

Новый Мир Искусства

НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art
Die Neue Welt der Kunst

2/31/2003





издатель ООО «Редакция журнала „Новый мир искусства“»
 директор Юрий Калиновский
 главный редактор Вера Бибинова
 разработка дизайна: Филипп Донцов, Надя Зубарева
 корректор Лиза Вертин
 коммерческая служба Дмитрий Седых
 производственный отдел Александр Гончаров
 распространение Леонид Новожилов
 отдел информации: Ася Балуева, Дарья Акимова (Москва), Валентин Дьяконов (Москва), Семен Левин, Алексей Иваненко
 допечатная подготовка Александр Балабанов
 техническое обеспечение Сергей Ивахно

по вопросам рекламы обращаться в редакцию журнала.
 Редакция оставляет за собой право не вступать в переписку с авторами.
 Присланные рукописи не рецензируются и не возвращаются.
 Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

адрес редакции:
 197198, Санкт-Петербург, П.С., Ижорская, 13/39.
 телефоны: (812) 233-0854, (812) 320-3162.
 факс: (812) 232-6467.

www.worldart.ru
 e-mail: art@worldart.ru

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

1-я страница обложки:
 Антанас Суткус. Деревенская улица II. 1969.

2-я страница обложки:
 «Чудо». Из проекта Agey Tomesh «Новый Вавилон» для выставки ArtDigital-2003, проходящей в центре современного искусства M'ARS (Москва). Выставка открыта до июня 2003 г.

Печать — типография «Светоч», Санкт-Петербург.
 Установочный тираж 5000 экз.
 Цена договорная.
 © Copyright 2003, «Новый мир искусства».
 Все права защищены.
 Перепечатка без разрешения редакции запрещена.
 При использовании материалов ссылка обязательна.
 Свидетельство о регистрации средства массовой информации № 017903 выдано 16 июля 1998 года Государственным комитетом Российской Федерации по печати

Мария Халтунен
ирак: потерянная атлантида 2

photo-step
 Александр Чиженок
Антанас Суткус: место, где живет душа 4
 Дмитрий Новик
p.s. 6

Валентин Дьяконов
на память о веселой жизни 8

Дарья Акимова
Хельмут Ньютон: большая ньютоновская обнаженная 10

Валентин Дьяконов
философемы тона ню 12

Дмитрий Новик
Ньютон как он есть 14

Борис Игнатович: «упакованное» время 15

Валентин Дьяконов
Антон Козлов: путешествие в неведомое 16

взгляды
 Дарья Акимова
Андрей Толстой: хор солистов 19

история — жизнь
 Марина Попывина
Татьяна Глебова, Алиса Порет: «дом в разрезе» 22

Наталья Козырева
Вера Матюх: «каждый сам вяжет свой узор» 25

артикуляция: творчество и работа
 Антон Успенский
процесс и результат 26

Николай Николаенко
воображение, вдохновение, озарение 28

галерейное поле
 В. С.
Пеетер Аллик: конкретное решение 30

Семен Левин
Ренцо Олива: симуляция знака 32

Федор Дмитриев
Олег Янушевский: о синдроме Чацкого 34

Валентин Дьяконов, Дарья Акимова
Владимир Янкилевский: абстракция как классика 36

проездом
 Александр Боровский
соседское 38

мир музея
 Виктор Файбисович
стекло в таком 42

Александр Соболев (Вена)
у юмора должно быть все! 45

из книг
 Александр Люсый
вашингтонские сюжеты 47

Анджей Иконников-Галицкий
оптимистический трагик 47

Л. В.
мальчик-золотко 48

художественная хроника
петербургская арт-хроника 49

московская арт-хроника 53

арт-хроника России 56

музеи 57

события 62

гости петербурга 66

галереи / выставочные залы 69

персоналии 70

из-за рубежей 74

столицы 76

Ирак: потерянная атлантида

Мария Халтунен



Статуи из храма Абу, Тель-Асмар. Мрамор. Высота самой высокой фигуры — 76,2 см. Ок. 2700—2500 до н. э. Иракский музей, Багдад, и Восточный институт Чикагского университета

У великих народов не бывает счастливой истории. Эта старая истина вновь подтверждается трагической ситуацией бомбежки и захвата Ирака, расположенного на руинах месопотамской цивилизации, одной из древнейших, известных человечеству.

Земля Ирака — историческое зеркало, в которое сегодня мы просто обязаны заглянуть еще раз. Именно здесь шесть тысяч лет назад древние шумеры начали создавать свое государство, оценив необыкновенные преимущества плодородной земли, расположенной в долине между двумя реками, Тигром и Евфратом. С течением времени, во II—I тысячелетия до н.э., шумерские государства уступили место Вавилонии и Ассирии; позже рухнули и они, но геополитическая активность этих территорий не ослабевала — с VIII по XIII век уже нашей эры Багдад играл значительную роль в политике и культуре и был столицей обширного халифата.

На протяжении тысячелетий постепенно осваивались различные части современного Ирака. Так, шумеры, изначальное происхождение которых так точно и не установлено, начали строиться на юге этой территории, примерно там, где сейчас находится Басра, только чуть севернее. Вот еще одно обстоятельство, позволяющее осознать древность этой культуры, — со времен существования Шумера Персидский залив сдвинулся, а тогда его воды покрывали территорию современной Басры. Когда наступило время Ассирии и Вавилонии сменить шумерские государства, то они расположились уже соответственно в северной и южной части Месопотамии. Вавилония находилась к югу от современного Багдада, а Ассирия примерно там, где сейчас находится Мосул. Все эти государства не концентрировались вокруг одного единственного центра, но по возможности распространялись по всей территории. После каждого из них осталось невероятное количество памятников культуры. Их значение переоценить невозможно, и все они теперь находятся под угрозой полного исчезновения.

Археологические раскопки, благодаря которым нам так много стало известно о культуре прежней цивилизации на территории Ирака, начались давно. Эта земля таит в себе необыкновенные сокровища — фундаменты утилитарных зданий и великолепных дворцов, богатейшие захоронения со всей погребальной утварью. Здесь сохранились развалины древних храмов, причем многие зиккураты даже не были еще раскопаны и так и остаются осевшими глиняными холмами. Безусловно ценностью обладают и местные памятники письменности, среди которых найдено значительное количество глиняных клинописных табличек. Что хранят эти древние послания? Это и самые простые записи по хозяйству, частные заметки, но также и великие эпические произведения, среди которых и «Эпос о Гильгамеше».

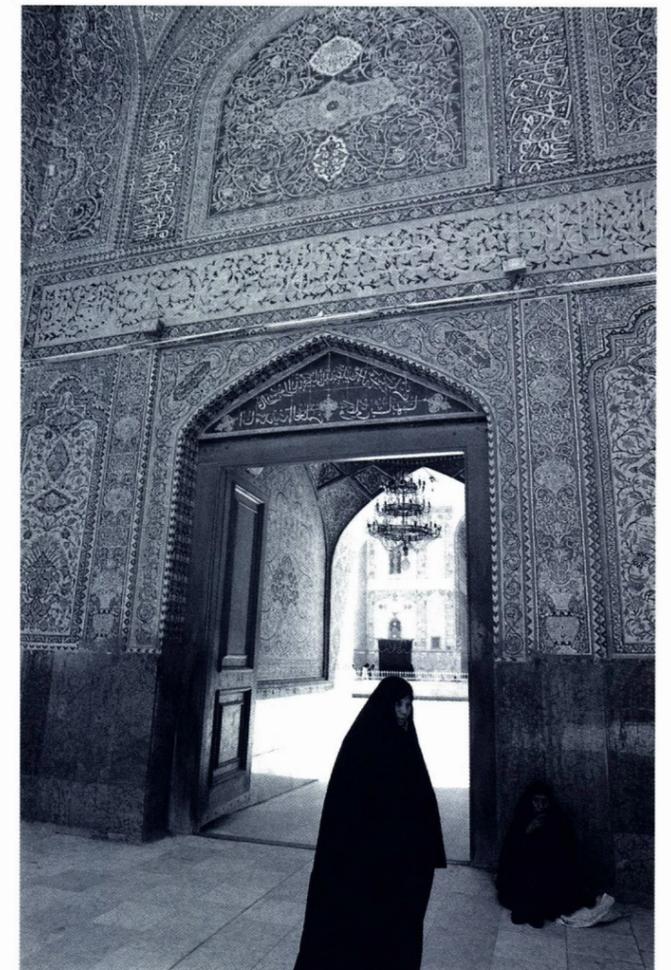
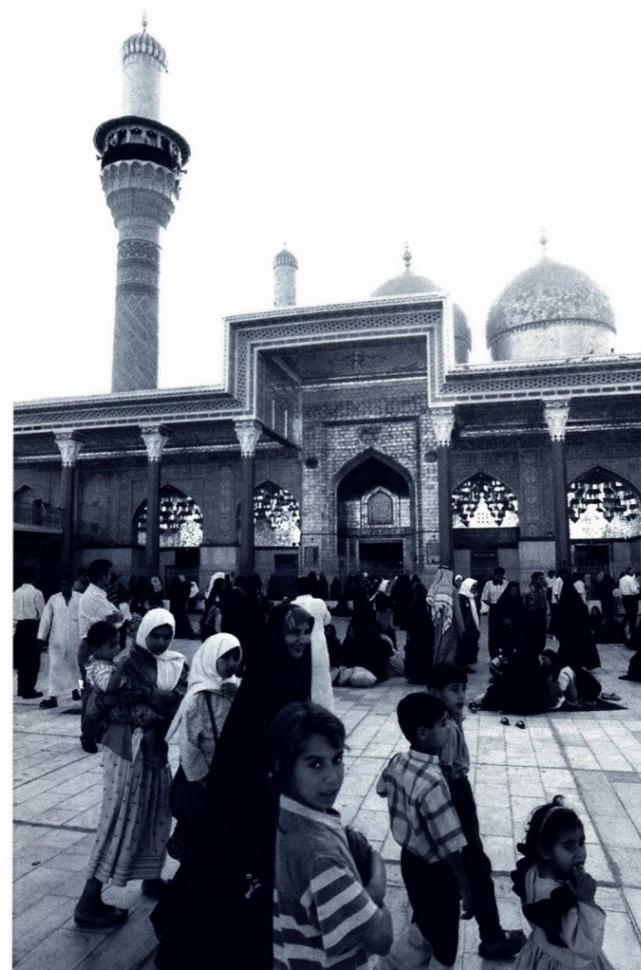
Клинописные таблички позволяют проследить ученым изменения в культуре и языке: когда место Шумера заняли Вавилония и Ассирия, шумерский язык стал исчезать из разговорной речи, но все еще оста-

вался литературным. Когда же шумеры полностью растворились в семитском населении новых стран, Ассирия и Вавилония полностью вобрали в себя культурное наследие Шумера и использовали клинопись уже для своего языка. Найденные таблички с клинописью дают нам уникальную возможность проследить это движение времени и смены культур.

Большая часть этих исторических сокровищ находится в **Иракском музее в Багдаде** (в самом центре, непосредственно рядом с правительственной резиденцией) и **Археологическом музее в Мосуле**. Но Ирак тем и уникален, что, кроме музеев, в этой стране памятники культуры встречаются повсюду — буквально под открытым небом, по всей территории древней земли, везде, где велись исследования. Здесьние археологические раскопки имеют разную историю: некоторым, таким, как в древних шумерских городах **Уре** (совр. **Тель-Мукайр**) и **Уруке** (совр. **Варка**), уже много десятилетий. Другим, как, например, в **Умме** (IV—II тыс. до н.э., совр. **Джоха**), всего лишь несколько лет, он практически не раскопан. На месте **Вавилона** (совр. **Баблия**) археологами частично реконструирован исторический центр **I тысячелетия до н.э.** — **дворец царя Навуходоносора, городские ворота богини Иштар**. А столица Ассирии **Ниневия** (совр. **Кюнджик**) хранит выдающиеся памятники архитектуры — **дворцы царей Ассирии VII века до н.э. и знаменитейшие рельефы**. Бомбежка Ирака поставила под угрозу само существование этих уникальных памятников, прекратила всякую возможность дальнейших исследований, уничтожает мировое культурное достояние. Лишь в самом **Багдаде**, кроме Иракского музея, находятся остатки города **Ктесифона** (**конец I тыс. до н.э.**) и **Дур-Куригальзу** (**вторая половина II тыс. до н.э.**), совсем рядом **раскопки Шадуппума** (**первая половина II тыс. до н.э.**). В Мосуле, кроме Археологического музея, — руины **Ниневии** (**c V тыс. н.э.**). Только **на юге страны** — множество важных археологических памятников **от VI до I тыс. до н.э.**, а в северной части Ирака — их десятки, с конца III тыс. до н.э. до VII в. до н.э.

Война не только уничтожает памятники мирового значения, она подрывает всякую возможность продолжения научной работы, провоцирует возможность невольного разрушения исторического наследия самими жителями Ирака, которые поставлены перед необходимостью строить защитные сооружения, рыть окопы и заграждения. Разрушения предполагают грабительские раскопки сродни мародерству и никем не контролируемый контрабандный вывоз ценностей за рубеж. Эта война кладет конец великой эпохе археологических открытий и может привести в конце к трагической и абсурдной ситуации, когда памятники древнего Шумера, Ассирии и Вавилонии можно будет увидеть везде, но только не в Ираке.

Автор благодарит за помощь, оказанную при подготовке этого материала, Наталью Козлову, научного сотрудника отдела Востока Государственного Эрмитажа.



На снимках петербургского фотографа Андрея Усова довоенный Ирак: Вавилон, Багдад, Кербела

В ВЗ НоМИ на Петроградской Стороне Санкт-Петербурга прошла выставка литовского фотографа Антанаса Суткуса. Приуроченная Литовским консульством к национальному Дню независимости и инициированная советником по культуре Посольства Литвы в Москве Юозасом Будрайтисом, эта выставка стала настоящим подарком небольшого прибалтийского государства нашему городу. Все время, что были выставлены 36 фотографий Суткуса в двух залах НоМИ (выставку пришлось продлить на 2 недели), сюда шли и шли посетители. В результате эту первую персональную экспозицию классика литовской фотографии в Северной столице на небольшой редакционной выставочной площадке увидели более 600 человек.

место, где живет душа

Александр Чиженок

Фрукт — яблоко. Поэт — Пушкин. Фотограф — Суткус. Возможно, для большинства последняя пара не очевидна. Но так уж получилось, что для меня загадочное слово «суткус» с детства отпечаталось в мозгу в ассоциативном ряду на уровне подсознания.

Отец серьезно увлекался фотографией, как сейчас сказали бы, на уровне «продвинутого любителя», при этом не стремясь перейти в профессионалы. Мои эстетические представления формировались на основе немногих доступных тогда иностранных фотоизданий — чешского фото или гдзээрзовского «Fotojahnrbuch». И я знал, что прибалтийская, и прежде всего литовская фотография, — это нечто особенное и настоящее, как античная скульптура, итальянская живопись или китайская философия. Как, впрочем, и сами прибалты — в общем-то, наши, со всеми советскими реалиями, но сумевшие остаться непохоже мыслящими и оттого болезненно притягательными.

Почти по Бродскому, угодив в империю, тихо жили они в своих провинциях у моря, оценивая со стороны советский хэппенинг и давая нам возможность во время поездок на выходные или подбрасывая новинки молодой эстонской прозы, почувствовать себя почти свободными европейцами. Фотография для меня была зримым выражением этой прибалтийской самоидентичности — и драматичный латыш Гунар Бинде, и нежный литовец Ромуалдас Ракаускас со своими эротично-целомудренными девушками, и многие другие мастера с настойчивым «с» на конце имен.

Антанас Суткус выделялся из этого ряда — как гуру из толпы адептов. Да, пожалуй, он таковым и стал, создав в 1969 году республиканское общество фотоискусства — совершенно уникальную для советских времен институцию. Но дело даже не в формальном лидерстве. Придя в художественную фотографию самоучкой (на журфаке Вильнюсского университета, который Суткус закончил в 1964 году, учили другому), он нашел свою нишу, чем-то напоминающую место Достоевского в литературе. Лица его персонажей просты и знакомы, сцены обыденны и узнаваемы — но за каждой бытовой ситуацией, движением глаз, поворотом головы читается многослойная история человеческой жизни, философская драма со светлым концом. Его герои смот-



Детство. 1969

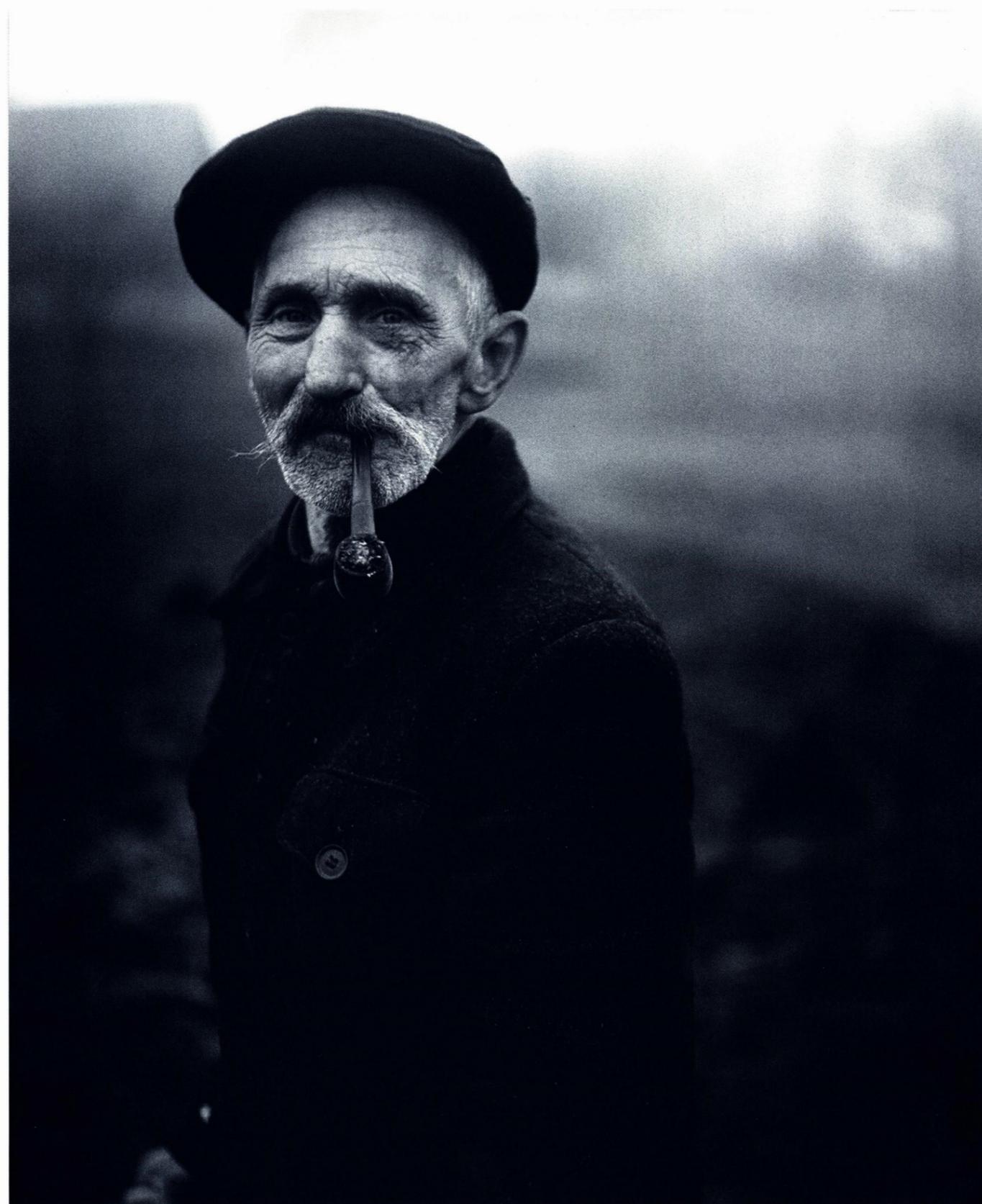
рят прямо в объектив, и, кажется, сам автор, принимая образ то пионера, то крестьянина, то солдата, студентки или первоклассника, рассказывает нам что-то невероятно важное.

И еще — руки. Они у Суткуса не менее выразительны, чем лица. Рука отца. Рука матери. Рука ребенка. Руки Жан-Поля Сартра, скрещенные за спиной, как у заключенного. Рука бронзового вождя, посылающая прощальный коммунистический привет перед отлетом в историческое небытие.

Суткус много снимает детей. Вообще-то детские портреты — это не вполне честная игра для серьезного фотографа, вроде как допинг для спортсмена: слишком искренни и непосредственны эмоции на детских лицах. На Суткуса это правило не распространяется. На его снимках дети смотрят по-взрослому, с философской безысходностью принимая свою будущую жизнь.

Сейчас уже точно можно сказать, что этот фотограф счастьем не обделен: он работает всю жизнь, его искусство признано. В советской Литве он стал лауреатом Госпремии и заслуженным деятелем культуры, в независимом государстве — удостоен ордена Гедиминаса 4-й степени и правительственной премии по искусству. На выставке в НоМИ есть работы Антанаса Суткуса и последнего периода. Честно говоря, они меня немного разочаровали. Выполненные на том же высочайшем уровне мастера, эти снимки стали чуть более академичными, чем пронзительно искренние ранние фотографии. Чуть правильной композиция, чуть больше увлечения красотой теней и света, чуть ожидаемой мысль в глазах персонажей. Мир стал другим — изменились мы, изменился мастер. И все же кажется, что душа фотографа осталась там — в печальных, светлых и откровенных днях его молодости.

И еще небольшая ремарка именно к этой — одной из многих выставок классика. Не так часто развеска работ столь внутренне гармонична и так точно корреспондирует с содержанием самой фотографии. Оказавшись рядом, самостоятельные сюжеты вдруг соединяются какой-то внутренней логикой в новое повествование, переплетая судьбы своих героев, создавая новый текст, свою историю. Историю, которую хочется читать, потому что она для тебя отнюдь не чужая.



Крестьянин. 1964



Жан-Поль Сартр в Литве. 1965

p.s.

Дмитрий Новик

Два сапога — пара, или Разделение обязанностей

Принципиально неполитизированный НоМИ не по своей воле оказался в роли политического ньюсмейкера. На открытии выставки литовского фотохудожника Антанаса Суткуса национал-большевики устроили «акцию протеста». Им не понравилось, что в петербургском журнале привечают художников из независимых Балтийских государств. И повод нашелся — Литва не хочет пускать на свою территорию всех без разбора, кому вздумается прокатиться в Калининград.

Разумеется, и сам НоМИ, и его выставочный зал не место для подобного рода дискуссий. Но одна параллель напрашивается сама собой. В первом номере НоМИ за 2003 год сообщалось о выставке «Осторожно, религия!» и ее последующем разгроме религиозными фанатиками. Те, кто так или иначе оправдывал действия погромщиков, апеллировали к нарушениям прав верующих, иногда прямо называя атеистов сатанистами.

Клон московских событий вырос и в Питере. Только из клерикального пространства он переселился в чисто политическое. НоМИ, который после долгой паузы показал Петербургу классика литовской фотографии (кстати, официально признанного и тогдашним советским арт-сообществом), новые большевики обвинили чуть ли не в создании блокады Калининграда! И эта публика не поленилась отыскать редакцию журнала и узнать точное время vernissage, хотя особенно широко оно нигде не афишировалось.

К сожалению, последствия у двух печальных событий в обеих столицах, скорее всего, будут принципиально разные. Сами московские хулиганы, вероятно, отделаются легким испугом, а вот против организаторов выставки «Осторожно, религия!» уже возбуждено серьезное уголовное дело по статье о разжигании межрелигиозной розни.

Вы спросите, причем здесь межконфессиональные споры, когда речь идет о выставке антиклерикальной? А очень просто: по ней срок можно получить гораздо более солидный, чем за нарушение общественного порядка.

В питерском же случае добиваться судебного преследования красно-коричневого хулиганья — занятие просто бесперспективное. Ну, испортили кому-то манишку и настроение, так что теперь — все-российский розыск устраивать? Зато день 14 марта 2003 года можно считать временем введения в Петербурге неофициальной цензуры на все литовские проекты. Кто может гарантировать, что в следующий раз в НоМИ не придут уже тридцать человек. В Москве же обещают вместо прежних шести мобилизовать шесть тысяч. И произойти это может не в день vernissage, когда легче организовать фейс-контроль, а в любое другое время.

Проблема взаимоотношения фанатиков и искусства, хорошо известная со времен Ильи Репина и его знаменитой картины «Иван Грозный и сын его Иван», ныне приобретает тотальный характер. Появляются полностью запрещенные темы и такие же запрещенные авторы. Негласное одобрение агрессивного большинства подогревает распушенных людей и расслабляет тех, кто должен их сдерживать. Галереи, выставочные центры и другие институции, которые занимаются современным искусством, оказываются перед выбором. Либо работать в режиме «по договоренности», пуская в свои стены только друзей и знакомых, либо отказаться от «запретных» тем, при этом каждый раз думая, а что еще может вызвать гнев того или иного «объекта» Российской Федерации. И тот, и другой путь полностью противоречат культуртрегерской функции одних и коммерческой — других. Но, увы, игнорировать нынешние социальные реалии, которые уже грубо вторглись в арт-пространство, никто не сможет. Даже в эпоху Интернета, информационной революции и глобализации.



До свидания, партийные друзья! 1991



Фарид Губаев. Хорошо сидим. 1986



Виктор Руйкович. Михаил Шолохов на рыбалке. 1958

на память о веселой жизни

Валентин Дьяконов

Случаи, когда в России да и за рубежом удаются выставки, построенные вокруг темы, не заданной искусствоведческими категориями, довольно редки. Кроме замечательной «Памяти тела» в голову ничего не приходит. Да и то — «Память тела» во многом состоялась потому, что большинство экспонатов относились к культуре быта, а не к пространству искусства.

Другие выставки на «свободную» тему — «Искусство женского рода» в Третьяковке, недавняя «Двое» в Русском музее — оставили неприятное послевкусие. И подборка вроде бы представительная, и идея вроде как сформулирована с учетом модной амбивалентности (женская/неженская, парная/непарная и т.д.), и все-таки чего-то не хватает. И не в интеллектуальной смелости, как кажется, дело, а в способности грамотно построить кураторское высказывание. Слишком многое приходится зрителю делать самому — обобщать, компоновать, отделять, то есть практически селекционировать материал в одиночку.

