института прикладного искусства. Бумажная пластика, графический дизайн, декоративные куклы.

**8 марта.** Арт-галерея «Квадрат». «Цветы». Выставка-посвящение 8 марта.

**8 марта — 5 мая.** «Галерея 2000 — Планетарий». Кор Краат, Хенк Эленга, Хенк Тас (Роттердам). Живопись.

**9 марта.** Музей современного искусства/Пушкинская, 10. Показ фильмов с участием Сергея Бугаева (Африки).

**9—17 марта.** Галерея 103/Пушкинская обсерватория/Пушкинская, 10. КИНО-ФОТ-MEDIA. Авторская программа В. Хаунина «Широкий угол»: «Известно-неизвестное польское кино, 60 — 70-е гг.». Совместно с Генеральным консульством Польши в Санкт-Петербурге.

**9 марта.** Музей нонконформистского искусства/Пушкинская, 10. Большой зал. Состоялась презентация журнала «Art & Times».

**9 марта.** Арт-подвал «Бродячая собака». В рамках XI Международного фестиваля «От авангарда до наших дней» состоялось открытие I Международной биеннале графики Санкт-Петербурга. Произведения Насти Нелюбиной, Евгении Фединой-Пенктрат, Елены Гозман.

**9 марта.** Флигель Музея нонконформистского искусства/Пушкинская, 10. Открытие постоянной экспозиции «Художники-нонконформисты 2-й половины XX века».

**9—31 марта.** Музей-квартира Бродского. Николай Домашенко. «Художник и модель». Графика.

**10 марта.** Музей сновидений Зигмунда Фрейда. Лекция Нины Савченковой «Бессознательное в рефлексивных тонах» (Владимир Набоков и Айрис Мердок).

**10 марта.** Выставочный зал Московского района. Е. Жаворонков, Н. Зверев, О. Лебедев, В. Лосев, Е. Марышев, Б. Осенчаков, Ю. Осенчаков, В. Распонов. Живопись, графика, скульптура.

**10—31 марта.** Галерея «Арт-Гавань». В рамках ежегодного фестиваля «От авангарда до наших дней». Графика Вадима Махницкого и Василия Чаусова (Ростов-на-Дону).

**10 марта — 6 апреля.** Дом журналиста. Ми Чан (Китай). «Отражение Петербурга». Фотография.

**11—15 марта.** Музей Набокова. «Галстук и эстетика Фрейда». Галстуки из частной коллекции Василия Шишкина.

**12 марта.** В3 Дворца культуры (Луга). «50 лет с Академией». Олег Еремеев. Живопись.

**12—23 марта.** Галерея «Борей». Мраморный зал. Хели Купаринен, Леена Турванен (Финляндия). «Планета и Балдахин». Живопись, инсталляция, перформанс.

**13—27 марта.** Центр книги и графики. Генеральное консульство Чехии в Санкт-Петербурге представило выставку «Прага Марини Цветаевой». («Город, где только душа весит»). Г. Ванечкова, Я. Трновски. Черно-белая фотография.

**13—27 марта.** Музей городской скульптуры. Из цикла «Наше наследие». Султан Мавлюбердин (1937—2001). Живопись, графика, театральные эскизы.

**14 марта.** Галерея Дмитрия Семенова. «Развивающие игры». Произведения Александра Сигутина (Москва).

**14 марта — 2 апреля.** Культурный центр «На Гороховой, 55». «Кочевые и варварский анализм». Живопись группы «Кочевые».

**14 марта — 14 апреля.** Дворец искусств (Невский, 86). «Как нарисовать костюм». Работы студентов СПАТИ.

**15 марта.** Русский музей. Мраморный дворец. Георгий Коневенчук. «Восприятие мира».

**15 марта.** Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Особняк Румянцева. «Европастель». Выставка по итогам европейского художественного конкурса на лучшее произведение в технике пастели.

**15 марта.** Российская академия художеств. Салон. Фрол Иванов, Максим Моргунов, Инга Штань. Живопись.

**15—24 марта.** Галерея «Голубая гостиная». «Театр вещей». Елена Якуничева. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

**15—26 марта.** Галерея «НАИВ». Продлена выставка «Легкая поступь весны».

**15 марта — 7 апреля.** Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Особняк Румянцева. «Европастель». Выставка-конкурс петербургских художников.

**16 марта.** Музей нонконформистского искусства/Пушкинская, 10. Владимир Видерман. «Конструктивизм, рефлексия по поводу». Куратор — О. Шихерева (Государственный Русский музей).

**16 марта.** Музей нонконформистского искусства. Музейный флигель/Пушкинская, 10. «Искусство художников-нонконформистов 2-й половины XX века».

**16 марта.** Петербургский архив и библиотека независимого искусства/Пушкинская, 10. «Группа «СВОИ» на «Пушкинской, 10» в архивных документах и фотографиях».

**16—27 марта.** Галерея «Дельта». Продлена выставка Константина Троицкого.

**16—31 марта.** Кофейный домик Летнего сада. «История взгляда». Наталья Звягина. Фотография.

**16 марта — 1 апреля.** Культурный центр «ANGLIA». «Неизвестный Петергоф». Юрий Емельянов. Фотография.

**17 марта — 19 апреля.** Еврейский Общинный центр. Геннадий Карабинский. «...такая жизнь!». Живопись, графика.

**18—30 марта.** Выставочный графический центр «Невограф». Весенний салон «Под знаком Женщины». Живопись, графика.

**19 марта.** Русский музей. Мраморный дворец. Белый (Готический) зал. Научная конференция «Абстракция в России. Пути и судьбы». В рам-

## Государственный Эрмитаж

### «Ученая прихоть». Коллекция Юсуповых

до 19 мая 2002

Николаевский зал

Одна из крупнейших выставок года. Организована Государственным Эрмитажем совместно с Государственным музеем изобразительного искусства им. А. С. Пушкина (Москва), Государственным музеем-усадьбой «Архангельское». На выставке представлено более 130 живописных и графических работ, более 180 предметов прикладного искусства.

### Николай I и Новый Эрмитаж

21 февраля 2002 — 12 мая 2002

Александровский зал

Выставка носит исторический характер и отражает собирательскую деятельность Николая I в период строительства Нового Эрмитажа (с начала 1840-х по 1852 год). В составе выставки около 120 экспонатов — живописные и графические произведения, скульптура, предметы декоративно-прикладного искусства. Самый значительный раздел составляет картины старых западноевропейских мастеров, в основном итальянских, испанских и нидерландских, приобретенных для Эрмитажа между 1840 — 1852 годами.

### Минцабинет в Новом Эрмитаже

до 12 мая 2002 года

Двенадцатиколонный зал

Экспозиция приурочена к 150-летию со дня открытия Нового Эрмитажа, когда в двух парадных залах нового музея наряду с западноевропейской и русской живописью и скульптурой была развернута выставка monet и медалей из собрания эрмитажного Минцабинета. На нынешней выставке представлены монеты, медали, предметы декоративно-прикладного искусства, архивные документы.

### «Эх, Петербург! Что за жизнь, право!»

до 2 мая 2002 года

Фойе театра

Выставка является одной из частей совместного музейно-театрального проекта «Ревизор» в Эрмитаже. Проект подготовлен Государственным Эрмитажем совместно с Государственным

ках проекта ГРМ «Абстракция в России. XX век».

**19 марта.** Отель Рэдиссон. Зал «Стасов». Пресс-конференция, посвященная старту проекта на создание памятника Иосифу Бродскому в Санкт-Петербурге.

**19–23 марта.** Галерея «Борей», «Inhale — exchange» (Выдох — вдох). Живопись, графика, инсталляция, видеоарт. Работы студентов Высшей школы искусств г. Умео (Швеция).

**19–24 марта.** ВЦ Союза художников. «Палитра 10-летия» (Музей детского творчества). Презентация книги Френсис Бернет «Волшебный сад», иллюстрированной детскими рисунками.

**19–30 марта.** Галерея «IFA». Борис Рапопорт. Живопись, Выставка памяти Виталия Тюленева (1937 — 1977). 50 живописных и графических работ.

**19 марта — 7 апреля.** ВЦ Союза художников. «Петербургская пастель» (к 300-летию Санкт-Петербурга). В рамках международного фестиваля «Европастель» 2002—2003гг., Италия, Санкт-Петербург.

**19 марта — 15 апреля.** Галерея «S.P.A.S.». Живопись, графика и скульптура Луиса Салазара (Luis Salazar) (Бельгия).

**19 марта — 19 июня.** Кунсткамера. В рамках проекта «Мир одного предмета». Проект «Норвежская кружка — дар адмирала К. Н. Посьета». Куратор — Т. А. Шрадер.

**19 марта — 14 июля.** Эрмитаж. Синяя спальня. «Ювелирный авангард. Истоки. Параллели». Произведения зарубежных и отечественных ювелиров.

**20 марта.** Именем Джона Леннона Храм Любви, Мира и Музыки/Пушкинская, 10. День Свадьбы Джона и Йоко.

**20 марта.** Музей Набокова. Пресс-конференция, посвященная приезду в Россию Тонино Гуэрра.

**20 марта — 10 апреля.** ЦВЗ «Манеж». Выставка анималистического искусства «ЗооАрт».

**20 марта — 20 апреля.** Галерея «На Обводном» (бизнес-центр «Нептун»). Елена Фигурина. Живопись, скульптура.

**20 марта — 20 апреля.** Историко-мемориальный музей «Смольный». Из цикла «Петербург и петербуржцы». «Мосты повисли над водами». Живопись и графика петербургских художников.

**21–23 марта.** Культурный центр «На Городовой, 55». Мастер-класс профессора Теема Яаки (Академия искусства и дизайна, Хельсинки).

**21 марта — 10 апреля.** Галерея «Валенсия». Алексей Андреев. «Осторожно: внутренний мир, или Голова художника в разрезе».

**21 марта — 21 апреля.** Галерея стекла «Росвуздизайн». «Красота, весна и труд все перегнут». Авторские куклы Жанны Широколобовой.

**22 марта.** Галерея 103/Пушкинская обсерватория/Пушкинская, 10. Презентация новой книги стихов Тамары Буковской «Невещественное доказательство».

**22 марта — 13 апреля.** Галерея «Арт-город». «Мастера из «Мастерской». Живописные работы группы «Мастерская».

**22 марта — 14 апреля.** Галерея «Палитра». Лиза Михайлова. Живопись.

**22 марта — 21 апреля.** Русский музей. Строгановский дворец. Дэвид Моровиц (David Morowitz, США). «Глаз диагностика». Фотография.

**23–30 марта.** ВЗ Союза дизайнеров. Выставка детского рисунка.

**23 марта — 6 апреля.** Галерея «NAVICULA ARTIS»/Пушкинская, 10. Евгений Залманов. «Масштаб 1:100». Скульптура, графика.

**24 марта.** Галерея 103/Пушкинская обсерватория/Пушкинская, 10. Цикл «Кинообсерватория» (кураторы: Василий Гусак и Андрей Кудряшов). Программа фильмов Евгения Бауэра.

**24–30 марта.** Галерея «Борей». Мраморный зал. Акция «Синтез искусств в пользу восприятия паузы», посвященная творчеству поэта Леонида Аронзона; открытие выставки «Эйларт как средство воскрешения».

**24 марта — 28 апреля.** Музей сновидений Зигмунда Фрейда. Алексей Тихонов. «Линия горизонта». Фотография.

**25 марта.** Институт Про Арте (Невская куртина Петропавловской крепости). Новосибирский фонд им. Ю. Кондратюка представлял проект «Сибирь A/V (Сибирь/Аудио/Видео)». Программа новейшего сибирского электронного искусства.

**25 марта — 14 апреля.** Галерея «Голубая гостиная». Виктор Ямщиков. Живопись.

**26 марта.** Галерея «Д 137». Творческая встреча с Олегом Михеевым, финишаж выставки «Black & White and Red All Over».

**26 марта.** Галерея «Борей». Мраморный зал. Акция памяти Виктории Андреевой. Аркадий Ровнер: московские, нью-йоркские и лондонские проекции Аронзона. Музыка Аркадия Ровнера.

**26–30 марта.** Галерея «Борей». Группа «Каллипигас» (Алексей Петухов, Алексей Колесников, Роман Поздняков, Дмитрий Пугачев, Глеб Кузнеццов, Максим Кубышкин). Черно-белая и цветная фотография, бумажная инсталляция.

**26 марта — 12 апреля.** Галерея «Северная столица». Продлена выставка «Эволюция картины».

**26 марта — 16 апреля.** Галерея «Nota Bene». «Весна». Живопись и графика художников Петербурга, Хабаровска и Липецка.

**26 марта — 20 апреля.** Музей декоративно-прикладного искусства СПГХПА. «Безнадежные живописцы». Борис Борщ, Анатолий Заславский, Игорь Бурмистров, Арон Зинштейн, Станислав Короленко, Артур Молев. Живопись.

**26 марта — 26 апреля.** Галерея «Северная столица». «Санкт-Петербург глазами Сергея Алексеева». Акварели.

**26 марта — 10 мая.** Музей кукол. «Тайна мусорной корзины». Работы учащихся творческого объединения «Алатырь». Экологическая выставка, посвященная всемирному Дню земли.

**27 марта.** Галерея Михайлова. Открытие площадки театра Корогодского.

**27 марта.** Музей Ахматовой в Фонтанном доме. Дни Театра посвящаются Елене Щелкова. «Ты играешь». Монотипия, акварель.

**27 марта — 14 апреля.** ВЦ Союза художников. Нина Кочнева. Керамика.

**27 марта — 14 апреля.** Представительство МИД в Санкт-Петербурге. Дипломатический клуб. Ренцо Олива (Италия). «Scrap art 2002».

**28 марта.** Галерея «Борей». Мраморный зал. Вилли Мельникова-Сторквист. Бортжурнал штурмана железнодорожного плавания из Москвы в Санкт-Петербург. Фотопоззоприсутствие.

**28 марта.** Российская академия художеств. Кабинет архитектуры. «Берлин—Брюссель—Париж». Фотографии Олега Манова.

**29 марта.** Галерея «Д 137». Совместно с Немецким культурным центром им. Гете. В рамках проекта «Сценический глаз. Визуальные искусства и театр» состоялся «круглый стол» на тему «Рихард Вагнер. Современное искусство. Пе-

тербург». Презентация эскизов к опере «Кольцо Нибелунга» Ивана Совлачкова.

**29 марта.** Галерея «Борей». Мраморный зал. «Проект 11». В рамках акции «Синтез искусств в пользу восприятия паузы».

**29 марта.** Российской академии художеств. Научно-исследовательский музей. Весенняя выставка. Работы преподавателей академии. Живопись, графика.

**29 марта — 4 апреля.** Русско-немецкий культурный центр. Пасхальная выставка.

**29 марта — 10 апреля.** Музей городской скульптуры. «Пост — Я». Графика Ольги Думовой и Андрея Ярошевича, фотография Юлии Думовой.

**30 марта.** Галерея «Борей». Мраморный зал. Демонстрация фрагментов из фильма Максимилиана Якубсона «Имена».

**30 марта — 13 апреля.** Галерея «Д 137». Совместно с Немецким культурным центром им. Гете. Эскизы Готтфрида Пильца к опере Йорка Хеллера «Мастер и Маргарита» (по роману Михаила Булгакова). Аудиоинсталляция.

**30 марта — 14 апреля.** Музей нонконформистского искусства. Флигель/Пушкинская, 10. В рамках проекта «Дни австрийской культуры в Санкт-Петербурге». Кристине де Гранси. «Мир Волги». Фотография.

**30 марта — 30 апреля.** Музей современного искусства/Пушкинская, 10. «Джон Кейдж в России». Фотография, объекты.

**30 марта — 26 апреля.** Галерея «НАИВ». Александр Задорин. Керамика.

**31 марта.** Галерея 103/Пушкинская обсерватория/Пушкинская, 10. Новые видеоработы Дмитрия Виленского. «Одна марка», «Ленин», «Власть музыки», «Зимняя распродажа».

**31 марта — 30 апреля.** Дом-музей П. Чистякова. «Этюды странствующего художника». Произведения В. Гусарова.

## апрель

**1 апреля.** Выставочный зал редакции журнала «Новый мир искусства». «Без воды — ни туды и ни сюды». Итоги конкурса профессиональной карикатуры. С участием группы «Митьки», представлявшими живописные работы на тему воды.

**1–14 апреля.** Галерея «Арт-Гавань». Выставка детского рисунка. К 300-летию Санкт-Петербурга.

**1–15 апреля.** Музей хлеба. «Золотые женские руки». Изделия из бересты, куклы, лоскутное шитье.

**1–20 апреля.** Центр книги и графики. «33 года вместе». Графика Людмилы Эскараевой и Юрия Разинкова.

**1–20 апреля.** Галерея «Сельская жизнь». «Проекция». Инсталляция Ирины Позиной.

**1–27 апреля.** Галерея «Борей». «Да будет свет!». Выставка карикатур и частушек (совместно с АО «Ленэнерго»).

ставка организована при участии Музея Московского Художественного академического театра.

**4 апреля.** Русский музей. Корпус Бенуа. Владимир Баранов-Россинэ. Из серии «Возвращение». Более 100 работ из собрания Русского музея и частных коллекций Франции и Германии.

**4 апреля — 10 мая.** Галерея «Д 137». Анатолий Васильев. Персональная выставка.

**5 апреля.** Эрмитажный театр. Государственный Эрмитаж, СЕС Международное партнерство. Институт Про Арте представляли: Ширин Нешат в Санкт-Петербурге. Лекция, фильмы, дискуссия.

**5–14 апреля.** Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Леонид Зыков. «Отражение». Живопись, графика.

**5 апреля — 5 мая.** Театр «Балтийский дом». «Сценический глаз. Визуальные искусства и театр». Инсталляция, видео, живопись, графика, аудиоработы, объекты немецких художников. Кураторы: Вольфганг Шторх, Иван Чечот.

**5 апреля.** Театр «Балтийский дом». В рамках проекта «Сценический глаз. Визуальные искусства и театр». Перформанс «Мужчина в лифте» Магдалены Йетеловой (Германия, Чехия). Текст Хайнера Мюллера. При участии студентов Высшей школы театрального искусства в Дюссельдорфе и Академии театрального искусства СПб.

**6 апреля.** Театр «Балтийский дом». В рамках проекта «Сценический глаз. Визуальные искусства и театр». «Круглый стол» «Современное искусство и сцена. Друзья, соперники, врачи?».

**6 апреля.** Музей нонконформистского искусства/Пушкинская, 10. Вячеслав Забелин (ВИК). «В поисках Грааля». Живопись, графика. Кураторы: Людмила Фляш, Андрей Хлобыстин.

**6 апреля.** Институт Про Арте (Невская куртина Петропавловской крепости). Ширин Нешат. Мастер-класс, фильмы, дискуссия.

**6–28 апреля.** Галерея «ФОТОImage»/Пушкинская, 10. Сергей Морозов. «Жидкий свет». Цветная фотография. В рамках проекта ГРМ «Абстракция в России. XX век».

**6–30 апреля.** Русско-немецкий культурный центр. Михаил Столбов. «Мой город». Акварель.

**6 апреля–6 июня.** Музей Набокова. Выставка, посвященная творчеству Тонино Гуэрра. Пастель, фотография.

**7–14 апреля.** Арт-подвал «Бродячая собака». «Юные художники». Рисунки учащихся Школы искусств на Васильевском.

**9–26 апреля.** Этнографический музей. «Мы — они». Живопись. Посвящается Году Украины в России.

**10–25 апреля.** Дом журналиста. Выставка детского рисунка.

**10 апреля — 10 мая.** ВЗ Международного центра делового сотрудничества. Олег Лебедев. Живопись, графика.

## Государственный Русский музей

15 апреля Государственный Русский музей открыл в Мраморном дворце выставку «Искусство Кубы». Впервые в России представлена современное искусство знаменитого Острова Свободы, как называли Кубу коммунисты в напряженных 60-х годах. Карибский кризис, повстанческие пассионарии, легендарный Фидель и не менее легендарный Че Гевара —

тия страны с солнцем и политикой в крови нашла свой адекватный эквивалент в контемпорари арт, собранном четой Людвигов.

Демонстрируется значительная часть этого самого обширного собрания искусства Кубы в Европе — музея Людвига, из которых три работы находятся в Русском музее. На откры-

тии выставки, кроме организаторов, присутствовали: г-жа профессор Ирэн Людвиг, г-жа И. Пфайфер-Пенсген, руководитель отдела культуры администрации города Аахен, г-н Эрнандес, президент Фонда Людвига на Кубе в Гаване.