И вот в **Московском доме фотографии**, зарекомендовавшем себя в качестве структуры настолько гибкой, насколько это вообще возможно, удачная выставка, и на сей раз даже не Ньютон и не коллекция снимков с Кубка Дэвиса, а вполне себе отечественная экспозиция на тему, родную до боли, — **«Русское застолье»**. Замечу, что это как раз тот случай, когда именно тема, а не ее исполнитель берет верх: тематизируя застолье, мы можем закрыть глаза на то, кто из мастеров перед нами, — Игнатович, Халдей, Руйкович, Мухин и т.д. Мы наблюдаем именно процесс во всех его характерных исторических проявлениях, чему способствует и грамотная развеска, сделанная в основном по хронологическому принципу.

Начинается все по крайней мере дореволюционными фотографиями, заканчивается — серией Евгения Кондакова «Прощай, новый русский!» (конец 90-х), и выставка при этом не разрывается на несколько частей, на «до и после» революции или путча, а складывается в остроумное кольцо. XIX век представлен постановочной фотографией, которая вполне себе тянет на отдельную ретроспективу. Ее можно было бы назвать «На память о веселой жизни». Пестрые компании молодых и не очень людей воссоздают в старинных фотоателье атмосферу своих дружеских застолий. Есть артефакты очень смешные — например «Назидание» неизвестного автора начала XX века: три старичка в картинных (см. «Охотники на привале») позах. Один из них сидит на специально притащенном в студию бревне, еще один, грозящий друзьям пальцем в соответствии с названием, — на пне, третий — на обыкновенной дачной скамейке. Нарисованный фон изображает условную лесную гущу, характерную для средней полосы. Вот они, корни современной модной фотографии! Даже симулякры наличествуют. Другой распространенный сюжет — застолья в различных богоугодных заведениях, иногда в присутствии жертвователей — великих князей и княгинь.

90-е годы века 20-го — похожи. Вся серия «Прощай, новый русский» — это переименованное для некупеческого сословия «На память о веселой жизни». Гулянье южных мафиози на кладбище, посиделки в стриптиз-клубе и даже массовое застолье на поединке по кик-боксингу составляют отличную параллель дореволюционным сюжетам. И роскошь, и мещанство — все как будто вернулось, только в цвете и сиянии «голды».

В промежутке — крайне интересные детали быта советской страны. Каждому на выставке есть что вспомнить. Кто-то узнает ларьки

«Пивторга» в виде гигантских бутылок (сталинская эпоха). Даже мне, молодому, было приятно углядеть через 10—15 лет конусы с соком, дожившие до конца 80-х годов. Они стояли в каждом уважающем себя универсаме. Завораживающие были предметы! А заменили их — тыфу! — какие-то некрасивые баки...

Скромные застолья классиков русского авангарда также нашли отражение на выставке в виде фотографий Родченко из разряда непопулярных. Степанова, Брик, сам автор сидят за полупустым столом и находятся, как свидетельствует фотобумага, в постоянном интеллектуальном напряжении и творческих спорах. Из классики советского периода — фотографии Игнатовича, прекрасная суфражистка «Наташа» Александра Гринберга, серия Виктора Руйковича «В гостях у автора «Тихого Дона», за которую замечательный фоторепортер потерял работу в столичной газете «Известия». Всего-то потому, что на снимке — бутылка с чем-то мутным, а классик советской литературы пить не должен — преступление против имиджа (иконографии). О хилости власти в 80-е буквально (если можно так сказать о фотографии) свидетельствует снимок еще одного классика официального направления в фотоискусстве — Дмитрия Бальтерманца: «В ожидании гостей. Первый официальный прием К.У. Черненко». Вот она, документальная правда: стол с яствами — резкий свет, виден каждый ярлычок на каждой бутылочке, а сам генеральный секретарь — не в фокусе, похож на жертву соляризации или тень отца Гамлета.

Вот такие многообразные удовольствия. Получается, что огромная роль застолья в русской социальной и культурной жизни — это даже не вывод, а предпосылка для выставки. А выводы как-то и не напрашиваются — еще один плюс данной выставки как тематического зрелища: спекулятивные обобщения оказываются заведомо лишними.



Александр Гринберг. Наташа. 1930-е

большая ньютонская обнаженная

Дарья Акимова

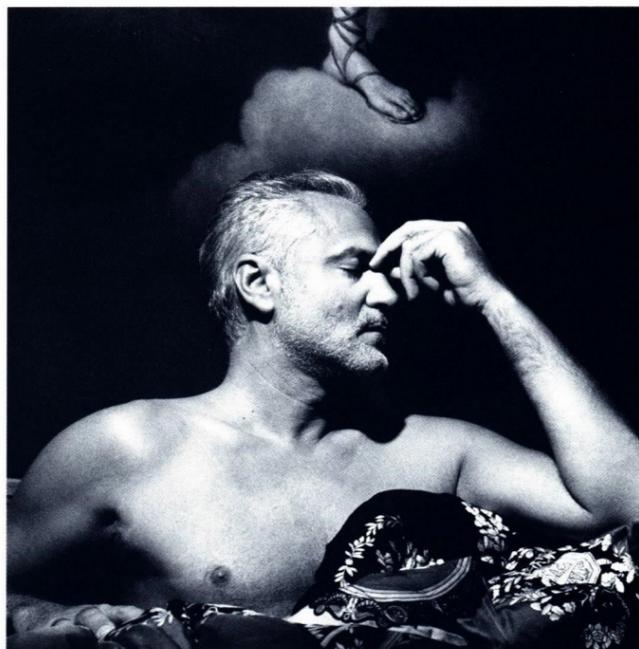
Хельмут Ньютон. «Ретроспектива». Московский дом фотографии. В рамках III международного фестиваля «Мода и стиль в фотографии»

Негодовать, топтать ногами и произносить страстные речи, глядя на фотографии Хельмута Ньютона, приятно, но абсолютно бессмысленно. Это все равно что проводить демонстрации против московского марта с его холодами и грязно-серой жижей под ногами. Мудрые англичане, если у них погода плохая, поступают проще: «It's raining», — говорят они спокойно и раскрывают зонт. Раскройте свой зонт, и пусть на него падет Хельмут Ньютон.

Хельмут Ньютон — внушительная тяжесть. Он официально лучший. Он в фотографии бог знает сколько десятилетий. Считается, что он стал символом и кумиром. Во-первых, Ньютон — живой кумир глянцевого журнала (на его работы для французского Vogue хочешь не хочешь оглядываются все модные фотографии по обе стороны Атлантики). Во-вторых — символ целого поколения «ниспровергателей» и «нарушителей канонов»: его «ню» в свое время шокировали публику. Правда, вскорости она поняла, что Ньютон — это в точности то, чего ей хотелось, и так получилось «в-третьих»: Ньютон стал символом целой цивилизации. Цивилизации, которая потребляет роскошные автомобили и дорогих женщин, а также не лишена претензии на утонченную интеллектуальность. У аналитиков эта цивилизация называется обществом потребления. У публицистов — поздним Римом. У искусствоведов она же — «поп-арт».

Ньютон стал его лучшим pr-агентом от фотографии. Барышни-авангардистки во всем мире боготворили не только банку супа «Кэмпбелз» Энди Уорхола, но и снимки Ньютона, на которых лицо Уорхола казалось загадочным и сексуальным (иногда на снимке к тому же оказывалась красотка Эдди Седжвик с ее ангельскими губками и точеными лодыжками — и юнши тоже сдавались в плен Уорхолу).

«Images» Ньютона всегда немного гротеск. Он строит каждый свой портрет (не путать с изображениями многочисленных фотомоделей) на одной ноте. Он очень любит, чтобы этой нотой был порок («привлекательный», разумеется, так что речь не об обжорстве). Однако боже вас упаси думать, что это порок персонажа или самого Ньютона. Снимок — всего лишь примерочная, где каждому полагается новая роль: смотрите, какую вульгарную амазонку можно слепить из Паломы Пикассо. Энтони Хопкинс, Маргарет Тэтчер, Сальвадор Дали или художники московского андеграунда (в 80-х Ньютон уже приезжал в Москву и нафотографировал здешнюю богему) — Ньютону не важно, кто у него в моделях. Он часто рассказывает про то, что «соблазняет» своих героев во время съемки (то есть заставляет их делать то, что ему нравится). Его фотографии знаменитых политиков, знаменитых гангстеров, знаменитых актеров — про то, как разделять и властвовать. Про то, как манипулировать образом. Если разделять и властвовать плохо — то плохо не искусство Ньютона (и вообще Кесарю — кесарево: слово «искусство» — не презерватив и растягивается с трудом, давайте оставим его Эжену Делакруа или Фрэнсису Бэкону; Ньютон — это просто стиль мышления). Плоха наша жизнь, которой нужны «сделанные» мужчины и женщины. Ньютон по части их производства — мастер непревзойденный.



Джанни Версаче. Озеро Комо, Италия. 1994

Его слава неуязвимого профессионала так велика, что практически все работы с его именем автоматически причисляются к списку шедевров. Автор беспрестанно находится «в поиске». Автор — изобретатель нового неповторимого эротизма. Однако его грудастые живые манекены (которые, как говорят почитатели, демонстрируют ни много ни мало — «жизненную силу») однообразны и едва ли не становятся фирменным ньютонским штампом. Лишенное индивидуальности тело обнажить невозможно — оно и так всегда голое, а поэтому «эротичен» у Ньютона разве что знаменитый диптих «Они идут»: на одном снимке — одетые женщины, на другом — раздетые, в точно таких же позах и с тем же выражением лиц.

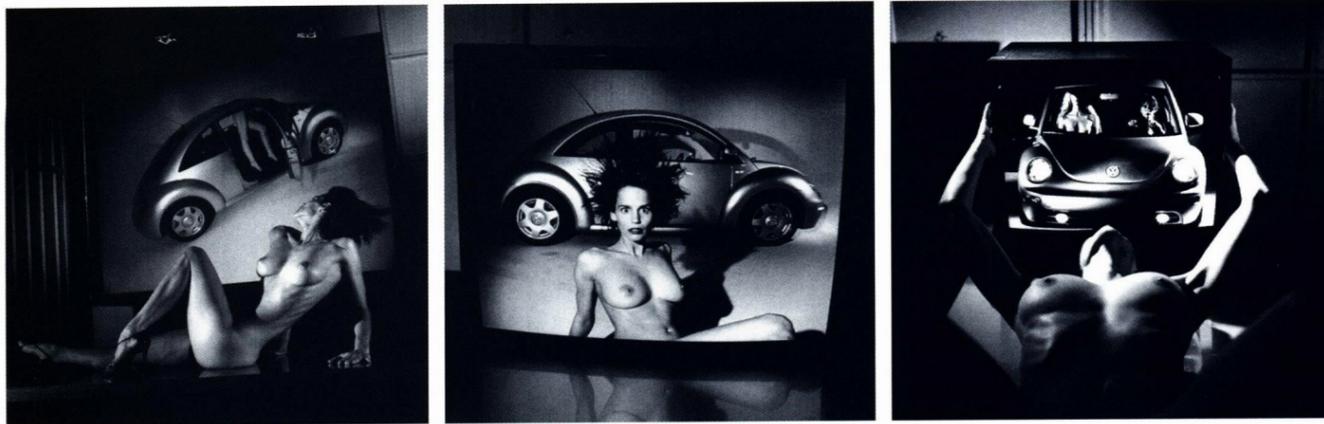
От остальных «эротических» снимков новатора (Ньютон, кстати, с «цифрой» не работает: его снимки — это безукоризненная ручная печать) становится и скучно и грустно. Тем более грустно, что на выставке в МДФ они в абсолютном большинстве. Вот «Игрок» с женской грудью. Вот порнографические чулки в крупную сеточку на чих-то ляжках. Вот «Big Nudes». Ни про какое либидо и прочие вечные начала не думается ну никак. Про смелые художественные находки? Может быть. Но в этом случае остается лишь игра — почти как в знаменитой выдумке Тома Вассельмана «Большая американская обнаженная».

В чем отличие фотографий Ньютона от возбуждающих картинок из соответствующих журналов? Говорят, мужчины от ньютонских снимков не возбуждаются, а совсем даже наоборот — они пугаются и никнут. На вернисаже, впрочем, этого заметно не было. Напротив, на фоне ньютонских снимков, изображающих женский лобок с изящно подстриженными волосами, с энтузиазмом фотографировались улыбчивые джентльмены. Говорят, Ньютон работает с сильными характерами и демонстрирует агрессивную женскую сущность. Однако делает он это не так декадентски изящно, как другой фотограф моды — Питер Линдберг (влюбленный в анемичную красоту своих моделей), и не так экстремально, как Орлан с ее тягой к саморазрушению, которая мастерит перформансы и фотографии из собственных пластических операций.

Ньютон ничего разрушать не собирается, да и шокировать ему уже некого. Он сам — совсем даже не страшный. Он обаятельный постаревший человек. Он полвека женат на своей Джун. Он когда-то бежал от нацизма. Ему есть что рассказать (см. литературные сочинения Ньютона). Ему хочется работать, а его моделям хочется, чтобы он с ними работал. Лени Рифеншталь не так давно спросила у него что-то вроде следующего: «Ты и правда назвал меня в печати старой нацисткой?», — но фотографировать себя все равно разрешила.



Джун Ньютон. Париж. 1972



New Beetle. Milan. 1999. Из серии «Autoerotic»

философемы тона ню

Валентин Дьяконов

Если убрать из фамилии фотографа Хельмута Ньютона мягкий знак, он станет Ньютоном — и это не кажется случайным: в таком изобразительном многообразии нам предстает мир обнаженной натуры, построенный им, как и его великим однофамильцем из Англии, на земном притяжении, излучаемом, правда, не землей, а собственно женщинами.

Скандал, сопровождавший творчество Ньютона с самых ранних лет, сошел на нет. Впрочем, старость практически не коснулась его работ, и изредка в прессе мелькает очередная нота протеста католической реакции против их очередного экспонирования. Впрочем, их никто особенно и не запрещает, и прятать их, как прятали испуганные инквизицией меценаты «Обнаженную Маху» Гойи, не нужно. Сейчас Ньютон, посетивший Москву, напоминает Марчелло Мastroяни в «Сладкой жизни» — черные очки, пиджак, шейный платок. На все вопросы московских журналистов он отвечал ладно и дельно, не сильно погружаясь, впрочем, в вопросы теории и истории самого себя. Ньютон — великий практик, а рассуждать — удел Жана Бодрийара.

Выставка «Ретроспектива», побывавшая уже в нескольких городах Европы и докатившаяся до Москвы, заполнит любые возможные лакуны. Благодаря ей все, что вы хотели знать о Ньюtone, но не могли купить за бешеные деньги на книжной ярмарке*, поскольку обрушился бы ваш личный бюджет, станет наконец известно всем.

Выставка разрушает несколько мифов о фотографе, которые, с легкой руки прогрессивной западной критики (феминистской, в частности), уже успели посеять сомнение в рядах отечественных зрителей. Во-первых, действительно — эпатажа нет и в помине. Рассуждать об эксплуатации женщины и кидаться сырым мясом, как это собирались делать хулигански настроенные левые, в фотографа невозможно — не в последнюю очередь потому, что в отеле «Балчуг-Кемпински», где проходила пресс-конференция мастера, очень резвые секьюрити. Звериный оскал капитализма, который будто бы проглядывает в его фотографиях, судороги консумации, усматриваемые левыми, — все это лишь видимость. На самом деле Ньютон демократичен донельзя: сам же говорит, что его интересует власть, и расшифровывает: «Власть денег, секса, политики». А власть интересует всех нас, и лучших из нас — как исследователей, а не как карьеристов. Ньютон и есть исследователь. К деньгам, сексу и политике стоит еще отнести волшебную власть идеальных пропорций, не чуждую вообще нормальным людям, независимо от пола. Власть хорошо сложенного тела, власть автомобиля, несущегося вдаль, власть свободы от условностей.

Ньютон является одним из отцов модной фотографии, но его работы лишены характерного для этого жанра холода. Хотя сам фото-

граф и не любит сентиментальности, его произведения настолько далеки от общей массы модной фотографии, перешедшей на принцип «товар — лицом» (причем под товаром тут понимается и то, что носят, и те, кто носит), насколько это вообще возможно. Он самый человечный представитель модной фотографии. В каждый его снимок заложена бомба иронии. Запрещенные приемы и удары ниже пояса, любимые рекламистами, Ньютон использует, кажется, только для того, чтобы их вышутить. На одной из самых потрясающих лично для меня фотографий — обнаженная Златовласка позирует у стиральной машины. Она как бы отбелена до идеальной чистоты, и (вот деталь-бомба!) на лобке у нее вместо волос красуется складка, как на свежewe-глаженной рубашке. В этом — весь Ньютон, никогда не стесняющийся подчеркнуть искусственность мечты. Ну и побалансировать на грани непристойности — тоже. Она, впрочем, у Ньютона оказывается обратной стороной интимности, и иногда сложно определить, что же ты чувствуешь перед снимком — стыд или радостное освобождение.

Такая двойственность характерна и для одной из самых известных работ мастера — диптиха «Они идут», съемки для журнала Vogue, на которой четыре женщины сняты сначала идущими на зрителя в одежде, а потом — без. Этому произведению посвящен целый этаж МДФ. Оказываясь перед женщинами, выполненными в размере чуть больше человеческого роста, чувствуешь себя в каком-то языческом храме. Переживание сильнее. Перед тобой — богини, помесь Мадонны с танком Т-34. Не страх, нет — восхищение.

Великого фотографа можно сравнить с Вуди Алленом: делает он вроде бы всегда одно и то же, но при этом не устает создавать шедевры. Их обоих больше всего интересуют женщины и отношения, складывающиеся с ними и вокруг них. Богатство контекстов, в которые два мастера помещают свой любимый предмет, поражает. Последним творческим достижением Ньютона стал календарь для фирмы Volkswagen, где обнаженные красотки соседствуют с величайшим (без шуток) достижением мировой дизайнерской мысли — автомобилем Volkswagen-Beetle, в просторечии — «жуком». Чудо встретилось с чудом. Но Ньютон и технически не стоит на месте — в его фото появились экраны, они играют роль изображений-в-изображении. Получается что-то вроде двойной рекламы — использование телеэкранов возводит недоступность объекта в квадрат.

На ретроспективе, занявшей весь Московский дом фотографии, зрителей, даже знакомых с творчеством Ньютона достаточно хорошо, ждет несколько открытий. Классика мастера повешена вразбивку с сериями совершенно неизвестными, но не менее прекрасными. Очень хороша серия «Убийство», стилизованная под задумчивые триллеры Клода Шаброля. Концептуалистские «Манекены», искусст-



Домашнее ню. Рейчел Уильямс. В прачечной, замок Мармонт. Голливуд, 1992

венные женщины, снятые в искусственном свете (как у Гребенщикова: «Искусственный свет на бумажных цветах — это так смешно»), тоже производят впечатление, особенно рядом с настоящими женщинами при свете солнца. Некоторые фотографии удивляют тем, что находятся у всех, так сказать, на глазу, но как ньютонские не воспринимаются. Верный знак того, что творчество Ньютона стало классикой, и некоторые его снимки, как кажется, принадлежали всегда далекому золотому фонду фотографии.

Выставка только в одном смысле может показаться неполной. На ней нет снимков из довольно большой серии автопортретов Ньютона. Впрочем, тут на куратора не спишешь — состав работ был утвержден

супругой фотографа Джун Ньютон. Видимо, упор сознательно делается на фотографии, имеющей интернациональное значение, на ньютонском гламуре и портретах знаменитостей: актеров, банкиров, политиков. «У фотографа есть хобби — очень дорогие машины», на голубом глазу сообщает пресс-релиз. В этой фразе сквозит какое-то наивное преклонение перед мастерством Ньютона. Вера в то, что он посредством фотографирования совершает магический ритуал, которого так боялись индейцы и другие традиционные народности. Фотографией он отнимает у своих моделей часть могущества, часть власти, которой они владеют. Излишки чужой энергии фотограф вкладывает в дорогие машины. Хорошее хобби. Лучше, чем наркотики или оружие.



фото Дмитрия Новика

Ньютон как он есть

Дмитрий Новик

«Не задавайте ему вопросов о личной жизни, а то он повернется и уйдет», — строго предупредила директора Московского дома фотографии Ольга Свиблова публику, под завязку набившую «Атриум» в столичном отеле «Балчуг-Кемпински». Три сотни фанатов Хельмута Ньютона, среди которых преобладали девушки нежного возраста, не подвели организаторов. Ни про женщин, ни про Жоржа Пузенкова, с которым знаменитый фотограф судился из-за копирайта, никто не заикнулся. Но мастер-класс, состоявшийся за день до открытия выставки живого классика, все равно получился интересным.

По жанру это было, скорее, утро вопросов и ответов. Ньютон не занимается обучением и давать советы отдельным фотографическим личностям не собирался. Вместо этого он пятнадцать минут вспоминал молодость, что естественно для 83-летней звезды, а потом включил режим диалога.

Юный Хельмут купил свой первый фотоаппарат в 12 лет на карманные деньги и привел папашу в ужас заявлением о желании стать фотографом. Тот посоветовал упражняться по выходным: в те времена щелканье затвором кормило плохо. Профессиональную карьеру Ньютон начинал светским фоторепортером в Сингапуре. Выезды на влажную и жаркую «натуру» закачивались испорченными от пота кадрами, и его уволили. Как фэшн-фотограф он дебютировал в Мельбурне после Второй мировой и тогда же быстро усвоил, что для успешной карьеры необходимо выбирать одно из трех — или Нью-Йорк, или Париж, или Милан. Ньютон поставил на французов и не прогадал. Хотя сначала обедал один раз в неделю, а питался вином — литр стоил один франк. Тогда же пришлось принять окончательное решение — снимать для модных журналов. Сказать, что работы хватало, было бы нечестно, но и конкуренция была меньше, чем сейчас. По мнению мэтра, быстро стать известным ему помогло обязательное требование к редакторам — указывать авторство.

Ответы Ньютона на, казалось бы, специальные вопросы оказались довольно интересны: свойство любого классика, достигшего коммерческого успеха.

Итак, портфолио начинающего не должно содержать более 12—15 снимков: арт-директорам быстро все надоедает.

Пока вы не очень известный фотограф, вы должны смириться с тем, что редакторы требуют отдать им весь отснятый материал. Так было с Ньютоном в английском Vogue в 1957 году. Сейчас он сам тщательно производит отбор: в журнал попадает 2 — 3 снимка одной темы.

Ньютон не работает с «цифрой» и убежден, что, пока он жив, пленка не исчезнет как динозавры.

Он не пользуется компьютером и даже не знает, как включается тот, что находится в его офисе.

Когда мэтр работает с цветом, то сдает пленки в обычные «часовые» ателье — дешево и качественно. С черно-белой — все гораздо сложнее. «У меня есть два парня в Лос-Анджелесе и Лондоне, которые понимают, что я хочу», — сообщил фотограф.

Ньютон не пользуется мотодрайвом и тратит на одну сессию одну-две 35-миллиметровые пленки. Кстати, мэтр признался, что не может надолго сконцентрироваться, поэтому не снимает кино.

Он не любит работать в студии (на природе его может остановить только дождь) и делает это очень редко. На московской выставке так сделана серия для «Фольксвагена», что диктовалось заказом. Надо было совмещать два изображения — реальное перед фотокамерой и телевизионное.

Указания моделям Ньютон дает простые и механистичные: «стойте там», «левое бедро чуть вперед», «смотрите на меня». Фотографу плевать, нравится это модели или нет, если есть задание журнала. А вот акт портретной съемки — это, по словам Ньютона, акт совращения. Хорошеньких, но пустых моделей, он не любит. А мужчины его, мягко говоря, не очень интересуют.

Ньютону не нравится слово эротика, он предпочитает более точное — сексуальность. Ведь мода именно сексуальна. Здесь мэтр единственный раз позволил себе пожаловаться на судьбу и сразу обнажил душу. Сейчас журналы стали более пуританскими — например, нельзя снимать полностью обнаженных или курящих моделей. В 60—70-е годы все было иначе.

В этот момент стало ясно, что за славой одного из самых богатых и успешных фэшн-фотографов скрывается битник и бунтарь. С видимым удовольствием нарушавший каноны, делавший жесткие, на грани порно, снимки. Иногда и за гранью. На выставке, где очень много обнаженных фигур с почти идеальными пропорциями, нарушение канонов бросается в глаза в другом — в тщательно воспроизведенной волосатой дамской руке в самом знаменитом снимке фотографа «Они идут».

А вот на прогресс Ньютон не ропщет: фотографии крали и будут красть, и нечего рассчитывать на получение даже гроша за их несанкционированное использование. Это часть прогресса. На прощание Хельмут Ньютон, обращаясь к молодым фотографам, выразился по-военному — учитесь стрелять, держите винтовку смазанной и будьте готовы. Вместо пионерской клятвы раздались одобрительные аплодисменты.

Борис Игнатович: упакованное время

Не случайно выставка работ Бориса Игнатовича (1899 — 1976) откроется 15 мая в Галерее имени братьев Люмьер, что на втором этаже ЦДХ. Ведь именно ее сотрудники (совместно с вдовой фотографа Клавдией Игнатович и работниками ЦААДМ — Центрального архива аудиовизуальных документов Москвы) занимаются наследием фотографа.

Архивные работники долго систематизировали негативы, слайды Игнатовича, которые передала в архив его вдова, — а всего их было около 2000. Для выставки «Неизвестные шедевры. Классика фотоискусства» отобраны малоизвестные работы 20—30-х годов — те самые, которые удалось найти благодаря кропотливой работе.

Журналист по профессии, Игнатович считал себя фотолюбителем. Первый снимок он сделал в 1923 году — для журнала «Смехач», однако уже в конце 20-х — начале 30-х он входит в известную группу «Октябрь» (кроме него, там были еще три человека — Елизар Лангман, Дмитрий Дебатов и Александр Родченко).

Члены «Октября», как представители «новой волны», постоянно полемизировали с РОПФом — Российским объединением пролетарских фотографов. РОПФ любил прославлять на снимках счастливую жизнь советских людей при социализме, а Игнатович в журнале «Пролетарское фото» писал, что РОПФ подменял «настоящую действительность, документальность советского фоторепортажа слащавой картинкой и позой...».

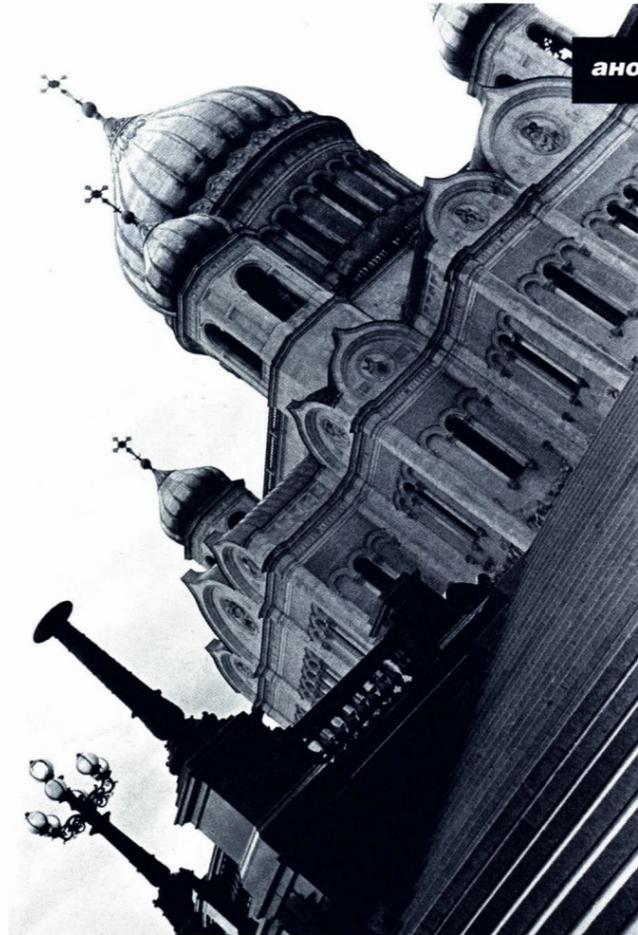
Сам Игнатович никогда в жизни не просил ему позировать — ведь это было бы грубым нарушением принципов репортажной фотографии. Фотограф действовал профессионально — какое только оборудование не брал он с собой, отправляясь на съемки в деревни! «В моем ручном багаже, кроме фотоаппарата и треноги, уместились 30 дюжин пластинок, походная лаборатория с химикатами и, самое главное, самодельная лампа-вспышка с запасом магния и бертолетовой соли», — пишет в воспоминаниях Игнатович.

Новые технические приемы, которые использовала группа «Октябрь», вызывали критику со стороны приверженцев советского искусства — и чаще всего это были обвинения в формализме. Недовольство вызывали такие их новоизобретения, как, например, «упаковка», когда в кадре не было посторонних деталей. Классически «упакован» кадр с куполом Исаакиевского собора, который Игнатович снимал «Лейкой» на расстоянии 40 метров от креста.

Однако та же высококлассная «Лейка» не позволяла Игнатовичу снимать объекты на расстоянии ближе одного метра. Коллега Игнатовича Елизар Лангман, исследовав внутренности этой легендарной камеры, пришел к выводу, что всему помеха — один стопорный винтик, и, удалив его, Игнатович принялся фотографировать чрезвычайно близко, предельно «упаковывая» предметы.

Но не только прием «упаковки» раздражал РОПФ. Съемка по диагонали, сверху вниз и снизу вверх — все это было поводом для обвинений. На выставке в галерее можно будет еще раз увидеть, как на практике воплощались самые новаторские методы (в данном случае — в фотографии), присущие в то время как всему искусству 20-х годов, так и образу жизни людей в целом. Жизнь того поколения стала подвигом на выживание — сначала на великих стройках, потом — на страшной разразившейся войне, которую Игнатович прошел в должности фронтového корреспондента. Он снимал солдат, сержантов, партизан, снимал развитую технику и поверженных оккупантов. Снимал, чтобы вместе со всеми победить и после войны вновь служить мирному делу фотографии, как он это делал в 60-е годы, руководя выставками фотоклуба «Новатор», где опекал многих молодых фотографов.

НоМИ-инфо



Вид на храм Христа Спасителя. 1930-е



Лепти. 1930-е

Антон Козлов: путешествие в неведомое

Валентин Дьяконов



1

Современная фотография умеет многое: залезать в недоступные щели, фиксировать запретные удовольствия и лично тех, кто принимал в них участие. Она умеет прикидываться живописью, пользуясь тем, что и в живописи, и в фотографии очень многое решают свет и цвет. Она может документировать, представлять в выгодном свете, врать. Умеет, грубо говоря, все. И заметим, что и на уровне теоретических построений, и в фотографии на память, и в снимке с претензией возле египетских пирамид может располагаться «чувствилище», бартовский *punctum*, провоцирующий интерес к фото не только радостью узнавания, но и каким-то гармоническим сопереживанием существующему в фотографии плану прошлого.

В разговоре об Антоне Козлове нам придется, не особо вдаваясь в философию, поделить фотографию по жанровым признакам. Направлений здесь, если огрублять, два. Одно из них связано с ее познавательной функцией. Фотография как хорошо исполненный документ, разговаривающий с нами посредством организации куска жизни в композиционное целое. В основе такого фотографирования лежит случай, причем не абы какой, а фотогеничный. Такая фотография близка к драматургии. В ней есть протагонисты и антагонисты, причем не обязательно органического происхождения.

Другой род фотографии использует изобразительные возможности мира, застигнутого в статике. Здесь мгновение не останавливается, но длится. Случай второстепенен. Гораздо важнее — чудо. На фотографии чудо производит особенное впечатление хотя бы потому, что правдивость пленки, казалось бы, исключает привнесение чужеродных законам физики явлений. (Мы не рассматриваем в данном случае фотомонтаж и работу со сложнопостановочной фотографией.)

Конечно, любая фотография связана со случайностью расположения предметов и явлений, но некоторые авторы предпочитают создавать эту же самую реальность как бы наново, наносить на случайное слой продуманного, практически отменяющий случай. Для мастеров в этой области есть свое название — пикториалисты. Их произведения часто оказываются тяжеловесными и, на мой взгляд, чересчур сделанными. Русский парижанин Антон Козлов (работает под псевдонимом A. Lee Mayr) предлагает свой, чрезвычайно оригинальный вариант работы с готовым снимком. Его фото симпатичны даже не мастерством, не формальной стороной, а созданным им пространством, в которое попадают его объекты.

Антон оказался за рубежом еще в 70-е годы, уехав с матерью в Америку. После обучения в Гарварде переехал в Париж, занялся фо-

тографией, причем настолько удачно, что практически сразу оказался в рядах крупнейшего фотоагентства Магnum. Но фотография как искусство занимала его больше, и в 1996-м он открывает свою первую выставку в Париже. (Хотя начинал Антон там же, во Франции, но в качестве поэта и даже попал под одну обложку с недавно умершей Натальей Медведевой.) Парижские знакомства свели их под одну крышу — крышу мастерской парижского абстракциониста Вильяма Бруа. В отличие от Медведевой Антону не хотелось совершать эстетические и сексуальные революции на родине. Вместо этого он предпочел быть понятым на новой для себя почве. Фотография для него, по его же словам, — это риторический прием, необходимый, в частности, для преодоления языкового барьера.

В Париже Козлова считают русским художником и выставляют вместе с приезжими звездами вроде Кулика. Патриоту питерского концептуализма будет приятно узнать, что у Антона налажены давние творческие и дружеские связи с «новоновосибирцами» (Беляевым-Гинтовтом, Сухоруковым, Молодкиным). У них есть нечто общее — мечта, но если «новоновосибирцы» выступают как евразийцы, то Антона можно назвать шулки ради евралевцем. Его стиль — воспевание, но ироническое, а элегическое.

Как и большинство фотографов, Антон много путешествует, но его путевые заметки резко отличаются от обычных повествований. Оставаясь спокойным к экзотике, которая чаще всего заключена лишь в разнице бытовых условиях, Антон предпочитает из каждого государства создавать необычную сказку. В каждой стране у него есть любимые настроения, и, чтобы выделить их из «супового набора» туриста, он тщательно работает с цветом отпечатков. Фотограф использует множество технических приспособлений — фильтры работают на него как в момент фотографирования, так и в процессе печати. В результате объекты внимания оказываются не только выбраны, но и выкрашены в нужный взгляду фотографа цвет. И здесь Антон действительно художник и даже иногда «скульптор», потому что лепит из природы другую жизнь (3). Например, когда снимает случайных людей — превращает их в скульптурные ансамбли. И они уже перестают быть американцами, итальянцами или русскими — у сказочных героев нет национальности.

Последняя выставка Антона в парижской галерее «Куанг» стала одним из лучших его показов. Некоторые снимки с нее, скромно названной «My Snapshots», напрашиваются на отдельный комментарий — так они хороши. Как, например, «Нью-Йорк — порт одного океана» (2), в котором Антон виртуозно превращает набережную линию Нью-



2



3

Йорка в пейзаж Каналетто. Современники Антона в области концептуалистского искусствознания изобрели потрясающе красивые термины — «мерцание», «сдвиг». Их значения почти всегда загадочны или никчемны, но иногда именно они просятся на язык. Нью-Йорк переодевается в весту Каналетто и мерцает Венецией. Он другой — многолюдный, запутавшийся в собственных коммуникациях, но никто не запрещает ему носить все, что вздумается.

Отношение к Америке у Антона европейское и все же не настолько великоснобское, чтобы видеть в американцах некультурных толстяков. Скорее, Америка — это страна библейских и вавилонских чудес. Почти Апокалипсис: горят красным вывески, словно надписи на вратах ада. Собственно, одна из вывесок и гласит: «HELL». Что имели в виду веселые американцы, неизвестно. Скорее всего, просто использовали страшное слово, чтобы завлечь покупателя или бездельника, не задумываясь о коннотациях, приходящих в голову чувствительному визитеру из-за океана.

Длинная колбаса лимузина, прислонившаяся к ножицам здания в превалирующем в Нью-Йорке стиле арт-деко (4), не имеет отношения к роскоши. Лимузин свидетельствует о масштабе происходящей здесь жизни. Ее нельзя назвать избыточной. Она всего-навсего не соответствует конвенциям, принятым в Европе. Так же, возможно, выглядит для европейца бескрайнее русское поле, упирающееся в небо: как нечто невообразимо большое, и здесь бессмысленно принимать человека за единицу измерения этого нечто.



4



5



6

О небоскребе как американской мечте и одновременно выражении синдрома бесчеловечности писал и снимал, как сейчас кажется, всякий. Но у Антона получилось завершить этот круг: небоскребы напрямую общаются с небом. Футуристическая мифология «победы над солнцем» очевидна в созданных им на эту тему фотографиях. И опять же — к человеку попавшие в кадр Козлова черные архитекторы отношения не имеют. Как побочный эффект здесь проскальзывает что-то зловещее: жизнь, политика, трагедия. Изображение кажется знакомым, и наш опыт слишком торопится распознать в двух башнях близнецов World Trade Center. Но это — отель Шератон, а картинка скорее элегическая, чем пророческая, хотя и сделана в августе 2001 года.

Последняя серия Антона представляет собой своеобразный отчет о путешествии на родину, в Россию. В таком жанре искушение репортажностью особенно велико, но и в этих фотографиях вы не найдете определенного социального пространства, которое фиксирует объектив. Точка наблюдения всегда оказывается смещенной, заставляя нас задуматься: кто же он — человек с фотоаппаратом? В его поле зрения попадают пассажиры с Московского вокзала в Санкт-Петербурге, и они, снятые с одной точки (кажется, что съемку производил спутник-шпион или автомат для продажи пепси-колы), оказываются самым удивительным, что можно увидеть в России. Что в них заложено

но — тайна не меньшая, чем загадка притягательности небоскребов. Яркие цвета отпечатков делают их похожими на снимки декораций (работа с фильтрами часто провоцирует эффект театральности), благодаря чему фланеры с вокзала приобретают статус персонажей уличного театра (5, 6) — этикие Петрушки и Колумбины, хотя и выглядят они живее, чем обычные персонажи Антона.

«Обычные», по Козлову, как уже было сказано ранее, почти всегда сказочные, чудесные. Таково существо из пушкинских сказок, несущее на руках красавицу из пучины вод на одном из его первых снимков (1), формат которого своей длиной напоминает бородинскую панораму. Загадочное само по себе ч/б. Почти картина Васнецова, только увиденная Хичкоком. Как сказал бы Юрий Мамлеев, путешествие в неведомое.



Фото Volker Upphoff (Documenta XI)

хор солистов

Дарья Акимова

Энное количество лет назад «художественный мир» узнал людей новой профессии. Их звали кураторами. Они очень быстро стали тем, чем для оркестрантов является дирижер, для киношников — продюсер и для рекламщиков — криэйтор: куратор координирует, куратор продвигает и контролирует, но главное — куратор генерирует идеи. Кому, если не куратору, разбираться в тенденциях и модах художественного рынка и руководить ими. Кому, если не куратору, предлагать темы художникам. Кому, если не кураторам, продумывать концепции масштабных выставок и форумов. Разумеется, наш куратор от зарубежного отличается: последнему не приходится думать о том, где достать деньги на очередной свой проект. Однако суть та же: куратор стал одним из главных двигателей «художественного процесса».

Понятно, что сам «процесс» за последние двадцать лет, особенно у нас в стране, изменился до неузнаваемости (правда, считается, что раньше его не было вовсе). Помимо того трагического обстоятельства, что сам художник теперь играет принципиально иную, подчиненную роль, несомнен тот факт, что на второй план отошла работа множества специалистов, существующих «вокруг творца». В частности — искусствоведов и историков искусства. Это огромная и остро ощущаемая перемена, благо авторитет последних со времен Алпатово был незыблем и безо всяких преувеличений велик. По сути искусствоведение обладало удивительной способностью: минув идеологию и уж тем более «модные тенденции», ему удавалось стать частью жизненной программы. В том числе и для пресловутых «творцов». Отечественная школа искусствознания вместе со всеми, кто вошел в ее зо-

лотой список вместе с Лазаревым, Прокофьевым, Виппером и многими другими, умела сочетать тонкий и глубокий анализ с чистым и цельным пониманием мира. Пришел и придет ли кто-нибудь им на смену? Как соотносится наша «внутренняя» ситуация с общеевропейской? Об этом мы беседуем с Андреем ТОЛСТЫМ — человеком, за которым не только журнал «Пинакотека», но и внушительное число студентов и чей взгляд на ситуацию не столь уж пессимистичен.

Д.А. Согласны ли вы с тем, что история искусств ушла в глубокое подполье и из академических аудиторий перестала выходить к аудитории широкой?

А.Т. И согласен, и не совсем. Здесь, в Москве, есть Институт искусствознания, есть Институт теории и истории изобразительных

Д.А. Пафос

искусств, есть Университет, есть РГГУ. Значит, наберется вполне серьезное количество работающих профессионалов, работы кото­рых по определению не могут быть слишком популярны, но они вос­требованы историками, искусствоведами, социологами, в конце концов — коллекционерами. На мой взгляд, очень уважаемое изда­ние — ежегодный альманах «Искусствознание», бывшее «Советское искусствознание» (кстати, ему в этом году исполняется тридцать лет), которое остается достойной трибуной для внутрипрофессио­нального общения.

Я не думаю, что классическая история искусств (эпохи Возрожде­ния или, скажем, Просвещения) стала более «подпольной». Да, исто­рики искусства неизбежно менее известны, чем художественные кри­тики. Но тут уж ничего не поделаешь. Сложнее ситуация с искусством XX века, поскольку грань, которая отделяет актуальную современ­ность от истории, очень легко перешагнуть.

Д.А. Пафос советского искусствоведения во многом был схож с пафосом немецких просветителей: «благодаря хорошему воспитанию способность воспринимать прекрасное пробуждается…» Винкельман был из бедной семьи и хорошо знал, о чем говорил.

Д.А. Пафос, 1990-е

А.Т. Просветительского пафоса, по-моему, у нас меньше не стало. Просто — и это объективная реальность — стало меньше реципиен­тов этой самой просветительской деятельности. Стало меньше лю­дей, которым «это» надо.

Д.А. Это катастрофично?

А.Т. Нет, нормально. Никакой трагедии в этом нет. И больше того: я полагаю, что это общеевропейский процесс. Не знаю, как обстоят де­ла в технической сфере, однако академическая гуманитарная фунда­ментальная наука повсюду существует в некоей изоляции, как бы ва­рится в собственном соку. Что не исключает прозрений и открытий, которые могут стать всеобщим достоянием и иметь общечелове­ческое значение.

Д.А. Не зациклилась ли наша художественная критика на оте­чественной ситуации, на «домашних делах»?

А.Т. Нет! Сегодня все-таки возможностей узнать о том, что проис­ходит по ту сторону границы, гораздо больше, чем в советское время. Можно ездить, все можно увидеть, сопоставлять. И потому сегодня появляется — нет, уже появилось — интересное и невероятно дина­мичное поколение историков, которые одновременно являются и ху­дожественными критиками. Они владеют языками, они читают запад­ных авторов, они мобильны, не утрачивая при этом академических «корней».

Д.А. Откуда возникает «мода» на то или иное художественное направление?

А.Т. Тут тысячи действующих факторов. Возможно, есть опреде­ленное циклическое движение, возвращение на энное количество лет назад. Например, несколько десятилетий назад стало безумно попу­лярно ар нуво, но потом от бесконечных изогнутых линий и изыскан­ных ритмов модерна все просто устали. Теперь можно наблюдать за популярностью ар деко: тому свидетельством целый ряд диссертаци­й и книг. В одной из таких работ интересно анализируется синкре­тизм этого явления — в нем действительно очень много всего наме­шано. В этом смысле оно оказалось удивительно созвучно психоло­гии постмодерна. И, как бы не относиться к ар деко и тем «ушам» раз­ных направлений, которые из него торчат, это все же очень «стиль­ное», эффектное явление (я не говорю о стагнации форм в его позд­них проявлениях, которые — по-видимому, бессознательно — чаще всего и воспроизводятся сегодня). Поэтому ар деко просто не могло не быть актуализировано — у нас этот процесс только начинается, а вообще-то в мире он идет уже лет пятнадцать-двадцать.

Д.А. Пафос, 1990-е

Д.А. Пафос

Д.А. Пафос

Д.А. Пафос

Д.А. Пафос

Д.А. Пафос, 1990-е

Д.А. Па



Татьяна Глебова, Алиса Порет. «Дом в разрезе». Х., м. 153x197 см. 1931. До реставрации

«дом в разрезе»

Марина Польшаная

«...Если не помните, рисуйте пелену забвения, выдумывать и врать не надо, рисуйте «симфоническое многообразие жизни!!!»

Из разговора П.Филонова с А.Порет

Мифы и легенды города на Неве, предания и загадки, анекдоты и страшилки, случаи из жизни его обитателей хорошо известны, ими пестрят популярные издания. Однако прикоснуться к душе Северной столицы позволяет живое слово свидетелей, оставивших портрет города в стихах, мемуарах, полотнах живописи и листах графики...

Дом на набережной Фонтанки, Московский (бывший Международный) проспект, 16. Здесь двумя талантливыми ученицами Павла Николаевича Филонова, художниками Татьяной Глебовой и Алисой Порет, в 1931 году был создан «Дом в разрезе». Это интересное и очень живое произведение обнаружила Нина Голенкевич, научный сотрудник Ярославского художественного музея, в 1988 году при просмотре наследия Татьяны Глебовой в Петергофе, в ее последней квартире.

Нина Павловна познакомилась с Глебовой в 1980 году. Тогда же она узнала, что художница происходит из знаменитого дворянского рода Глебовых, чье родовое имение находилось в Мологском уезде Ярославской губернии.

«Среди папок с графическими работами, холстами на подрамниках, — рассказывает искусствовед Н.Голенкевич, — в завале вещей в кладовке мы нашли рулон с холстами. Наследницу, Л.Н. Глебову, пришлось уговаривать, чтобы она позволила его развернуть в тесном пространстве комнаты на полу. Как оказалось, в нем были полотна раннего периода творчества, а точнее, филоновского, в том числе «Групповой портрет» 1930-х годов, хорошо в наше время известный, с изображением Павла Филонова, Алисы Порет, Павла Кондратьева, И. Браудо, самой Татьяны Глебовой и других. Позже он поступил в собрание Музея истории Санкт-Петербурга. Там же был найден холст, разрезанный на три части (при их соединении общий размер достигал 153x197 см), без кромок, с многочисленными утратами по краям среза. Композиция логически не завершена. На обороте большого фрагмента надпись: «Т. Глебова и А. Порет. «Дом в разрезе». 1931 г.». Именно это полотно вызвало у исследователя наибольший интерес, его и закупил Ярославский художественный музей.

Нина Павловна вспоминает: «Рассматривая изображение, Людмила Николаевна ряд сюжетов смогла прокомментировать, в частности обед в семье Алисы Порет. Она узнала себя в детском возрасте и служанку на заднем плане. Показала в правой нижней части холста Марию Вениаминовну Юдину. Свою сестру Татьяну, сидящую за мольбертом спиной к зрителю. В изображении домашнего концерта она обратила внимание на комод и диван. Эти вещи принадлежали их семье и находились в те годы в квартире родителей. Остальные сюжеты

практически остались без комментариев. На вопросы, почему работа так варварски разрезана, куда пропали другие фрагменты холста, Людмила Николаевна ответа дать не смогла».

Произведение никогда не выставлялось. Возможно, видели его только друзья авторов, бывавшие в доме на Фонтанке. Работа ни у кого из них в записках и воспоминаниях не упоминается, за исключением дневника П. Филонова. 22 октября 1932 года он записывает: «На юбилейную выставку [«Художники РСФСР за 15 лет»] будут приняты работы лишь тех художников, кто получит от музея [ГРМ] приглашение принять в ней участие. Это приглашение из многих десятков моих товарищей-учеников получили только Миша [М.П.Цыбасов] и Порет с Глебовой. ... 22-го вечером я уговорил также Порет и Глебову дать их вещи, и мы отобрали 6 работ; одна вещь — «Разрез нашего дома», — писанная ими обеими, представляет чуть не все квартиры их дома и характеристику их жильцов, живущих как в норах. По улице перед домом везут красный гроб».

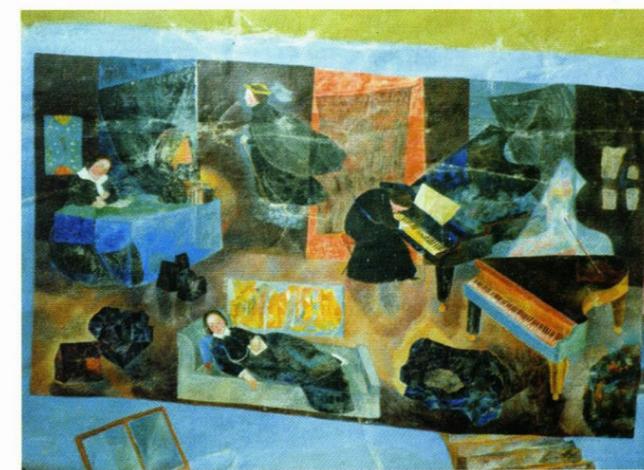
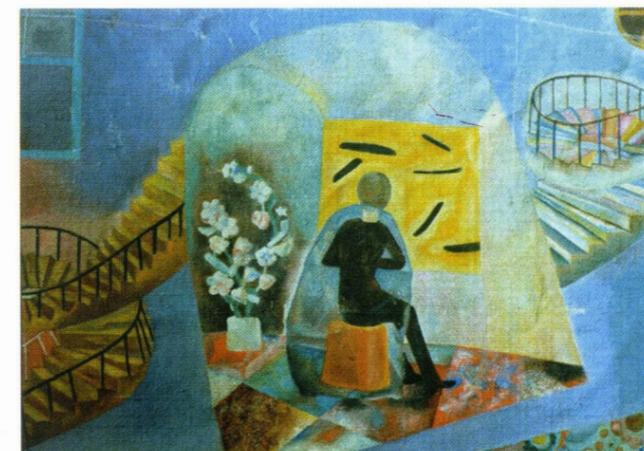
Фрагмент с красным гробом утрачен, однако частичное изображение похоронной процессии сохранилось. Это доказывает, что именно об этом полотне пишет Филонов. Подтверждений экспонирования произведения на выставке нет. «Разрез нашего дома», или «Дом в разрезе», ни в каталоге, ни в рецензиях не упоминается. В дневнике Филонова есть записи о «проволочных заграждениях», о цензуре, которую проходили работы. Но было ли привезено это произведение для отбора? Только ли из-за сцены похорон полотно могли отстранить от участия в юбилейной выставке? Когда, кем и почему был разрезан «Дом в разрезе»?

Впервые это произведение было включено в каталог выставки Татьяны Глебовой в Русском музее в 1995 году, но, к сожалению, на экспозиции представлено не было. Восстановление требовало больших средств. Спустя более семидесяти лет после его создания можно говорить о втором рождении «Дома в разрезе». В апреле этого года оно впервые было показано в Москве, в выставочном зале Государственного научно-исследовательского института реставрации, а в начале следующего года его выставят в Ярославском художественном музее.

Нет сомнений, что картина написана в соавторстве. На это указывает надпись на обороте и упоминание в дневнике Филонова. Пока сложно сказать, какие части композиции принадлежат Глебовой, а какие — Порет. Известно, что они часто писали «вдвоем на одном холсте». Алиса Порет о совместной работе вспоминала: «У нас было безумное содружество, как играют в четыре руки».

В «разрезе» дома открывается предельно активный сюжет, включающий несколько композиций. Три из них отражают жизнь улицы и двора: остался неповрежденным фрагмент с идущими по улице музыкантами и несколькими мужскими фигурами (читается как фрагмент похоронной процессии); по вертикали — сцена тушения пожара, а выше — парк с влюбленными, прохожими и концертом духового оркестра; семь других композиций занимают основную часть холста и представляют срез жизни этого дома.