**11 апреля — 8 мая.** Галерея «Валенсия». Станислав Маткайтис, Андрей Софын. Графика.

**12—23 апреля.** ВЗ Союза дизайнеров. Валерий Бондаренко. Живопись, арт-объекты, скульптура.

**12—24 апреля.** Музей городской скульптуры. «Юные художники Петербурга». Работы учащихся детской художественной школы «Александрино».

**13 апреля.** Театр «Балтийский дом». В рамках проекта «Сценический глаз. Визуальные искусства и театр». «Круглый стол» «Петербургские театральные проблемы: «Щелкунчик», или Как быть с великими традициями?».

**14 апреля.** Театр «Балтийский дом». В рамках проекта «Сценический глаз. Визуальные искусства и театр». Лекция И. Чечота «Видеть? Слышать? Старые и новые медиа в современном искусстве и театре».

**13—28 апреля.** Галерея «NAVICULA ARTIS»/Пушкинская, 10. Олег Шагапов. «No smoking». Скульптура, графика.

**14—23 апреля.** Галерея «Голубая гостиная». Андрей Смирнов. Живопись.

**14—28 апреля.** Галерея 103/Пушкинская обсерватория/Пушкинская, 10. В рамках X Фестиваля сатиры и юмора «Золотой Остап»: юбилейная выставка группы «Нюанс» — «О, Пять». Карикатура, более сотни работ в нескольких техниках исполнения.

**14 апреля — 15 мая.** Центр по созданию музея «Петербургская иудаика». «Буквально (Женевьев Невзор рисует Танах)». Гуашь.

**15 апреля.** Галерея «Палитра». Валерий Мшин. Графика.

**15 апреля.** Галерея «Арт-Гавань». Борис Энгельгард. Живопись; Виктор Ильин. Фотография.

**15 апреля.** Галерея «Арт-город». Выставка работ студентов Невского института.

**15—30 апреля.** Арт-подвал «Бродячая собачка». Живопись и графика петербургских художников.

**15 апреля — 15 мая.** Галерея стекла «Россуз-дизайн». Николай Спиридонов. Объекты (дерево, металл).

**15 апреля — 15 мая.** Муниципальный музей «Анна Ахматова. Серебряный век». «Николай Гумилев в живописи, графике, скульптуре».

**16—27 апреля.** ВЦ Союза художников. Михаил Кудреватый. Живопись.

**16—28 апреля.** Культурный центр «АНГЛИЯ». Елена Фирсова. Иллюстрации к детским книгам.

**16 апреля — 28 августа.** Эрмитаж. Залы у Салтыковского подъезда. «Образ человека и зверя в памятниках древнего искусства». Oko-ло 370 экспонатов из собрания Государственного Эрмитажа, Института истории материальной культуры РАН и других институтов.

**17—30 апреля.** Выставочный графический центр «Невограф». Пасхальный салон «Христос Воскресе!». Живопись, графика, скульптура, фотография.

**17—30 апреля.** ВЗ Московского района. Виктор Борисов. Живопись, графика.

**17 апреля — 1 мая.** Галерея «Национальный центр». Выставка рисунков детских художественных школ. К 300-летию Санкт-Петербурга.

**17 апреля — 3 мая.** Галерея «S.P.A.S.». Традиционная выставка художественного объединения «17 апреля». Живопись, графика.

**17 апреля — 17 мая.** Галерея Михайлова. Геннадий Дереджиев. Живопись.

**18 апреля.** Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Невская куртина Петропавловской крепости. «Провинциальные картины». Живопись и графика Владимира Люб沙龙.

**18 апреля.** Галерея «Дядюшкин сон». Роберт Габитов. «Евразийский миф Петербурга». К 300-летию Санкт-Петербурга.

**18—19 апреля.** Музей-квартира Елизаровых. Научная конференция «Анна Ульянова-Елизарова», посвященная открытию одноименной выставки (из цикла «Судьбы русской интелигенции»).

**18 апреля — 11 мая.** Галерея «Nota Bene». «Символы Востока». Живопись, графика.

**19 апреля — 15 мая.** ЦВЗ «Манеж». Леонид Ткаченко. Живопись, графика.

**20 апреля.** Театр «Балтийский дом». В рамках проекта «Сценический глаз. Визуальные искусства и театр». Лекция И. Чечота «Хаос и архитектура театра. О «деконструктивных» тенденциях в современном искусстве».

**20 апреля.** Еврейский общинный центр. Лидия Эйдус (Иерусалим). Живопись, графика, гобелен.

**20 апреля — 20 мая.** Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Проект Немецкого культурного центра им. Гете «Немецкая книга художника. 1960-е — 1990-е гг.».

**24 апреля.** Российская академия художеств. Салон. I тур скульптурного конкурса «Наши Святые небесные покровители».

**24 апреля — 12 мая.** ВЦ Союза художников. Выставка произведений художников-ветеранов ко дню Победы.

**24 апреля — 15 мая.** ЦВЗ «Манеж». Софья Юнович. Театрально-декорационное искусство.

**25 апреля.** Русский музей. Корпус Бенуа. Наталья Гончарова. «Годы в России».

**26—28 апреля.** ВЦ Союза художников. Выставка произведений художников из Швеции.

**27 апреля.** Театр «Балтийский дом». В рамках проекта «Сценический глаз. Визуальные искусства и театр». Лекция И. Чечота «Политика в искусстве и театре современности. От Фостелла и Фом Бруха до Ганса Хаке и Йохена Герца».

**27 апреля.** Галерея «Фундус». I Санкт-Петербургский фестиваль фильмов студентов творческих вузов. Открытие выставки «Начало». Живопись, компьютерная графика, объекты.

**28 апреля.** Театр «Балтийский дом». В рамках проекта «Сценический глаз. Визуальные искусства и театр». Перформанс группы «Мусорщики» (Олег Головко, Мария Лукка, Александр Мохов, Николай Слободянник, Иван Соловьев); Перформанс ФНО (Ольга Егорова, Наталья Першина-Якиманская). «Круглый стол» «Перформанс и (или) театр».

**29 апреля — 12 мая.** ВЦ Союза художников. Виктор Бормов (Иркутск). Скульптура.

**29 апреля — 30 июня.** ВЗ «Каретный». Выставка стекла Первомайского завода (Смоленск). Леонид Ткаченко. Живопись, графика.

## МОСКОВСКАЯ АРТ-ХРОНИКА

Раздел ведет Юлия Лукшина

сова (1900—1962), классика сталинского зодчества, главного архитектора Киева и Москвы.

**до 15 апреля.** МУАР. «Архитектор Чечулин». К 100-летию со дня рождения Дмитрия Чечулина (1901—1981), главного архитектора Москвы в 1941—1949 годах.

**30 марта — ГМИИ им. А.С. Пушкина (Музей личных коллекций). «Неизвестный Кончаловский».** Живопись из собрания семьи художника, частных коллекций и ГМИИ им. А.С. Пушкина

**27 марта — 21 апреля** МУАР. «Рейхсканцелярия». 7-я выставка абонемента «Год Марии Рогозиной». Созданные в августе—октябре 1939 года фотографии только что сооруженной берлинской резиденции Адольфа Гитлера. Рейхсканцелярия была сильно разрушена к концу войны, затем полностью уничтожена. Из этого камня был сооружен памятник Воину Освободителю в Трептов-парке. Фотоматериалы хранятся в собрании МУАР и показываются впервые.

**10 апреля — 15 мая** МУАР. «Акрополь». На выставке, посвященной святыне европейской культуры, экспонаты самого разного рода — подлинные фрагменты и копии, исторические и постановочные фотографии, рисунки и два интерактивных мультимедийных проекта.

**16 апреля — 5 мая.** МУАР. «Средневековая архитектура Чечни и Ингушетии». 100 фотографий Валентина Кузьмина и Лечи Ильясова.

**5—30 апреля** Музей и общественный центр имени Андрея Сахарова. «Сделано во «Франции». Алексей Каллима, Павел Микитенко, Максим Каракулов, Давид Тер-Оганян, Владимир Учанов, Алексей Булдаков, Александр Корнеев, Владислав Шаповалов, Петр Быстров.

**22 февраля — сентябрь.** ГТГ (Крымский Вал). «Женский взгляд». Продолжение проекта «Искусство женского рода». Графика XIX—XX веков из собрания ГТГ. Около 250 произведений.

**18 апреля — 25 августа.** ГТГ (Крымский Вал). «Абстракция в России. Вторая половина XX века». Московское продолжение проекта Государственного Русского музея.

**до 17 марта.** Московский центр искусств. «Бубновый валет». Путь на Запад? Путь к себе». Из коллекций провинциальных художественных музеев России.

**со 2 апреля.** Московский центр искусств. «История гарнитурой игрушки». Из частной коллекции и музеев Москвы.

**до 15 апреля.** Государственный Музей архитектуры им. А.В. Щусева (МУАР). «Небесное воинство». Расписные «небеса» — декоративное оформление шатровых храмов Русского Севера в XVII—XIX веках. Из собрания музея Каргополя.

**до 15 апреля.** МУАР. «Архитектор Власов». К 100-летию со дня рождения Александра Вла-

Юрия Бурджеляна, изображающую обнаженную на фоне южного моря.

**до 25 марта.** Айдан Галерея. Валерий Панов «Красивые». Живопись молодого художника, стилизующего образы модных женских журналов 60-х годов.

**29 марта — 23 апреля.** Айдан Галерея. Дмитрий Козырь. Живопись.

**27 апреля — 15 мая.** Айдан Галерея. Тимур Новиков «ЕвроКитай».

**26 февраля — 15 марта.** Галерея Марата Гельмана. Ирина Вальдрон «Автопортреты». Коллажи из текстиля и объекты, в которых автор представляет себя персонажем эротических сюжетов.

**20 марта — 5 апреля.** Галерея Марата Гельмана. Татьяна Хэнгстлер «Без названия». Большое количество маленьких термофотографий, увидеть образы которых можно лишь дотронувшись до них или согрев дуновением теплого воздуха.

**10—31 апреля.** Галерея Марата Гельмана. «Современные сибирские художники. Вячеслав Мизин, Константин Скотников, Дмитрий Буллыгин». Фотосерия, представляющая первомаляр-маскарад, участники которого изображают известных деятелей политической сцены.

**8 февраля по 24 марта.** Крокин Галерея. Александра Митянская. Валерий Орлов «Красота для всех». Цветные фотографии фарфоровых статуэток, имитирующие портрет и жанровые сценки.

**30 марта — 21 апреля.** Крокин Галерея. Палома Наварес (Испания) «Искусственный сад». Фотоинсталляция в рамках IV фотобиеннале.

**27 марта — 27 апреля.** Галерея «Риджина». Борис Орлов «Победа над солнцем». Фотоколлажи известного скульптора-соцартиста. Советские и германские самолеты времен II Мировой встречают в мировых пространствах спиритуальные формы Казимира Малевича.

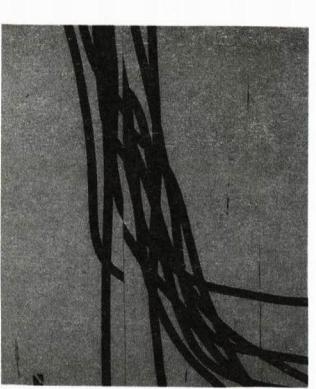
**до 6 марта.** Файн Артс. Александр Калугин «Страна чудес». Живопись.

**8 марта — 2 апреля.** Файн Артс. Дмитрий Алексеев «Четыре цвета». Живопись.

**1—12 апреля.** Файн Артс. Владимир Лагранж «Разглядывание». Фотография.

**14 февраля — 5 марта.** XL Галерея. Елена Елагина. Игорь Макаревич «Железная муха». Плоские стальные скульптуры, воспроизводящие силуэты насекомых-паразитов.

**8 марта — 3 апреля.** XL Галерея. Александр Виноградов—Владимир Дубосарский «Тотальная живопись». Очень длинная картина, живописующая обнаженных деятелей русской литературы.



Две популярные петербургские художественные галереи — Дмитрия Семенова и «Д 137» взяли на себя представительство города на Неве на стоящей VI Международной художественной ярмарке «Арт Москва». Семенов решил показать швейцарского автора, которого он уже привозил в Петербург (помните выставку в Петропавловске?) — художника Штефана Шпихера с проектом «Вечная линия» (серия работ, выполненных на холсте и цинке). Ольга Кудрявцева предпочла распространить и на московскую публику свой проект, наиболее успешно сложившийся для нее в Петербурге. «Абстракция XXI века. Новейшие технологии». С. Сергеев, С. Шутов, О. Михеев.

ратуры на фоне волжских просторов. Впервые была показана на биеннале в Валенсии в прошлом году.

**3—21 апреля.** XL Галерея. Айдан «Кааба». Инсталляция по мотивам культуры ислама.

**26 февраля — 24 марта.** Московский дом фотографии. Владимир Куприянов «Описи». 21-я выставка фотопрограммы «24». Куратор Юрий Аввакумов.

**26 марта — 26 апреля.** МДФ. Денис Летбеттер «Москва/2». 22-я выставка фотопрограммы «24».

**15 марта — 10 апреля.** МДФ. Игорь Мухин «Москва—Париж». Большая экспозиция звезды московской жанровой фотографии.

**29 марта — 12 мая.** Фотобиеннале. Четвертый международный месяц фотографии в Москве. Более 70 выставок и 500 фотографов. Темы нынешнего фестиваля: «Детство и дети», «Тело и искусство движения» и «Пейзаж».

**30 марта — 21 апреля.** Московский государственный выставочный зал «Новый Манеж».

«Маленький трактат о пейзаже» (Собрание Национального фонда современного искусства, Париж); «Дети и детство» (Собрание Национального фонда современного искусства, Париж); Бернар Фокон «Большие каникулы», «Возможная эволюция времени» (Собрание Европейского дома фотографии, Париж); Праздник Бернара Фокона «Самый счастливый день моей юности». (При содействии Европейского дома фотографии, Париж).

**3 апреля — 28 апреля.** Фотоцентр Союза журналистов. Сергей Чиликов «Деревенский Гламур» (собрание Московского дома фотографии), Герман Виноградов «Мысли. Ы-краткое» (сборник автора), Георгий Островцев «Бумлия» (сборник автора), Святослав Яворский «Красная серия» (собрание Московского дома фотографии), Святослав Пономарев «Возможность трансформации. Лицом к бесконечности» (собрание Московского дома фотографии), Владимир Шахлевич «Прогулки по льду» (сборник автора), Сергей Головач «Одежда — тело» (сборник автора), Роман Боботов «Родники» (сборник автора), Владимир Курдюков «Летние забавы», «Семейные будни» (сборник автора).

**4 апреля.** Галерея А-З. Елена Скибицкая «Деревья», Людмила Таболина «Свет утренний и свет вечерний», Андрей Мареев «Пейзажи», Павел Губенка «Камчатка» (при поддержке Чешского центра в Москве), Надежда Кузнецова «Ландшафты», Александр Рошин «Вариации», Станислав Макаров «Ландшафт-призрак», Игорь Лебедев «Прогулка», Станислав Мировский «Акварель».

**5 апреля.** Бутик «James». Александр Китаев «Ню».

**с 6 апреля.** Торгово-пешеходный мост «Багратион». «Возвращение в прошлое» (собрание Музея фотографии в Браге, Португалия); Ингар Краусс, Германия (Галерея Bodo Niemann, Берлин, при поддержке Немецкого культурного центра им. Гете); Матиас Коста «Дети свалки», Испания (при содействии Photo Espana, Мадрид); Фабио Сгрой «Детские игры», Италия; Александр Родченко «Дети 1920-х глазами А. Родченко» (частное собрание); Евгений Мохорев «Смутный возраст»; Владимир Мишуков «На другом уровне» (собрание Московского дома фотографии); Владимир Куприянов «Выпускники» (собрание Крокин Галереи); Николай Титов «Из Хвалынского дневника»; Владимир Байч «Дети в студии», «Анечка»; Ирина Падва «Уваровский детский дом» (собрание Московского дома фотографии); Семен Файбисович «Отдых в Турции»; Владимир Годник «Без названия», группа «Четвертая высота» — Е. Каменева, Д. Ким, Г. Смирнская. Фотограф: Е. Несторов «Без названия»; Галина Москаleva «Воспоминания детства»; Нина Свиридова, Дмитрий Воздвиженский «Советское детство» (собрание Московского дома фотографии); Валерий Щеколдин «Российские дети в городе и деревне»; Андрей Стемпковский «Игры на свежем воздухе. Часть 1. ЦПКиО им. Горького» (собрание Московского дома фотографии).

**с 11 апреля.** Cafe des artistes. Виктор Ивановский «Сцены в будущем».

**12 апреля — 11 мая.** Выставочный зал «На Солянке». Жан Бодрийар «Убийство Изображения», Франция; Челестино Спада «Птицы», Италия; Святослав Пономарев «Сияющая тьма», Россия.

**12 апреля — 12 мая.** Московский дом фотографии. «Тело и искусство движения», «Маски» (Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Собрание Национального фонда современного искусства, Париж, частные коллекции, Париж); Герхард Рибеке «Обнаженная натура» 1924–1932. (Галерея Bodo Niemann, Берлин); Сергей Васильев «Татуировки» (Галерея Vintage, Будапешт); Робер Дуано «Татуировки» (Национальный фонд современного искусства, Париж); «Секретные карточки» (сборник Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург).

**«Пейзаж»:**

«Николай Андреев, к 120-летию со дня рождения» (частное собрание, Москва); «Российский пикториальный пейзаж начала XX века» (Союз фотохудожников России); «Окраины империи на рубеже XIX—XX веков» (сборник Московского дома фотографии); «Русская природа в отечественной фотографии конца XIX — начала XX века» (компания «Артколлекция»); «Деревья» (частное собрание).

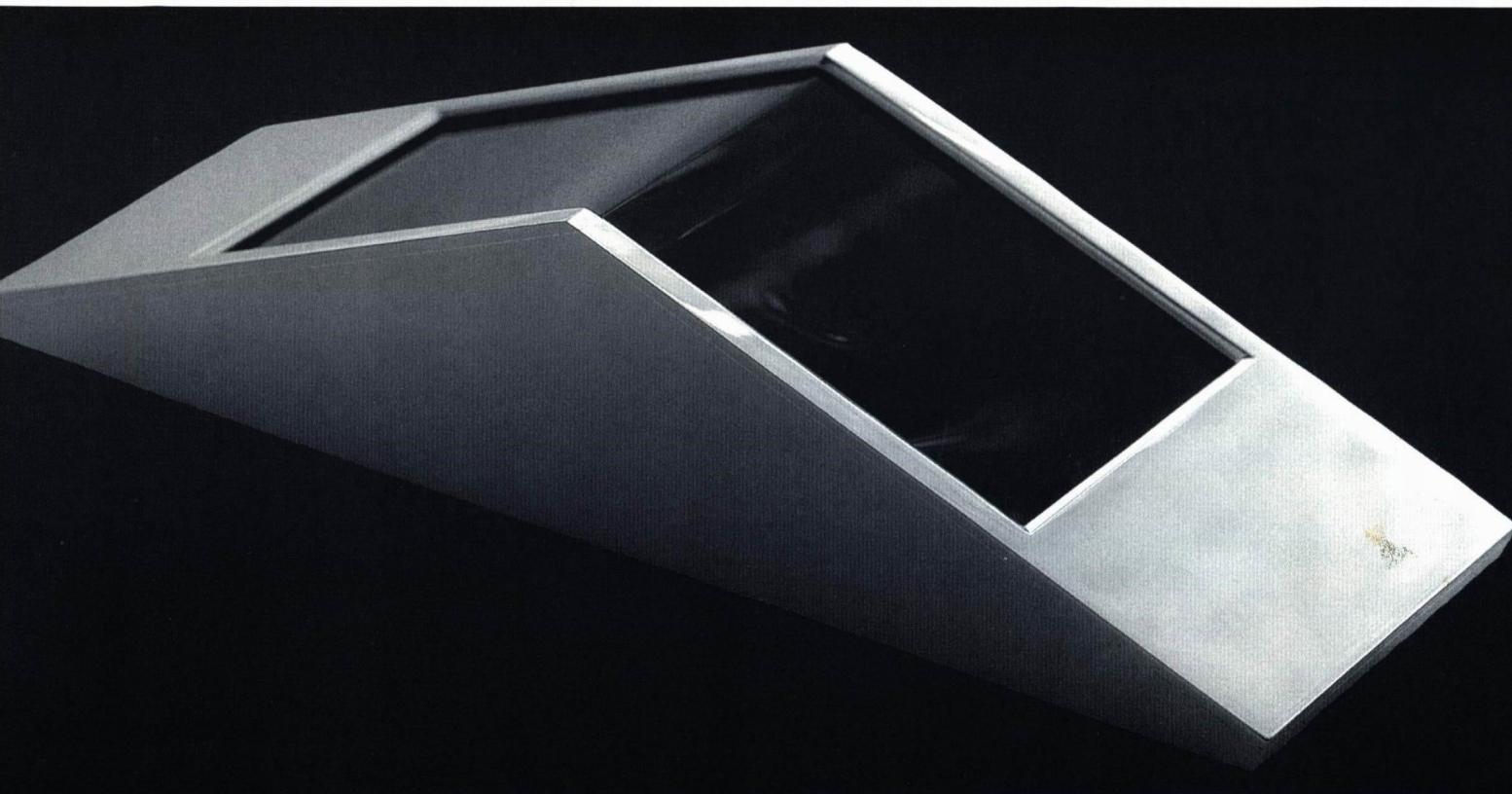
**13 апреля — 12 мая.** Центральный выставочный зал «Манеж». «Тело и искусство движения»: «Тело как модель» (Европейский дом фотографии); Марсель Шеррье «Лица или наркотики» (Европейский дом фотографии); Ми-

шель Журниак «Ритуалы тела» (Европейский дом фотографии); Жаклин Ро (Музей современного искусства, Страсбург) Мануэла Фаббри «Театр рук», Италия (собрание автора); Николь Тран Ба Ванг «Коллекция осень/зима», «Коллекция весна/лето» (Галерея Эммануэль Пиротен, Франция); Патрик Тозани (Галерея Эммануэль Пиротен, Франция); «Обнаженная натура в чешской фотографии. 1960–2000». (Чехия, куратор Владимир Биргус); Глеб Косоруков «Полюс»; Ольга Тобрелут «Кесарь и Галилейян»; Светлана Бекасова, Юлия Плахотникова «Pin up II»; Геннадий Приходько «Языческий цикл»; Александра Федорова, Андрей Верховцев «Интимная сторона окон»; Наталья Жерновская «Золотое сияние»; Павел Радецкий «Пространственное тело» (США); Алексей Колмыков «Mariedjinius»; Сергей Чиликов «Фотографические провокации II»; Евросина Лаврухина «Упражнения»; Валерий Кацуба «Сила и красота. Петербург. История столетия»; Александр Родченко, Сергей Борисов, Евгений Мохорев, Виктор Новацкий, Анатолий Ерин, Михаил Розанов, Хани Муссалам, и др.; Проекты галерей и журналов.

**Пейзаж:**

Тибо Кюиссе «Пейзаж — Испания, Турция, Корсика» (Галерея Filles du Calvaire, Франция); Мэрилин Бриджес (Музея фотографии в Шарлеруа, Бельгия); Леонард Ольсен «Мосты», Швеция; Раймон Депардон (область Пьемонт, Италия; куратор Жан-Люк Монтероссо); Алексей Титаренко «Обретенное время. Фрагменты из циклов о городе»; Александр Слюсарев «Пейзажи конца и начала века. Московские окрестности», «Филевская пойма. Осень 1992»; Георгий Колосов; Анатолий Ерин; Александр Викторов; Евгений Несторов «Китай-город»; Дмитрий Виленский «Санкт-Петербург. Декабрь 2001»; Семен Файбисович «Времена года»; Ольга Орентихерман «Пейзажи»; Николай Полисский «Дровник», «Акведук»; Владимир Смирнов «Подмосковье»; Андрей Гордасевич; Поль Химмель «Нью-Йорк»; Ван Фучунь «Китайцы в поезде», Китай (кураторы Си Суши, Ален Жульен); Ло Юнцинь, Китай (кураторы Си Суши, Ален Жульен).

**23—28 апреля 2002.** Центральный дом художника «Арт Москва». 6-я Международная выставка современного искусства «Арт Москва» — ежегодный форум актуальной художественной культуры. Престижная столячная ярмарка российских и зарубежных галерей с устойчивой международной репутацией, коллоквиум для теоретиков, критиков и кураторов, экспозиция некоммерческих проектов. На сей раз в рамках «Арт Москвы» будут продемонстрированы выставки сербского, хорватского, финского и китайского искусства, а также выставка восточноевропейских художников, собранная берлинским куратором Паулой Беттнер. Параллельно с «Арт Москвой» проходит экспозиция «Artbooks. Книги по искусству, дизайну и архитектуре».



Геннадий Ленцов. Брошь-объект. Мельхиор, оптическое стекло. 10x3,2x3 см. 1987

## ЮВЕЛИРНЫЙ АВАНГАРД. ВРЕМЕННОСТЬ И СОВРЕМЕННОСТЬ

**В марте Государственный Эрмитаж открыл новую ювелирную экспозицию с привлекательным названием — «Ювелирный авангард. Истоки. Параллели».** Представленные в Синей спальне Зимнего дворца сто двадцать произведений европейских, российских и американских ювелиров, несомненно, будут интересны ценителям авангардной моды XX столетия.

Работы современных западных ювелиров охватывают период с 60-х по 90-е годы XX века и в основном представлены Музеем ювелирных украшений Форштадтма (ФРГ). Отечественные художники демонстрируют свои произведения, выполненные в течение нескольких последних лет.

Первые вещи, нарушившие привычное представление о ювелирных изделиях, появились в конце 50-х годов прошлого века. Ювелиры-авангардисты решили, что для выражения своих чувств и замыслов можно не ограничиваться золотом, серебром, бриллиантами, а использовать пластмассу, разные металлы, бумагу, резину, ткань да еще и самым невообразимым образом сочетать все эти материалы.

Одной из первых революционерок на этом пути была голландка Эмми ван Леерзум — первоклассный дизайнер, придумывающая для своих произведений интересные решения, но не забывающая и о функциональности вещи.

Точность в выборе формы и материала и авангардистская смелость в сочетании с классической утонченностью свойственны работам **Бруно Мартинацци и Марио Пинтона**. Их вещи привлекают не только как украшение, но и как объект искусства, способный устанавливать определенные каноны и задавать настроение в моде.

Знаковыми фигурами в ювелирном авангарде считаются немец Клаус Бури (в 70-е годы его работы, выполненные из акрила, произвели сенсацию) и Райнхольда Райлинга. Сочная броскостью привлекают внимание броши и браслет работы **Лисы Вершбоу** (США), а «три коробочки для пильюль» **Ирины Бриннер** (США) вызовут сладкое чувство удивления и детского любования красавой притягивающей вешицей.

Разноплановые работы двадцати пяти российских ювелиров представляют почти все современные тенденции ювелирного искусства. Своебразный «хит» выставки — конструктивная и неоднозначная серия очков, выполненная **Милой Кальницкой и Михаилом Масленниковым**. Их произведения — почти всегда законченные образы — выразительные, радикально-жесткие и прямые по смыслу. Очки в идеале должны соответствовать имиджу и стилю их обладателя: если вы видите мир, как будто живете в подводной лодке, то очки «Подводная лодка» как раз для вас, а, например, «Милитаризированной де-

вушке» для полного осознания своего образа просто необходимо взглянуть на очки «Дочь танкиста».

Эксперименты с самыми различными материалами дают самые неожиданные результаты. Почему браслеты и кольца не могут быть из картона и бечевки? Могут! Тогда они получатся яркими и немного театральными, как у **Натальи и Алексея Петровых**.

Конструктивизм не утратил своей актуальности в конце XX века. Динамичный стиль, четкая геометрия свойственны работам **Любови и Олега Нарижных**. «Космические» серьги и кольца, напоминающие летательные аппараты, сами являются объектами «нового» технологического пространства, взаимодействуют с ним и даже его дополняют.

Значимой частью выставки являются памятники древнего искусства из собрания Государственного Эрмитажа. Массивные или невесомые браслеты, гигантские булавки, разнообразные древние фибулы и застежки помещены не в отдельную витрину, а параллельно, с современными вещами. Они хранят в этих музеиных залах мифы и символы ушедших времен, их послания к нам лаконичны, но загадочны — и этими качествами они буквально пленили ювелиров-авангардистов, являя пример бесконечности времени, текущего через нас и вещи, нами сотворенные.

**М. Б.**

Редакция журнала «Новый мир искусства» приносит свои извинения главному художнику Государственного Эрмитажа Виктору Александровичу Павлову за ошибку, допущенную в прошлом номере в написании его имени. Корректору строго указано на его некорректную корректуру, и его работу мы впредь обязуемся скорректировать.



## витражи из Мариенкирхе: художественное качество + уникальность

**Средневековые витражи из Мариенкирхе (Франкфурт-на-Одере) благодаря усилиям сотрудников Эрмитажа возвращаются в мир после более чем полувекового заточения в спецхране. 2 апреля в помещении церкви Зимнего дворца публике были представлены первые 15 отреставрированных картин из цветного стекла.**

Особый интерес к выставке, как в России, так и в Германии, вызван двумя обстоятельствами. Прежде всего эти необычные произведения искусства уникальны, а их художественные достоинства исключительны. Витражи для церкви Девы Марии были созданы в конце XIV века и заполнили три окна за алтарем, по 39 стекол в каждом. Соответственно все сюжеты разделены на три большие темы. Левое окно было посвящено книге Бытия. Центральное, где сопоставлялись сцены из Ветхого и Нового заветов, иллюстрировало так называемую «Библию бедных». Самым необычным было правое окно, содержащее жизнеописание Антихриста. Дьявол будто передразнивал Христа, повторяя его чудеса, но со знаком «минус». Понятно, что изображали эти безобразия средневековые художники крайне редко. А столь полного и красочного собрания легенд из жизни Антихриста, как в Мариенкирхе, увидеть больше было негде. И еще один любопытный штрих: на многих витражах присутствуют персонажи в характерных островерхонечных шапочках. Это крещеные евреи, большая diáspora которых традиционно жила во Франкфурте-на-Одере со дня его основания в 1253 году.

Витражи реставрировали лишь однажды — в начале XIX века, вместе с ремонтом церкви, под руководством архитектора Шинкеля. Спустя столетие они снова начали разрушаться. Но гораздо опаснее времени для хрупких стекол были дела людские. В 1943 году, чтобы спасти уникальные произведения искусства от бомбежек союзной авиации, служители церкви вынули стекла из рам и тщательно упаковали. Некоторое время их держали в подвалах Мариенкирхе, затем перевезли в более безопасное хранилище в Потсдаме. Отсюда спустя три года 111 из 117 витражей в качественном состоянии отправили в Советский Союз. Здесь они, как и многие другие перемещенные культурные ценности, были помещены в специальное хранилище в Эрмитаже, доступ в которое имел лишь очень узкий круг лиц. Даже сведения о содержимом спецхрана на полвека были строго засекречены. Этим и объясняется второй, политический аспект необычайного интереса к выставке в дворцовой церкви.

— Возвращать или не возвращать культурные ценности — этот вопрос решает руководство страны. Мы же прежде всего стремимся показать хранящиеся у нас произведения искусства. И сегодня такая возможность появилась во многом и благодаря нашей настойчивости, — уверяет директор Эрмитажа Михаил Пиотровский.

Франкфуртские витражи занимают особое место в проблеме реституций перемещенных ценностей. Это церковное имущество. Вопрос их возвращения особенно обсуждался на встрече министров культуры России и Германии в ян-

варе 2002 года. Сейчас законопроект, касающийся передачи витражей, уже подготовлен и ожидает своего рассмотрения в Государственной Думе. Но, чтобы показать их зрителям, не говоря уже о путешествии в другую страну, ветхий «пазл», рассыпающийся от неосторожного прикосновения, нужно было собрать и укрепить заново. Именно поэтому в последний год работы специализированной мастерской Эрмитажа по реставрации витражей была сосредоточена на франкфуртских стеклах.

Эта мастерская, расположившаяся в двух небольших комнатах дома № 30 по Дворцовой набережной, существует с 20-х годов. Витражная коллекция музея насчитывает более 400 единиц хранения. Поступили они в свое время в основном из двух собраний — Царскосельского арсенала и училища Штиглица. Но в экспозиции музея в отделе Германии представлен всего один витраж — слишком сложно выставлять эти произведения искусства.

Реставрацией франкфуртских витражей руководит Елена Крылова. Она пришла в мастерскую в 1976 году, сразу после окончания школы. Но все, что она отреставрировала на протяжении четверти века, было сделано для потомков, на будущее — витражи оставались в фондах до лучших времен. В день vernissage Елена Махмудовна была самым счастливым человеком из всех собравшихся на открытие выставки — она впервые представляла на суд зрителей дело своей жизни.

**Выставка продлится до 1 сентября**

**Александр Чиженок (Фото автора)**



Платье визитное императрицы Александры Федоровны. 1890-е.

Платье вечернее. Начало XX в.

## Надежда Ламанова: «здесь те, кто был, и те — кого уж нет»...

Только до 9 июня 2002 года в Арапском зале и Ротонде Зимнего дворца Государственного Эрмитажа можно увидеть выставку одного из самых талантливых русских художников-модельеров рубежа XIX—XX веков Надежды Петровны Ламановой (1861—1941).

Каждый раз удивляешься, как людям, уже удаленным от нас в зыбкую тень времени, ушедшего после их смерти, удается выглядеть в представленном небольшом собрании результатов их труда скромно, но до невероятия значительно. Родившаяся в Нижнем Новгороде Надежда Ламанова, с детства любившая шить, а позже закончившая «школу кройки и шитья О.А. Суворовой в Москве», наверное, и думать не думала, сколь почтительно уважаем будет ее скромный рукотворный труд в начале III тысячелетия. Кто из наших нынешних фэшн-дизайнеров доживет до того времени, когда ими будет гордиться собрание крупнейшего музея мира? Увидим позже, а пока обратимся к истории.

В 1885 году Ламанова открывает в Москве свою мастерскую. Очень скоро ее фирма завоевывает признание заказчиков и приобретает большую известность как среди московской и петербургской знати, так и в театральном мире, в кругах русской интеллигенции.

До наших дней сохранилось очень незначительное число работ этого интересного модельера, в музеях они представлены единичными экземплярами. Самым богатым собранием костюмов Надежды Петровны владеет Государственный Эрмитаж, где хранятся четырнадцать платьев с маркой в виде автографа мастера, напечатанного золотой краской на белой шелковой ленте корсажа.

Хранящиеся в Эрмитаже костюмы по времени создания делятся на несколько групп. Два наиболее ранних платья — визитное из

сукна бежевого цвета и бальное из бледно-розового атласа и шифона — датируются 1890-ми годами и происходят из гардеробной Александры Федоровны в Зимнем дворце, что свидетельствует о признании таланта модельера, исполнявшего заказы молодой императрицы уже в середине 1890-х годов. Следующий этап развития творчества Ламановой связан с периодом безраздельного господства стиля модерн в искусстве костюма 1900-х годов. Для этого времени характерны пластичные, мягкие ткани пастельных тонов, силуэт, напоминающий латинскую букву S, обилие декора.

Ярким воплощением стиля модерн являются платья, выполненные в мастерской Ламановой в начале XX века. Два бархатных бальных платья близки по характеру края и силуэту. Это очень открытые туалеты, с большим фигуристым декольте, короткими рукавами и характерным краем лифа, слегка удлиненного, с напуском спереди, на драпированном поясе углом. Платье цвета морской волны, отделанное палевым кружевом, блестками под «перламутр», стразами и бисером, струится и мерцают. В композицию желтого платья органично включены синель, аппликации бархатом, кружево. Эти наряды, а также бальное платье из белого тюля, расшитого серебряными «мушками», и шифона на двойном чехле из атласа также выполнены для императрицы Александры Федоровны. В 1900-е годы на вывеске мастерской Ламановой значится «Н. Ламанова — поставщик Императорского Двора».

В 1910 году в костюмах все чаще появляются отголоски неоклассицизма, получившего широкое распространение в архитектуре и прикладном искусстве. Платье приобретает строгий, стройный силуэт. Лиф делается мягким, с небольшим напуском и завышенной талией. Юбка становится прямой, узкой, часто с асимметричными юбками разной формы. В собрании Эрмитажа этот период творчества модельера представлен несколькими моделями.

Среди них — эффектное вечернее платье из ярко-зеленого атласа и черного шифона из коллекции В.В. Карабан, драматической актрисы и в последствии жены известного дипломата.

В это время Надежда Ламанова получает признание не только на родине, но и в Европе. Знаменитый французский модельер Поль Пуаре, сменивший в начале XX века Чарлза Ворта на троне диктатора мировой моды, познакомившись с искусством русского мастера во время своего турне по европейским столицам, высоко оценил ее талант.

Много Надежда Ламанова работала и для театра, но, насколько завораживающе химерическими, как будто хранящими запах тела своих владелиц, выглядят экспонаты модного платья на выставке, настолько этот «эффект присутствия» теряется в театральных, авторски чрезмерно перегруженных сценических костюмах Ламановой, также представленных на выставке. Кажется, что, выполненные по эскизам А. Головина, платья к знаменитой постановке МХАТа «Женитьба Фигаро», любезно предоставленные для экспозиции музеем театра, создавались модельером под «давлением» гротесковой и громкой театральной культуры в ущерб ее вкусу и утонченному портновскому чутью.

После 1917 года Надежда Ламанова продолжала работать. С ее участием при художественно-производственном подотделе Наркомпроса была создана Художественная мастерская современного костюма. Она стала членом секции костюма Государственной академии художественных наук, одним из первых профессоров ВХУТЕМАСа. Как модельер и как автор статей Ламанова активно сотрудничала в журналах 1920-х годов: «Ателье», «Красная Нива», «Искусство в быту» и других.

Л. К.

## ненаучно о научном, или что же все-таки есть абстракция

С 19 по 21 марта 2002 года в Мраморном дворце проходила организованная Государственным Русским музеем конференция «Абстракция в России. Пути и судьбы». Диапазон тем заявленных докладов был чрезвычайно широк. От конкретики персонажей (Е. Баснер о Гончаровой, Г. Коваленко об Экстер и т.п.) до философских обобщений Виталия Пацокова о «большом взрыве» и «Ничто».

Виталий Владимирович Пацоков из московского Фонда Малевича опирался в своем докладе как раз на последнего. Докладчик приводит сон Малевича, описанный в письме к Матюшину, в котором отец супрематизма летает среди античных статуй. Отсюда выход к античной проблематике космоса и хаоса. Каждое произведение, как космос, возникает через изначальную катастрофу, вслед за Малевичем констатирует Пацоков. Далее докладчик сделал экскурс в теорию относительности и, в частности, в тезис Эйнштейна о том, что от положения наблюдателя зависит картина мира. Любопытный доклад, несколько утяжеленный научными выкладками физико-математического порядка, для большинства гуманитариев, присутствовавших в зале, оказавшийся эдакой «вещью в себе». Но докладчик, давно занимающийся искусством, по первому своему образованию физик, и, пожалуй, этим многое сказано.

Выступление И.Лебедевой из Государственной Третьяковской галереи было посвящено рецепции творчества В. Кандинского в русской критике. Докладчик отмечает чуждость Кандинского местной художественной среде и, приведя в пример выставленные в 1916 году 33 работы Кандинского, подчеркивает, что такого «швакла» критики не вызывали еще ни один русский художник. Кандинского обвиняли и в левизне, и в беспредметности одновременно. Но все же было замечено, что «в его хаотических красочных теоремах обнаруживается чистая радость цвета...».

Е. Баснер посвятила свой доклад творчеству Натальи Гончаровой, трактуя его как маргинальный вариант ранней русской абстракции. «Без Гончаровой лучим так бы и мог остаться искренним мимолетным озарением!» — считает докладчик и подчеркивает, что именно Гончарова заставила Ларионова написать брошюру «Лучизм». В то же время для Гончаровой свойственна большая близость к предметному миру, по сравнению с другими «лучистами». Художница удалось абстрагироваться от предметности лишь в картине «Пустота». Достигнув понимания пустоты как чего-то загадочного, неосуществленного и все же занимающего место, Гончарова оказалась у истоков того, что докладчик обозначила «пластическим абсурдом». И здесь были проведены необходимые аналогии как с «Безумным чаепитием» Керролла, так и с обериутами с их «битвой со смыслами».

Но наряду с «Пустотой» у Гончаровой появляются и другие работы — «Электрическая люстра» и «Электрический орнамент» (1914), что Е. Баснер считает признаком верности художницы натуре. Если Малевичшел от общего к частному, а Кандинский — наоборот, то вариант Гончаровой принципиально маргинален, поскольку у нее нет полного отказа от предметности. Случай Гончаровой, заключает докладчик, это единичный случай, имеющий локальный, «капсульный» характер.