Но художницы показывают не случайный дом, а тот самый, на Фонтанке, где в 1920—1930-е годы они жили вместе и где у них был своеобразный литературно-музыкальный и художественный салон. Алиса Порет вспоминала: «... Днем мы всегда писали маслом, потом обедали и гуляли, а по вечерам, если не было интересного концерта, принимали гостей. Народу у нас бывало много, подавали мы к столу только чай с очень вкусными бутербродами и сладким, а водки у нас не было никогда, и с этим все мирились. Д.И. Хармс и А.И. Введенский были нашими основными подругами». Порет эти годы называла «эпохой Хармса» в своей жизни и признавалась: «Он открыл мне веселье, смех, игру, юмор — то, чего мне так долго не доставало. С Хармсом в наш дом пришли крупные специалисты — Введенский, Е. Шварц, Олейников, Зоценко, Маршак, Житков и другие». Атмосферой игры,



Татьяна Глебова, Алиса Порет. «Дом в разрезе». Х., м. 1931. Фрагменты

остроумных розыгрышей, мистификаций был пронизан этот 1931 «обзриутов год», год создания «Дома в разрезе». Дух веселья и молодости ощущается в самом полотне. Примечательно, что тогда художницы, собираясь с друзьями-обзриутами, любили играть в «разрезы». Назывался какой-нибудь всем известный человек, которого надо было мысленно разрезать по талии, а на бумаге написать, чем он «набит». «Резали» скучную тетю — одинодушно «набивали ее крупной», «резали» П.Н. Филонова — «у большинства: горящие угли, тлеющее полено, внутренность дерева, сожженного молнией».

Тесные дружеские отношения связывали художниц и с известной пианисткой и педагогом Марией Вениаминовной Юдиной, оригинальным музыкантом и человеком, чей пылливый ум вторгался во все сферы культуры и чьи мнения, манеры, вкусы резко расходились с общепринятыми. Она тянулась к общению с людьми, наделенными тем же неоценимым даром «тайной свободы», часто играла в доме на Фонтанке. Там был «чудесного тона «Блютнер». Им восхищались и Софроницкий, и органист Браудо. Последний уверял, что у инструмента «настоящие ангельские крылья». А Мария Вениаминовна, по ее собственным воспоминаниям, «уигрывала» здесь своих слушателей «до полусмерти»... Ей в картине «отведена» целая комната, где она изображена в разных ипостасях: за игрой на рояле, сидящей за столом, лежащей на кушетке и «летающей» к выходу. Везде в любимом ею длинном черном платье. В комнате — два рояля, возможно, это живописное изображение подлинного случая, описанного А. Порет. Однажды М. Юдина играла концерт для двух роялей. Второй пианист, не выдержав ее страстной игры, встал и ушел с эстрады. А Мария Юдина блестяще закончила концерт за двоих под гром аплодисментов.

Походы в Филармонию Глебовой и Порет с друзьями не обходились без художественных игр. «Когда первый раз появлялся дирижер, которого мы не знали в лицо, надо было очень незаметно, на небольшом листке бумаги нарисовать, как себе его представляешь, — вспоминала Алиса Порет. — Очень быстро, пока не появился. Пока он ждал полной тишины, мы обменивались рисунками и давились от смеха. А соседи на нас шикали». Знаменательно, что на картине выделяется стройная и строгая фигура дирижера, может быть, появившаяся здесь после таких зарисовок на концертах. В нем угадываются черты их учителя — Павла Николаевича Филонова, призывавшего рисовать «симфоническое многообразие жизни». Он действительно был для них «дирижером». В своих записках Татьяна Глебова признавалась: «Я художник. Я музыкант. Два начала боролись во мне: музыкальная отвлеченность и художественная привлеченность к красоте зримой. Я нашла Филонова, и в его методе музыкальная незримая отвлеченность соединилась со зримой изобразительной стихией. Драма с музыкой разрешилась в искусстве. Но любовь к музыке не прошла, а стала моей музой в изобразительном творчестве». Татьяна Глебова была из музыкальной семьи, играла на скрипке. Отец, будучи талантливым ученым, делал скрипки и занимался живописью. Мать пела, играла на фортепиано. Возможно, в сцене с домашним концертом художница изобразила своего отца (бородатый скрипач), а в пианистке — мать.

Эта композиция самая сложная на полотне. Цветовые плоскости соединяют в единый образ разновременные и разнопространственные моменты. Сцены напластовываются одна на другую. Спящая дама с кошками, шарманщик, дирижер, музыканты, играющие на скрипках, кларнете, флейте, фортепиано, пляшущая цыганка... Но цыганка ли это? Присмотревшись, видим, что лицо мужское, читается парик и неженская фигура. В Ярославском музее хранятся «Воспоминания бабушки» — Варвары Николаевны Глебовой, записанные с ее слов двоюродным братом Т.Н. Глебовой, где ярко описывается случай с переодеванием юного адъютанта в цыганку во время маскарада в имении. Рассказы бабушки Татьяна могла слышать в детстве неоднократно, среди них и историю с «цыганкой», поразившей всех своей «бешеной пляской».

В сцене обеда Алиса Порет изобразила себя в окружении поклонников с любимой собакой Хокусаем, известной по мемуарам, фотографиям и ряду произведений Алисы Ивановны.

Художницы не просто дают «срез» дома, а будто бы вновь на этом огромном полотне играют в «разрезы», представляя нам мир, одухотворенный искусством, которым они жили в это время. Им, как хозяйкам салона, поэты, конечно, посвящали стихи. В стихотворении 1931 года Хармс описывает подарок, преподнесенный «милой хозяйке» (Алисе Порет), — набор инструментов, «способных расковырять любую мысль собеседника». Сцены диалогов, разговоров отражены и на картине.

Даже окна, идущие по всему периметру произведения, круглые, арочные, прямоугольные — не случайны. Картина написана в «обзриутов год», а мотив «окна» тогда в сочинениях Даниила Хармса олицетворял и женщину, и свободу, и открытие нового мира... В марте 1931 года в стихотворении «Окно» он пишет: «Я внезапно отворилось./ Я дыра в стене домов./ Сквозь меня душа пролилась./ Я форточка возвышенных умов». Не могли не знать художницы об этой оконной страсти Хармса, наверняка знали и его строчки из стихотворения «Постоянство веселья и грязи»: «... И в окнах слышен крик веселый, и топот ног, и звон бутылок»...

«Комнаты «Дома» komponуются на плоскости по принципу коллажа, — комментирует искусствовед Н.Голенкевич, — они вписываются в цветовые плоскости, пересекаемые или скорее соединяемые лестничными пролетами. Ступеньки лестниц ассоциируются с разноцветной палитрой, то усиливающейся, то ослабевающей по своей цветовой насыщенности, напоминая композиции Матюшина или деревенские тканые половички». Мотив лестницы обращает нас к строчкам посвящения — признания Николая Олейникова Глебовой: «Пусть протянется от Вас ко мне взаимоотношений лестница./ Обсудите Вы меня, влюбленного и мокрого» (1931 г.). Лестница действительно соединяет разных людей, разные пространства и времена в единый образ.

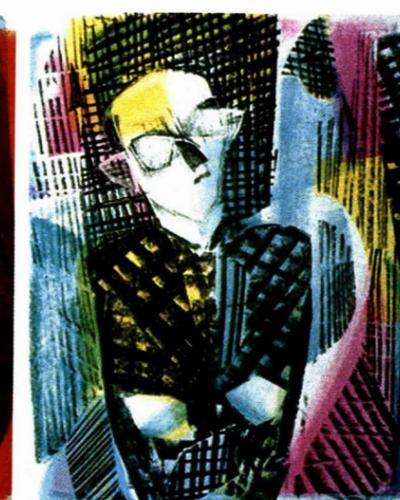
Центр произведения занимает монументальная фигура кормилицы. Этот образ также имеет свою историю, описанную Порет: «Мы с Татьяной Глебовой были отправлены в деревню, куда укрылась тетка с налево новорожденным ребенком ее дочери. Нас поразила величина ног кормилицы по сравнению с дитятей». Разбросанные по полу игрушки заставляют увидеть масштабность фигуры и сконцентрировать внимание на нижней ее части, а именно — на изображении ног. За ширмой видна женская голова и схематично изображенный грудной ребенок. Эта нелепая кормилица словно оберегает мир детства и веселья, гротеска и остроумия, в котором проходила жизнь-игра «больших детей» дома на Фонтанке.

В «Доме» Глебовой и Порет нет случайных персонажей. Мы узнаем многих, но не видим самых близких друзей. «...Где вы исчезли, легкие, как тени, в широких шляпах, длинных пиджаках, с тетрадами своих стихотворений» (Н. Заболоцкий). Кто знает, может, за «красным гробом» идут поэты «Объединения реального искусства»? В конце 1931 года «целая охапка» друзей дома на Фонтанке — Хармс, Венедикский, Андроников, Сафонова, Ермолаева были арестованы. Это был их первый арест. А «разрезы» перестали быть игрой, коснулись реальных судеб. Под холодными ножницами времени стали исчезать целые страницы недавней истории, имена, портреты вождей и кумиров. Опасные строчки из дневника пришлось вырезать и мужественному Филонову.

Картина «Дом в разрезе» отразила все «симфоническое многообразие жизни». Художницы создали удивительный портрет времени — шумного, сложного, противоречивого. Они оставили в этом доме и свои автопортреты, и портреты друзей. В последние годы жизни Алиса Порет любила развлекать гостей альбомами с рукописными текстами и рисунками, оставила свое жизнеописание. Будем надеяться, что все это прольет свет на загадки «Дома в разрезе»...



В гостях у агронома. Автолитография. 45X62. 1972



Портрет В. Волкова. Автолитография. 53X42. 1989

Вера Матюх: «каждый сам вяжет свой узор...»

Наталья Козырева



Выставка, прошедшая в марте—апреле этого года в Мраморном дворце Государственного Русского музея, к сожалению, стала памятником признанному мастеру русской литографии Вере Матюх. Вера Федоровна скончалась 9 марта 2003 года на 93-м году жизни.

Вера Федоровна Матюх, прожив столь долгую человеческую и художественно состоявшуюся жизнь, никогда не соглашалась «любить в себе» состоявшегося классика, хранителя определенного культурного наследия, хотя и действительно являлась одной из последних представителей славной плеяды старшего поколения мастеров русского искусства. В ее произведениях, созданных в течение многих лет, не найти прямых сопоставлений с реальными драматическими противоречиями, кризисными изломами, нервными судорожными метаниями времени. В них всегда преобладали оптимистические мотивы, в которых отразилось светлое, мудрое приятие жизни, дарующее сознательную радость земного существования. Разумеется, это не означает отсутствие интенсивной духовной жизни, не отрицает состояния внутренней борьбы, напряжения, сопутствующего трагическим жизненным мгновениям. Именно их чутко улавливает мироощущение художника, на них он откликается всей сутью собственного творчества. Поразительно самоощущение этого художника во временном пространстве — никогда не изменявшее Матюх острое чувство современности, которое являлось неотъемлемой и важной составляющей ее таланта.

Путь, начавшийся во второй половине 1930-х годов «счастливым стечением обстоятельств», с первой же изданной книги, позволил молодой художнице, ученице харьковского конструктивиста В.Ермилова, войти в круг талантливой молодежи, объединенной экспериментальной графической лабораторией-мастерской при Ленинградском союзе художников. Рядом с Верой Матюх здесь работали такие же молодые авторы — Теодор Певзнер, Юрий Сырнев, Лидия Тимошенко, Иосиф Ец. Они учились, наблюдая, пробуя, ошибаясь и вновь с увлечением отдаваясь азарту экспериментального поиска. Учились у больших мастеров живописи и графики: Н.Тырсы, В.Конашевича, Г.Верейского. С тех пор литографская мастерская стала постоянным домом Веры Федоровны.

Безусловное обаяние творческого почерка Матюх заключается в сохранении качества «продуманной импровизационности». Живое впечатление, рожденное натурным импульсом, придает ее листам, особенно ранним, ощущение сиюминутного среза действительности. Таковы, например, литографии из довоенной серии «Сухуми», отличающиеся подчеркнuto небрежным рисунком, подобным рисунку на песке, и вполне импрессионистическим видением в передаче подвижного, «стекающего» цвета.

В цветных литографиях и акварелях 1950-х — 1960-х годов преобладает лирическая тема с выраженными сюжетными линиями, явственным интересом к жанровым подробностям, бытовым деталям. Так, в сериях «Парикмахерская», «Спорт», «Бензозолонка» деликатно, с мягким юмором воспроизведена эмоциональная атмосфера городской жизни тех лет. Начиная с 1970-х годов, Матюх все более интересуют проблемы цвета и пространства, а поверхность листов заполняют вариации множественных движений, словно отраженных в бесконечных зеркалах (серии «Эксперсии», «Грибники», «Танцы»).

Излюбленные методы работы на литографском камне раскрывают не столько профессиональные секреты автора печати, сколько внутреннюю логику его экспериментального поиска. Первый черно-белый оттиск Матюх использовала в качестве своеобразного остова, на который накладывала бесконечные варианты коллажей из цветной бумаги. Эти мерцающие кусочки, подобные осколкам смальты, со скоростью калейдоскопа выстраивали все новые цветовые комбинации, которые позже становились готовым отпечатанным оттиском.

Идеи экспериментального поиска новых пластических возможностей литографии, непривычной, острой выразительности, доступной печатной графике, в полной мере воплотились в работах Веры Матюх и ее товарищей по литографской мастерской — А.Каплана, В.Ведерникова, Б.Ермолаева и других. Несколько десятилетий они совершенствовали хитроумные приемы многоцветной печати, которыми блестяще владели. Им удавалось с помощью кисти, заливки, пятна получать на литографском камне легкую, подвижную красочную поверхность, которая становилась основой для эксперимента в работе над цветной литографией, раскрывала характер природных свойств материала. Этим художникам литография обязана своим расцветом, и их жизнь была столь же удивительной, как и их творческие эксперименты. Они находили новейшее в новом, удовольствие — в каждодневном труде, любовь — в обыкновенной жизни, и именно так, всю без остатка, до конца связав с искусством, прожила свою жизнь художник Вера Федоровна Матюх.

процесс и результат

Антон Успенский

Однажды художник Горбунков спрашивает художника Горчакова: «Ты пишешь «потому что...» или «для того чтобы...»?». А Горчаков отвечает: «Я пишу, невзирая ни на что!». Горбунков от этого так и сел. А потом встал, подумал и говорит: «Я тоже так пишу. Иногда».

Предмет труда или орудие труда — что главенствует для художника в его собственном произведении? При таком выборе проявляются две позиции: чемпион результата или участник процесса. Известны иные способы сепарации: Э. Неизвестный как-то предлагал делить творцов на художников потока и художников шедевра, Д. Ювачев применял категории «водяных» и «огненных». Как и любое другое отделение «чистых от нечистых», предлагаемое, по определению, условно. Предмет обозначает здесь объект, на который направлены действия художника. Действия же последнего, при всей их субъективной разнородности, обозначаем коротким словом труд. Орудие, или инструмент, пояснений не требует, кроме того что рассматривается в контексте преимущественно живописной проблематики. Кроме того, из виду осознанно упускается такой сектор современного искусства, где произведение — предмет не труда, а продукт сакрального действия (либо бездействия) при отсутствии орудий.

Самый радикальный вариант реализма — фото- и гипер-, то есть натурализм, — отличается невероятным упорством и трудолюбием в одном из аспектов производственного процесса. Степень завершенности, добротности работы определяется среди прочего степенью удаления следов от орудия труда (например: мазков кисти, штрихов грифеля, отпечатков пальцев). Желанный финал — удалить следы усилий по удалению следов. Максимально исключить свидетельства существования орудия творческого труда (отстаивая его неремесленную функцию) при ремесленных признаках законченности — гладкая, ровная, однородного блеска поверхность. Вспомним претензии французских академиков к Коро: состоятельность его как живописца не подвергалась сомнению, но — поверхность картин была несовершенна, не выглажена на должном уровне (использовались специальные барсучьи кисти для уплощения пастозных мазков масляной краски). С. Меркуров славился тем, что с первого раза сдавал свои заказы партийным вождям, при этом его форматоры за минуту до показа обрызгивали скульптуру водой, чтобы та блестела, не оставляя сомнений в законченности работы: «что не блестит, не блестяще».

В 1900-х годах небольшим цеховым скандалом среди передвижников прозвучало обвинение в плагиате: прибрежные камни, просвечивающие сквозь воду, появились одновременно у двух пейзажистов. Свежий, неиспользованный мотив был предметом волнений, зависти и воровства. Техника живописи в этом кругу конфликтов не вызывала. **А рядом набирало силу цорновское лихачество**, и Репин осуждал поддавшихся моде: «они решили перепрыгнуть сами через себя». Такие технические прыжки совершались по-разному: «вихри» Малявина, где проложенная флейцем краска, казалось, раскручивала форму, делались Филиппом Андреевичем чрезвычайно медленно и вдумчиво, с ремесленным тщанием. Н. Фешин оставил в своих заметках о технологии живописи совет даже о том, как должна двигаться кисть по фону: сверху вниз. Технический прием все более набирал силу, в известных историях — от наивных поисков несуществующей лампочки за холстом Куинджи до мании Татлина, забывшего окна своей квартиры фанерой, чтобы живущий через двор Малевич не подсматривал его контррельефы («сам ведь ничего придумать не может!»), и здесь идет речь о конкуренции и краже в области технологий.

Чем меньше следов от орудия труда, тем ближе к натурализму, где главный герой — предмет труда, и ничто не должно мешать его иллюзионистскому воссозданию в мире, где торжествуют счастье и удача фальшивомонетчика. Здесь добродетели — терпение и трудолюбие. Так, портретист А. Шилов рисовал пастелью по наждачной шкурке-нулевке и в кровь стирал подушечки пальцев. Он кропотливо размазывал-уничтожал штрихи пастельных мелков, жертвуя руками ради «нерукотворности» изображения. (Мы не касаемся образа, который может даже в рамках подобного технического метода обратиться к стилям от самодеятельного искусства до сюрреализма, символизма и далее, по мере утрачивания им узнаваемости, подвести вплотную к абстракционизму.)

Абстрактное искусство, лишая образ предметности, не исключает ее из произведения, а наделяет предметностью орудие труда (частный вариант — тело художника как неотторжимое орудие труда или как место произведения). Последствия производственного процесса, последовательность технических приемов, следы случайностей составляют значительную часть сюжета абстрактного произведения. Аррабаль не сомневался, что «чем больше определяется творчество художника рискованной случайностью, путаницей, неожиданностью, тем оно богаче, увлекательней, и тем больше оно стимулирует зрителей»¹. Роберт Мазервелл рассказывал, что работал как-то некачественной тушью, и непредвиденный коричневый ореол, который она оставляла на бумаге, многое привнес в его графические листы стиля автоматического письма.

Конкретные следы орудий труда свидетельствуют о предметной категории беспредметного искусства. Чем менее уловим предмет изображения, чем сложнее определить образ, тем объемней невысказанное, тем значительней нечитаемый иероглиф. Феномен Олега Голосия (чья жизнь, смерть и живопись сравнимы с путем Баскиа) с конца 1980-х вызывал массовые отголоски. «Он где-то здесь»² пробирался сквозь дебри, выращенные стимуляторами, а с репродукций его картин тщательно срисовывали приемы лохматого мазка и протекшей краски. Для апологетов формальный прием — костыль, компенсирующий ущербность их действий. Сумерки глоссопали здесь лучший признак просветления и обретения языка. В 1922 году Роберт Фальк, отказываясь от сдвига формы как внешнего приема кубизма, писал: «От неясности и слабости наших ощущений и происходит то, что мы все обостренно подчеркиваем сдвигами, мы, так сказать, кнутом себя подхлестываем и заменяем недостаток нашего реального переживания вкусовыми ощущениями, а это мелкое искусство, это эстетизм»³.

Степень конкретизации образа ведет в зависимости от характеристики живописных единиц к экс-, имп-, постимпрессионизму, сезаннизму и доводит до реализма в диапазоне «суровый — декоративный». Стремление сохранить живопись, не сведя ее к отражению вещей, зачастую поворачивает «глаза зрчками внутрь», да так, что рефлектор принимает на себя лишь изображение посеченной и заношенной подкладки стилистического прикида рефлексировующего.

Импрессионизм начинается в России с Сильвестра Щедрина (согласно недавней выставке в ГРМ) и заканчивается... и пока не заканчивается. Для художественных салонов это самое широкое стилевое направление. Импрессионизм, а точнее, живопись со световоздушной доминантой, как торговая марка на сегодня оказалась в самом экономически выгодном месте художественного экватора. На него не замахнутся критики, его не оставят вниманием зрители, у него не переведутся покупатели. Самые дальние, сомнительные родственники картин Моне, Ренуара или К. Коровина решают сегодня зада-



Фото Антона Успенского

чи салонной живописи, оказываясь наиболее съедобными и безобидными для массового покупателя. Растущему потоку такой интерьерной живописи есть куда вливаться: «...Стоит 4 миллиона примерно пустых домов, для того чтобы один дом заполнить, нужно 50 картин»⁴. Эта стилевая зона обладает необходимой предметностью сюжета и в меру приоткрывает рекомандательную кухню, содержит в себе загадку («вблизи — ничего не разобрать») и оптическую разгадку, постигаемую на расстоянии в полтора метра.

Такой ремесленный, массовый импрессионизм — неуязвим, аллергия на него крайне редка, а любитель «пленэра» никак не попадает под статью о безвкусице. Салонный лидер примиряет противостояние «предметное содержание — технические эффекты» за счет традиционности первого и тактичности второго. Можно ли назвать критерии, которые существуют у сторонников каждой из двух обозначенных позиций? Пожалуй — да, напоминая об условности подобного разделения и сводя их к односложным определениям *искренность и польза*.

Те, кто приходит как посланник предмета, как идеальный антрепренер, пленяются собственным трудолюбием и его свидетельствами. Польза как мера питает поклонников изобразительности. Рассуж-

дения о качестве доходят до анекдота (картина какого цвета полезнее для глаз?), вынуждают опасаться тупика нерезультативного итога. Трудно, невозможно привыкнуть к тому, что ошибка (во времени) неизбежна, а польза — преходяща.

Те, кто составляет сам себе рекомендательные письма, дезертируя из армии ремесленников, не пекутся о пользе. Яркий конферанс упраздняет содержание концерта и меряется искренностью. Не бесполезность, но беспечность саморефлексии (главное — участие). Утомление появляется от вкуса собственного хвоста и искренней невозможности остановиться.

Рассечение вопросом проблемы «процесс — результат» на составляющие возможно лишь в пределах текста, в конце которого части срастаются в начальное целое. Результат труда измеряется качественными характеристиками процесса, а ценность процесса удостоверяется его зафиксированными последствиями. В оставленных следах усилий определяющая величина — широта. Именно широта художника вмещает в себя противоречие «искренность процесса — польза результата» и позволяет действовать в антракте, зазоре, паузе — там, где обновляется воздух, на сквозняке.

¹ Аррабаль Фернандо // Человек панический — цит. по: «Как всегда — об авангарде: антология французского театрального авангарда». Сост., комм. и пер. С. Исаева / М.: ТПФ «Союзтеатр». 1992, с. 165.

² «Он где-то здесь» (1990. Х., м., 200x300 см.) — работа Олега Голосия (1965—1993).

³ Фальк Р.Р. // Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике / М.: Сов. художник. 1981, с. 76.

⁴ Метелицын И., президент Восточноевропейской филиала London Contemporary Art // Диалог: художник—критик—арт-дилер / Декоративное искусство. 2002, №1, с. 78.

воображение, вдохновение, озарение

Николай Николаенко

Творческий процесс можно представить как мучительно длительное, смутное и зачастую бессознательное зарождение замысла — мысли для себя с последующим логическим дроблением и артикуляцией самой идеи — мысли для других. Из всего хаоса и избытия зрительных и звуковых образов именно правое полушарие мозга способно интуитивно «выхватить» то, из чего рождается открытие. Но недостаточно увидеть новое: нужно и грамотное оформление, и широкие обобщения, а это уже делает левое — логическое — полушарие. Левое полушарие с его выученным в школе теоретическим мышлением спасает нас от безбрежного потока информации. Оно «дробит» поступающую чувственную информацию, систематизирует ее, относит к той или иной категории.

В то же время описано немало случаев истинного, прометеевского творческого импульса, когда вдохновение приходит в форме законченного продукта, готового для передачи другим. Речь идет об озарениях, или погружении в инсайт, то есть о способности к мгновенному «интуитивному» схватыванию, минуя логическое мышление, и речь. Например, Микеланджело однажды увидел таинственный треугольный знак с тремя лучами, который он тут же принялся рисовать; когда он закончил, знак исчез. Иван Крамской во время работы над картиной «Христос в пустыне» вдруг неожиданно увидел фигуру, сидящую в глубоком раздумье, — так «ожил» образ, волновавший его воображение. В момент озарения готового к нему человека пронизывает своего рода молния. Вот как это ощущение передает А. Пушкин («Осень»):

«И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображением,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.
И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут».

Удивительно похожими словами Вольфганг Моцарт описал в письме бессознательное переживание своего творческого вдохновения со «схватыванием» целого образа: «Когда я чувствую себя хорошо и нахожусь в хорошем расположении духа, или же путешествую в экипаже, или прогуливаюсь после хорошего завтрака, или ночью, когда я не могу заснуть, — мысли приходят ко мне толпой и с необыкновенной легкостью. Откуда и как приходят они? Я ничего об этом не знаю. Те, которые мне нравятся, я держу в памяти, напеваю; по крайней мере так мне говорят другие.

После того, как я выбрал одну мелодию, к ней вскоре присоединяется, в соответствии с требованиями общей композиции, контрапункта и оркестровки, вторая, и все эти куски образуют «сырое тесто». Моя душа тогда воспламеняется, во всяком случае, если что-нибудь мне не мешает.

Произведение растет, я слышу его все более и более отчетливо, и сочинение завершается в моей голове, каким бы оно ни было длинным. Затем я его охватываю единым взором, как хорошую картину или красивого мальчика, я слышу его в своем воображении не после-

довательно, с деталями всех партий, как это должно зазвучать позже, но все целиком в ансамбле...».

Чувство абсолютной уверенности, сопровождающее вдохновение, обычно соответствует действительности; но может случиться, что оно нас обманывает. Анри Пуанкаре замечал, что у него это случалось чаще всего с идеями, приходящими «утром или вечером в постели, в полусонном состоянии». Поэтому здесь должна быть проверка бессознательного автоматизма-вдохновения сознательным процессом.

Имеются сведения о том, что Рихард Вагнер «слышал» в галлюцинациях большую часть написанной им музыки. Галлюцинации посещали Алигьери Данте, Гофмана, Роберта Шумана, Ги де Мопассана, Федора Достоевского... Фридрих Ницше в свое время утверждал, что невозможно быть художником и не быть больным. В связи с этим вполне вероятно, что к своеобразным патологическим проявлениям инсайта относится — в виде озарения — возникновение бредовой идеи. Известно также, что создание электрического генератора произошло после того, как его устройство и функционирующий прототип явились Николе Тесле в видении. Возможно, что принципы теории относительности были открыты Альбертом Эйнштейном в необычном состоянии; по его описанию, большинство инсайтов пришло к нему в форме ощущений в мышцах.

По всей видимости, в человеке происходит перемена сознательно-словесной мотивации действий на неосознаваемые, и обратно, что обусловлено попеременным возбуждением правого и левого полушарий мозга. В больном организме эта постоянная смена активности правого и левого полушарий происходит стремительнее, и амплитуда движений своеобразных качелей явно превышает допустимые пределы.

В.Иванов в свое время задал вопрос, ответ на который должны дать будущие исследования: не является ли преимущественное внимание не к речи, а к музыке и неречевым звукам (типа шелеста дерева) свидетельством правополушарной ориентированности теоретика или практика? Тогда проблема творчества в целом могла бы пониматься как проблема соотношения древнейших пространственно-музыкальных функций правого полушария, без которых немислимо искусство, и эволюционно более молодых логически-словесных функций левого полушария.

Интересно, что творческое мышление проявляет себя рано. Пикассо начал рисовать с годовалого возраста. Вольфганг Моцарт казался музыкальным чудом: он превосходно играл на фортепьяно в 4-летнем возрасте и сочинил много прекрасных музыкальных пьес между 4 и 6 годами. Нуриев стал танцевать в 3 года. (Заметим, однако, что у талантов словесные способности могут резко отставать — Эйнштейн заговорил лишь в 8-летнем возрасте!) В 14-летнем возрасте Валентин Серов и Михаил Нестеров обнаружили талант живописцев. Они, как и многие другие таланты, с детства рисовали как опытные художники, и уже в 4-летнем возрасте могли изображать, например, легкость скакуна, отрывающегося от земли в прекрасном, почти воздушном беге. Чрезвычайно рано развился талант Гете: уже в возрасте между 6 и 8 годами он писал весьма оригинальные диалоги. Александр Блок сказал о себе, что «сочинять» стал чуть ли не с пяти лет. Александру Пушкину было шестнадцать лет, когда Державин рукоположил его в поэты. В 14-летнем возрасте — с «Кавказского пленника» и «Корсара» — проявился поэтический дар Михаила Лермонтова. Известные сочинения «Hours of Idleness» лорда Байрона были изданы, когда ему было 19, а «English Bards and Scotch Reviewers» прославили его имя, когда ему было 21!



Продолжительность жизни? Для них это пока не вопрос. Д. Шостакович, В. Маяковский, В. Мейерхольд и А. Родченко

В то же время может ли быть случайной кратковременность жизни великих Мастеров XVI—XX веков? Речь идет о Моцарте, Байроне, Пушкине, Баратынском, Гоголе, Лермонтове, Федотове, Ван-Гоге, Левитане, Борисове-Мусатове, Блоке, Модильяни, Хлебникове, Маяковском, Есенине. Этот ряд блестящих имен может быть продолжен — слишком уж велик список рано ушедших из жизни талантов. Причины их смерти как будто разные и в то же время в чем-то похожие: сылки, длительная травля враждебного мира, тоска интриг и сплетен, аресты, дуэли, внезапная болезнь, жестокие лишения, невыносимые физические страдания, длительная духовная агония и, наконец, обдуманные самоубийства... Так, в возрасте от двадцати семи до сорока четырех лет гибнут вдохновители многих поколений XIX — начала XX века, и у каждого из них было ощущение обреченности.

Трудно отделаться от мысли, что духовная агония и гибель не были связаны с преждевременным творческим истощением. Оно неизбежно должно было наступить при той самоотдаче, с которой они жили и о которой писали: «Всю душу выплещу», «О, я хочу безумно жить». «Здесь человек сгорел», — повторял А. Блок в своих стихах слова Фета. Сергей Есенин расточал себя, разбрасывая «обеими пригоршнями сокровища своей души». Белинский — страстный поклонник таланта Пушкина, еще за три года до смерти поэта утверждал: «Тридцатым годом кончился или, лучше сказать, внезапно оборвался период Пушкинский, так как кончился и сам Пушкин... с тех пор почти ни одного бывалого звука не сорвалось с его лиры».

Прекрасно сказал о жизни и смерти Василия Сурикова Максимилиан Волошин: «Обычно судьба, когда ей надо выплавить из человека большого художника, поступает так: она рождает его наделенным такими жизненными и действенными возможностями, что ему их не изжить и в десяток жизней. А затем она старательно запирает вокруг

него все выходы к действию, оставляя свободной только узкую щель мечты, и, сложив руки, спокойно ожидает, что будет.

Поэтому источник всякого творчества лежит в смертельном напряжении, в изломе, в надрыве души, в искажении нормально-логического течения жизни, в прохождении верблюда сквозь игольное ушко. В самых гармонических натурах художников мы найдем этот момент. Иначе и быть не может. Иначе им незачем было и творить, они бы просто широко и блестяще прожили свою жизнь».

К сожалению, подавить творческое начало в человеке гораздо легче, чем способствовать его расцвету. Живые непосредственные впечатления замещаются сухими схемами. В процессе обучения теоретическое мышление начинает довлеть над человеком, в то время как ориентация на логическое мышление приносит ему большие трудности адаптации. Законы формальной логики могут диктовать ложные умозаключения. Могут создаваться догмы тоталитарного режима. Штампы, клише, стереотипы любой социальной среды, равно как и мелочность, завистливость, интриганство, действуют как постоянный пресс. Коллективный разум, накапливаемый в памяти левого полушария, может не только «обучать» правое полушарие, но и угнетать активность и инициативность, связанные с деятельностью правого полушария. Р. Сперри писал о том, что наша система образования, так же как и наша наука в общем, имеет тенденцию игнорировать невербальную форму интеллекта... Таким образом, современное общество дискриминирует правое полушарие.

И все же жизнь человека протекает в постоянном равновесии, когда теоретические знания уравновешены живым непосредственным опытом, а яркие фантазии, искрометное воображение, хваткость ума — рабочими, не застывшими схемами в виде промежуточных временных умозрительных построений.

Пеетер Аллик: конкретное решение

В.С.

Все в этой выставке было действительно конкретно: конкретное обещание победителя Калининградской биеннале печатной графики 2002 года эстонца Пеетера Аллика привезти свои работы в Петербург переросло в конкретное решение автора на самом деле сделать это, и, подкрепленное помощью организаторов — Генерального консульства Эстонской Республики в нашем городе и петербургского журнала «НоМИ», превратилось в конкретную экспозицию, увидев которую в «Новом мире искусства» впервые, зрители просто ахали.

Пеетер Аллик работает с линией, и в этом отношении считает своим учителем Виктора Вазарели. Его линии можно назвать «ризоматическими» (от «ризомы» Делеза) — они повторяют природные линии дактилоскопии, среза древесного ствола, и, живущий в сельской ме-

стности молочной Эстонии, художник нередко считает фиксацию его рисунка — упражнения с природными линиями, своеобразным медитативным отдыхом.

Аллик и сам по себе очень «природен». Носит связанные мамой вещи, в процессе работы любит слушать спокойную классическую музыку и считает использование труда манекенщиц на модных показах (мы были с ним на дефиле Олега Бирюкова) чуть ли не одним из серьезных аспектов порабощения женщин и даже частью экологической проблемы.

Почти во всех его линогравюрах, переведенных с оригинала в цифровую печать огромных форматов (самый скромный из них в НоМИ был 2,7х4), присутствуют те, кого мы призваны защитить. Звери,



Пеетер Аллик

Фото Аси Балуевой



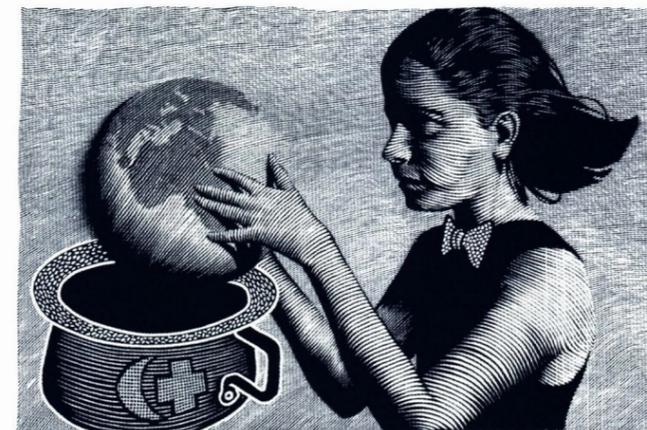
Рожденный в СССР. Линогравюра. 2002

дети, женщины или даже помещенный в «дом скорби» первый президент Эстонской Республики Константин Пятс («Рожденный в СССР»). Такое ощущение, что у этого художника патологическая аллергия на любую разновидность насилия, которой он страдает до тех пор, пока не вырежет ее смысл на доске или линолеуме.

Петер Аллик был приглашен НоМИ в проект «Новая визуальность» совсем не случайно: его визуальность представляет нам изображение как бесконечную саморазвертывающуюся поверхность (и это тоже одно из делезовских определений ризомы), несущую, как лента Мебиуса, бесконечный поток смыслов и определений *жизненной красоты*. Странно, что постмодернистская критика быстренько свела сюжеты этого *особенного* эстонца к рюшам и будуарной культуре, апеллируя к бюргерскому типу потребительской эстетики. Хотя есть этому и объяснения.

Сюжеты Аллика — то, что проще всего разглядеть, не включая голову (а кто ее включает на вернисажах?), — прекрасно подошли бы для оформления музыкальных молодежных клубов, заведений с игровыми автоматами или даже альтернативных ресторанов, делающих ставку на оригинальность оформления. Оригинальность здесь очевидна — художник не ограничивает себя ни в темах, ни в способах их выражения, ни в материалах и размерах (его мегагравюры распечатаны на клеенке). При этом он абсолютно свободно вводит в свои произведения чуждые камерному миру графики элементы сегодняшней мифогенной культуры, ничуть не смущаясь ее глобализмом. Карты смешаны. Эстетика немецкой ренессансной гравюры «подсажена» на модные мифы современности.

Вот негритянка и кактус — то ли регги, то ли мексиканский пейот. Да нет, это пастиш, и негритянка-то вполне европейски рефлексировала. Вот девочка предлагает огромной рыбе червя. А вот молодая девушка кладет глобус в ночной горшок. Как тут не вспомнить Гераклита с его играющим дитяем. А вот юная убийца в тельничке вышибает глаз из пистолета некоему джентльмену, смутно напоминающему Декарта, и мы становимся свидетелями — нет, не «конфликта цивилизации



Конкретное решение III. Линогравюра. 1996

и культуры», а скорее свершенного ницшеанской «белокурой бестией» возмездия над «высшим человеком».

Пеетер Аллик трудится основательно и не торопясь и в среднем за год делает четыре работы. Его гравюры производят впечатление лихо придуманного рассказа или короткого детектива, разгадка которого известна лишь автору. При этом в каждой работе Аллика таится метафора скорой и очевидной победы природы над техникой, и, если она еще не свершилась — то уж точно, во что истово верит художник, не за горами. Природа все снесет, все вытерпит, и, умывшись «живой водой», воспрянет из праха вне всякого сомнения. Она сильнее человека — вот главный позитивный, как мне кажется, посыл Пеетера Аллика, и уж если наши мозги не доросли до простой идеи, что нам давно пора ВСЕ спасать, то у Мамы-Природы с чувством самосохранения все в порядке. В чем нас и замечательно убеждает своим творчеством эстонский художник, живущий вдалеке от столичных сует, Пеетер Аллик.



Во время подготовки к выставке в НоМИ. Февраль 2003

Ренцо Олива: симуляция знака

Семен Левин



Ренцо Олива

Фото Аси Балугево

Когда итальянский дипломат и художник Ренцо Олива готовил в «НоМИ» к открытию свою выставку «Между священным и мирским», он все время приговаривал: «Будет скандал, будет скандал». Но скандала не случилось. На вернисаж приглашаются, как правило, «свои», и, таким образом, до известной степени поддерживается дипломатичность высказываний, как бы художник ни пытался «дразнить гусей». Сдобренное прекрасным итальянским вином и отличным пармезаном, общественное мнение остается вполне толерантным к причудам художника, и совсем другое дело, когда в сферу жизни contemporary art вступает НАРОД, человек с улицы, жаждущий даже не вина, а правды и реальности художественного высказывания. Причем той, которая устраивает лично его.

Вот и представим себе этого простого человека с улицы. Рабочего, служащего, дельца со средним доходом. Такой человек страдает отнюдь не от избытка изобразительности, но, наоборот, от ее неполноты, неясности, разорванности, короче говоря — от ее недостатка. Человеку «с улицы» при этом нужны не плакаты и слоганы, не декорации и не риторика тоталитарной архитектуры. Человеку с улицы нужен реализм, ясная и яркая картинка, за которой стоит определенная реальность, или, если хотите, реальная определенность — хоть социальная, хоть этническая, хоть религиозная. Разбой в Центре Сахарова — яркое тому доказательство. Выставка «Осторожно, религия!» вылилась в акцию «Не трожь религию, хуже будет!», и, хотя критика настаивает, что человеку с улицы нужен знак, достаточный для ориентации, то есть икона, оказывается, что ему куда важнее не она, а война и драка вокруг нее. Или даже война.

Хотя икона понимается в арт-процессе, скорее, вовсе не в религиозном смысле (и в этом-то ее главный грех), а в широком семиотическом, в котором мы говорим об иконках на десктопе компьютера. Такой иконы в сегодняшней культурной ситуации катастрофически не хватает, и обыватель по существу дезориентирован. Творцы изображений могут, сделав из этого выводы, пойти разными путями. Одни уходят в иконопись традиционную, другие обостряют ситуацию и вообще отказываются от изобразительности, третьи пытаются найти принципиально новые, утопические или «еретические» пути создания изображения. Для последних генеральной линией является коллаж.

Эта линия идет от кубизма и дадаизма, но и она может по-разному интонироваться. Всякий коллаж репрезентирует настроения и фантазмы каких-то слоев, но возможен он и как нарочито дереализующий изображение, создающий картину анонимного потока бытия (пример такого коллажа — вся современная медийная культура), а может быть — симулирующий реальность, то есть структурно являющийся коллажем, а фактурно — образом (так построена веб-анимация). Последний тип коллажа создает форму некой современной квазирелигиозной утопии.

Ренцо Олива, о котором, собственно, и речь, утвердил этот статус коллажа, придав своим коннотациям вполне традиционные денотаты — образы святых. Да, в Италии были костры инквизиции, но там же был и Франциск Ассизский, который привнес в религию очарование кукольного театра, научив созданию святости из грязи и нищеты. Из мусора. А именно собирание мусора и является основой творческого метода Ренцо Оливы, который сам он обозначил как *gar-art*. Конечно, во всей «мусорной», «свалочной», «макаронической» линии постмодернистского проекта, в поиске реальности на помойке есть нечто общее с богоборчеством Серебряного века, вообще с религиозной ересью или даже — с миграцией в иную культуру. Говоря более мягко, «мусорная» культура маргинальна, она стремится к маргиналиям, полям, границам, и там и находит свой эстетический нерв. Конечно, сам по себе поиск мусора — это еще не богоборчество, но он становится богоборчеством именно в том случае, когда коллаж приобретает форму образа, иконы. Автора в таком случае легко заподозрить в профанации священного, да он и сам перед лицом профанного, непосвященного чувствует свою некую эстетическую ущербность и даже неправоту.

Но итальянская культура всегда знала примеры ухода от нареканий за счет легкости, блестящего легкомысленного жизнелюбия (достаточно вспомнить Феллини, который часто предается шутилой игре с религиозным наследием). С одной стороны, постмодернистскую иронию может позволить себе лишь человек, который чувствует религиозную традицию своей, интимно сросся с ней. С другой стороны — в более общем смысле, такая близость вовсе не избавляет религиозный мотив от участи симуляции. Балансирующий на грани реального и симулированного скорее все же остановится на симуляции.

Этот эстетический парадокс в ином плане выглядит как парадокс части и целого. Как в некоторых зрительных тестах, взгляд фокусируется либо на частях — и тогда видит какие-то неясного происхождения разнородные детали — мозаику, либо на целом — и тогда видит образ или сценку религиозного содержания. Здесь хочется подчеркнуть, что в постмодернистских коллажах такая наглядность разрыва достигается вполне сознательно, намеренно. Задачей Оливы (и здесь он похож на многих современных художников) является не просто поиск некой «элементарной» реальности и ее обработка, но именно создание реальности новой, симуляционной. Художник в прямом смысле слова является «имиджмейкером». Такое искусство прежде всего отвечает требованиям толерантности, выдвигаемым секулярной культурой. Человеку необходимо изображение, но в то же время его мучает сомнение относительно реальности изображенного. Образ, который декларирует свою составную природу, облегчает душу секулярного человека без тягостной для него дидактики, в таком образе нет подозрительной декоративности или давящей тяжести, он демократичен и вводит в сферу коммуникации, позволяющую избавиться от кошмара неопределенности.



Работа с выставки «Между священным и мирским». НоМИ. 2002

Олег Янушевский: о синдроме Чацкого

Федор Дмитриев



Галерея Марата Гельмана аккомпанировала ярмарке «Арт-Москва» выставочным проектом «Новая иконография», и, хотя многими ожидалась яростная дискуссия на тему взаимоотношений современного религиозного сознания и актуального искусства, ее-то и не получилось. Возможно, по той причине, что в проекте не оказалось Авдея Тер-Оганяна, хотя предварительное его участие планировалось. А может быть, потому, что остальные «иконописцы» — Валерий Кошляков, Александр Сигутин, Владимир Анзельм и Олег Янушевский совершенно по-разному видят новую икону.

Современная икона интересует прежде всего художников умных и думающих. Ею занимался Уорхол, над ее «мыслеформой» и, кстати, уходом от коннотаций в ней работал Бойс, ее смысл волновал Спозэри и Ники де Санфаль, или — что касается современной арт-сцены — ею занимаются дипломат, писатель и художник Ренцо Олива; художник, куратор и журналист, ныне директор Петербургского филиала ГЦСИ Марина Колдобская и многие питомцы «гнезда» Марата Гельмана, среди которых нынче оказался и герой этой публикации Олег Янушевский. Список этот, заметим, неокончательный.

От характеристики тех, кто борется с иконой во всех ее ипостасях, и прежде всего как с намоленным предметом, атрибутом веры, в этом тексте мы удержимся — речь не о них. Гораздо интереснее интенция художников, кураторов, музейщиков и прочих сочувствующих, берущихся сегодня за тему невозможности человека жить без фетиша, без идеала и веры — называйте по-любому, смысл останется тот же. Олег как раз из них.

Его поп-артовский проект стал итогом исследования, начатого берлинским манифестом художника, опубликованным в 2000 году. Небольшая цитата: «Механизм новой иконографии универсален и прост — в статичные родовые рамки вставляются новые ценности, олицетворяющие прогресс. Иконным образом становится личность, продукт, должность. Иконы как программные заставки, существуют на экранах компьютеров. Сознание потребителя всегда иконографично, спрограммировано сотнями мифов и поведенческих моделей. Я называю некоторые из них, наиболее последовательные и актуальные...».

Впрочем, от красивых формул о сомнительном со всех точек зрения прогрессе до реальных произведений прошло три года. Но, как и раньше, теперь становится особенно очевидным, что Янушевский, как и другие художники этой темы, на проблемы духовного (а может, здесь уже нужно иное слово?) выбора, мучающие индивидуума и в XXI веке, смотрит как бы со стороны, беря на себя лишь фиксацию и артикулирование данного дискурса, но не участие в нем.

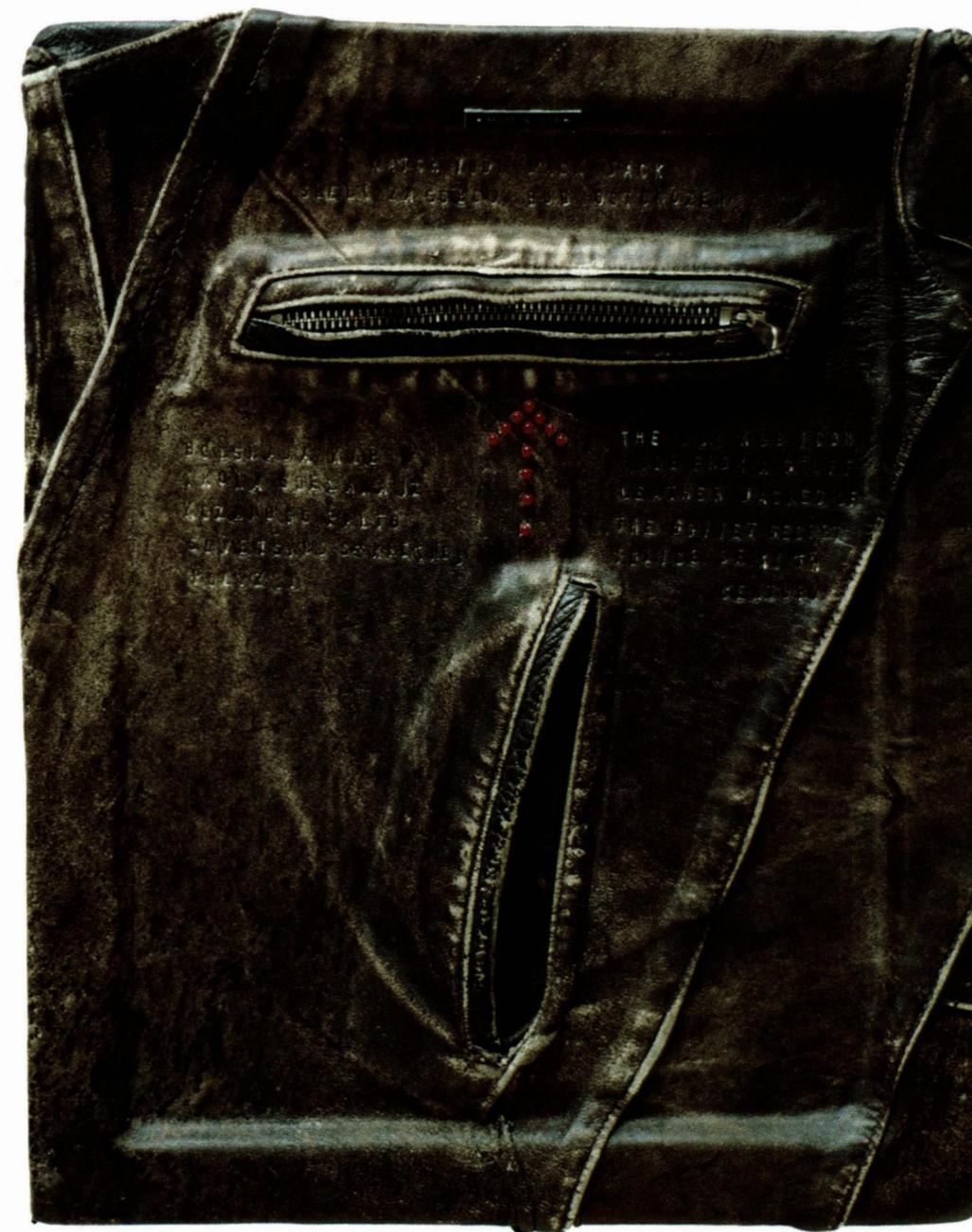
Первоначальные опыты Янушевского, показанные в петербургской галерее СПАС, представляли собой многочисленные объекты,

созданные с помощью раскрашенных магнитов, копий с иконок, лейблов, кнопочек и тумблеров. При нажатии и переключении управляющих рычагов «иконы» издавали разнообразные, в основном нечленораздельные звуки. И новые объекты, показанные теперь в московской Гельман-галерее, это та же тонкая и точная ирония по поводу современных фишек и привычки во всем видеть аттракцион. Ну, например, «Центрифуг-икона». Ангел, который легким нажатием кнопки приводится в круговое движение, — это и космос, где нет верха и низа, и жестокая констатация факта, что в сознании современного человека нет ничего ангельского. Совсем. Божество может быть легко и без колебаний опрокинуто. Впрочем, автор предупреждает зрителя: «не злоупотребляйте операторской должностью».

Или «Косметическая икона» и «Йозеф Бойс-икона», обе посвященные исключительно земным, ежедневным страстям. Первая просто издевается над культом подтяжки кожи — религии современной продвинутой женщины. Вид лица «до и после» сопровождается хронометром, показывающим неопределенный отрезок времени. Портрет знаменитого немецкого художника рядом тоже относится к разряду идефикс — но уже не богатых и несчастных теток, качающих ботокс в подглазные мешки, а адептов contemporary art, мечтающих о славе Бойса, но... не о его страданиях и уме (прямо как в песне Бутусова про «распятие оставь на потом»). Необходимо глядеть на него с должным пиететом и в течение 20 секунд произносить заклинание: «я самый лучший и самый красивый на земле!». Говорят, что помогает, но никакие внушающих доверие данных на эту тему пока не опубликовано.

Георгий-икона, основанная на образе Георгия-победоносца, замещенного сомнительным победоносцем Бушем. Индустриальная икона #1, «образчик саунда доэлектронной эпохи». Solar-икона на солнечных батареях с изображением двух странников, путешествующих под лучами солнца. Или вот еще — «Большая кожаная икона». Она сделана из видавшей виды кожаной куртки сотрудника спецслужб времен второго тысячелетия после Р.Х. Открыв застежку молнию и включив тумблер на 220 вольт, зритель увидит зажженную красную стрелку и сразу проникнется уважением к «властной вертикали». Карман, расстегнутый в центре иконы, ассоциируется одновременно и с Матой Хари и со знаменитым полотном Густава Курбе «Начало мира».

Наверняка Олег Янушевский скоро окажется перед серьезным искушением продолжить тему, и как-то опасаясь, что и ему придется вспомнить собственное замечание о вреде злоупотребления операторской должностью. Новой иконы как не было, так и нет. Нужна ли она — тоже вопрос. Пока перед нами лишь теоретизирование на тему с привлечением изобразительных средств, какая-то идеологическая анимация образного ряда. И еще собственные разочарования «многих Чацких» и те же крики: «Карету мне, карету», только куда дванет этот новый эскорт вкусивший горя от ума, большой вопрос.