Е.Боринская из Государственного института искусствознания (Москва) подняла модную ныне тему беспредметного коллажа, связав ее с заумной поэзией. При этом была проведена аналогия между дадаистами и русскими футуристами. Модернизм, по мнению Боринской, выдвигает коллаж на смену живописи как принципиально новый тип созерцания. Понимание абстракции европейскими дадаистами было связано с активной модернистской идеологией, с желанием «нового звериного тела». Форма коллажа, ставшая пунктом для Швиттерса и Пикассо, заложена еще в концепции Маринетти, с его агрессивным футуризмом. В русском искусстве беспредметный коллаж используется в основном в книжных изданиях футуристов. «Весь супрематизм — это целиком мой наклейки...» — заявляла Ольга Розанова. Но если для Крученых важна идея смешения, а искусство он, так же как Швиттерс, воспринимает как парадоксальную магическую технику, уничтожающую барьер между внутренним и внешним, с чем связана его «сдвигология», то для Розановой идея смешения все же чужда, и ее коллажах «бледает сложной, прихотливой организацией». Близка к итальянским футуристам, по мнению докладчика, и Варвара Степанова, в чьих коллажах используются различные артефакты массовой культуры, реклама и «газетчики».

Дмитрий Озерков (Гос.Эрмитаж) в своем докладе «Визуальная форма как основание абстрактного искусства XX века» провел любопытную экзистенциально нагруженную аналогию между идеей взрыва в русском искусстве XX века и взрывом ВТЦ в Нью-Йорке. Докладчик привел случай с психически больным Балашовым, который в 1913 году разрезал картину Репина «Иван Грозный убивает своего сына». Самое интересное, что, защищая вандала, адвокат убеждал публику в том, что поступок Балашова — наиболее адекватная эстетическая реакция на провоцирующую живопись Репина. Башни ВТЦ были символами и образцами постмодернизма, провозглашает докладчик, развивая далее многогранное рассуждение о конце последнего.

О. Волкова из ГМИИ им.Пушкина акцентировала свое внимание на постмодернистской фазе абстрактного искусства. Вторая волна абстракционизма (60-е, 70-е годы), по ее мнению, сугубо постмодернистична. В своем исследовании Волкова опиралась на труды Клиmenta Гринберга, который пытался объяснить явление постживописной абстракции. В 80-е годы было обращено внимание на поверхность как таковую. Возникает целая философия поверхности, «обрамленного пространства», в котором разыгрывается спектакль формы. Для интерпретации новой абстракции, как спектакля форм, повторяет докладчик вслед за Гринбергом, необходимо идеологически разоружиться. Сегодня уже нельзя написать трактат «О духовном в искусстве». Все обрамленное — это лишь фрагмент, и потому интерес к проблеме фрагментации занял столь важное место в сегодняшнем искусстве. На примерах постмодернистского периода Энди Уорхола и мастеров «Нео-Ге» Волкова показала, что у поверхности в сегодняшнем искусстве нет ограничения и что ее «возможно лишь декорировать». Если абстрактный экспрессионизм фиксировал психические процессы, то постмодернистская абстракция не ставит подобных целей, она — одномерна. Поверхность часто понимается в ней как эк-

ран, на который можно проецировать, скажем, фракталы. Психика устраниется, и потому новая абстракция более абстрактна, чем старая, подытоживает докладчик.

Глеб Ершов из галереи NAVICULA ARTIS углубился в языки описания абстрактного искусства, насчитав их целых шесть. Формалистический язык стремится описать вещь как сумму простых форм и минимализировать метаязык. Экспрессивный язык, годный для неофита, интерпретирует холст как поле столкновения различных субстратов, он сближает абстракцию с натюрмортом и ландшафтом. Концептуальный рассматривает абстракцию исключительно с историко-культурной точки зрения, а также арханизирует ее, придавая статус прайзыка. Собственно языковой подход базируется на признании логоцентризма абстракции. Она рассматривается как сумма иконических знаков. Наукообразный подход ставит абстракцию в широкий научный контекст Нового времени и воспринимает ее как новый антропологический взгляд или проект. Наконец, цитирующий метод (язык) всегда сопоставляет вторую волну абстракции с первой ее волной и никогда не выходит за рамки этой оппозиции. «На все интерпретации считаются с тем, о чем говорит собственно произведение...» — замечает в заключение Ершов.

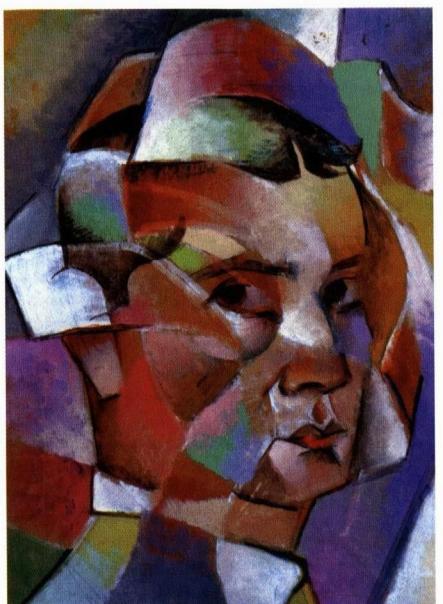
Олеся Туркина рассказала об идее абстракции в концептуальном и постконцептуальном (преимущественно московском) искусстве. П.Пепперштейн, оказывается, увидел сон об инсталляции неизвестного ученика Малевича, где шар, подвешенный к потолку, соседствовал с изображением поездов на бумагах. Туркина сравнивает сон Пепперштейна с работой Чашника 20-х годов (красный шар и летящий вокруг него спутник) и заявляет об их сходстве. Отмечая радикальное отличие постконцептуализма от супрематизма Малевича, докладчик подчеркивает бесспорное влияние абстракционизма на все послевоенное искусство, включая концептуализм и постконцептуализм.

В качестве живого повода для дискуссии можно было воспринять выступление художника Юрия Злотникова, который в свое время отказался выставляться вместе с Монастырским. Мастодонт модернизма отстаивал принцип конструкции против постмодернизма и концептуализма. Он же полемизировал в импровизированном диалоге с Валерием Вальяном в третий день конференции, когда выступали все больше художники и галеристы. Вальян вспомнил старую серию Михнова-Войтенко «Тюбики» и по этому поводу посетовал, что на конференции не прозвучало достаточно слов о жизни питерского неофициального искусства. Злотников возразил, что все же предшествен абстракционизма остался за Москвой, аргументировав это тем, что жена Михнова-Войтенко Соня Финкельштейн была связана с Москвой. Питер же, по мнению Злотникова, был и остается городом стилизаций.

В заключение заметим, что организаторы конференции готовят к выпуску по ее итогам сборник всех докладов, среди которых как особо интересные, но вряд ли поддающиеся вольному толкованию вашим корреспондентом были отмечены выступления М. Германа, Е. Андреевой, И. Карасик, А. Боровского, М. Колдобской и др.

Семен Левин

## в борьбе с ХХ веком, в борьбе за ХХ век



Автопортрет. 1914

**Не счастье алмазов пламенных в Парижах каменных. Благодаря усилиям российско-французского коллекционера Виктора Царенкова и семьи художника Владимира Россинэ — дочери Татьяны и сына Дмитрия, которые сохранили наследие, в Русском музее открылась большая персональная выставка — 140 произведений — этого забытого мастера русского авангарда.**

Его биография легко выстраивается в сентиментальную «стори» для кино. Детство Шулима Баранова (настоящее имя) прошло в Таврической губернии. Потом учёба в Одесском художественном училище и Академии художеств в Петербурге, которую он бросил в 1910 году, чтобы укатить в Париж.

Там художник берёт себе французский псевдоним — Даниэль Россинэ. Как утверж-

ждает его дочь Татьяна, это имя — производное от донкихотовского Росинанта — вечного искателя новых путей. «Я делаю все, что хочу. Я пишу этюды академические и работаю по химии, изучаю спектральные анализы и солнце; работаю также по одной вещи разными материалами, разными красками и формами. Для меня живопись — жизнь. Главное: делаю все люблю, ибо так нравится». (Из письма Баранова к Соне и Роберу Делоне. 26 июня 1916 года).

О Баранове высоко отзывались Гийом Аполлинер и Василий Кандинский, он считается изобретателем «пунтистических-динамического камуфляжа». Серо-зеленая пятнистая ткань была придумана для защиты армии во время первой мировой войны и породила стиль в одежде, так называемое «милитари». Но 1917 год вернул художника назад в Россию.

Самыми известными работами Баранова этого времени являются эскизы к празднованию первой годовщины Октябрьского переворота в команде с Альтманом и Петровым-Водкиным. «365 революционных дней», «Марширующие красноармейцы» и другие были показаны на теперь уже легендарной выставке «Париж—Москва, Москва—Париж». Судя по сохранившимся документам, Баранов «отвечал» за Николаевский вокзал. Но уже через два года мятежный Росинант пытается бежать к белым в Крым, причём по поддельным официерским документам.

В начале 20-х Баранов преподавал во ВХУТЕМАСе, получил патент на оптофон — цветомузыкальную установку, с которой выступил в Большом театре и Театре Мейерхольда. «Музыка, конечно, компромисс публике. Настоящее — это самоцель — живая живопись во времени». (Из письма к Делоне после концертов). У художника хватило чутья не дожидаться

разгрома авангарда — в 1925 году он уезжает в Париж навсегда. Но даже западный патент на оптофон не принес коммерческого успеха. Он пробует торговаться недвижимостью и тоже неудачно. Пишет сюрреалистические картины, но не достигает славы Дали и Арпа. Отказавшись покидать Париж после прихода нацистов, Баранов погибает в Освенциме в начале 1944 года.

Выставка в корпусе Бенуа состоит в основном из частных западных собраний и точно отражает вечную погоню художника за временем. Ему казалось, что он идет впереди. Сначала увлекался символическим пейзажем («Лебединое озеро»), потом отдал должное Сезанну («Городок в Нормандии»), работал в кубизме — одновременно с Пикассо («Перед зеркалом»), в абстракции — одновременно с Кандинским («Война. Этюды №1,2,3»). Последние годы жизни полностью отдался вошедшему в моду сюрреализму — «Леди Чatterлей», «Поэтесса», «Танец». Но по прошествии десятилетий стало ясно, что он всегда оставался на втором плане. Без которого, впрочем, совершенно невозможен план первый. Приоритет Баранова остался в одном — он изобретатель оптофона; его идея — просвещивание нескольких слоев специально раскрашенных вращающихся пленок теперь используется везде — от театров до дискотек.

К сожалению, к нам не приехал ни один из барановских «оптофонов». Собственноручные экземпляры не сохранились, два восстановленных по авторским чертежам находятся в Центре Помпиду и в собрании Дмитрия Баранова-Россинэ. Показанная на выставке CD-версия оптофонических эффектов красива, но выглядит дизайном от компьютерного программирования. В июле после Русского музея выставка переедет в Третьяковскую галерею.

Дмитрий Новик



**С 19 марта по 19 июня 2002 года в Кунсткамере в рамках проекта «Мир одного предмета» открыта выставка: «Норвежская кружка — дар адмирала К.Н. Посьета». Выставка подготовлена Т. Шрадер.**

История поступления этого предмета в Кунсткамеру связана с именем адмирала К. Посьета (1819—1899).

К. Посьет, являясь членом Императорского Русского Географического общества, действительным членом Петербургской академии наук, собрал и завещал Кунсткамере большое количество предметов, собранных им буквально со всего света. В 1870 году адмирал Посьет возглавлял морскую экспедицию в северные воды России и Норвегии. В этом походе в чине лейтенанта принимал участие и Великий князь Алексей Александрович (1850—1908), что придавало экспедиции особый статус и обеспечивало теплый прием. Во время плавания в одном из северо-норвежских городов К. Посьет приобрел эту кружку. Великолепная работа скандинавского мастера превратила вполне утилитарный предмет — пивную кружку — в изящное произведение искусства, а научные интересы адмирала Посьета позволяют сегодня познакомиться с ней как любителям пива, так и знатокам старины.

Дмитрий Иванов



## японская «домашняя скульптура» в Петербурге



вество, известное в Японии с глубокой древности. И до того высокая культура была с новым витком социального и экономического развития артикулирует для себя новые запросы.

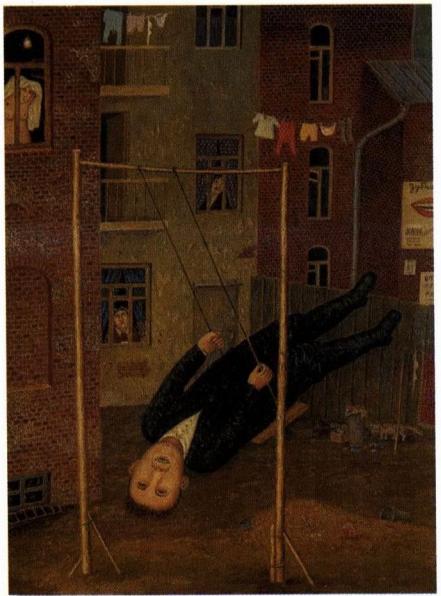
Многие зажиточные горожане начинают украшать свои дома «домашней скульптурой» небольшого размера, выполненной из бронзы. Для ее изготовления использовалась техника «утраченного воска», впоследствии доведенная японскими мастерами до совершенства. В ней и изготовленные детали будущей скульптуры, которые затем дорабатывались и соединялись. По заказу торговцев и чиновников скульптор превращал любой предмет быта — курильницу, подсвечник или чернильницу — в изящное произведение искусства, способное восхитить самого утонченного ценителя. Многие такие «маленькие шедевры» впоследствии отправлялись на экспорт в Европу, и это несмотря на сохранявшуюся в тогдашней Японии политику «закрытия страны». Для голландских моряков Ост-Индийской компании в ту пору было сделано исключение, и им было позволено селиться и торговать в городе Нагасаки, который превратился в крупнейший торговый центр. Из Нагасаки через голландских купцов в Европу и попадало большое количество японских товаров. Причем произведения декоративно-прикладного

искусства составляли значительную часть японского экспорта, что также стимулировало развитие бронзолитейного дела. Некоторые из представленных на выставке предметов были изготовлены специально для продажи европейцам.

Любопытный акцент в этой выставке сделан ее устроителями: они подчеркивают не только художественные достоинства выставленных произведений декоративно-прикладного искусства, но и то важное место, которое последние занимали в жизни состоятельного японского горожанина эпохи Эдо.

Дмитрий Иванов

## Провинциальные картинки



Государственный музей истории Санкт-Петербурга при поддержке РАО ЕЭС России 19 апреля в залах Невской куртины Петропавловской крепости открыл выставку художника Владимира Любарова «Провинциальные картинки».

Уже по одному взгляду на любую работу Любарова сразу определяешь мастеровитую руку книжного графика. 11 лет он был главным художником журнала «Химия и жизнь» — чуть ли не единственного научно-популярного журнала, совмещавшего на своих страницах и братьев Стругацких (там был опубликован «Жул в муравейнике»), и уникальные по тем временам системы голодаания абсолютно серьезного толка водре методики профессора Николаева.... Все эти разнородные, на первый взгляд, материалы, объединяло прекрасно организованное графическое сопровожде-

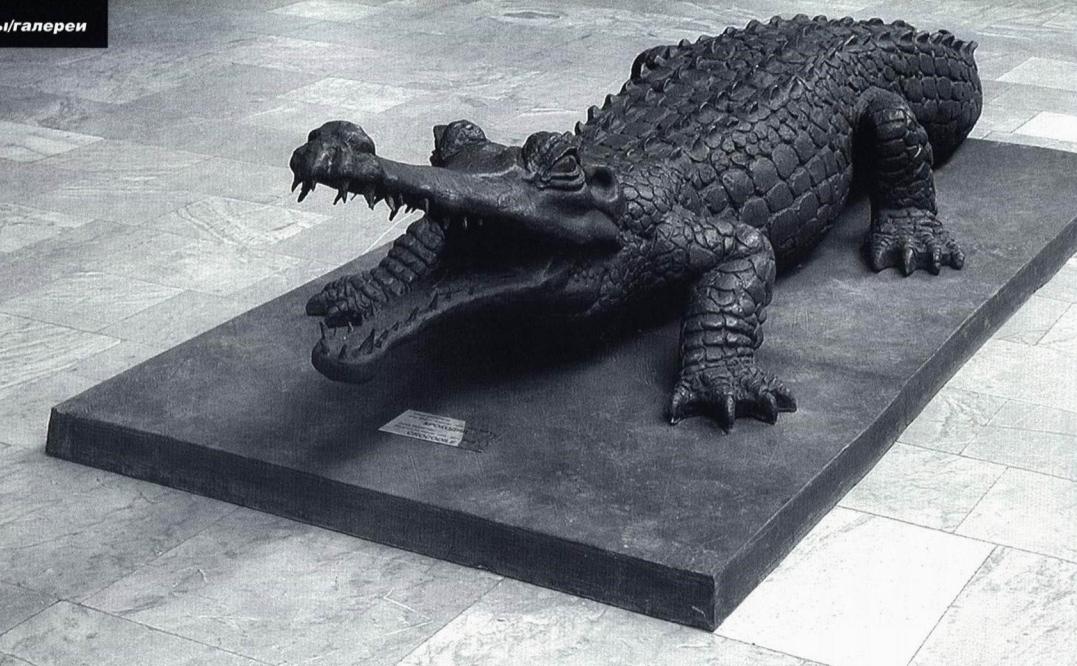
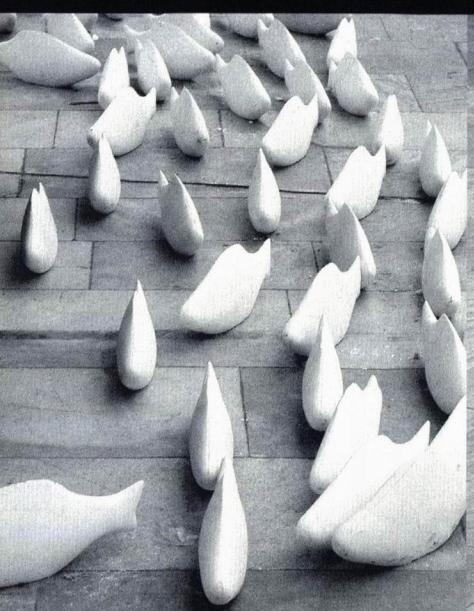
ние, в котором были видны и интеллект, и ум, и вкус главного художника издания.

То же можно сказать и о живописном творчестве Любарова, хорошо знакомого зрителю по выставкам в Центральном доме художника, Манеже, ведущих столичных галереях. В Санкт-Петербурге выставка живописи и графики Владимира Любарова проходит впервые. На ней представлены серии: «Деревня Перемилово», «Город Щипок», «Еврейское счастье».

НОМИ-инфо

В течение двухсот с лишним лет Японии правила военные диктаторы (сигуны) из клана Токугава, резиденцией которых стал город Эдо (Токио), давший название всей эпохе. Власть Токугава оказалась сильной и прочной, что позволило усмирить сепаратные тенденции многих японских феодалов, остановить бесконечные войны. В этот период японской истории начали процветать искусства, ремесла и торговля. Кэндо — древнее искусство боя на самурайских мечах и традиционная японская поэзия достигают непревзойденных вершин. Одновременно происходит рост крупных городов, особенно Киото, Осаки и Эдо.

Городская культура оказала огромное влияние на развитие искусства этой эпохи. Получает распространение книгопечатание, возникает знаменитый театр кабуки, в живописи появляется стиль укиёэ (жанровая живопись, изображающая горожан и известных красавиц), крепнет бронзолитейное произ-



ЦВЗ «Манеж»

## свобода попугаю! ЗОО-арт. 20 марта — 10 апреля. ЦВЗ «Манеж».

**Выставка представляет анималистический жанр, начиная с советского послевоенного искусства и заканчивая искусством современных авторов.**

Люди все время изображали животных. Первые известные наскальные росписи Альтамиры являются нашему глазу сцены охоты на животных, и детство человечества, как и детство отдельного человека, кажется нам неразрывно связанным с анималистикой, которая ассоциируется со сферой первичного, инфантального.

Животное занимает некое медиальное, срединное положение между неодушевленной материей и высоким духом. Недаром, как в платонизме, так и в богословии святых отцов душа ассоциировалась с парой лошадей (яростная и желательная составляющие), которыми управляет духовное разумное начало.