Большая кожаная икона. 40X33X4 см. Дерево, кожа, light. 2003



Центрифуг-икона. 19X17X5 см. Дерево, золото, темпера, sound. 2002



Косметическая икона. 21X19X3 см. Дерево, золото, темпера, sound. 2002



Йозеф Бойс икона. 36X29X4 см. Дерево, золото, темпера, recorder. 2002

Владимир Янкилевский: абстракция как классика

Валентин Дьяконов, Дарья Акимова

«Пространство переживаний». Галерея «Сэм Брук». В рамках фестиваля искусств «Московская абстракция. Вторая половина XX века».

Диву даешься, насколько сильно сама идея абстрактного искусства повлияла на художественный процесс XX века. Идея вроде бы проста: абстракция — это в некотором смысле философская категория, верхний регистр изобразительности, который снимает необходимость копирования действительности и выдвигает альтернативу — композиции без повествования, композиции, весь смысл которой состоит в том, чтобы сжать видимое до состояния не идентифицируемых впоследствии следов времени и реальности.

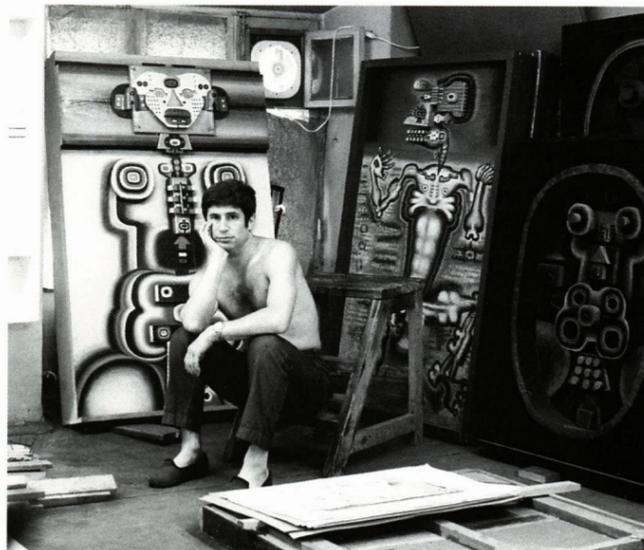
Живопись как «активность», action (отсюда — action-painting, как называли произведения американских абстрактных экспрессионистов) является изобретением именно абстрактного искусства. Поскольку с вновь открывшейся свободой надо было срочно что-то делать (а впереди была еще вся вторая половина XX века), новые возможности изображения привычных вещей принимались безоговорочно или подвергались сомнению, провоцировавшему неофитов абстрактного искусства на создание собственных изобразительных систем. К числу последних, как оказывается, относится и Владимир Янкилевский, классик нонконформистского искусства, чья ретроспектива проходила в галерее «Сэм Брук».

Неожиданность заключается в том, что Янкилевский лучше известен в качестве концептуалиста и одного из первых, наряду с Ильей Кабаковым, авторов инсталляций. В галерее «Сэм Брук» представлена другая грань его творчества, не менее, а то и более важная для художника. Это одна из последних выставок в рамках Фестиваля московской абстракции, и, как и другие мероприятия цикла, она не разочаровывает.

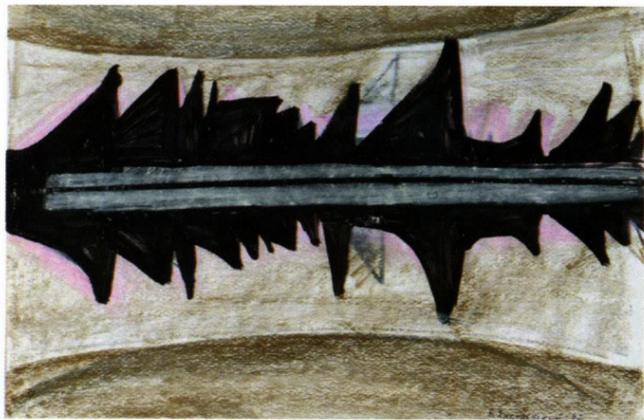
Владимир Янкилевский, подобно многим другим нонконформистам, абстракцией дебютировал. Этому предшествовало годичное обучение в легендарной студии Элия Белютина, одной из главных лабораторий авангардного искусства в постлесталинской Москве. Дебют Янкилевского состоялся ни много ни мало, как в Манеже, на выставке-провокации в декабре 1962 года. Отведенное студийцам Белютина место в экспозиции стало своеобразной болевой точкой тогдашнего искусства. Дальнейшее всем известно — художники из абстракционистов превратились в нонконформистов.

Куратор выставки Владимира Янкилевского в галерее «Сэм Брук» Сергей Попов делает особый упор на то, что на выставке представлены те самые работы из Манежа. Это картины из цикла «Тема и импровизация», по которым хорошо видно, что же так не понравилось руководству страны. Работы Янкилевского не то что далеки от соцреализма — они его полные антиподы. Само собой разумеется, что ни герои, ни народных праздников на картинах Янкилевского нет. Но и цветовая гамма его произведений как будто составлена методом исключения: у соцреалистов яркие, жизнеутверждающие цвета потемкинских строек, у Янкилевского — цвета неконкретные, расплывчатые, настроение — явно не оптимистическое.

Как свидетельствует выставка, ранние работы отнюдь не были данью моде или ступенью для перехода на другой уровень. Пластические мотивы ранних работ мы находим и в сериях, выполненных дватри года назад. Картины из коллекций (в том числе коллекции композитора Альфреда Шнитке) служат мостиком из 60-х в 0-е. Инсталляций на выставке нет совсем, но тем, кто без них жить не может, предлагаются графические листы 90-х, на которых изображения инсталляций соседствуют с абстрактными мотивами. Знаменитые «люди в



Эту фотографию Владимир Янкилевский сделал сам, автоспуском, в своей мастерской в Уланском переулке (Сретенский бульвар). 1970 г.

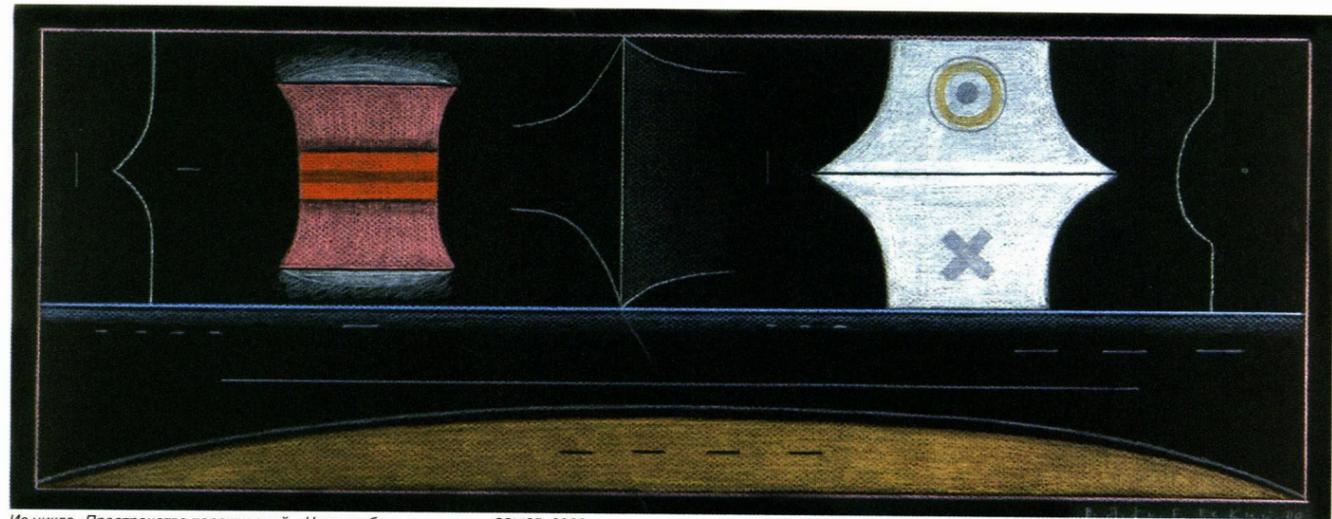


Тема и импровизация. Бумага, пастель, тушь. 29,5Х42. 1962

ящиках», метафоры и советской коммунальности, и персональной отчужденности, как ни странно, смотряся менее тяжело и беспросветно по соседству с неповествовательными пятнами и линиями. Отвлечение ума — это все-таки какой-никакой выход.

На выставках абстрактного искусства часто испытываешь чувство, что попал в ближнее зарубежье: язык вроде бы родной, но в то же время непонятен. То же и с работами Янкилевского — быстро привыкаешь к ритму незнакомой художественной речи, и формальность работ уже не отвлекает от наслаждения композицией и цветом. Здесь Янкилевский действительно на высоте. Его работы классичны, если можно так выразиться. В них есть и архитектура, и выстроенность. Если квадраты и супремусы Малевича, например, это визуальный аналог дорожных знаков, говорящих «стоп! здесь ничего нет!», а картины ближайшего аналога Янкилевского Хоана Миро — наполненные действием карнавалы, то Янкилевский создает именно пространства, приглашая зрителя обживать их по собственному усмотрению. Своеобразные «дома бытия», если варварски воспользоваться словосочетанием Хайдеггера.

Интересно, что галерея «Сэм Брук» является своеобразным аналогом Отдела новейших течений Русского музея в Петербурге. Она отвечает за современное искусство в рамках Третьяковской галереи, то есть в рамках традиции — как иконографической, так и искусствоведческой. Судя по выставке Владимира Янкилевского, в контексте традиции у нас потихоньку оказываются и крупнейшие мастера второй половины XX века. Это не может не радовать — не все же им проходить по далекой от зрителя категории «признанный на Западе».



Из цикла «Пространство переживаний». Цветная бумага, пастель. 26Х65. 2000



Пейзаж сил. Картон, темпера. 50Х70. 1961



Тема и импровизация. Картон, масло. 70Х100. 1962

На большой «абстрактной» выставке в новой Третьяковке его работ не оказалось, из-за чего, как кажется, художник был расстроен. И все же принадлежность Янкилевского к абстракционистам неоспорима — например, на той же «абстрактной» выставке, но только в ГРМ, его работы были отмечены многими как превосходные и безусловно выделялись на фоне бесконечного потока зачастую натужного и некачественного современного неконформистского искусства. И все же Янкилевский — он же шестидесятник, он же участник Сотби'с, чья персональная выставка-ретроспектива не слишком давно (1996) прошла в той же Третьяковке, «действующий» художник-абстракционист, и доказательство тому — его совсем новые работы маслом и совсем «свежие» мрачноватые пастели на черном фоне. Только вот какой именно абстракцией он занимается? Холодные геометрические построения и тематический анализ квадратов — это не про Янкилевского. Изысканная текучесть экспрессивных форм — тоже. Наверное, он действительно понимает абстракцию несколько сюрреалистически. Нефигуративная живопись для него — это непременно чистая метафизика. И если человеческий силуэт оказывается у «привычного» Янкилевского всего лишь дверью в иное пространство, то беспредметный холст именно этим пространством и является.

В этом пространстве у художника появляется возможность оперировать чистыми символами: здесь ему нет нужды эксплуатировать

традиционные сюжеты (допустим, фантазировать на тему «Сидящей купальщицы» Пикассо 30-го года), чтобы создать жесткое и даже жестокое сооружение из хрупких линий и осторожных цветовых сочетаний (как это было в «Женщине у моря» 87-го года). Здесь не надо описывать и не обязательно даже называть эмоцию — достаточно ее просто обозначить. Так появляются его циклы «Пространство переживаний», или «Тема и импровизация», или «Пейзаж сил», в которых предельная обобщенность блеклых цветов и очень несложных форм (прямая, «загогулина», треугольник... — и так дальше) сочетается с почти канонической значимостью каждой из них.

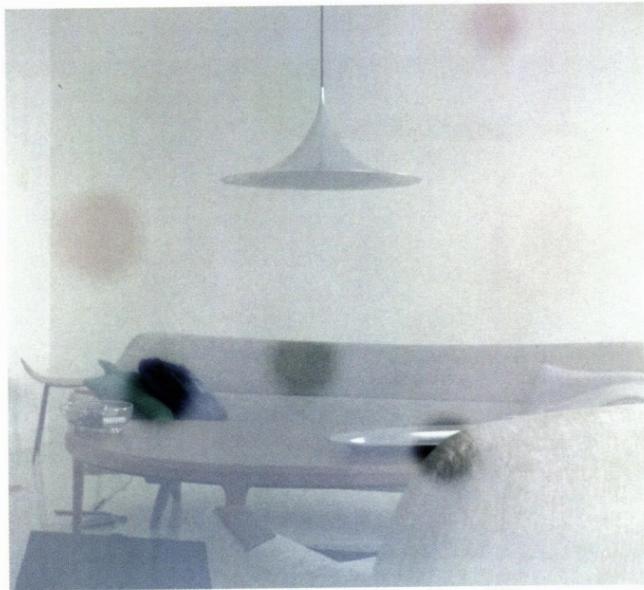
В абстракции Янкилевского действительно царит кафкианская атмосфера: атмосфера кажущегося хаоса, который на самом деле представляет собой четко отлаженный механизм. Здесь, кажется, никакая «импровизация» невозможна, а каждая «нота» находится ровно на своем месте — как значки в клинописи или в нотной тетради. В этом смысле нефигуративы Янкилевского можно было бы сравнивать с иконописью. Правда, для него по-прежнему важный вопрос — глубина пространства, а это уже не к иконописцам. И если «Люди в ящиках» (1990) есть попытка отыскать бесконечную глубину внутри человеческого трехмерного мира, то «Пространства переживаний» Владимира Янкилевского — это уже удобный способ отыскать глубину на плоскости, к тому же лишенной предмета, отвлекающего зрителей от метафизики.

соседское

Александр Боровский

По порядку. В 1990-м известный предприниматель Пертти Ниemi и его жена Хенна основали фонд *Ars Fennica* (ежегодный грант-приз составляет 34 тыс. евро, кроме того — издание каталога и выставочный тур по музеям Финляндии). Фонд призван поддерживать финское искусство, причем в контексте *contemporary art*. Этот контекст для учредителей был, видимо, особенно важен: несколько раз ежегодный конкурс носил международный характер. Но главное — сама система отбора номинантов специально нацелена на то, чтобы максимально обезопасить ситуацию от лоббирования неизбежно возникающих местных интересов. Номинантов — их обычно пятеро — отбирает комиссия из членов семьи Ниemi и известных финских художников и музейщиков. Но окончательный выбор — за приглашенным иностранным экспертом. Уже войти в число номинантов — важный момент для любого художника: к ним привлекается внимание обществу, пресса живо обсуждает их перспективы. Но подлинный пик арт-карьеры, естественно, — победа в конкурсе. Дело даже не в призе, не в каталоге и не в музейном туре — как правило, все номинанты уже достаточно известны и успели обрести выставочную и публикационную, — дело в новом статусе. *Ars Fennica* действительными объективно, авторитетно в стране. Иностранцами экспертами побывали Руди Фукс, Жан-Кристофф Амманн, Роберт Сторр, Рене Блок и многие другие представители музейно-кураторского сообщества. В этом году честь быть этим «решающим голосом» выпала мне.

Финское *contemporary art* подвержено тем же искусам, что и российское: бесконечные международные биеннале, «манифесты» и «документы» манят возможностью выгрести на самую стремнину мейнстрима. Все для этого есть — и общий высокий уровень современного художественного мышления, и прецеденты (совсем недавняя мода на финское *contemporary*), и активная группа поддержки в лице музейных кураторов современного искусства, которые в своем радикализме зачастую более католики, чем папа римский. Однако мода на «финское» прошла, лимит имен и идей, конвертируемых в мейнстриме, исчерпан, кроме того, борьба за конкурентоспособность неизбежно накладывает на искусство некий налет готовности отвечать всем и всяческим требованиям наиболее «продвинутой» транснациональной арт-тусовки. К чести номинантов, с творчеством которых мне довелось ознакомиться достаточно внимательно, они смогли мыслить и действовать вне оппозиции, реально вставшей перед художниками новой волны: или кондиционный арт-продукт, с которым «не стыдно» показаться на всех международных выставочных «ярмарках тщеславия», или нечто местное, лимитированное скандинавским ареалом. Они сосредоточены на внутренней проблематике искусства, и это роскошь, которую немногие сегодня могут себе позволить.



Пертти Кекарайнен. Из серии «Плотность». 180x225 см. Принт. 1999

Томас Никвист пишет большие пейзажные вещи — пустынные, аскетичные, очень точно выстроенные в композиционном отношении. План композиции в них особенно важен: один из этапов его развития можно назвать архитектурным — в свое время художник создал собственную версию пиранезиевских лабиринтов, парадоксально сочетавшую психоделику и квазипостроенность. Он давно отошел от некой эмоциональной и композиционной чрезмерности, однако в его вещах — пусть в опосредованном виде — продолжают присутствовать моменты техно и психо. Техно, собственно, присутствует в двух качествах. Прежде всего — в плане технического, плане реализации. Никвист, как уже говорилось, всячески избегает чрезмерности, акцентированности; похоже, он хочет, чтобы его холсты воспринимались как можно более естественно — как фрагменты реальности, «окна». Однако и в композиционном, и в колористическом отношении они — скрытно, но отчетливо — декларируют принцип неслучайности, умышленности. Каждая серия, представляющая собой версии одного и того же пейзажного мотива, в своем развитии являет некий торжественный акт редукции: предметно-пространственные отношения тягостен к формальности, колористические — к монохромности. Второй план техно — собственно сюжетный: предметные реалии полотен Никвиста это, как правило, следы технической деятельности человека — промышленные ангары, вышки электропередач на пустынных островах, вагончики-бытовки, заброшенные форты. Это именно следы техно: само по себе сооружение как продукт технической, конструкторской мысли художника явно не волнует. След техно — прежде всего след присутствия человека, впрямую никогда не показанного. Присутствия уже осуществленного или подразумеваемого, ожидаемого. Таким образом, здесь техно непосредственно сплавляется с психо: след технического вмешательства человека в природу, как бы не востребованного, отложенного (форты заброшены, островки с вышками необитаемы), рождает щемящее ощущение одиночества. Старая добрая культура эмоционального переживания, окрашивающая эту вполне современную по языку живопись, сегодня обескураживающе непривычна и привлекательна.

Тиме Хейно строит свои работы совсем на других принципах: его интересуют поэтика контрастов, шокирующее сопоставление неожиданных материалов, за которыми — короткое и простое сообщение. Причем прямолинейность месседжа эмоционально отслежена: тревожный сигнал предполагает не рефлексии и медитацию, а непосредственную реакцию. Таково «Происхождение огня»: ярчайшая, химическая «пожарная» краска, акцентирующая момент искусственности, технологичности, и — препарированная чешуя щуки. При этом композиции повторяются, раппортность призвана вдальбивать в соз-

нание сигнал экологической тревоги. Хейно бьет тревогу по разным поводам и всегда использует шокирующие в своих сочетаниях материалы: раскатанные на плоскости автомобильные шины и натуральные женские волосы «азиатской» черноты и густоты, но крашенные в белый цвет (тема судеб нелегальных эмигранток в Европе), прессованную пыль или кожуру картофеля, челюсти акулы, консервированную кровь и пр. Осознанная плакатность, впрочем, не всегда удовлетворяет художника. Он отходит от нее, например, в работе «Контакты»: полицейские заборы-ограждения, неожиданно прорастающие корнями. Здесь месседж не прямолинейен и не однозначен: естественное и искусственное в городской цивилизации? природа запретов и ограничений? белые европейские аллюзии — проросший посох? Так же многопланова и его инсталляция «Reformatory»: решетчатый куб, плоскостям которого разбросаны меховые шапки. Экология, борьба «зеленых» с потребителями меха? Да, но и нечто другое — простодушный космизм, возвращение метафоричности древним астрономическим терминам: Большая медведица и т.д.

Пертти Кекарайнена можно назвать медийным художником, но особого типа: реакция зрителя в такой же степени, как и собственно видео и фотография, является для него медией. Он работает с ней как с материалом — визуализирует, «нарезает ломтями», ритмизирует, «лепит». Собственно, видеоинсталляция «Raikka» целиком посвящена ситуации смотрения — исследуются лица зрителей, их реакции, поведение и пр. В многолетней серии интерьерных фотографий «Густота» зрительская реакция еще более жестко привязана к медийной составляющей образа. Собственно, процесс затягивания зрителя в пространство произведения издавна волнует искусство: вспомним М.Дюшана и его инсталляцию «Etant donnees», в которой он впервые тематизировал ситуацию смотрения, даже подсматривания. Кекарайнен работает как раз в этой традиции, но у него «соучастие» зрителя выражается не в дюшановском вуайеризме, а в изменении привычной медийной коммуникации, придании ей нового качества (на языке русских формалистов это можно назвать остранением). Монументальные сибакромы с их акцентированной технологичностью и четкостью изображения вдруг «прорастают» какими-то «глазками». Иногда это оптические сферы-линзы, преломляющие изображение, но чаще — именно «глазки» (как у проросшего картофеля): нечто растительное, биологическое...

Комфортность коммуникации, на которую, собственно, и рассчитана вся эта супертехнология воспроизведения изображения (и за которую борются конкурирующие производители фототехники), нарушена ради чего-то другого. Важность этого «другого» специально подчеркнута в последних работах серии. Кекарайнен снимает интерьер с одной точки. Сначала — «впрямую». Затем — заклеивает изображение прозрачной матовой бумагой, оставляя маленькие «окна». И снимает снова. В третий раз камера уже движется, и следы этого движения тоже остаются на поверхности. В результате возникает некая пелена со штрихами — следами движений и жестов, некая метафора осуществленной в пространстве (в данном случае пространстве дома, семьи, индивидуальной судьбы) жизни. Оставшиеся микроокна — некие разряды энергии этой сокрытой жизни вовне, эмоциональные уколы, по Р.Барту — *ruptum*'ы (что в латинском языке означает не только «укол», но и «маленькое отверстие»). В известной степени эта поэтика «осуществленной жизни» как плотной, вязкой, пластичной и — не поддающейся внешнему разглядыванию и вообще «разгадыванию» медики перекликается со скульптурно-архитектурными объектами Рашель Вайтрид, в которых домашние воспоминания и переживания материализуются в буквальном, пластическом смысле.



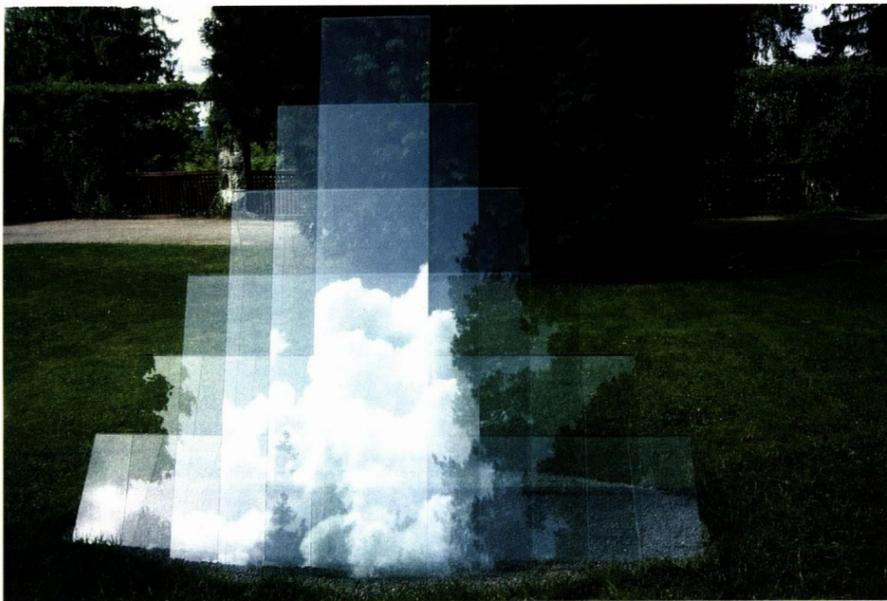
Тиме Хейно. Изношенная поверхность. Шины, волосы. 310x185x15 см. 1999



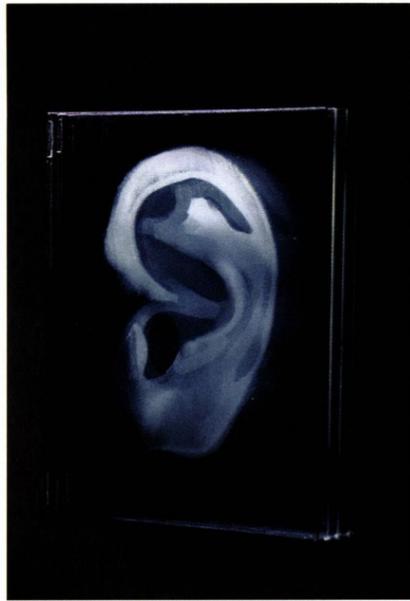
Томас Никвист. Талви. 175x261 см. X, м. 2002



Тиме Хейно. Море страданий. 183x270. Кожа, фанера. 1995



Ирма Лаукканен. Свет земли. Стекло. 1993



Ирма Лаукканен. Путь в тишину. Стекло, сталь. 34X28X7 см. 1996

Работы **Ирмы Лаукканен** находятся во многих общественных интерьерах — в банках, библиотеках, школах. Финская архитектура традиционно распахнута вовне и максимально использует окружающую среду — свет, воздух, рельеф и пр. Объекты Лаукканен — плоть от плоти этой традиции, это классический environmental. Их трудно описывать — слишком укоренены они в реальных пространственных ситуациях, слишком деликатны, нематериальны; кажется, их можно «вспугнуть» излишне пристальным взглядом или привнесенным извне концептом. Тем не менее они властно заставляют работать «на себя» все окружающее — световые блики, «зайчики», отражения, колебания воздуха, маршруты движения зрителей. Излюбленный материал Ирмы — стекло, иногда чуть тронутое пескоструйной обработкой, наиболее адекватное стратегии минимального вмешательства художника в средовые ситуации. Использует она и шелк — тоже из-за прозрачности, отсутствия «телесности», но в последнее время все больше позволяет себе отойти от дзенской созерцательности и растворенности в природе. Так, в работе «Путь в тишину» она, изображая ухо, явно актуализирует многослойные культурные архетипы. Анатомически-архитектурная форма уподоблена дороге и лабиринту. Лабиринт, помимо всего прочего, есть режим протекания времени, его регулировки, его осознания и его слышимости. Ж.Делез, интерпретируя рассуждения Ницше об Ариадне, специально тематизирует эти аспекты. «Лабиринт теперь — не явление архитектуры. Он стал звуком, музыкой. И — ухом». Напряженная метафорика этой вещи, видимо, знаменует новый поворот в творчестве художника.