Животные вообще часто выполняют функции медиумов, посредников. Это и собаки-поводыри, собаки, бросящиеся под танк, и почтовые голуби. В культуре их функции аналогичны. Они, как правило, осуществляют связь между различными пластами бытия — как пространственными, так и онтологическими. Гончая у Данте — символ божественного вестника, гонца. Конек-Горбунок у Ершова переносит героя туда, куда укажет его мысль. Пегас — коррелят поэтического вдохновения. Голубь — символ божественного духа. Змея означает связь с подземным миром.

Советская послевоенная традиция (самая интересная часть экспозиции) анималистического жанра более всего представлена графикой — в частности детской книжной иллюстрацией — таких заслуженных авторов, как Чарушин, Ризнич, Кострова, Воробьев, Юрий Васнецов и проч. Есть также несколько живописных работ и произведений мелкой пластики ЛФЗ, где Воробьев и Ризнич проработали долгие годы.

Как известно, детская графика, на которой учились и взрослели советские дети, в силу своей неподцензурности позволила выжить некоторым поколениям отечественных художников. Иллюстрации к таким книгам, как «Кошкин дом», «Рикки-Тикки-Тави», «Краденое солнце», знакомы всем с детства, и все эти нежные чарующие котята, сделанные словно из облака, или стилизованные антилопы с умными лицами, выполненные изящным штрихом, прорезающим поверхность листа, с детства давали глазу отличную школу визуального тренинга.

В советской анималистике органично соединились народные традиции лубка и мелкой деревянной скульптуры (работы Ю. Васнецова и продукции ЛФЗ) с реалистической традицией, идущей от Шишкина и Павла Трубецкого. Интересно, что в этой сфере, пожалуй, наиболее полно реализовывался и культурный галлюцинопоз, ранние зачатки будущего фэнтези. Мурзилки, чебурашки, майдодыры, рыбаки с городом на спине, съевший солнце крокодил, Курочка Ряба с ее золотым яичком, гуси-лебеди, лебеди-«двойки» из «Двое из ларца, одинаковых с лицом», ожившие предметы типа говорящей печки или злой посуды из «Федорина горя» и другие психоделические гибриды анималистического характера, возникшие в советском сознании, могли существовать только в детской культуре. Зато с самого детства мы получали прививку этой «чудесной заразы» и хорошего вкуса.

Пластика ЛФЗ, присутствовавшая почти в каждом доме, продолжала ту же тенденцию во взрослой жизни. Сейчас авторы, работающие с постсоветским контекстом, часто ссылаются на порцелановые скульптуры. У Пепперштейна в апофеозе советской психологии «Мифогенной любви каст» пятерг Дунаев сталкивается в лесу с мышкой, зайчиком, личиком, которые здесь не просто герои русских сказок, но и мыслеформы советского

сознания, реализованные в мелкой фарфоровой пластике.

Современная анималистика выглядит менее цельной. Как наиболее удачные попытки в этом жанре можно выделить бумажные объекты Латифа Казбекова, гравюры Казимовых и прозрачные скульптуры Жохова. Но, в сущности, все представленные авторы работают в рамках старой школы. Мастерство художников-реалистов востребовано ныне не так остро — навыки и основы мастерства тают на глазах, а новый изобразительный язык пока не сформирован.

Зрителей (видимо, в представительских целях) встречали московские гости, детища Церетели — крокодил, рыба, носорог и др., выглядывавшие из зарослей растений в кадках, привезенных по случаю. Приятными сюрпризами были «детки в клетке» из нашего зоопарка — лемур, шиншилла и карликовый кролик.

Жаль, что в этой в целом привлекательной экспозиции все-таки не найден актуальный нерв анималистики современного искусства, который бы спровоцировал сегодня дискуссию о перспективах развития этого жанра. К нему можно было бы отнести механических монстров Речников, кузнецов Саши Герасимова или проекты с животными в духе Комара и Меламида, которые научили обезьяну фотографировать Красную площадь, а таиландских слонов — писать маслом. Уже известны предвестники экспозиций кошачьей живописи, а в петербургском дельфинарии дельфины давно балуются цветовыми абстракциями, которые тут же продают посетителям на импровизированных аукционах (кстати, совсем не дорого). «Работая в материале», животные, в сущности, изображают сами себя. Подлинный «ЗОО-арт», на мой взгляд, на сегодняшний день была бы обширная выставка искусства самих животных. Лозунг «Свобода попугаю!» актуален как никогда.

Надя Воинова

**Выставка «Петербургская пастель», открывшаяся в Большом зале СХ СПб, является частью более широкого показа работ этого жанра к юбилею города — проекта «Европастель — 300-летию Санкт-Петербурга». Работы 132 художников разных поколений, представителей всех секций СХ, по мнению организаторов, «составили целостную картину современного уровня развития и распространения искусства пастели в Петербурге».**

Члены выставкома также были представлены в экспозиции: О. Кукушкин (председатель), А. Блиок, А. Данилов, Е. Дмитриенко, З. Хачатрян и др. И все же автору этих строк объединение столь по-разному одаренных художественной публики в рамках одной выставки показалось некоторым произволом. Не возраст, не принадлежность одному поколению, не заданная тема поставили этих людей рядом. Отбор был произведен только по принципу общности техники работы.

Пастель — изысканный материал и требует особого к себе отношения, прежде всего аккуратности и тщательности. Появившись еще во времена Леонардо, этот «сухой способ крашения» сильно изменился к началу третьего тысячелетия. Сегодняшняя пастель насчитывает более 1600 оттенков: различны ее виды, появилась в том числе пастель масляная. Краски ее практически вечны, не жухнут со временем, потому не теряют своей яркой выразительности и произведения, выполненные в этой технике (вспомните недавнюю выставку западноевропейской пастели в Эрмитаже). Бархатистость фактуры, светоносность материала зачастую диктуют и тематику изображаемого, в которой почти безоговорочно доминируют пейзаж (в том числе городской), ню, балет (или театр) и натюрморт (как правило, это цветы).

Теперешняя выставка в СХ очень неровная, хотя именно на этом неровном фоне при-

ятно выделяется поколение нынешней молодежи: художники 1970—1980 годов рождения. Питерские крыши из окон мастерской А. Ларионовой (1), очень трогательная ранняя весна во Всееволожске Е. Романовской, мастерски исполненные виды Праги И. Касперской, знойный воздух и древние камни Херсонеса О. Сухоруковой, даже просто чеснок на блюде А. Желудковской — работы полноценные и убедительные.

Чего не скажешь о ряде художников старшего поколения. Одни кидаются из крайности, «обрабатывая» религиозно-философскую тему (Т. Оболенская, С. Спицын, Ю. Люкшин, В. Анопова); другие, пользуясь случаем, демонстрируют высший пилотаж владения техникой (итало-французские виды А. Блиока, в т. ч. вид на самого А. Блиока в парижском антураже, или водопады Гавайи гладиолами И. Урусова). Вообще тема «солнце, воздух и вода» очень беспокоит питерских графиков и живописцев. Недостаток витамина D стимулировал, вероятно, появление и крымских пейзажей Ю. Столярова, и санаторских пляжей с неказистыми отдыхающими О. Фронтинского, и пляжные зарисовки И. Болотова. И все это по соседству с неизменно мрачноватыми и простуженными питерскими мотивами у целого ряда авторов: В. Филиппова, Е. Дубицкого, Ю. Брехова, А. Левиной, А. Бихтера (его обледеневший проспект Обуховской Обороны выбивается даже из череды остальных урбанистических пейзажей). Вырисовывается некая крестообразная схема, эдакая «роза ветров» — север-юг, запад-восток. Слякоть и морось спорят с вызывающей пышностью морских курортов, а благополучие венеций и авиньонов противостоят уютным российским опушкам, родным летним садам и апельсиновым ручьям в Комарове. К слову сказать, дачная тематика весьма почитаема гравиками. «В тени и на солнце» Е. Натаравича, жизнерадостные загорелые девчонки у Т. Ме-

зиной, летние дожди и веранды у Л. Эскравевой и дружные компании под полуденными лучами у И. Сеньковой нисколько не уступают забугорным видам.

Невозможно не заметить любовь «пастельных дел мастеров» к балету, пуантам, воздушным пачкам и стройным ножкам. Слава Эдгара Дега не дает покоя нашим современникам; целая группа товарищей черпнула вдохновения за кулисами театра: В. Братанюк, В. Акишин, Т. Чепикова, Э. Васильева. Жаль, что результат несколько иной, чем у Дега: слаша-во-изломанные жеманные позы, хромающая анатомия и настойчиво подчеркнутые блики на коленках и локтях балерин. В цветочно-буketном разделе среди прочего разнообразия попалась просто-таки шедевральная бегония Ю. Межирова — миниатюрная работа, незаметно выставленная на II этаже Большого зала.

Было бы несправедливым обойти вниманием тему «обнаженки». Нио «репинская» и «мухинская», мужская и женская, всякая. Любко и тщательно обработанные, рассчитанные на актовый эффект тела Б. Казакова; элегантные, но бездушные модели у О. и Е. Дмитриенок — полный «раскат импровизаций»; размытые розовые «любительницы рапанов» П. Вещева. На любой цвет и на один, слегка испорченный вкус. Все смело отдано на суд зрителя. Пастель оказалась весьма действенным индикатором наличия таланта, умения и вкуса у современных нам художников, наследующих традиции этого благородного искусства.

Встретились на выставке и безоговорочно положительные работы признанных ленинградско-питербургских мастеров: Г. Малыша, А. Харшака, Д. Боровского (2), С. Усика, В. Емельянова, А. Агабекова, И. Корнилова, династии Гречких.

Ольга Якубович

## Игорь Водорез: вдалеке от эстрады



**сю демонстрировалась в апреле в Выставочном графическом центре «Невограф».**

«Метаморфозы тождественности» — была названа экспозиция Водореза, и я предвижу ухмылки критиков-интеллектуалов: сколько этих «метаморфоз» нам было явлено в связи с волной абстрактных выставок и проектов, захвативших нынче Петербург. И все же вряд ли стоит подвергать критике Игоря за неоригинальное и тиражированное, банальное и псевдонаучное название той работы, которая его увлекает. Как говорит гениальный Коля Кононов, всегда попадающий словом в яблочко, «художник — человек щупающий...», и не стоит от него ждать философских открытий. Хотя — как сказать.

Объяснения не нужны или могут быть кратки, когда перед нами «говорящее» изображение. Серия пастелей Игоря, в которых он, по его словам, отображает «мир идей», выразительна уже в силу своего строгого цветового решения. Здесь нет привычной для пастели сладкоголосой «эстрады», где нежно-голубой

обязательно рядом с нежно-розовым. Нет и вакханалии сюжета, о которой более всего говорят нынешняя союзовая выставка пастелистов: балет, южная экзотика, анемичные виды города...

Это и впрямь «изменение пространства» — в данном случае хотя бы «местного» изменения пространства листа, вдруг в своей монохромной скаредности являющего нам лицо живого мира — то ли камня, то ли ткани, то слайда tolkienovского фильма, увиденного только что в кинотеатре «Мир». В любом случае эту работу хочется рассматривать и даже прибегнуть к компьютерному насилию надней, чтобы увеличить фрагмент, обнаружить природу ее свойств, так как она таит в себе аллюзию на то, что ей все еще есть, что нам поведать, на что-то намекнуть, что мы забыли и силимся вспомнить.

У Игоря Водореза, выпускника Тюменской академии искусств, есть и готовая серия любопытных портретов, но их пока все еще слишком много, чтобы стать единичным продуктом, а потому о них как о художественной находке петербургского ищущего художника говорить пока рановато.

Лиза Вергин

Сегодня мы публикуем одну из работ, выполненных в технике пастели, несколько необычного свойства, выделяющую ее на фоне многих и многих графических произведений, представленных в рамках фестиваля «От авангарда до наших дней». Это пастель художника Игоря Водореза, которая вместе с другой графикой и живопи-

галерея «АртГавань»

## единство и борьба противоположностей

С 10 по 31 марта в рамках ежегодного фестиваля «От Авантюра до наших дней» галерея «АртГавань» представляла выставку художников из Ростова-на-Дону — Вадима Махницкого и Василия Чусова. В экспозицию вошли их графика: ведь именно графическая линия была выбрана нынче организаторами фестиваля как ведущая и наиболее актуальная составляющая современного арт-процесса.



2

ражения вовсе не смущили организаторов выставки, а, наоборот, были положены ими в основу ее концепции.

**Вадим Махницкий** — из поколения нынешних сорокалетних, сам родом из Архангельска, где получил среднее художественное образование. Позже уже юные институтчики и влияния формировали его вкусы и пристрастия, среди которых любовь к архике, истории, кино. Махницкий пытается даже простые изображения наделить глубинным смыслом прапамяти, культурологического контекста.

**Василий Чусов** — художник-график, известный далеко за пределами Ростова-на-Дону. За свою сатирическую, острую и живую графику он не раз удостаивался различных, в том числе и международных, наград. Его нек — лубочная искрометность, краткость русской частушки, помещенные в пространство листа. Ему удаются книжная графика, плакат и многое другое. На представленной выставке Чусов экспонирует совершенно новую графическую серию. Его абстрактные композиции предъявляли зрителю новую сторону давления графика — лиричность и легкую загадочность.

Корр. НОМИ

## бесенята

С 20 февраля по 2 марта в «Борее» Новыетутые представили выставку «INQISITIO». Живопись. Инсталляция. Фотография. Выставка была посвящена теме религии в современном (актуальном) искусстве.

Четыре петербургских художника (В.Флягин, В.Козин, О.Хвостов, И.Межерицкий) скажут подобно четырем апокалиптическим всадникам на рынке современного искусства, — говорит анонс выставки. Вместе с художниками проблематику религии, как выяснилось, исследуют петербургские интеллектуалы — А.Скдан, В.Савчук, А.Секацкий, М.Райкин, Д.Пиликин, А.Матвеева. В проекте также принимали участие фотографы Д.Горячев и О.Шагапов. Художники дистанцировались по отношению к московскому радикализму Тер-Огания, рубившего иконы, но и от сусально-елейного опыта Новой академии, а также от «официального живого» религиозного направления постсоветского искусства. Флягин и Козин — участники товарищества «Новые типы», Хвостов — художник-примитivist, Межерицкий — в прошлом лидер движения «ТИЖОЛАВА ИЗКУСТВА». Художники представили на суд публики новые произведения, созданные специально для выставки.

В первом зале — Владимир Козин. Инсталляция, пресс-арт. «В ожидании чуда» Два варианта композиции. Один — коллаж из фотографий, другой — печать на подушечках. Изображены в основном люди, повернутые спиной к зрителю (они находятся в ожидании).

Второй зал. Игорь Межерицкий. Бруталь-

ные, жестокие работы на мифологические темы. «Геракл у Омфалы», «Сусанна и старцы», «Битва Геракла с амазонкой». Межерицкого мы знаем и любим. Но все же как-то не вяжется все это с религиозной темой, хотя Владимир Козин пояснил, что сия тема может подваться и так — с бытовыми мерзостями и ужасами. С натурализмом.

Третий зал содержал шедевр Олега Хвостова «Голгофа». Истинно демоническое произведение. Тут и огненные языки, и гвозди, торчащие из всех мест.

Наконец, в четвертом зале представлена фотоинсталляция на стихи Державина «Я царь, я раб, я червь, я бог». (Идея В.Флягина, продюсер В.Козин, фото Д.Горячева и О.Шагапова.) Трое участников памятной акции были обнажены. Лишь И.Межерицкий был маскалинно-чопорно закупорен в тижолю одежду и черные очки.

Вопрос, как соотносится текст Александра Скдана о терроре, революции, мессианстве с выставкой, — вопрос риторический. Зато Скдан объяснил, что есть инквизиция. Оказывается, это слово донельзя многозначное и означает разыскание, исследование, поиски, розыски и многое еще.

Во время перформанса читалась одна из притч царя Соломона. По мнению Владимира Козина, каждый человек во что-то верит. Кто в бога, кто в судьбу. В общем, чувство веры присутствует изначально, хотя, подчеркивается, мотивы религиозного искусства принадлежат



не только церкви. Что касается подушечек, то Козин философски заметил, что можно ожидать чуда (прихода Мессии и т.п.), лежа на подушке (подобно курильщикам опума в арабских кофейнях).

«Тупые» не противостоят никому — ни московскому концептуализму, ни Новой академии. Они просто хотят порассуждать на вечные темы. Что касается Гаврилы Романовича Державина и его небезызвестного произведения, то, скажем, живи он в Испании, попал бы за свой стишок непременно в лапы святой инквизиции. Инквизиция презентирует ад на земле. И у Хвостова в его «Голгофе» откровенно заявлена тематика ада (раздвоенные, как жала, языки, руки и ноги, прибитые гвоздями, безумные демонические глаза).

В завершение приведем пассаж Скдана. «Сферой мессианского является не конец времени, а время конца», — пишет А. Скдан, и эти строки, вывешенные в качестве смысловой пунты в последнем зале галереи, звучат в устах Скдана весьма двусмысленно.

Семен Левин

галерея «Сельская жизнь»

## хорошо на селе. и от Петербурга близко

Галерея «Сельская жизнь» продолжает серию выставок «Портрет старого дома». Вслед за группой «Старый город», пишущей различные уголки Петербурга с акцентом на конкретные дома и даже облюбованные художниками балконы, Мария Алексеева и Борис Казаков на сей раз предложили Балтийской фотошколе выставить в своей галерее «портрет старого дома» известного петербургского скульптора Дмитрия Каминкера.

Вышло невероятно живописно. Пес в проеме двери похож на своего собрата из знаменитого французского фильма Клода Лелюша «Мужчина и женщина», а солнце у Каминкера в Озерах, похоже, хлещет ничуть не хуже, чем в Каннах. Фотографии неплохие и разные — пара-тройка авторов узнается по почерку. Прятные снимки, действительно похожие на «сельскую жизнь» и оттого мило и по-домашнему выглядящие в этой домашней экспозиции в старом доме в Коломягах.

Зато благодаря поездке в гости в эту галерею НОМИ наконец-то познакомился с прекрасной анимацией хозяина, Бориса Казакова. Талантливая работа, выдерживающая всяющую критику.

НОМИ-инфо



Марианна Мельникова. Из серии «Портрет старого дома-2»

## Мир Елены Фигуриной. Живопись, скульптура



В галерее «На Обводном» прошла выставка Елены Фигуриной — участницы более чем 200 выставок в России и за рубежом, художницы, чьи работы находятся во многих престижных коллекциях собирателей актуальной российской живописи.

Елена Фигурина — наиболее опытный живописец нонконформистской волны, в которую она умудрилась войти такой молодой и такой же молодой выйти. Она — со свойственными ей жестковатыми формулировками в отношении происходящего в жизни вообще и в искусстве в частности часто сквозь зубы проговаривает, что вот, мол, «опять нахвалили ее коровы... И в этом скрытом недовольстве неточными словами в отношении того главного, о чем Фигурина все эти годы пытается нам сказать, мне видится эгоцентристическая авторская взыскательность, которой почти всегда наделены талантливые люди. А ведь коровы у нее и впрямь замечательные...

Этот млечный путь зеленых трав на ее холстах, дети, лица которых еще не искажены гримасами и масками, необходимыми для жизни в этом мире. Ее автопортреты — то девичьи, то, как это там говорят, вовсе допубертатные — просто расплывшаяся счастливая луна со знаком улыбки, свернутой полумесяца

чем рожками вверх... И, конечно, коровы. Рассуждается, перечисленным набором живописного и скульптурного выражения излюбленных мной у Фигуриной сюжетов — дети, коровы, зеленая трава — не исчерпывается и даже не описывается спектр ее художественных притязаний в искусстве. Художник с себя спрашивает и ждет от себя большего, чем мнятся нам, не всегда благодарным зрителям.

И все же именно коровы, ранее живописные, а теперь и облеченные в форму малой, но значительной пластики, с золотистым покрытием мягких благодатных боков, кажутся мне необходимым брэндом в творчестве Елены. Они — ее знак удачи, сопряженный с нашим восприятием живыми нитями детства и покоя, земли и счастья, возможно — ее памяти о молочной Латвии, где художница родилась. И, ей Богу, жаль, если она в очередной раз сочетает нашу бескорыстную любовь к ее сине-зелено-красным буренкам — этому обединяющему символу жизни — ненужной бытовой деталью, снижающей пафос ею задуманного мира.

Потому что жизнь все-таки важнее любого искусства, и мы это вскоре понимаем, когда все кончается и отдаляется наша молочная юность.