...В качестве победителя Ars Fennica-2003 я избрал **Ану Туоминен**. Причины, по которым мною именно ей отдано первенство, я бы сформулировал следующим образом: полная свобода от клише формо- и смыслообразования, распространившихся в актуальном искусстве. В эпоху игровых и пародийных контекстов она создает непривычно и даже пугающе глубокое, серьезное искусство, направленное не на деконструкцию, а на поиски некоего единства «природы вещей». По внешней видимости художник работает с давней, идущей от DADA и актуализированной fluxus традицией подрыва традиционного статуса и медийных стереотипов искусства: использует found objects, как правило, бытового ряда, апроприирует трэш и вообще, на жаргоне филологов, «валоризирует профанное». Это профанное — предметы и материалы кухонного и «женского», домашнего обихода: посуда, нитки, пуговицы, открытки, книжки и пр., а также архаичные повседневные ритуалы, связанные с этим ареалом Дома. Шитье, приготовление еды, воспитание детей, поддержание коммуникаций между членами семьи — посылка открыток например. Надо сказать, именно ощущение рукодельности, точнее — самодеятельности, было моим первым

и снижающим впечатлением: какой-то низовой, сырой, доморощенный fluxus... Или — версия навязшей в зубах в силу повсеместной эксплуатации проблематика гендера... На самом деле художник работает со знаком, его денотатами, с самим процессом означивания, со знаком как элементом коммуникации. А то, что это материал Дома и домашнего обихода, вызвано, помимо органичности такового для внутреннего мира художника, тем, что во всех культурах именно предметы быта несут наиболее устойчивое и инерционное знаковое содержание. Вот с этой устойчивостью и работает Туоминен, нарушая инерционные связи и балансы, дабы, используя парадоксальные и провокативные ходы, показать связи онтологические, глубинные.

Вот самый очевидный пример работы с инерционностью, «косностью», как говорил Ницше, связей знака и денотата (то есть объекта, заместителем, представителем которого является знак). Простейший случай этих связей — знак как копия, репродукция. Автор берет простую открытку — фотографию какого-нибудь интерьера или вида. И заменяет изображенную отражающую поверхность (зеркало в комнате или водную гладь в пейзаже) реальной зеркальной поверхностью. То есть вставляет в открытку «с зеркалом» кусочек натурального зеркала. Ход простейший, но немедленно ломающий инерционные связи. Кто кого представляет? Знак замещает денотат или наоборот? Что являет собой коммуникация — ведь в природе открытки лежат сообщением, весть. А тут — какво послание? что предлагается получателю открытки? Посмотреть на важный для отправителя вид? Или посмотреть — используя встроенное зеркало — на себя?

А вот более развернутый пример работы с материалом означивания. Перед нами — набор красок в круглых ячееках. Эти кружки цвета представляют, подразумевают процесс живописного письма — смешения чистых цветов. Рядом — аналоги этих же цветовых кружков. Но — вязаных, выполненных с помощью спиц и шерстяных ниток. Причем — по-разному окрашенных. Так что смешение основных и дополнительных цветов здесь уже свершилось, и даже в парадоксальной, «опредмеченной» форме. Инерционность школьного, рутинного подхода к живописи как к техническому приему преодолена... Вообще мета-морфозы цветообразования особо волнуют художника. Еще пример. На плоскости лежит традиционный предмет кухонного обихода — скалка. По одну сторону — разноцветные клубки шерстяных ниток (вообще вязание — излюбленная техника художника, скорее даже — медия), по другую — такие же клубки, но уже раскатанные в плоские цветные кружочки. Когда-то в начальной школе меня потрясла своей доступностью простейшая схема — круговорот воды в природе. Здесь не менее запоминающийся образ круговорота цвета в природе.

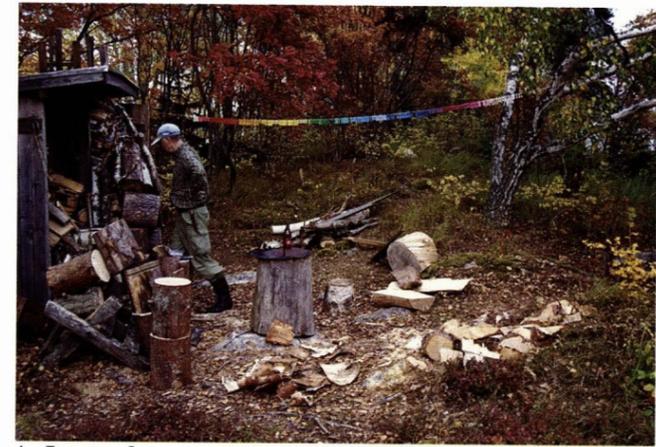
Знак далеко не всегда непосредственно связан с явлением, которое он представляет: за время его функционирования в обществе нарабатывается некая конвенция, договор о значениях, определяющие это соответствие. Так, мыло представляет (и не только метафорически, но и, так сказать, технически) понятие стерильности, процессы очищения, смывания грязи и пр. Автор использует банальные пластмассовые мыльницы, но вкладывает в них не мыло, а прибрежные камни, округлая, обтекаемая форма которых в буквальном смысле создана прибоем, тысячелетней работой воды. Инерционная, «косная» метафора (представление, связь) замещена другой, парадоксально свежей и неожиданной. В результате возникает пронзительный, мощный образ органической чистоты...

Новой метафорике Туоминен, ее работе по поиску новых фундаментальных связей между явлением и его знаком, трудно подыскать аналоги. Мне приходит на ум только Бойс, один из его multiples — лимон и окрашенная в пронзительный желтый цвет электрическая лампа. Цветовая насыщенность, «заряженность» лимона является как бы энергоисточником. Пожалуй, только в этого рода вещах Бойса с его потрясающим умением находить связи между явлениями, более убедительные и фундаментальные, чем чисто физические, можно увидеть ее предшественника...

Парадоксальность Туоминен как художника в том, что она, несомненно, мастер концептуального, прагматичного плана — иного и не может быть, когда работаешь со знаками и модусами предметов и явлений, перестраиваешь давно существующие системы связей. Недаром ее так тянет к систематизации, к созданию визуальных алфавитов. При этом не случайно она «овеществляет», опредмечивает свои замыслы в тактильно теплых, «ласковых» медиа (вязание, апроприация домашних предметов и ритуалов) — здесь находит выход ее эмоциональность.

Одна из знаковых работ — цветная фотография, артикулированная как любительская: никакого специального построения, просто фрагмент хуторской жизни — просека в лесу, фермер у дровяного сарая. Все это — на фоне классической финской осени: желтое, зеленое, ярчайшее красное... В этой среде совершенно естественно присутствует бытовой штрих — веревка с деревянными бельевыми прищепками. Но они — раскрашены. Обыкновенные прищепки являют собой цветные растяжки — парадоксальный аналог природной гаммы. Невозможно разобраться: то ли эта хроматическая шкала — знак природного цветового многообразия, то ли естественные, «случайные» краски осени представляют, символизируют некие онтологические закономерности, системности. Думаю, это и есть некий образ искусства Туоминен с его парадоксальными отношениями концептуальности и лиричности.

Так получилась, что моя финская эскапада совпала с неким давно уже подспудно назревшим у меня ощущением пробуксовывания актуального искусства в его нынешнем состоянии, его институционального и концептуального кризиса. И — неожиданно привнесла некий оптимизм. Не все же ездить за три моря киселя хлебать, может, просто присмотреться к соседям?



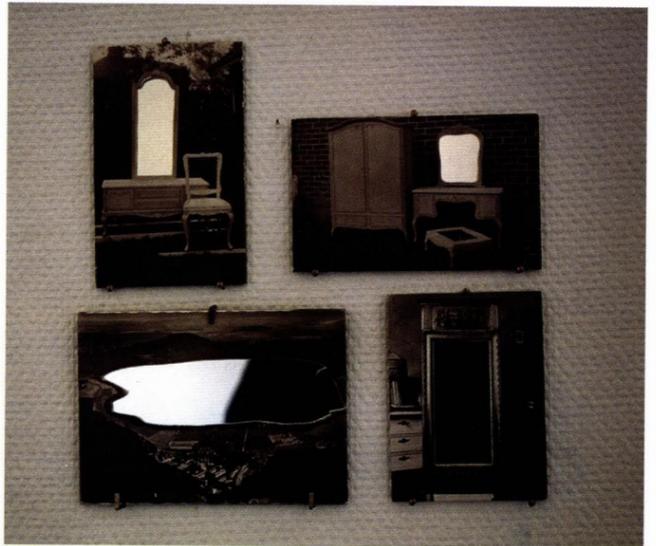
Ану Туоминен. Осень



Ану Туоминен. Объект



Ану Туоминен. Объект



Ану Туоминен. Открытки, объекты

СТЕКЛО В ТАКОМА

Виктор Файбисович

Моя недавняя поездка в Соединенные Штаты прошла под знаком художественного стекла: причиной тому послужило забавное недоразумение, которое позволило мне познакомиться с весьма самобытным музеем в Такома, городе-спутнике Сиэтла, и свело меня с замечательными американскими художниками Нэнси Ми и Деннисом Эвансом.

Среди достопримечательностей Сиэтла, анонсированных на его сайте в Интернете, значились музей авиастроительной компании Боинг, музей компании Майкрософт и Музей стекла. В кратком резюме, посвященном последнему, упоминалось, в частности, что украшением его экспозиции служат произведения Уильяма Морриса. Уильям Моррис (1834—1896), выдающийся художник и теоретик искусства, страстный поклонник Средневековья, отличался невероятно разносторонними дарованиями и с блеском явил свой талант едва ли не во всех декоративных ремеслах; он с равным успехом вставал за ткацкий стан и садился за гончарный круг. В истории художественного стекла особую известность получили его витражи в средневековом духе. Это обстоятельство предредило ответ на вопрос о том, что я хотел бы увидеть в Сиэтле: разумеется, музей стекла.

Кабинет в уютной квартире моих новых американских друзей Кейса и Розмери Готлиб (им было посвящено несколько строк в прошлом номере НоМИ) украшала эффектная композиция — струя прозрачного зеленоватого стекла, словно стекающая по стене и разливающаяся по столу. Мой интерес к этому хорошо задуманному и мастерски исполненному стеклянному водопаду не прошел мимо внимания гостеприимных и заботливых хозяев: Розмери усадила меня в машину и повезла в Такома — в гости к Нэнси Ми, его автору.

Нэнси встретила нас на пороге с совершенно русским радушием. Прежде всего нас ожидала экскурсия по просторному коттеджу, в котором она живет со своим мужем и коллегой — Деннисом Эвансом. Каждый из интерьеров их дома производил впечатление законченного ансамбля, хотя в убранстве и царил сознателная эклектика, — в нем мирно уживались многочисленные артефакты восточных и западных цивилизаций разных эпох, перемежающиеся произведениями самих хозяев и предметами их увлечений вроде собранной Деннисом большой коллекции старинных строительных отвесов, украшающей лестницу на второй этаж.

В небольшом, но тщательно ухоженном саду, разбитом Нэнси и Деннисом вокруг дома, этого продуманного смешения стилей и эпох не чувствуется, хотя в его оформлении также явственно слышатся и итальянские и дальневосточные — японские и китайские — мотивы, воплощенные хозяевами в камне, металле и бесцветном стекле. Этот садик в городе с индейским именем в северо-западном углу Соединенных Штатов у канадской границы живо напомнил мне о столь знакомом нам по русским усадьбам XVIII века неистребимом стремлении



философа-садовника «на десятине снять экстракт вселенной всей». В том, что и Нэнси и Деннис принадлежат к числу философов, убеждаешься при самом первом соприкосновении с их творчеством.

В их доме две мастерские. Деннис Эванс (р. 1946), получивший в Вашингтонском университете три диплома (химика, керамиста и дизайнера), начинал как многообещающий художник-керамист, но постепенно перешел к созданию инсталляций, в которых значительную роль играет живопись; его работы хранятся в многочисленных частных собраниях и музеях — таких, например, как Метрополитен и Музей современного искусства в Нью-Йорке.

Нэнси Ми (р. 1951) училась в Американском центре искусств в Париже и в Вашингтонском университете, где получила диплом художника-гравера. Она не изменяет стеклу. Его сходство с застывшей водой, кажется, стало для Нэнси навсегда завоорожившим ее откровением: она почти не применяет в своем творчестве цветного, используя всегда или бесцветное, или слабо окрашенное, чуть зеленоватое стекло. Нэнси прибегает к весьма широкому спектру профессиональных приемов; объемные композиции из плавленого стекла и плоские стеклянные панели комбинируются в ее работах с арматурой и устоями, сконструированными, как правило, из кованого металла, а иногда — из дерева. Сочетание металла и стекла, создающее эффект контраста несокрушимой твердости одного и бесплотной хрупкости другого материала, не ново; однако Нэнси усугубляет этот контраст, нанося на стеклянные панели эфемерные и изящные образы, почерпнутые в классическом наследии...

При очевидном тяготении к классике, Нэнси Ми — вполне современный художник, владеющий новейшими технологиями. Так, свои гравюры на стеклянных панелях Нэнси исполняет с применением рентгеновских лучей и фотографии, используя светочувствительные трафареты. В сложном процессе изготовления объемных композиций у Нэнси, очевидно, также немало собственных технологических решений. Многочисленные фигуры, вырезанные ею из листового стекла по шаблонам при помощи ручного алмаза, в известном только автору порядке накладываются друг на друга и помещаются в большую печь. Там они нагреваются до температуры, при которой стекло становится пластичным, и тогда ему придается нужная форма. При дальнейшем незначительном повышении температуры различные слои стекла сплавляются друг с другом, чтобы стать монолитом. Затем стекло охлаждается (отжигается). Этот процесс требует выдержки и терпения — он занимает от четырех до десяти дней, на протяжении которых художник мучается сомнениями в успехе своего предприятия: когда печь по окончании отжига будет открыта, в ней может оказаться деформированный или потрескавшийся слиток...

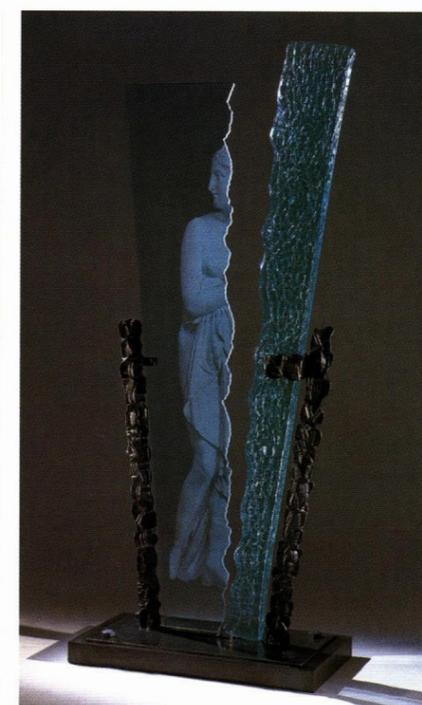
Распрощавшись с Нэнси Ми и Деннисом Эвансом мы отправились в Музей стекла, где нас ждала встреча с витражами Уильяма Морриса.



Нэнси Ми. *The Mystic*. Стекло, камень, кованая сталь. 130X160X50. 1997. Частное собрание



Нэнси Ми. *Transition Justice*. Стекло, сталь, гравировка, канат. 1994. 130X90X30.



Нэнси Ми. *Fissured Venus*. Стекло, сталь, гравировка. 190X75X40. 1994. Частное собрание



Нэнси Ми. *The post of babelicious*. Стекло, сталь, кованая сталь. 205X60X37,5. 1995. Частное собрание

Некогда Такома славился лесопильным и рыбным промыслами, но теперь они пришли в упадок. Власти города решили превратить индустриальный центр в центр искусств. При въезде в деловую часть Такома 705-е шоссе бежит вдоль широкой реки, побережье которой застроено старыми промышленными сооружениями. Среди их серого однообразия перед вами неожиданно вырастает эксцентричный — в прямом и переносном значении этого слова — гигантский конический купол, сверкающий нержавеющей сталью и слегка напоминающий своими очертаниями гору Ренье, силуэт которой долго маячил на горизонте за стеклом вашего автомобиля. Наконец вы проезжаете под длинным пешеходным мостом, соединяющим ультрасовременное здание музея с построенным в позапрошлом веке железнодорожным вокзалом (Федеральный суд делит теперь его кров с Музеем Штата Вашингтон) и, повернув к реке, оказываетесь у главного входа в музей.

Кимберли Кейт¹, заместитель директора, повела нас по экспозиции современного стекла. Эта выставка оставила впечатление довольно пестрой; наряду с превосходными и весьма самобытными произведениями здесь экспонировались работы, для которых оригинальность явно послужила самоцелью (упомянем в их числе, например, прозрачный стеклянный куб, до отказа наполненный бокалами синего стекла). Другие напоминали аттракционы: их замысловатые конструкции приводились в движение сложными механизмами. Некоторые из экспонируемых произведений, как мне показалось, не выявляли специфических свойств стекла и, вероятно, могли бы быть исполнены из других материалов; на части экспонатов лежала печать гигантизма. Ближе к концу осмотра этой выставки я осторожно осведомился, не ошибся ли я в своих надеждах увидеть стекло Уильяма Морриса. «Разумеется, нет, — улыбаясь, ответила госпожа Кейт, — вот оно». Я приблизился к музейному стенду и прочел: «William Morris, born 1953...». Справедливости ради должен отметить, что этикетка с именем Уильяма Морриса аннотировала, безусловно, одну из лучших композиций в этом зале.

Тут выяснилось, что музей носит название «Международный центр современного стекла» и что его открытие состоялось всего полгода назад — 6 июля 2002 года. Увиденной мною выставкой музейная экспозиция пока и ограничивается, хотя за стенами музея стекло нашло самое широкое применение в многочисленных эффектных инсталляциях, служащих украшением музейной территории. Так, пешеходный мост над шоссе представляет собою некий коридор между двумя огромными витринами, наполненными фантастическими композициями из цветного стекла (авторы Д. Чихьюли и А. Эндерсон²); неподалеку раскинулся «Водный Лес», составленный из 20 монументальных колонн на бронзовых цоколях, оснащенных пульсирующими фонтанами (автор — Х. Б. Тре³); у входа в музей в бассейне плавают великолепные яблоки из красного стекла (авторы Дж. Мендельсон и Д. Джоунз, дизайн М. Хоувард⁴)...

Минутное разочарование, которое я испытал, обманувшись в Уильяме Моррисе, было с лихвой компенсировано посещением «горячей мастерской», куда повели нас наши приветливые коллеги. Здесь только и стало очевидно назначение упомянутого купола: именно под ним размещена мастерская стеклодувов; высота купола (27 м) обеспечивает хорошую вытяжку. Эта просторная мастерская оборудована амфитеатром, рассчитанным на 138 зрителей, но, несмотря на его вместительность, свободных мест в нем не было. На



Алекс Стиссер. Кувшин. Фото Ирины Туминене

арене перед амфитеатром весьма артистично работали три молодых человека; на глазах у восхищенных зрителей они поочередно демонстрировали чудеса гутной техники. Все их действия можно было наблюдать в мельчайших подробностях на большом экране над ними; эти действия профессионально комментировал у микрофона сотрудник музея. «Горячая мастерская» была любимым детищем основательницы музея Джейн Т. Рассел⁵, скончавшейся за месяц до его открытия; теперь мастерская стала ее своеобразным мемориалом. Ныне ею руководит Чарли Пэрриот⁶, блестящий художник-стеклодув; он стажировался в Чехии и побывал в нашем Гусь-Хрустальном. Судя по великолепной продукции «горячей мастерской», продающейся в музейном магазине, ему удалось создать прекрасный творческий коллектив. Нужно сказать, что произведения Ч. Пэрриота и его молодых коллег производят куда более сильное впечатление, чем некоторые из экспонатов музея. Впрочем, Музей стекла в Такома, несомненно, будет совершенствовать и расширять свою экспозицию: залогом тому служит очевидный интерес к нему общественности, длинный список его спонсоров и друзей, энтузиазм научных сотрудников и творческий потенциал художников-стеклоделов.

¹ Jacqueline Mendelson & Dehanna Jones; Mildred Howard

² Jane T. Russel (30.11.1937 — 10.5.2002)

³ Charlie Parriott

⁴ Kimberly Keith

⁵ Dale Chihuly & Arthur W. Andersson

⁶ Howard Ben Tre

у юмора должно быть все!

Александр Соболев (Вена)

Музей карикатуры в небольшом австрийском городке Кремсе появился спонтанно — то есть, почти как сам смех, практически неожиданно. Посидели как-то два карикатуриста с одним из сильных мира сего, посмеялись. Один из них сделал эскиз, и вот уже в первый год после открытия новорожденного музея здесь отвели душу, то бишь наохотались, 90 тысяч охотников до шутки.

Австрийский дом смеха, вызывающий улыбку уже несколькими веселыми акцентами в своей архитектонике, находится недалеко от городского Дома искусств и, по иронии судьбы, как раз напротив известной всем в Австрии тюрьмы Штайн. Имеет белоснежные стены, снизу стекло, посередине, над входом, торчит красный кубик — нос клоуна; чуть выше «тарачатся» два окна-глаза, а на крыше кривые щипцы нескольких фронтонов, как колпаки веселящихся паяцев. Перед музеем на двух мраморных колоннах беспечно сидят Херр и Фрау — австрийки, отлитые в бронзе. Именно такими их увидел и создал один из вышеупомянутых художников, а именно Манфред Дайкс.

Для воплощения, и это уже не шутка, потребовался только один год с того самого памятного момента, когда губернатор Нижней Австрии ознакомился с наброском музея, сделанным вторым юмористом-пассионарием — Густавом Пайхлем.

Общая площадь музея — 1400м², выставочная — 550м². Два уровня. Две постоянные экспозиции: «Мир Манфреда Дайкса» и «Иронимус-Кабинет» (выставка работ Густава Пайхля); еще один зал предназначен для передвижных выставок. Общая стоимость проекта — 2,91 млн. евро, в том числе здание — 2,18 млн. евро, внутреннее оборудование и благоустройство территории перед зданием — 730 тыс. евро.

Манфред Дайкс родился в 1949 году. Заявил о себе в ранние 70-е на страницах австрийских и немецких журналов — «Profil», «News», «Spiegel». Его манера известна на Западе практически всем. Он не только график, но и художник-живописец, театральный декоратор, музыкант, поэт и дизайнер одежды, мебели, домашней утвари, инструментов и канцелярских товаров.

Густав Пайхль родился в 1928 году. Сделал международную карьеру архитектора. В качестве рисовальщика, карикатуриста и сатирика под псевдонимом Иронимус освещает политические события в Австрии уже в течение 50 лет. Принимал участие в бесчисленном количестве выставок за рубежом. Получил множество международных наград (Большую австрийскую государственную премию; премию Mies von der Rohe-Preis и другие). Работает для старых авторитетных газет — «Die Presse», в настоящее время отмечающей свое 150-летие, и «Süddeutsche Zeitung».

В здании очень много света, и это ощущение возникает уже в фойе. Все потому, что внутри непривычно мало перегородок и совсем отсутствуют двери. Пространство разбито на зоны теми самыми «острыми углами», которые карикатуристы обходить не любят. Поэтому юмор, разрушая иронией разделяющие стены, то есть предрассудки, и объединяет людей.



Музей карикатуры. Кремс

Справа от входа находится просторное крыло магазина. Помимо традиционных для таких мест сувениров, альбомов и книг по искусству, здесь посетителям предлагаются футболки, керамическая плитка и пиво от Дайкса, вино и набор письменных принадлежностей от Пайхля. Слева от магазина — зал с актуальной международной карикатурой (подборка из свежих газет). Отсюда в открытый проем виден «Иронимус-Кабинет». Там в лакированных черных рамах остроумно задокументировано австрийское время периода Второй Республики. Время это было примечательно для Австрии подписанием Государственного договора о нейтралитете и, конечно, официальным визитом нашего тогдашнего главы государства — Никиты Сергеевича Хрущева.

Для этой экспозиции была отобрана карикатура 50-х — 60-х годов прошлого века. В ней автор как рисовальщик и архитектор комментирует политические события. Рисунки, сделанные им тогда для ежедневных газет, выстроились в хронологический ряд и стали сегодня страницами истории всей страны. Рассматривая их, посетители удивляются тому, как события, державшие всех в те дни в напряжении, были так быстро забыты.

Техника Пайхля чем-то напоминает рисунки нашей безвремено ушедшей художницы Нади Рушевой. Только он счастливый человек, и это сразу бросается в глаза: в его работах много иронии и любви и абсолютно нет поправок. Совершенно легко, пользуясь пером и тушью, одной тонкой линией Пайхль выражает свое отношение и к событиям, и к их участникам. Долгое время на I австрийском государственном телеканале он на глазах у миллионов телезрителей рисовал предновогодними вечерами основные события уходящих лет. Хрупкие словно былинки линии его рисунка чудесным образом удерживают в фокусе тучные фигуры политиков. Портреты их смешат, вызывают симпатию и помогают лучше разглядеть и понять нюансы политических баталий. Когда рассматриваешь эти рисунки с близкого расстояния, их непосредственность кажется детской, немного же отстранившись, видишь изящество и интеллигентность работы зрелого мастера.

Напротив Иронимус-Кабинета, в помещении побольше, устраиваются ретроспективные и персональные выставки художников-графиков и карикатуристов со всего мира. В прошлом году, например, здесь «гостили» наши Кукрыниксы, нынче к годовщине музея приурочена, как говорят критики, почти сенсационная выставка американца Роберта Крамба (Robert Crumb), художника-карикатуриста с мировым именем, комика, именуемого королем андеграунда.