Лиза Вертин



## СНЫ О ЧЕМ-ТО ПЛАСТИЛИНОВОМ

С 23 марта по 8 апреля в галерее NAVICULA ARTIS на Пушкинской, 10, проходила выставка художника Евгения Залманова. Многосторонне талантливый Евгений Залманов (известный как дизайнер компакт-диска «Русский портрет») представил целую вселенную из пластилина. Выставка называется «Масштаб 100:1».

Огромный мир лилипутской архитектуры кажется каким-то оставленным в прошлом, в детстве далеким воспоминанием. «Пластилиновое время» — назвал свою ознакомительную статью о художнике куратор Глеб Ершов. «Города Залманова» создавались с 72-го по 92 годы и, по словам куратора, несут на себе память о советском пионерском детстве, сохраняя при этом явную близость к сюрреалистической традиции. Хотя своеобразное сочетание концепта и примитива в творчестве Евгения в чем-то гораздо современнее сюрреализма, не чуждого брутального рационализма и насилия, а главное — сюжета. Его города пусты и гигиеничны, любой сюжет оставил их навеки, это «конец истории», какая-то постмортальность — вот впечатление, не оставляющее здесь прилежного посетителя вернисажей.

Залманов не читал Толкиена, но читал фантастику Стругацких и Беляева, и его проект носит на себе неповторимо советский отпечаток. Пластилиновая Вселенная в его версии есть слепок тоталитарного языка в его наиболее заповедной, наиболее наукообразной части, выжимка из всех витиеватых самостийных томов Лысенко и Мичуринса. В то же время идеология здесь уже «выпарена», и мы имеем чистую игру воображения, личные, глубоко интимные сны. Скорее воспоминания, нежели автоматическое письмо сюрреалистов.

Институт Сексологии с натуралистически ми башнями в виде первичных половых признаков, Музей исследования Второй Вселенной, Дом-Шар, Институт Выращивания Великанов — все это навевает скорее какие-то общелiterатурные ассоциации из бэк-граунда мировой фантастики и мирового утопизма, нежели воссоздавляет узкие идеологические коннотации. Жюль Верн, Томас Мор, Кампанелла. Город-сад, город-рай, а то и подводные затопленные города — Атлантида, спрятанная неким всеведущим «капитаном Немо». Эстетика Залманова и его города с главенствующей в нем идеей неопределенности — из этого широчайшего контекста, а его архитектоника подчиняется скорее не логике функций, целеполагания, а шизоидной логике энциклопедистов-просветителей (Вольтера, Монтескье), упаковывавших информацию наивно, как вольтеровский герой Кандид, скалькованный с «чистой доски» философа Локка. Можно назвать стиль залмановской микроархитектуры посттот-артом. Художник иронически разоблачает бессознательную, изначальную примитивность тот-арта как тоталитарного искусства вообще.

Вышеуказанную «энциклопедическую» логику воспроизводят, например, Борхес, цитируя «некую китайскую энциклопедию», где «животные подразделяются на: 1. Принадлежащих императору, 2. Бальзамированных, 3. Прирученных, 4. Молочных поросят и т. п. Так и Залманов производит свои фантомы не в согласии с формальной логикой, но в соответствии с некой картой внутреннего, сновидного пространства, где только сновидцу понятно, почему Город Гезек, Городок Крепкий Ореш, Городок Край Мира и Деревня Сумши соседствуют друг с другом.

Семен Левин

выставочный зал НОМИ  
анонс



В июне журнал «Новый мир искусства» со-вместно и при поддержке Генерального консульства Латвийской Республики пла-нирует провести в своем выставочном за-ле выставку латвийского скульптора Глеба Пантелейева.

Глеб Пантелейев родился в Латвии в 1965 году. Он уроженец Риги, выпускник Рижской

академии художеств. Сейчас живет в Юрмале. Материал скульптурных работ Пантелейева — массивы гранита, стали, бронзы, структурно обнаженные, гладкие плоскости которых вызывают приверженность автора европейской школе и морской романтике. Последняя, по мнению НОМИ, есть неотъемлемая часть ха-рактера всего Прибалтийского Севера-Запада. Изящные обводы морских лайнеров и тя-

желая мужская графика стапелей незримо присутствуют в его скульптуре, отмеченной брутальной силой и техногенным лоском ком-пьютерной эры.

НОМИ особо благодарит за проявленную инициативу и существенную помощь в орга-низации экспозиции Генерального консула Латвии в Петербурге Юриса Аудариньша.



## кочевники пришли в Берлин

15 марта в берлинском Доме культуры народов мира (Haus der Kulturen der Welt) открылась выставка «No mad's land». Это игра слов: название можно перевести как «Земля кочевников», так и «Земля, где нет сумасшедших». В выставке участвуют 27 художников из Узбекистана, Казахстана, Киргизстана, Туркменистана и Таджикистана. Кураторы: Валерия Ибраева (Алма-Ата), Сабина Богель (Берлин).

После событий 11 сентября Западная Европа особенно сильно стремится наладить контакты с неизведанным Востоком, в частности с Центральной Азией. Как говорят сами немцы, «культурные контакты являются частью борьбы с деструктивными общественными силами», и результаты этой борьбы удивили своей самобытностью. На выставке представлены инсталляция, видеоарт, перформанс и фотография — западные формы искусства с восточным содержанием.

Общее настроение выставки можно охарактеризовать одним словом — «потерянность». С распадом СССР Центральная Азия получила свободу, но что с ней делать теперь этому огромному «горячemu» региону — непонятно. Поэтому многие работы художников —

вспоминание. Свежий взгляд на то, как это было. Демонстрация причудливых переплетений: шаманизма и электрификации, барханов и колоний для малолетних преступников, юрт и советских пятиэтажек.

Хорошо чувствуется эта потерянность в инсталляции Сергея Маслова (Казахстан) «Байконур». Работа Маслова представляет собой юрту с видео внутри. Маслов предложил научно-фантастическую версию происхождения казахов и юрт. По форме юрты напоминают космические корабли, и Маслов решил, что казахи — первые люди на земле, прилетевшие с Сириуса. Потом некоторые казахи улетели на Луну, а часть осталась здесь со своими кораблями-юртами. Корабли — стратегическая ценность, поэтому, чтобы не быть обнаруженными, казахи постоянно перемещались — кочевали. Однако в 30-х годах XX века корабли все равно были обнаружены и конфискованы чужеземными агентами.

Еще более печальна работа Шухрата Баянова (Узбекистан): на стене висит засохшая лепешка. Из комментария к работе мы узнаем, что она выпечена из кормовых злаков и что такими лепешками Баянов кормил

своих 10 детей. Больше есть было нечего, и эти 10 детей уже умерли.

Но некоторые художники не смотрят в прошлое, а грезят о вечном.

Гульнара Касмалиева и Муратбек Джумалиев (Бишкек) мечтают о рае. Их видеоинсталляция так и называется — «Paradies». В абсолютно черной комнате светло-зеленым пятном выделяется круг свежей, пахнущей травы, а на экране телевизора кто-то пытается поймать щебечущую птичку. Но она ускользает, как ускользает и время в видеоинсталляции Маарбека Аманкулова и Лиззи Маури «Живущее время». На экране телевизора чьи-то руки плетут веревку из волос яка, а от телевизора куда-то на потолок ведет веревочная лестница в небо. В объективе, соединившем старые традиции и новые технологии, сплется вечное и мгновенное, живое и ушедшее.

По большому счету тема выставки «No mad's land» — кризис культуры и социума Средней Азии. Художники находятся в поиске, и где-то должен быть компромисс между традициями кочевников, советским наследием и западными образцами.

Ася Балуева — из Берлина,  
специально для НОМИ

## Luke&A Gallery: «Russian Nude» в Лондоне

С 24 апреля по 25 мая 2002 года в Лондоне в галерее современного искусства Luke&A Gallery пройдет выставка «Russian Nude». XX век.

Представленная редкая фотография обнаженной натуры охватывает солидный отрезок

времени — с 1917 года до наших дней. Среди выставленных экспонатов — работа Александра Гринберга 1930 года «Обнаженная», любопытные листы Сергея Леонтьева 1989 года, а также давно знакомые нашему городу фотографии Евгения Мохорева и Александра Китаева.



на родных просторах

## Екатеринбург

### Местные корифеи, или Рай для голых и для всех

По сообщению нашего корреспондента в Екатеринбурге, тамошний коллекционер современного искусства Евгений Ройзман, собравший к середине 90-х годов солидное количество образцов екатеринбургского андеграунда и других примеров неформальной живописи (начиная с 70-х), надеется открыть в этом городе музей художника.

Среди имен, интересующих Ройzman, — Валерий Гаврилов, художник, проживший на свете всего 34 года и оставил после себя сотни работ. Его считали сюрреалистом, а сюда в те годы (Гаврилов умер в 1982 году) выстав-

лять было негде. «Служил учителем, — пишет нам о художнике Валерия Словиковская, — халтурой оформлен: росписи, витражи, деревянная скульптура для лесопарка...» Видел странные сны и непрерывно рисовал.

Еще одним «открытием» в родном городе Ройzman считает Альberta Коровкина «Коровкин — это постсоветский ретроспективный кич», — констатирует Валерия Словиковская. В некотором смысле забвение традиций, но и в нем — своя прелесть, наивная придурковатость нормального соц-арта. «Кич — редакция и редакция, — замечает автор слишком странного материала о Евгении Ройzmanе, который мы решили дать лишь цитатами. — А соц-арт — наша гордость. Соц-арт — успехи первой терапевтической практики».

Альберт Коровкин — как раз такой удачливый «практикант», который с 1972-го по 1984-й занимался работой этого уважаемого направления, после чего продал тридцать работ сузdalскому Музею народного искусства. При хорошем настроении можно этот продукт окрестить и как «безответственное русское фэнтези»...

На картинках все голые. «Голые значит — рай». И для пущего рая Коровкин живописует пальмы с яблоками и яблони с цветами. «Оживший голый Ленин машет рукой» — тоже рай. Всех примиряла старинная деревенская манера — лубок, техника — икона, деревянные доски, шпон, левкас — все как надо.

## Калининград

Калининградский филиал Государственно-го центра современного искусства (Россия) готовит к выходу первый выпуск международного иллюстрированного издания по совре-

менному искусству рН. Идеология рН предполагает широкий спектр трендов современного искусства — от традиционного, уже классического, до новейшего.

рН планируется выпускать на двух языках (русском и английском) тиражом 1000 экз.

Распространение — в России и за рубежом. рН будет полноцветным иллюстрированным изданием объемом 56—60 полос, периодичность выхода — дважды в год. В 2002 году ожидается издание двух выпусков — в июле и декабре.

## Владивосток

### Кремация «пирогов»

Последняя выставка работ фотохудожника Михаила Павина во Владивостоке закончилась их сожжением. Коллекция, насчитывающая более 1000 работ, сделанных за 15 лет творческой деятельности, была предана огню самим художником, и это не пьяный бред, не истерика творческой личности, но тщательно продуманная акция протesta против политики в области культуры и искусства краевых властей в Приморье.

Ощущение собственной ненужности для края и его столицы Владивостока родилось не только у художников. Свое место под солнцем вынуждены отстаивать приморские общественные организации — Союз писателей, Союз

театральных деятелей, Союз композиторов. Позиция краевой администрации — рыночные условия для всех одинаковы: и для владельцев магазинов, и для представителей творческой интеллигенции. Созданный при губернаторе края Сергеем Дарькиным Совет по культуре ведет протекционистскую политику лишь по отношению к отдельно взятым объектам. Увы, следуя этой логике, выжить могут немногие.

Наплевательское отношение к собственно-му культурному достоянию тем более странно, потому что тот же Михаил Павин, представляя Владивосток в России и за рубежом, неизменно был успешным. За 15 лет — 22 выставки, 7 из них персональные, участие в международных ярмарках «Арт-Москва» и «Арт-Берлин» в 2000 и 2001 году. На последней ярмарке в Берлине его работы приобретены для частных коллекций. Фотографии Павина куплены Рос-

сийским фондом культуры, публиковались в журналах «Арт-хроника» и «Фото-Сибирский художник». Его проект «Самая длинная фотография в мире» в 2001 году был заявлен на регистрацию в «Книгу рекордов Гиннеса».

Сегодня Павина для Владивостока больше нет. Об этом он заявил в буклете, предварившем акцию:

«Что нужно, чтоб пирог испечь?

Мука, вы скажете, и пекь,

Сметана, яйца, молоко...

Лишь только было б — для кого.

А пекь самой себе пирог —

Не дай вам Бог...

За 15 лет я испек много разных пирогов... И только сейчас понял, что они не нужны любимому городу».

Ольга Зотова, Владивосток



## ВИРТУАЛЬНЫЙ ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ

На примере этого перформанса (ТЮЗ, конец марта) сразу видно, что Европа отличается от России умением художников работать и думать. Даже трудно представить себе количество человеко-часов, потраченных на создание «экзоскелета», видеоинсталляции (анимация плюс видеоФрагменты) и четырех музыкальных «роботов», представивших такие инструменты, как гитару, клавиши, волны и ударную секцию. Как пишут организаторы, собственно над «производством», в котором работает на сцене автор и единственный актер медиа-перформанса Марсели Антунес, трудилось несколько научно-исследовательских институтов.

«Афазия» («немота», «отсутствие речи», от греческого глагола «фао» — «говорить») — это медиашоу по мотивам «Одиссеи» Гомера, где современный герой путешествует в недрах и высинах своего подсознания. Для начала актер демонстрировал возможности бесконтактных музыкальных роботов, которыми он управляет посредством своей компьютерной экипировки, приближая к ним руку по принципу терминов. Был у него и специальный помощник, сводящий поступающие импульсы воедино. Зрители, погруженные в стихию виртуального путешествия, наблюдали, как сам Марсели,

как античный герой, стоя на палубе корабля, гнал волны (своего подсознания?) сквозь сцены насилия, мужеложства, убийства, разрыва и абстиненции, проходившие вторым планом на экране. Реальные персонажи сменялись анимационными кадрами, которые демонстрировали, видимо, принципы метаморфичности человеческих фантазмов. (Так, появлялась башня, из которой вырастала черная женщина: из чрева ссыпалась вооруженные пляшущие человечки.) Довольно мрачные сюжеты, что собственно характерно для западной культуры, почти всегда заканчивались «эппи эндом». Как и Одиссей, персонаж Антунеса после прожитых радостей и ужасов возвращался в семью — к жене и ребенку. Представляя собой по сути человек-оркестр, автор параллельно управлял и видео- и музыкальным рядом, вводя в действие минималистические в своей пластической выразительности жесты.

Теперь о личности героя. Этот колоритный персонаж (по типажу что-то среднее между Луи де Фюнесом и Терминатором) — один из наиболее самобытных испанских художников, работающих в области театра. Антунес сотрудничает с лондонским ICA — Институтом Современных Искусств, где ведущие посты занимают Мадонна, Лори Андерсон, Дэвид Боуи и Дэвид Хокни. Марсели находятся в

потоке новейших европейских разработок в кибер-арте, выступая совместно с голландскими и норвежскими художниками, использующими в своих перформансах электростимуляцию мышц лица или увлеченными идеями кибер-секса. На его работах уже защищена не одна диссертация по современному искусству. Основанный им театр «La Fura Dels Baus» открывал феерическим шоу Олимпиаду 1992 года. Этот театр возрождает на современном уровне традиции «театра жестокости» А. Арто, разрабатывая язык «фурера» — новую агрессивную бессловесную практику сценического выражения. В 90-х годах Марсели как самостоятельный автор провел ряд перформансов — «Жизнь без любви не имеет смысла» и «Хуан, человек плоти», представляющих собой серии интерактивных скульптур и машин, созданных из металла и мяса.

Марсели Антунес пытается нащупать новую реальность посредством новых веществ (употребляя enteogenы, вызывающие видения) и новых технологий. Но пока что «новое» появляется только на уровне формы. Содержание — все еще лишь комбинаторика старых форм, уже многократно реализованная в искусстве: от средневековых бестиарев до сюрреализма.

Надя Воинова

## СЦЕНИЧЕСКИЙ ГЛАЗ/ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА И ТЕАТР

Участники этой необычной выставки — уже известные художники: Клаус фон Брух, Карлфридрих Клаус, Хартвиг Эберсбах, Йохен Герц, Райнер Герс, Магдалена Йетелова, Ханс Петер Кун, Раймунд Куммер, Марк Ламмерт, Олаф Метцель, Герман Питц, Карлхайнц Шеффер, Томас Шютте, Катарина Зивердинг, Роземари Трокель, Понтер Юкер, Вольф Фостелл, Уте Вайсс-Ледер, Кин Юден.



В течение месяца — с 5 апреля по 5 мая — Немецкий культурный центр имени Гете в Петербурге представлял выставку «СЦЕНИЧЕСКИЙ ГЛАЗ. ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА И ТЕАТР». Она прошла, по мнению многих, в не самом удачном месте, выбранном немецкой стороной для главной экспозиции. В фойе петербургского театра «Балтийский дом». Ее участники — крупнейшие современные художники Германии, но вовсе не театральные мастера, как ошибочно подумалось многим посетителям вернисажа, сконцентрировавшимся в названии на слове «театр» и упустившим из вида его остальные составляющие.

приняли участие студенты Высшей школы театрального искусства в Дюссельдорфе и Академии театрального искусства в Петербурге.

Особенно интересными оказались именно разговоры вокруг темы «художник и театр», «традиции и время». Так, 13 апреля состоялся «круглый стол», посвященный тонким вопросам обхождения с великими традициями и тем, что принято считать классикой, на петербургской сцене. Предметом обсуждения искусствоведов и театроведов стала история постановок балета «Щелкунчик» в XX веке. В этой дискуссии с самыми живыми, небанальными замечаниями по заявленной теме выступили художник Михаил Шемякин и композитор Сергей Слонимский, в принципе «спасшие» эту акцию от занудства и тягомотины искусствоведческого самолюбования. Вот уж правда — люди, которые что-либо делают, сильно отличаются от тех, кто эту деятельность вынужден обсуждать. Даже по службе...

НОМИ-инфо

## Немецкий ренессанс в петербургской глубинке

С 29 марта по 13 апреля в галерее «Д 137» проходила выставка-аудиоинсталляция «Эскизы Готтфрида Пильца к опере «Мастер и Маргарита» Йорка Хеллера», организованная совместно с Немецким культурным центром им. Гете. К этому событию был приурочен «круглый стол» на тему «Рихард Вагнер. Современное искусство. Петербург». Тема: «Вагнеровский ренессанс» в Мариинском театре, место Вагнера в современной петербургской культуре, западный опыт». В дискуссии приняли участие сам художник — Г. Пильц, музыкодиды Е.Ходорковская и А.Порфириева, искусствоведы А. Лепорк, И. Чечот и др. Параллельно проходила презентация эскизов к опере «Кольцо Нibelunga» молодого воспитанника Академии художеств Ивана Соловачкова.

Самым приятным в этой встрече была искусственная словесная связь «конферансье» — Ивана Чечота, который в свойственной ему убаюкивающей манере ненавязчивого сказа, словно пушкинский Кот, вводил слушателей в проблематику соотношений современного искусства и сценических практик. Одного за другим, словно лакомые блюда, он представлял докладчики, которые с разных сторон освещали тему «Вагнер и жизнь» или «Русский Вагнер». Запомнилась цитата из преподавательской практики Е. Ходорковской, студенты ко-

торой писали ей в сочинении: «Я слушаю Рамштайн — и застывает кровь, я слушаю Вагнера — и застывает кровь».

Как ни странно, любая дискуссия об искусстве имеет тенденцию превращаться в фарс, но заметим, что в области «высокого» собравшуюся аудиторию неуклонно и настойчиво возвращала блестящая визуальная антология иллюстраций вагнеровских произведений в истории искусства, подобранных Иваном Чечотом. Собственно выставка Пильца в «Д 137», воспроизведенная распространенный на Западе подход совмещения аудио- и видеоряда (каждому эскизу соответствовал музыкальный и текстовой фрагмент, который можно было прослушать на плейере), не была связана с вагнеровской проблематикой, хотя ее автор известен у нас именно по постановкам вагнеровских опер — «Золото Рейна» (2000) и «Валькирия» (2001).

Немецкий художник, затронувший за «круглым столом» проблему очищения искусства от политического контекста, в этот вечер представился фигурай, скорее, трагической. В Германии, а тем более в Израиле, где Пильц довольно много работает, Вагнер, как водится, не пророк, а скорее персона «нон грата» по понятным соображениям особой к нему любви Гитлера. Но у нас так уж повелось, что победители больше любят культуру побежденных,



чем побежденные — свою собственную. Происходит некий реванш, война на культурном уровне. Другое дело — насколько ограничен пуритский, «мейерхольдовский» стиль пильцевских декораций для русской сцены с ее «зрелищными» визуальными традициями, насколько сложившийся мэйнстрим современного немецкого искусства продуктивен в отношении перспектив развития отечественного театра? Не стоит ли вновь прибегнуть к старой добréй академической традиции, реанимированной работами Ивана Соловачкова? Этим и другим вопросам посвящена выставка «Сценический глаз. Визуальные искусства и театр», организованная Немецким культурным центром им. Гете в Петербурге, который и инициировал весь этот немецкий ренессанс в нашей тихой и спокойной петербургской глубинке.

Надя Воинова

## ХУДОЖНИК И КНИГА. БИЛЕТ ТУДА И ОБРАТНО

Еще одна русско-немецкая выставка, лишний раз говорящая о пассионарном даре нынешнего директора Гете-института Вилфрида Экштайна, 20 апреля открылась в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Она посвящена теме «Книга художника». Немецкие публикации и издания. 1960 — начало 1990-х гг. Среди главных организаторов наряду с Гете-институтом и Музеем Ахматовой Институт зарубежных связей (ifa, Штутгарт). Выставка дополняет экспозиция «Русская книга художника — новая история. Малотиражные издания, книжные объекты. 1995–2002 гг.» Несколько удачной станет эта выставка, пока же время (на момент сдачи нашего журнала в печать она еще не открылась), а пока приводим календарь мероприятий, проходящих в рамках этого проекта.

15 мая, 18.00 — «Книга художника: между романтикой и рынком».

«Круглый стол». Участвуют: Иван Чечот (Российский институт истории искусств), Глеб Ершов (галерея «NAVICULA ARTIS»), Юлия Демиденко (ГРМ), Людмила Вострецова (ГРМ), Татьяна Верижникова (Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина), Михаил Карасик (художник, куратор, издатель), Константин Старцев (СПбГУ, кафедра дизайна), Наталья Козырева (ГРМ), Елена Бархатова (РНБ), Эраст Кузнецов (член Международной ассоциации искусствоведов)

4 мая, 17.00 — «Последний старик. Неоэкспрессионизм «книг» О. Кокошки 1960-х годов». Лекция. Алексей Лепорк (Государственный Эрмитаж, Европейский университет)

11 мая, 17.00 — «Книга художника: издатель, галерист, арт-салон (Россия-Германия)».

Лекция. Михаил Карасик (художник, куратор русской части выставки)

16 мая, 18.00 — «Книги ли книги художников? Из России в Германию и обратно».

Лекция. Иван Чечот (Российский институт истории искусств)





## Ширин Нешат

### Информационная справка

**Фильмы Ширина Нешат:** Anchorage/Пристанище (1996), The Shadow under the Web/Тень под Паутиной (1997), Turbulent / Беспокойный (1998), Rapture/Восторг (1999), Fervor/Страсть (2000), Soliloquy/Монолог (1999), Possessed/Одержанная (2001), Pulse/Биение (2001), Passage/Шествие (2001).

Родилась в Иране, в городе Казвин в 1957 году. Окончив школу, переехала в США, где изучала историю искусства в Калифорнийском университете в Беркли. С 1974 года живет и работает в Нью-Йорке. Революционные события 1979 года помешали возвращению Нешат на родину, и только в 1990 году она снова оказалась в Иране, где за эти годы произошли кардинальные изменения. Потрясенная увиденным, Нешат назвала свою поездку «пугающей» и отнесла к событиям, «наиболее шокировавшим» ее в жизни. Появляются ее фотографические серии — «Unveiling» («Разоблачение», 1993) и «Women of Allah» («Женщины Аллаха», 1994—1997), в последней в качестве модели выступает сама Ширин Нешат.

К 1996 году относятся эксперименты Нешат в области кино. Трилогия видеоинсталляций в форме двойных видео-проекций развивает темы ее ранних фотографических работ. Три фильма «Turbulent» («Беспокойный», 1998), «Rapture» («Восторг», 1999) и «Fervor» («Страсть», 2000) сфокусиро-

ированы на противопоставлении мужской и женской роли в исламском обществе.

В 1999 году вышел фильм Нешат «Soliloquy» («Монолог»). Главная героиня (не исключено, что этот образ во многом автобиографичен) находится в непрерывном диалоге с Востоком и Западом, между традицией и современностью. Работа «Turbulent» принесла автору международную премию на Венецианской биеннале и международную известность.

В числе последних работ Нешат — видеофильмы, созданные в 2001 году: «Possessed» («Одержанная»), героиня которого всем своим обликом и поведением противоречит представлениям о том, как должна выглядеть «женщина Востока», и «Pulse» («Биение»). В каждом фильме универсальное значение раскрывается через рассказ о частном. В этих рассказах нет диалога, автор пользуется языком поэтических образов. Неотъемлемой частью работ Нешат стало звуковое сопровождение. Экзотическая музыка и вокал усиливают магнетизм визуального ряда. Сьюзан Дейхим — автор почти всех саундтреков к работам Нешат — помогает ей мастерски использовать и сочетать в своих работах различные музыкальные традиции. Летом 2001 года в нью-йоркском Линкольн Центре состоялась премьера совместной работы Ширина Нешат и Филиппа Гласса — фильм «Passage» («Шествие»).

Фото Юрия Молодковца



## ЖЕНЩИНЫ НАЧИНАЮТ — И ВЫИГРЫВАЮТ, или Лени Рифеншталь исламского мира

Недавно, вскоре после своего триумфального визита в Россию, умерла знаменитая немка Лени Рифеншталь, появление которой в обществе произвело эффект разорвавшейся бомбы — множество дискуссий, противоречивая пресса, агрессивная реакция правых и сионистских организаций. Потеря эта невосполнима. «Реинкарнацией» великой Лени в кино стала Ширин Нешат — американская художница иранского происхождения, известная в основном своими работами в области фотографии, кино и видео.

Сравнение шокирующее, но хотя бы отчасти правомерное: обе культуры, которые представляют режиссеры (особенно в связи с последними событиями), — агрессивны и угрожающи. Обе претендовали или претендуют на роль лидера в вопросе нового передела мира. Исходя из «тоталитарности» культуры, фрау Рифеншталь и мисс Нешат уделяли огромное внимание проблематике коллективного тела, которое является основным персонажем большинства работ. Обе строили свои монтажи по принципу танца, говоря современным языком «клипа», подчеркивая роль звукового ряда, сопровождающего визуальный. (Музыку к большинству фильмов написала композитор иранского происхождения Сьюзан Дейхим. Фильм «Passage» «Шествие» был заказан Филиппом Глассом; этот факт подчеркивает «клиповую» природу киножизни Ширина.) Обе противопоставляли индивидуальное — коллективному, внепersonальному и общему. Обе предпочитали работать в дуальной черно-белой системе, повышающей степень драматизма изображе-

ния. Лени и Ширин — настоящие художники, цельные личности, носители своего времени, ломающие рамки традиционных художественных ожиданий, остающиеся верными себе на протяжении всей творческой эволюции.

Лени Рифеншталь работала преимущественно с «мужским» миром как с неким выброшенным в пространство телом, производным единой персонифицированной воли. Ширин же вводит в этот «мужской» черно-белый шахматный мир новое измерение, новую фигуру. Этой «черной королевой», ломающей ход всей партии, становится женщина Востока — традиционно воспринимаемая как самый недееспособный элемент современного общества. Будучи внеобщества, она в то же время под своим черным одеянием скрывает нечто иррациональное, являясь носителем революционных жизненных сил.

Вопросы, которые затрагивает Ширин, связаны с гендерной и культурной идентификацией, и их проблематика широка:

ограниченность традиционной мужской культуры и свобода женской, входящей в мужской мир как табу («Turbulent» — «Беспокойный», 1998);

сексуальное как форма отказа от социального табу («Fervor» — «Страсть», 2000);

женское безумие как форма свободы от табу («Possessed» — «Одержанная», 2001);

восточная женщина между Западом и Востоком; репрессивность коллективного, но и причастность глубокой традиции — с одной

стороны, и индивидуальная свобода при духовном вакууме — с другой («Soliloquy» — «Монолог», 1999) и проч.

В киноязыке Нешат структура двойственного практически доминирует: черное-белое, пустое-полное, мужское-женское, традиционное-новое, логическое-иррациональное, природа-архитектура, Восток-Запад. Режиссер часто использует два экрана для передачи биполярности. Герой из одного фильма автоматически становится зрителем параллельного действия. Кино смотрит само себя, превращаясь в крайнюю законченную форму «чистого искусства».

В своих фильмах, возрождающих традиции великого немого кинематографа, автор работает с пластическим эквивалентом визуальных метафор. Собственно материал — это некие действия, акции, которые производят женщины и мужчины и смысл которых (особенно для европейского зрителя) — часто не выражен, латентен. Сюжет выстраивается за счет передования гендерных форм акционизма. Если женский акционизм оказывается органичным, то мужской является навязанным, искусственным. Успех фильмов Ширина Нешат во многом зиждется на осознании автором роли женского акционизма в кино, и их очарование так велико, что остается только признать, что исламская культура постепенно приходит на смену «белой», а кино- и видеоработы Ширина — явный эстетический феномен на этом пути.

Надя Воинова



Мы привыкли, что Восток — это яркое, загадочное, созерцательное нечто, противостоящее Западу. Запад логичен, восток — декоративен и созерцателен. Запад лоялен, Восток — коварен. И для нас у Востока «неженское лицо». 5 апреля под сияющими хрусталиями Эрмитажного театра и вспышками фотокамер, как нежнейший шафран, цветла персидская красота американской («я художник-кочевник») деятельности видеоарта Ширин Нешат.

Носительница имени бессмертной возлюбленной мусульманского эпоса аристократично откровенна и проста в общении. Находясь на арене Про Арте, она смиренна, но настойчиво отбивалась от ярлыков феминизма и диссидентства («я не посол Ирана на Западе», «у меня нет оппозиции исламу», «я не о роли женщины» и «против пропаганды» и вообще «работаю не для публики»). Ширин напомнила присутствующим, что искусство является са-

мовыражением художника и служит красоте. Отсюда ее тяготение к синтезу и импровизации, отсюда — благородное соотношение новаторства и традиции.

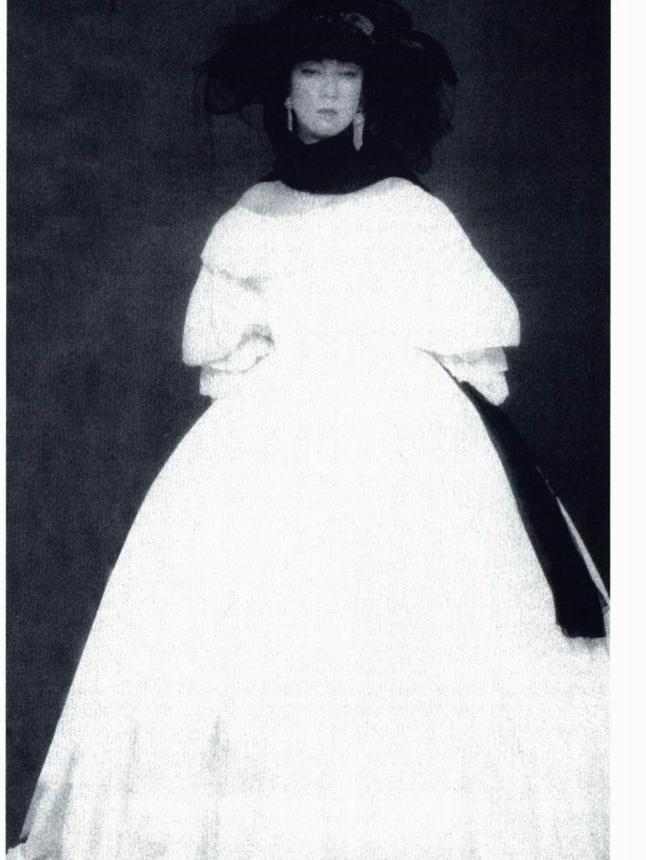
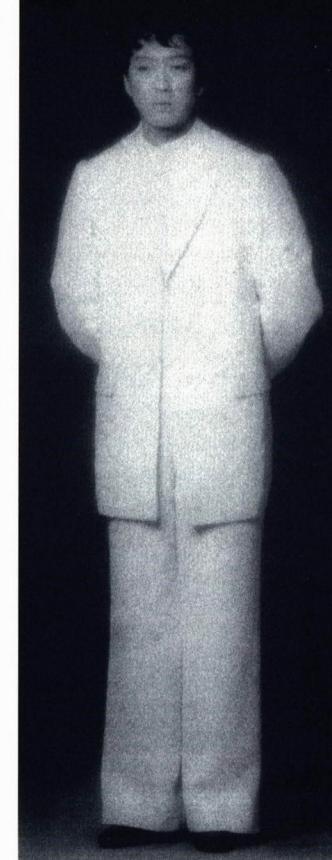
На экране экспрессия контрастов: черное и белое, мужское и женское, жизнь и смерть, соборность и одиночество. Мужчины оказываются более консервативны, ибо они «изобретают каноны, а женщины их проживают». Жизнь выливается в протест против окостенелых форм традиций. И льется, льется горянный голос закутанной в чадру певицы с бессловесной мукой запечатанного в себе творчества: в современном Иране существует запрет на публичное выступление женщин. В видеофильме «Turbulent» на двух экранах попреременно поет мужчина перед публикой традиционную песнь любви, а женщина перед пустым залом выдыхает свою исповедь в авангардной стилистике, с наложением голосов.

Ширин Нешат настолько избегает идеологичности и просто ангажированности, что практически отказалась в своем творчестве от конкретного текста, заменив его музыкой. Сьюзан Дейхим создала волнующие саундтреки с гибкой пульсацией и разнообразной фактурой. Лишь раз ворвалось слово в фильмы Нешат, это — проповедь из работы «Страсть». То ли имам, то ли спикер, то ли актер с ханжеским сладострастием развенчивает грех, покушаясь на самом деле на любовь. Гендерность творчества Ширина Нешат проявляется, пожалуй, только в том, что носителями протеста являются женщины. Они источник

любви, хранительницы очага и устроительницы могил. В единственном цветном фильме — «Passage» стилистика несколько меняется. Здесь богатство оттенков, более динамичный монтаж и завораживающая музыка Филиппа Гласса. Очищающее пламя огня восходит к зороастрийским образам чистой стихии. Энергия жизни противопоставлена праху. Эта вечная тема свидетельствует о том, что обобщения ирано-американской художницы «вне времени и национальных традиций», по ее словам. «Стремление к универсализму» органичено лишь «концептуальными рамками, продиктованными самоцензурой». Поэтому так легко читаются символы в минималистических работах прекрасной персиянки. В «Гарпите», например, мужчины сопрягаются с башней, песком, пушкой, а женщины — с морем и лодкой.

Визуальный образ становится главным, хотя мы привыкли считать, что ислам диктует декоративно-мистическую абстрактность в искусстве. Сам творческий путь Нешат свидетельствует об иной логике: искусство — живопись — фотография — видеоарт — кино, то есть от неподвижного к наиболее динамичному, от условного к более визуальному. Но в любом случае художница постоянна в своей верности «идеи поэзии и красоты», которую воплощает собой и своим творчеством, таким утонченным и суровым, таким современным и целомудренным, таким — своим.

Вадим Высоцкий



## Вайда и Достоевский

**Выставка «Достоевский. Театр совести» прошла в Литературно-мемориальном музее Ф.М. Достоевского с 6 марта по 6 апреля. Она была организована в рамках проекта «Достоевский и Вайда», реализованного музеем при поддержке Генерального консульства Республики Польша в Санкт-Петербурге и Белого театра, и сопровождалась визитом великого польского режиссера в наш город.**

1 апреля Анджей Вайда встретился со студентами в Учебном театре на Моховой, в тот же день его ждала творческая интеллигенция в Балтийском доме, а 2 апреля состоялась пресс-конференция мастера в СТД и презентация книги Вайды «Достоевский. Театр совести», в которой представлены авторские версии трех вайдовских постановок русского классика: «Бесы», «Идиот», «Преступление и наказание». В то же время в Музее Достоевского до 6 апреля включительно демонстрировались лучшие фильмы польского режиссера. Курировала проект от Музея Достоевского Вера Бирон.

На выставке, переданной в дар музею, был представлен обширный архивный материал. Программы, афиши к спектаклям и фильмам, фотографии и фотографические серии вайдовских театральных постановок и репетиций.

Зрители увидели эскизы пана Вайды к портретам Достоевского (ведь режиссер начал свое образование в Краковской академии изобразительных искусств), а также эскизы костюмов и декораций его супруги — Кристины Захватович, автора сценографии многих театральных, кинематографических и телевизионных постановок режиссера. В работах Станислава Марковского представлен спектакль «Преступление и наказание» в Старом театре в 1984 году с Ежи Радзивиловичем в роли Раскольникова и Ежи Штуром в роли

Порфирья. В фотографиях передан дух постановки, где был использован эффект «подглядывания», то есть сценическое пространство было выстроено как «скрывающее» действия персонажей, с максимальным вниманием к интерьеру. Клаустрофический, тошнотворный мир романа решен через построение сценического пространства, в котором сценограф Захватович уделила внимание таким деталям, как нарочитый беспорядок в комнате холостяка-следователя.

«Бесы» в Старом театре 71 года представлена фотографиями Войцеха Плевинского. Лаконичные, строгие, минималистичные работы Плевинского да и сама постановка, пожалуй, ближе к оригиналу, чем фотографии Вильяма Беккера и постановка «Бесов» в «Yale Repertory Theatre» (Нью-Хейвен, 1974) с Кристофером Ллойдом в роли Ставрогина. Впрочем, Ян Новицкий с его буффонной мимикой, тоже, по-моему, «не тянет» на Ставрогина — ведь этот персонаж, как уверял Достоевский, с необычайной легкостью ходил в одиночку на медведя. «Настасья Филипповна» Старого театра 77 года, в работах того же Войцеха Плавинского, с Ежи Радзивиловичем в роли Мышкина, кажется не столь мрачной по настроению, как «Бесы», — здесь использовано другое сценическое решение.

Вайда ставил «Идиота» и в Японии, и на фотографиях Киши Шиноямы мы видим его удивительный эксперимент, проведенный совместно с японским актером-виртуозом Тамасабуро Бандо. Лишь японский актер, наверное, мог сделать такое: сыграть одновременно Мышкина и Настасью Филипповну, переодеваясь на глазах у зрителя.

Не знаю, как играл Раскольникова Стефан Бисмайер, а Ута Лампе — Соню, но на фотографиях Руты Вальц постановка «Преступле-

ния и наказания» в театре Schaubühne am Lehniner Platz в 1986 году кажется куда менее насыщенной экспрессией, чем ее ранний аналог в краковском Старом театре с Ежи Радзивиловичем и Barbarą Грабовской. Но ведь это уже немцы, а не пылкие поляки...

Где только Вайда не ставил Достоевского! Krakow, Berlin, Tokio, Гейдельберг, Warsaw, Иерусалим. Парадоксально то, что при этом отношении польского режиссера к Достоевскому весьма неоднозначно, амбивалентно. «Я искренне ненавижу этого автора, — признается Вайда в одном из интервью. — Ненавижу и в то же время восхищаюсь им». И далее: «Достоевский ненавидел поляков потому, что познакомился с ними на катогре. Насколько он хотел видеть в своих страданиях... некий перст Божий, настолько поляки никогда не хотели придавать этому страданию какой-либо религиозной ценности. Их точка зрения была чисто политической». Но Вайда считает Достоевского и одним из самых актуальных сегодня писателей. Режиссер связывает его популярность на Западе с тем, что Федор Михайлович сделал свои романы как бы иллюстрациями к евангельскому тексту, то есть он оказался близок Западу как христианский писатель. Со своей стороны, я объяснил бы столь востребованную универсальность нашего великого земляка тем, что его романы, несмотря на всю их рускость и russkost' самого автора, насыщены рефлексией, они театральны, внутренне драматургичны. Достоевский имел продуманную, тонкую, я бы сказал, даже «рыночную» литературную стратегию, благодаря чему его литературные произведения со временем только выигрывали в цене, становились котирующимся товаром во всем мире — впрочем, как любой хороший художественный продукт.

Семен Левин

## Жан Жене: французская постановка на петербургской сцене

19 апреля в Театре сатиры прошел спектакль скандального писателя, поэта и драматурга Жана Жене «Служанки» в постановке Альфредо Ариаса (совместное производство Групп ТСЕ и Атене-Театра).

Жан Жене (р. в 1910-м) начал литературное творчество уже в зрелом возрасте, пройдя через все круги ада, которые только могла предоставить жизнь «человеку из ниоткуда». Его отец неизвестен. От него отказалась мать. Он воспитывался в чужой семье. Сбежав из ремесленного училища, будущий писатель начал свой путь, состоявший из бедности, скитаний, заключений, военной службы в Леванте, Дамаске, Марокко, дезертирства и изгнанничества. Чтобы существовать, он был вынужден торговать своим телом. Мисима пишет о нем: «Постоянно общаясь с природой, он <Жене> осуществляет свои действия во имя святой троицы: воровства, гомосексуальности и предательства. Его лицо всегда обращено к свету». После семи лет отсутствия во Франции, Жене был обвинен в двенадцати преступлениях против закона. Оказавшись в тюрьме, в 1944 году он написал свой первый роман «Богоматерь цветов», снискавший ему литературную славу. Художественный импульс исходил от желания возвысить человека, до крайности униженного обстоятельствами, но

ищущего высокого, как те заключенные, что писали в тюрьме трогательно-наивные любовные стихи. До Жене никто не говорил о низком так возвыщенно и пафосно, как это удалось ему. Практически все основные художественные произведения, в том числе и пьесу «Служанки» (1947), автор написал в последние пять лет.

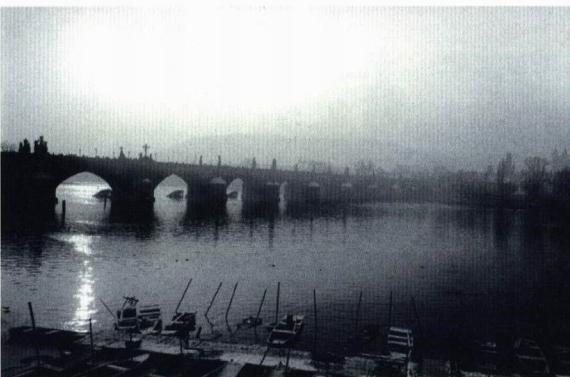
Сюжет пьесы основан на жизненной реалии, которой стал процесс 1933 года над сестрами Папен (одна из них, кстати, до сих пор жива) — служанками, убившими в состоянии аффекта свою госпожу и ее doch. На этот эпизод отклинулись многие французские авторы — Сартр, Бовуар, Жуанно, Лакан, а также современный режиссер Жан-Пьер Дени (фильм «Смертельные раны»). Жене сделал из этого факта мрачное исследование о бесконечности человеческого падения, словно вторая строка английского поэта-иезуита Хопкинса: «No worse, There is none...» («Нет худшего — не существует»).

Режиссер Альфредо Ариас, возвращаясь к идеям сюрреализма и театра жестокости, обращает действие к исследованию потока бессознательного. Согласно воле драматурга, считавшего, что женские роли должны играть мужчины, он сам выступил в роли Госпожи. В



1948 году только благодаря ходатайству друзей — Кокто и Сартра — Жене освободили от поизненного заключения. В 1967-м после смерти своего возлюбленного Жене заявил об отказе от литературной деятельности, но, будучи вдохновлен теми или иными событиями, время от времени возвращался к писательскому столу. Поздние годы жизни литератор посвятил художественной критике, в ряде статей разрабатывая авторскую концепцию театра. Другим полюсом его активности стала политическая деятельность. Он, как обычно, выступал заступником «униженных и оскорбленных», защищая права цветного населения в Америке. Жене умер в преклонном возрасте от рака горла и, согласно его воле, был похоронен на небольшом испанском кладбище в Танжере.

Н. В.



## Прага Марины Цветаевой

С 13 по 27 марта в Выставочных залах Книги и графики на Литейном, 55 прошла выставка под названием «Прага Марины Цветаевой», или «Город, где только душа весит».

шениям поэта и города.

Фотография — не старая, аутентичная, а сделанная современными художниками, для иллюстрации используется крайне редко. Фотографический образ, слишком плотный и конкретный, грозит уничтожить амбивалентность текста, и потому затея чешских издателей с самого начала казалась несколько рискованной.

В фотографиях Ярослава Трновского роман Цветаевой с Прагой дается в подчеркнутой временной перспективе. Качество этих коричневатых слегка размытых снимков придает им ту необходимую дистанцию, без которой не обойтись тому, кто решится завести разговор о Цветаевой, может быть, самым открытым поэтом XX столетия. Провоцируя разговор на «ты», на самом деле Цветаева может вести его только с равным собеседником. Пастернак и Бродский могли безнаказанно пересечь границу, подойдя к Цветаевой близко, но остальные нарушители в наказание за дерзость неминуемо впадают в пошлый тон. Авторы этой выставки выбрали единственно возможный путь, сохранив право на откровенность только за самой Цветаевой. Ее слова работают как прямая речь, вставленная в фотографический текст.

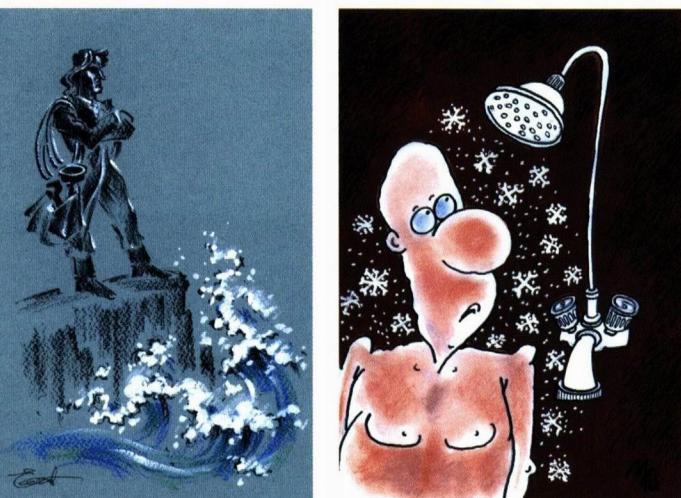
Эта страна, где она вела полуницу жизнь эмигранта, ее не баловала. В 1925-м Цветаева писала Пастернаку: «День: готовлю, стираю, таскаю воду, нянчу Георгия <...> Перечти Катерину Ивановну из «Преступления и наказания», это я... Поэма «Крысолов» пишется уже четвертый месяц». Но почти все жизненные обстоятельства остались за пределами той истории, которая представлена на выставке. Тридцать девять фотографий города, сделанные чешским фотографом Ярославом Трновским, и тексты Цветаевой, подобранные живущим в Праге русским литературоведом Галиной Ванечкой, посвящены взаимоотно-

шениям, знакомые читателям Цветаевой. Предыдущей ее работой был путеводитель по Праге. «Город, где душа весит» — путеводитель по Цветаевой. Его фотографии — как те открытки под старину, которые во всех западных лавочках туристы покупают на память. Коричневый цвет придает им подлинность и благородство старых снимков. Влтава, гора Петршин, извижающиеся улички, узкая аллея, уводящая в никуда, пронзительные беленые стены домов и распластанные по ним деревья. Эти картинки хочется снять со стены и унести с собой, чтобы поставить дома на письменный стол. Но в конце концов, возможно, это простое человеческое желание и есть главное свидетельство того, что работа получилась.

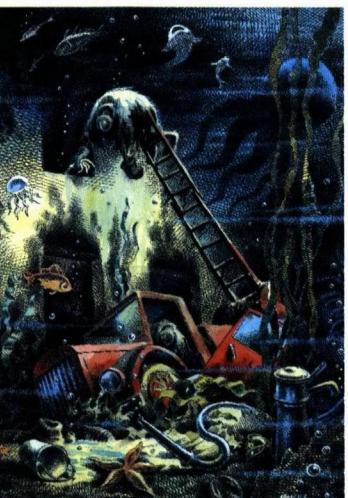
М. К.



В. Шилов



Е. Осипов



С. Лемехов

В. Александров



## «Без воды — и ни туды, и ни сюды!»

В Выставочном зале НОМИ «Водоканал Санкт-Петербурга» подвел итоги конкурса профессиональной карикатуры. Победила дружба... шестерка талантливых работ, которые мы и публикуем на наших страницах.

Принято считать карикатуру газетным жанром, но в крайнем случае журнальным, но с оговорками типа: это политическая карикатура, это социально-политическая, это так — для удовольствия. Организаторы конкурса профессиональной карикатуры, организованного ГУП «Водоканал Санкт-Петербурга», пошли по другому пути. Они предложили «Новому миру искусства» как «чесноку серьезному художественному журналу», в чем нас часто упрекают, не задирать нос, а посмотреть на это веселое разудалое искусство как на искусство и выставить работы участников и победителей уже во второй раз проводимого ими творческого соревнования в выставочном зале НОМИ. Что мы с удовольствием и сделали.

1 апреля нам было действительно «**Без воды — и ни туды, и ни сюды!**» — так называлась спонтанно и весело, как положено в День смеха, сложившаяся у нас экспозиция. Первым делом были вручены шесть премий победителям:

**1-я премия — Вячеслав Шилов;**

**2-я премия — Александр Сергеев и Сергей Лемехов;**

**3-я премия — Евгений Осипов, Леонид Мельник и Василий Александров.**

Вторым участником выставки, если всех карикатуристов посчитать за одну замечательную Единицу Смеха, был наш брат «митец», без которого уж точно в культуре Петербурга — «ни туды и ни сюды». Правда, на их

работы, демонстрировавшиеся в соседнем зале, было наложено строгое ограничение. Во-первых, они не участвовали в конкурсе. А во-вторых, было строго наказано, чтобы в коллаже, графике, живописи и прочих кунштюках, на которые они так мастеровиты, обязательно присутствовала вода.

Ну тут «митьки» и разгулялись! Самым хитрым способом поступил браток Владимир Шинкарев, выставивший свой автопортрет в котельной, на фоне труб, по которым, конечно же, текла... вода. Не обошлось и без очередного посвящения в «митьки», которым на сей раз стал директор «Водоканала» Феликс Владимирович Кармазинов.

НОМИ-инфо



I'm bad,  
I'm bad,  
You know it  
Michael Jackson

В галерее XL — свежее полотнище популярного арт-дюэта Виноградов/Дубосарский. Произведение занимает все стены, оборачивая их скромную фактуру цветастой конфетной оберткой, стилистические особенности которой известны вся кому, кто хоть немного знаком с творчеством художников. Но на этот раз их поклонников ожидало нечто невиданное — «Тотальная живопись».

«Чем это она тотальна?» — невольно задумается зритель, увидев знакомые персонажи со знакомой по другим полотнам В/Д иконаграфии: нас встречают обнаженные (слева направо) Достоевский, Толстой, Маяковский, Ахматова, Цветаева. Этот славный ряд продолжается машиной «Волга», волками, пингвинами, девушки с подиума (необязательно в таком порядке). И березки, березки, березки... Действие происходит на берегу Волги, что позволило автору сопроводительного текста популлярному К. Звездочетову поставить тему великой русской реки во главу угла, объявив полотно медитацией на тему воды, вернее — «русской воды». Объявляя Виноградова и Дубосарского «пацанами», «правильными как пиво и вобла», Звездочетов пишет, что Волга подчеркивает их тотальную правильность. Что ж, художнику, очевидно, виднее, но кажется, что Волга — такой же задник для этой тщательно прописанной коллекции маразмов, как и березки. К. Звездочетов сде-

лал еще несколько очень ценных наблюдений, тем более ценных, что сам он является в каком-то смысле классиком той волны, на которой блистательно серфингуют Виноградов и Дубосарский. Добавить к его замечательному тексту, написанному в лучших традициях советского искусствоведческого журнализма, почти что нечего, поэтому отсылаю интересующихся на сайт галереи.

Р.С. Исключительно в качестве постскрипту позволю себе кое-что в общих чертах. Например, ответить на вопрос: «Почему тотальная?». А потому, что наконец дуэт сумел соединить все самые яркие мотивы своего творчества в целостное произведение. И преуспел: если многие их работы рассчитаны на мгновенное узнавание и поддаются пересказу, как анекдоты, то «Тотальная живопись» подразумевает внимание в замысле художников. Картина располагается по периметру галереи и представляет собой кольцо. Этим она близка кино. За сменой персонажей наблюдалась с искренним интересом. Жанр этой работы можно определить как «рейтинговую живопись», начало которой положили Комар и Меламид со своим «Выбором народа». Но «Тотальная живопись» все-таки отличается от абсурдизированного социологизма соц-артистов. Впервые, пожалуй, дуэт решился на полновесное философское высказывание. Недаром композиционно картина напоминает известнейшее полотно Гогена «Кто мы? Откуда мы? Куда мы идем?» да и написана, собственно, на ту же тему. И все же «Тотальная живопись» совершенно не претендует на нечто геройически полновесное. Последовательность образов представляет собой каталог культур-

## Бьет по глазам!..

ной каши, которая царит в нашей постперестроечной действительности. Человек, в чьей голове крутится такая последовательность, может быть смело назван героем нашего времени. Удерживание в памяти всех этих мало-совместимых персонажей не обходится у нашего современника без монтажных склеек, которые В/Д мастерски реконструируют. Например, на одном фрагменте изображены слева направо: боксер, который дубасит березку (на березке — порезы, из которых струится кровь), и волк, который скалится на зрителя. Это дадаистский коллаж из новостей спорта, любви к родным осинам (березам) и символа опасности русского леса — классический каталог плохого вкуса, но все-таки не глянец ради глянца.

Кстати сказать, для выставки невольно сложился правильный контекст. Новое помещение XL располагается в одном из шедевров сталинской архитектуры — доме Голосова на Чистых Прудах. Картина Дубосарского и Виноградова — это фреска для новых достижений в этом стиле, выросших как грибы под шапкой «лужковского рая». После «Тотальной живописи» у Дубосарского и Виноградова, на мой взгляд, два пути: сделать передышку и заняться, скажем, абстрактными произведениями, или — вперед, по накатной, тиражировать прием в многочисленных росписях новой архитектуры. Старые полотна дуэта неминуемо пойдут в коллекции. Ваш покорный слуга уже присмотрел себе небольшое полотно. На нем изображена березка, на которой вырезано сердечко с надписью.

Валентин Дьяконов

## «Влюбленный агент» —

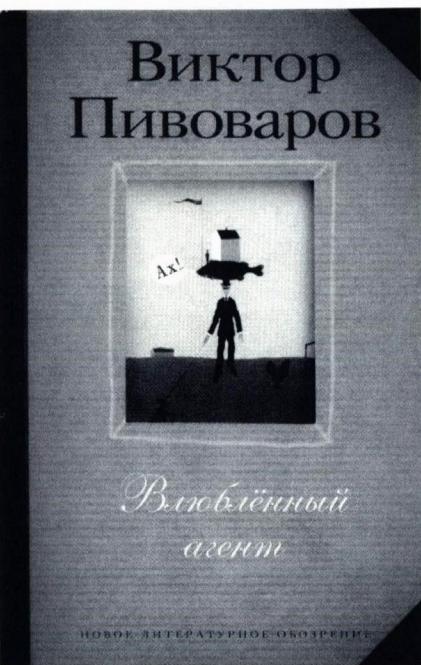
стоящая вещь из рук Виктора Пивоварова

Стоящая вещь — автобиографическая книга Виктора Пивоварова «Влюбленный агент». Вот, собственно, все, что я хотел сказать. Потому что комментарии могут все запутать.

Виктор Пивоваров известен широкой публике как книжный график, специализирующийся в основном на детской литературе, которая давала стабильный приоритет многим неофициальным художникам 70-х. «Либеральная интелигенция [...] жаждала трансцендентного, а детская литература от Андерсена до Туве Янссон эту жажду утоляла. Статус детской книги, сейчас в это трудно поверить, был очень высок. Это была одна из отдушин в жесткой советской культуре», — пишет Пивоваров. Отношение к этому занятию было у него самое серьезное, что почему-то позволяет некоторым ставить акцент именно на этой стороне его художественной деятельности. Художник приводит письмо Корнея Чуковского, который высоко оценил его иллюстрации к «Оле-Лукойе».

Виктор Пивоваров очень любит своих современников-поэтов, которые также самовыражались (просто подрабатывая тогда смыслом не было) в пространстве детской литературы. Два наиболее ценных им поэта, отмеченные его замечательными иллюстрациями, это лианозовцы Игорь Холин (ему в книге посвящено теплое эссе) и Генрих Сапгир. Холина он проиллюстрировал для маленькой книжки «Жители барака» (взрослые стихи). А Сапгиру, можно сказать, помог в осуществлении книги «Красный шар» — шедевр Пивоварова-графика и «манифест» 70-х, в котором счастливо соединилась поэтика Сапгира, мало или ничего не потерявши в детском варианте, и причудливый стиль Пивоварова, равного которому по узнаваемости у его соратников по концептуализму не было.

Вот, вот — я говорил, что комментарии только все путают. Прозвучало слово «концептуализм», и читатель, впервые услышавший о Пивоварове, уже говорит с омерзением или усталостью: «А, концептуализм. Знаю, знаю. Кабаков... Все понятно!». Нет, поверьте. Все только начинается.



Еще немного о книжной графике. Пивоваров заодно является «отцом» П. Пепперштейна — художника, ныне намного более известного. А Пепперштейн, кроме того что художник, еще и писатель — вместе с С. Ануфриевым они написали книгу «Мифогенная любовь каст», которая долгое время ходила в народе как интеллектуальный (и во всех остальных смыслах более достойный) ответ Пелевину. Самые продвинутые из фанатов БГ нашли наконец себе адекватного «Властелина колец».

Не об этом речь. А речь о том — откуда что берется? Пепперштейн и Пивоваров попытались осмыслить свое родство в совместной выставке года 99-го, но вышло не очень. Сопроводительный текст «сына» пестрел «мерцанием» и «галлюцинированием». А на деле все проще. Есть у Пивоварова такая работа — книжка Богумила Грабала «Анечка-невеличка и Соломенный Гумберт». Так вот, это произведение построено по тем же композиционным лекалам, что и «Мифлюка» (как ласково называют книжку Пепперштейна и Ануфриева фанаты). Так же, ни с того ни с сего, персонажи начинают читать стихи, никак не связанные с происходящим, попадают в какие-то мистические места, вобщем — ведут себя как битлы в «Желтой субмарине». Вот такие связи у отца с сыном.

Но хватит о книжной графике. Виктор Пивоваров все-таки работал еще и как художник-станковист. Соратниками его были коллеги, позже называвшиеся концептуалистами: Владимир Янкилевский, Эрик Булатов, Олег Васильев, Илья Кабаков. Пивоваров стоит среди них особняком. Как писала Екатерина Деготь в статье о концептуалистах для альманаха «Личное дело», у Пивоварова собственная, тщательно разработанная, мифология. Это, конечно, правильно, но отнюдь не значит, что Пивоваров — самый сложный из концептуалистов. Скорее наоборот — его творчество покажется близким людям, знакомым с творчеством старых мастеров, которое Пивоваров, в отличие от того же Кабакова, воспринял непосредственно. Подтверждением тому служат реминисценции из Босха и диалог с Малевичем, но не с общепризнанным его статусом создателя объектов, а именно как с живопис-

цем. Старомодно? Скорее, волшебно. Вот как комментирует свою «Композицию с красным квадратом» Пивоваров: «Можно сказать, что, заглядывая за супрематическую уголовическую композицию, я нахожу всего лишь следующую иллюзию. И больше ничего». Чем-то Пивоваров даже предугадал эстетику Дэвида Линча, тем более что любимейшим героем его полотен является человек в костюме и черных очках — шпион, агент другого мира.

Валентин Дьяконов

«Это предрассудок, что красота всегда предстает раскрытой, положительной, совершенной. Напротив — она приходит и исчезает, созревает и искается...».

Иван Ильин



## ПЕРСОНА

Подписной индекс 38678  
Объединенный каталог "Подписка-2002" — "Пресса России"

Подписной индекс 80905  
Каталог "Роспечать" 2002 г. "Газеты. Журналы"

анонс

macross-  
center

международный фестиваль художественного программного обеспечения READ\_ME 1.2

18 — 19 мая 2002 г. Культурный центр ДОМ, Москва

Первый международный фестиваль художественного программного обеспечения read\_me 1.2, начавший свою работу в сети Интернет в октябре 2001 года, близится к финалу. Заклю-

чительный этап фестиваля пройдет в Москве 18 — 19 мая 2002 в культурном центре ДОМ. На нем будут представлены победители, а церемонию награждения предварит обширная

**Где можно купить журнал «Новый мир искусства»:**

**Санкт-Петербург**

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

**Москва**

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

**А также**

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

**Вниманию библиотек!**

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

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

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

ISSN 1560-8697



9 771560 869024