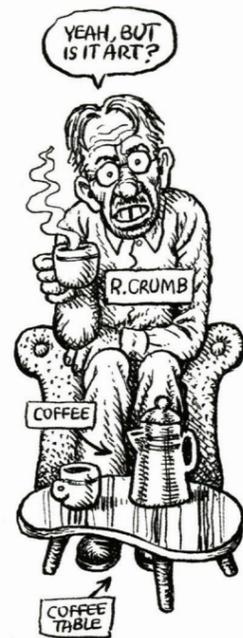


Рисунок Роберта Крамба

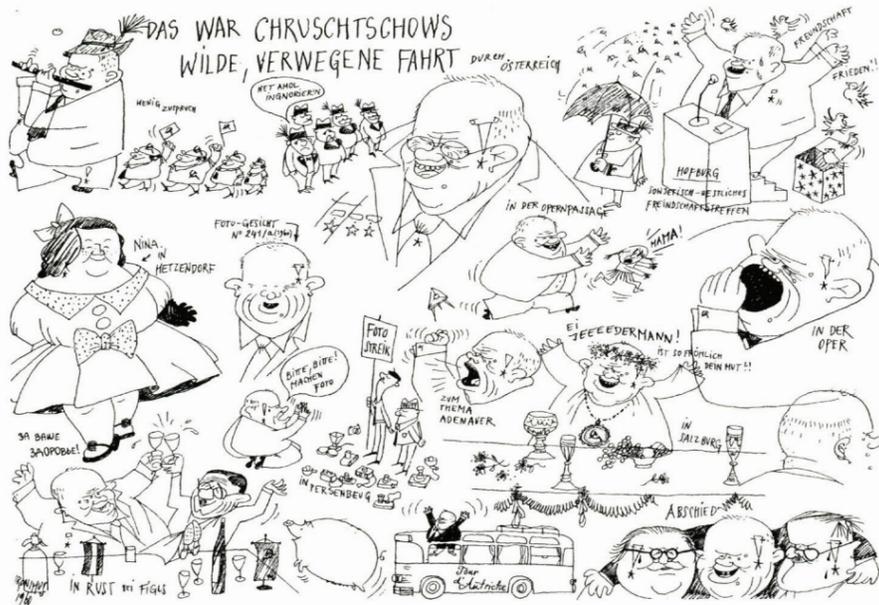


Рисунок Иронимуса. По следам официального визита Н.Хрущева

В 60-е годы он помог стартовать в искусстве новому направлению, так называемым подпольным комиксам. Газета «Нью-Йорк Таймс» объявила его ведущим художником-сатириком андеграунда XX века. Многие карикатуристы в своих биографиях называют его мотиватором их творческой ориентации. Дайкс, например, сказал совершенно категорично: «Его, конечно, надо знать, а у того, кто его не знает, наверняка есть какой-то дефект».

Что ж, в 60—70-х, когда хиппи и наркотики особенно беспокоили общество, Крамб был доступным и простым явлением в жизни американцев. Но, как оказалось позже, настолько же значительным и долговечным. Все остальное стало историей, а он и его искусство живы и свежи до сей поры. Говорят, он рисует постоянно — особенно любит графику и акварель. Его выставка в австрийском Музее карикатуры называется «Много лиц Роберта Крамба», и лица эти настолько неожиданны и разнообразны, что так и хочется сравнить их автора с известными богами индуистского пантеона: многоликим разрушителем стереотипов Шивой, любвеобильным Кришной и креативным создателем Вишну. И диву даешься, как такие образы-идеи и в таком количестве приходят ему в голову! Крамб не первый художник, работающий с темой секса, но он первый, кто позиционировал себя в работах лично. Причем видно, что все это для него не абстракция, а собственный эксперимент. Чего, например, стоят его «доктор Натура» и Идеальная женщина или «Настоящая амазонка»!

Интересно, что посередине музея, словно столб позвоночника, находится белокаменная винтовая лестница. Поднявшись по ней, гости попадают в другой мир, «Мир Манфреда Дайкса». Там на полотнах большого формата, выпучив глаза, загибаются австрийские толстобрюхие обыватели, высокопоставленные чиновники и католические епископы. Художник, пользуясь широким набором средств (акварель, тушь, пастель), с наслаждением выписывает в жанровых сценах большие и маленькие извращения своих соотечественников. У его персонажей (здесь их называют «дайксфигурэн»), словно у мутантов, появившихся в результате беспорядочных связей страдальцев с демонами, их истязающими, с картин Босха отвратительные толстые носы и выдающиеся вперед кривые зубы. Без сомнения, между ними и героями нидерландского живописца есть связь, и если сюжеты и персонажи художественных полотен Босха были вызваны на свет фантазией страшного грядущего Страшного Суда и борющегося с пороками католика, то у Дайкса и его персонажей, взятых из жизни, нет ни страха, ни отчаяния. Босх видел Страшный Суд духовным зрением, как бы со стороны, а в поле зрения, или в формат листа, насмешника Дайкса умещаются нынче только деформированные физиономии. Если это знак, то ждать современному человеку нечего. Поэтому вы-

ставке Дайкса больше подошло бы другое название, а именно — «Осужденные Дайкса».

Хотя мнения относительно Дайкса расходятся. Одни считают, что он переступает черту дозволенного, бывает слишком откровенен, а значит — вульгарен; другие — что художник именно на этой грани дозволенного—недозволенного добивается откровения, и что границу эту определить невозможно. Однако все единодушно в том, что Дайкс — виртуозный рисовальщик-физиономист, схвативший характер австрийского бюргера так точно, как никто другой до него. Его австриец смешон, доволен жизнью и добродушен, за что художнику в конце концов и прощаются все его преувеличения и чересчур ироничные грешки. Про себя и музей Дайкс говорит: «Я здесь как тягловая лошадка. Если успеха не будет и дом этот обанкротится, я окажусь в доме напротив».

Однако беспокоится он за Дом смеха напрасно. Пока все идет отлично, почти как говорил Уинстон Черчилль: «Мы создаем себе жилища, а потом они создают нас». В гостеприимных светлых помещениях с «несерьезным» содержанием с некоторых пор проводятся литературные вечера, театральные представления, показы мод и новинок дизайна. Народу это определено по душе. Здесь отлично уживаются психология и общественная жизнь, история и искусство, идеология и политика. Получается так, что Музей карикатуры в Кремсе с помощью юмора представляет австрийскую культуру шире, чем какой-либо другой музей страны.

За помощь, оказанную при подготовке материала, автор сердечно благодарит художественного руководителя музея господина Северина Хайниша (Severin Heinisch).



Иеронимус

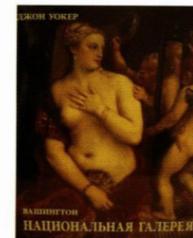


Австрийские ребята по Дайксу

Александр Люсый

вашингтонские сюжеты

Джон Уокер. Вашингтон. Национальная галерея. М.: Русская книжная компания «Библион»; «Библио-Глобус», 2002. Пер. с англ Н.Ю.Молок.



Почти сто лет назад в Америке, вступившей во вполне «живописную» стадию, начались дискуссии о национальной галерее, в ходе которой Фрэнклин Уэбстер Смит предложил поддержанный Конгрессом план создания целого города искусств с копиями различных памятников всех времен и народов. Запланированная живописная коллекция по замыслу также должна была удовлетворяться лишь копиями мастеров. Но к моменту открытия первого корпуса Вашингтонской галереи в 1941 году несколько американских коллекционеров привезли из Европы достаточное количество подлинных шедевров, завещанных национальной галерее. Любопытно, что один из основателей галереи, Эндрю Меллон, потративший на нее более 50 миллионов долларов, после покупки 21 полотна из ленинградского Эрмитажа был назначен послом в Великобританию.

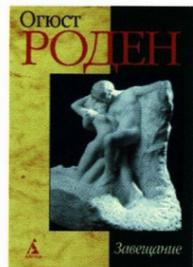
Эта огромная книга-музей, изобразительная эпопея об истории создания галереи и ее нынешнем состоянии, впервые была издана в США в 1975 году. Чтобы не потеряться в обширном пространстве самой разнородной ценной информации, тут присутствует множество внутренних сюжетов, каждый из которых достоин отдельной монографии. Оказывается, едва ли не все революции, независимо от их характера, имели качество распродаж. Во всяком случае после казни Карла I в Англии правительство Кромвеля сочло нужным продать все королевское собрание вместе со «Святым Георгием, поражающим дракона» Рафаэля (на доспехах воинственного святого — орден Подвязки, которым английский монарх награждал итальянского, в свою очередь отдаривающегося этой картиной). После владения французским коллекционером картину купила Екатерина II, и она оказалась в Эрмитаже, чтобы позже в свою очередь быть проданной Советским правительством.

Художники в разное время создавали портреты самой эпохи: например, Альбрехт Дюрер в «Портрете клерка» 1516 года запечатлел, по словам Уокера, гжуче фанатичное «лицо Реформации», а портреты Гольбейна-младшего сравнивались с государственными документа-

Андрей Иконников—Галицкий

оптимистический трагик

Огюст Роден. Завещание. СПб, «Азбука», 2002. Серия «Наследие»



«Роден коренаст, сильные плечи, широкоскулое лицо, глаза нередко мечтательно полузакрыты, а когда они широко раскрываются, видна светлая лазурь зрачков. Густая борода придает ему сходство с микеланджеловским пророком». Портрет Родена, обладающий скульптурной достоверностью и так похожий на его собственные творения. Цитата из книги «Роден об искусстве. Беседы, собранные П.Гзелем».

В томе, выпущенном издательством «Азбука», объединены три взгляда на Родена, три образа. Книга первая — взгляд извне. Редакторское название — «Беседы об искусстве». Это и есть «Беседы, собранные П.Гзелем», откуда взят процитированный выше словесный портрет. Поль Гзель — литератор и критик, около года проработавший у Родена секретарем... Как бы секретарем. На самом деле, взяв на себя роль малого при великом, он задался целью предать вечности содержание их спонтанных разговоров о мастерстве, о классиках, о древнем и современном искусстве. Получился Роден достоверный и условный, живой и скульптурный; в его образе — две доминанты, два полюса художественного сего: спокойное величие Фидия и космический трагизм Микеланджело.

ми. Но они умели по-своему решительно (куда там политикам!) прорываться и с традицией, в том числе и со своей собственной, как это не раз проделывал Пикассо, в буквальном смысле разбивший зеркало, в которое веками смотрела западная живопись, чтобы различить в нем отражение природы. Репродукция картины «Обнаженная» (1910) сопровождается общей формулой, ставшей основополагающей для всего последующего искусства: «Абстрактного искусства не существует. Вы всегда должны с чего-то начинать. Затем вы можете убрать все следы реальности». Впрочем, в рамках этого альбома получается, что «странности ума» Пьеро ди Козимо (флорентийская школа, ок. 1495) своим загадочным символизмом задолго до появления манифестантов Бретона превзошли самые изощренные сюрреалистические изыски.

Один из сквозных сюжетов — сопоставление молодости/старости. С первой ассоциируется живопись Пьера Боннара, который никогда не писал с натуры и не пользовался мольбертом, предпочитая сразу же прибавить холст к стене. Мастер особой «харизмы старости» в портрете критика и защитника импрессионистов Теодора Дюре — Эдуард Вюйар. Именно в старости, когда Матисс не мог больше подолгу стоять у мольберта, он стал работать с цветной бумагой и ножницами в жанре декупажа (аппликации), еще глубже «врезаясь прямо в цвет». Здесь есть картины-мистерии («Смерть скряги» Иеронима Босха, 1490) и картины, порождающие литературные сюжеты, — «Иосиф, обличаемый женой Потифара» Рембранта и «Иосиф и его братья» Томаса Манна, «Семья комедиантов» Пикассо и пятая из «Дунских элегий» Рильке.

Жаль, что в этом роскошном издании должным образом не прозвучал эрмитажный сюжет. Автор предисловия к русскому изданию директор Государственного Эрмитажа Михаил Пиотровский пишет, что ему «больно» (с. 15) перечислять все шедевры вверенного ему хранилища, составившие некогда одну из основ Вашингтонской галереи. И все же — разве читатель не имеет права на полное представление об эрмитажном анклав в вашингтонском собрании? Разве безболезненно точная карта Аляски в «Доме книги» на Невском означает территориальные претензии к Вашингтонщине? В целом же это превосходная книга, способная порадовать каждого, кто по счастью станет ее обладателем.

В те годы (1910—1911), когда Гзель благоговейно записывал страстные и хитровато-добродушные монологи Мастера, последний находился в зените славы и авторитет его в вопросах прекрасного делался всемирно непререкаем. Родену — семьдесят. Великий и мудрый старец, познавший все, открывший истину в себе, несущий ее миру в своих созданиях — вот образ (как «Зевс» Фидия), творимый старательным Полем. Его Роден ведает тайной взаимоотношений бытия и искусства. Скульптура, говорит он, есть выявление таинственной, непознанной сущности, внутреннего наполнения явлений природы. «Мы ощущаем и познаем лишь ту внешнюю сторону вещей, которой они повернуты к нам... Все же остальное теряется в бесконечной тьме». Высветить тьму, проявить ее красоту и мощь — задача пластического искусства. В этом смысле оно — копирование природы, подражание природе. Роден в изложении Гзеля — великий стоик, пантеист, усилием духа и могучих творческих рук умеющий проникать в тайны бытия. Но он один стоит перед этой бездной мироздания; его не в силах понять люди, и перед ним нет Господа. Он — одиночек.

Именно с этого трагического мотива — одиночества гения — начинается Гзель запись «Бесед». «Нынче художники и любители искусства выглядят чем-то вроде ископаемых... Дух, мысль, мечта — до них никому нет дела! Искусство мертво». Последняя фраза («L'art est mort») переведена не совсем адекватно; следовало бы: «Искусство умерло». Эхо надгробного вопля по античной цивилизации: «Великий Пан

умер!». Мотив одиночества и непонимания проходит сквозь всю ткань «Бесед», то вторгаясь в разговор прямо, то скромно присутствуя на дальнем плане. «Академия» не понимает и отвергает его «Бальзака». Муниципалитет города Кале не приемлет замысла простых и трагически-светлых «Граждан Кале» и портит скульптурную группу ненужным пьедесталом. Великий оптимист, влюбленный в бездну-Природу, счастливо и плодотворно познавший ее, сам, как «Раб» Микеланджело, рвется ввысь, но остается непонятым.

Иной образ Родена возникает при чтении книги, написанной им самим. «Французские соборы» (как и примыкающее к ним стилистически и содержательно «Завещание») — произведение особого стиля и жанра. Поэма в прозе, исповедь, проповедь, эссе об искусстве... Синтез простодушно-благочестивой средневековой латыни, экзотической экспрессии видений барокко, искусственно декадентского символизма времен Третьей Республики. Поэтические образы соседствуют с пророческими интонациями и с восторженными гимнами природе и ее Творцу в духе Франциска Ассизского. О средневековых храмах Прекрасной Франции, о готике и романском стиле — с радостным преклонением... Но, как ни удивительно, для скульптора, привычного к грубой работе резцом и руками, архитектурная тема — лишь повод высказаться: здесь нет описаний, нет анализа. Бессмысленно сравнивать эти художественно емкие описания соборов Шартра, Манты, Реймса с фотографиями из книг по искусству (Роден презрительно отзывается о возможностях фотографии). Здесь главное — автор, его впечатления и страсть. Импрессию и экспрессию. Они же суть главное и в его пластическом творчестве.

Образ Родена двойствен и тут. Мощный пантеистический оптимизм, вера в Господа, бурная сила жизни порождают возвышенно патетическую речь. Перед нами Роден Восхищенный. Его восторг рождается в созерцании гармонии природы Франции, из ее религии, из грации и красоты ее женщин. Все вместе возносится к высоте. К Богу. «Я живу в постоянной благодарности Богу, Его восхитительным созданиям, Его красноречивым посланникам». «Какой рай эта земля!». Органическое понимание романотики (для Родена это — одно

Л. В.

мальчик-золотко

Ана Мария Дали. Сальвадор Дали. Федерико Гарсиа Лорка. М., 2003. Серия «Genius logi». Перевод с испанского и каталонского Натальи Малиновской.



Если перечислить все заголовки статей, вошедших в эту вовсе свежую книгу, выпущенную издательством «ЭКМО», и помещенных на титульном листе, то сразу становится ясно: нам предложено насладиться в основном эпистолярным жанром. Письма Сальвадора Дали Федерико Гарсиа Лорке, письма Федерико Гарсиа Лорки Сальвадору Дали и Ане Марии Дали, дополненные разделом «Из писем друзьям», плюс воспоминания Аны Марии Дали и два поэтических, но тоже месседжа: от Дали к Лорке («Святой Себастьян») и от Лорки к Дали («Ода Сальвадору Дали»)...

«Всего несколько страничек» детского дневника сестры каталонского гения со временем переросли в книгу «Сальвадор Дали глазами сестры» и стали той отправной точкой в общем разговоре о Дали (кто бы сомневался, что именно он — в центре!), что и предложен читателю. Первое впечатление — переводчик и автор вступительного комментария к публикации Наталья Малиновская могла бы нам поведать много больше, чем себе позволила в скромном предисловии, так явно выдавшем все ее личностные предпочтения. Оригинальный текст как он есть всегда хранит тайны, и, окунаясь в него, получаешь редкую, но возможность понять больше, чем написано, читая между строк. У меня, например, есть серьезное подозрение, что Малиновской это удалось. Потому так уверенно и радостно она и делится с нами собственным открытием: «Эти письма необычайно много говорят и о художнике, и о поэте. Теперь уже совершенно очевидно, что не Лорка, как долгое время считалось, испытывал влияние сюрреалиста Дали. Все было иначе — с точностью до наоборот. Хотя бы потому,

эстетическое целое) заставляет вспомнить Гауди; поэтический текст Родена — как бы комментарий к божественно-буйной архитектуре Саграда Фамилия.

Но сквозь весь текст навязчиво и неотступно проходит и другая тема: разрушение, смерть прекрасного. Роден ненавидит жалкую систему жизненных ценностей буржуазного мира. Он вынужден наблюдать, как под ее воздействием разрушается гармония природы, людей, соборов. У этого зла два воплощения: капиталистический город (Париж — все упоминания о нем обличительны) и архитектура, приспособленная к нуждам капитализма. «Мы отреклись от самих себя, отказываясь от любви к чудесам нашего прошлого, и это отречение — самоубийство». «Я смиряюсь со смертью этих памятников, как со своей собственной. Я пишу здесь свое завещание». Роден не может остановить неизбежное, но и принять его не намерен. Трагический образ. Роден Поверженный.

Некоторое успокоение вносит третья часть сборника: письма Родена. Они просты, лишены патетики и мудрых рассуждений. Тут Роден предстает живым человеком, другом своих друзей, обремененным денежными проблемами, заботами о выставках, моделях, поездках, заказах. Работник, трудяга, мастер, человек праведный перед самим собой. Как-то он сказал: «Пластическая правильность — образ и подобие праведности духовной». Кредо скульптора и человека.

Напоследок о недостатках книги. В сущности, он один: отсутствие необходимого сопроводительного текста. Прекрасное эссе Рильке «Огюст Роден», поставленное в качестве предисловия, не дает ответов на простые читательские вопросы о жизни и творчестве скульптора. Комментарий к основному тексту недостаточен; «Французские соборы» не откомментированы вообще; ничего не сказано об авторе и об истории создания «Бесед»; письма Родена публикуются с сокращениями и без ссылок на источники. Небольшая биографическая статья и краткое пояснение о публикуемых произведениях прямо-таки просятся под обложку с изображением «Вечной весны» оптимистического трагика Родена.

что, когда они дружили, Дали-сюрреалиста еще просто не существовало» (стр. 14). Все так, вопрос только — в степени правдивости каждого в том, что он доверяет бумаге.

Интимный тон переписки — между друзьями, брата с сестрой, сестры с другом, тебя самого с собой... Насколько исповедален этот жанр? Каковы процент откровенности и доля трезвого взгляда со стороны на строки, лежащие на бумагу? Какова мера художественности этих (искренних ли?) писаний? А если, не дай Бог, ты Гений и создаешь это даже в строгом родительском доме в провинциальном и тихом Кадакесе?

Вопросы, вопросы, вопросы. Присмотритесь сегодня к местным арт-корифеям, кующим свою черепашую броню из эпатажа (как Кулик) или мифов, слагаемых друзьями (московские концептуалисты). Чем дальше отодвигается время их подвигов, тем монументальней становится архивация их искусства. Вот так и с юношью Дали. Нам уже важна каждая подробность (Дали, например, по какой-то странной физиологической случайности, сохранил парочку молочных зубов), каждая заноза в прошлом великого сюрреалиста. Но именно то, что сделало Сальвадора знаменитым — сюрреализм, — как раз и ставит жирную точку в нежных воспоминаниях сестры о брате, который до 1928 года в ее памяти остался как нежный юноша, мальчик-золотко, преданный высокому искусству, друзьям и семье.

Документальный жанр переписки, предпочтительный составителями этой книги, дает читателю возможность проследить за всеми «линками», возникающими в, казалось бы, несложной фигуре треугольника «художник — сестра художника — поэт». Но, когда вершины этого треугольника — Дали, Ана Мария Дали и Лорка, связи эти, подтвержденные впервые изданной на русском языке перепиской, становятся особенно интригующими и важными.

Раздел арт-хроники ведет Ася Балужева

ФЕВРАЛЬ

1 февраля. Российская национальная библиотека. Отдел эстампов. Выставка «Новые поступления 2002 года». Выставка отечественных и зарубежных альбомов и каталогов.

1—28 февраля. Дом ученых им.М.Горького. «Шотландия глазами петербургских художников». Живопись, графика.

1 февраля — 1 апреля. Выставочный зал «Смоленский собор». Выставка «Петербургские куклы».

1 февраля — 30 апреля. Музей артиллерии. «Оружейные легенды XX века». Стрелковое оружие.

1 февраля — 1 мая. Музей обороны и блокады Ленинграда. «Военные коллекции». Амуниция солдат Второй мировой войны. Из частных собраний поисковиков и коллекционеров.

5—20 февраля. Галерея «На Обводном». Выставка фоторабот Александра Китаева.

12—28 февраля. Выставочный зал Московского района. «Лоскутное творчество». Работы разных художниц.

12—28 февраля. Факультет журналистики. Фото-выставка «Санкт-Петербург. 1903—2003. Незвестная блокада» (издательство «Лимбус-пресс»).

14 февраля. Российская национальная библиотека. «Быть или не быть правде на земле...». Выставка посвящена 150-летию со дня рождения философа и духовного учителя русских символистов Владимира Соловьева.

14—15 февраля. Филармония. Первый международный фестиваль анимационных искусств «Мультивидение».

15 февраля — 10 марта. Киноцентр «Ленинград». «Свободная тема». Фотостудия «Клип». Черно-белая фотография.

16 февраля — 2 марта. Галерея «IFA». Сборная выставка «Профессиональная фотография».

18 февраля — 2 марта. Выставочный зал «Смоленский». «Созвучие искусств». Выставка секций изобразительного и прикладного искусства Санкт-Петербургского отделения Российского творческого союза работников культуры. Живопись, графика, керамика, дизайн, флористика, резьба по дереву.

18 февраля — 5 марта. Галерея «Голубая гостиная». Исмо Валь (Финляндия). Живопись.

18 февраля — 15 марта. Галерея «Берег». Выставка «Наследие промышленной архитектуры Санкт-Петербурга».

19 февраля. Эрмитаж. Георгиевский зал. Торжественная церемония завершения программы «Реставрация императорского трона».

19 февраля. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Круглый стол «Художник и рынок: стратегия выживания».

19—23 февраля. Музей-квартира Исаака Бродского. «Рядом». Живопись художника Вика.

20 февраля. Музей декоративно-прикладного искусства. «Триптих». Выставка возрожденных шедевров: живописные полотна XVII—XIX вв., иконы, золоченая резьба полихромной скульптуры. Книжная графика и материалы искусствоведческих исследований.

20 февраля. Альфа-банк. Выставка рисунков участников арт-студии психоневрологического интерната №3 (Петергоф). Гуашь, монотипия. Совместно с общественной организацией «Перспективы».

20 февраля. Открытие «Зимней галереи». Инициатор — компания LCA. Галерея открыта в честь 300-летнего юбилея Петербурга и представляет современных американских и европейских художников.

21 февраля. Музей хлеба. Выставка «Веселися, храбрый росс». Подготовлена Государственным мемориальным музеем имени А.Суворова и приурочена ко Дню защитника Отечества. В экспозиции представлена юбилейная, сувенирная и повседневная посуда, а также живописные и графические полотна.

21 февраля. Российская национальная библиотека. Выставка «Эстонские украшения».

22 февраля — 8 марта. Галерея Тонино Гуэрра. «Агентство Ю-2 представляет: мебель, живопись, стекло, керамика».

25 февраля. Кунсткамера. Выставка «Ингерманландия». Представлена серия фотографий на тканях из музея «Ваприйки», предметы быта и народного искусства XIX века.

25 февраля — 15 марта. Галерея «Валенсия». «Цветы». Выставка акварелей Нины Богатковой.

25 февраля — 25 марта. Галерея Михайлова. Ирина Маштакова, Константин Алтынин. Живопись.

26 февраля. Общество «А-Я». «Ненужная память». Курортная фотография 1920 — 1930-х годов. Автор проекта — Азаматъ Э. Чеслав.

26 февраля. Эрмитаж. Выставка «Костюмированный бал 1903 года в Зимнем дворце». Представлены старинные маскарадные костюмы из коллекции Эрмитажа.

26 февраля. Российская национальная библиотека. Выставка «Петербург, 1913 год». Цель выставки — воссоздать картину быта, общественной и культурной жизни эпохи, от которой нас отделяет теперь уже почти столетие.

26 февраля. Российская национальная библиотека. «Жорж Сименон. К 100-летию со дня рождения». Книжно-иллюстративная выставка, посвященная творчеству французского писателя, мастера детективного жанра.

26 февраля — 26 марта. ЦВЗ «Манеж». «Художники — городу». К 300-летию Санкт-Петербурга.

27 февраля. Мраморный дворец. Открытие обновленной экспозиции «Музей Людвиг в Русском музее».

27 февраля. Эрмитаж. «Пастели западноевропейских художников XVI—XIX веков в собрании Эрмитажа». В рамках фестиваля «Европастель».

27 февраля — 19 марта. Дом журналиста. «Северная пальмира». Выставка фотографии. Представлено более 60 авторов.

28 февраля. Голубой зал Академии художеств. Выставка пастелей в рамках фестиваля «Европастель».

28 февраля. Галерея стекла «Росвуздизайн». Выставка «Здравствуй, масленица!». Выставка лоскутных произведений Ларисы Дергачевой.

28 февраля — 15 марта. Центр книги и графики. «Вариации: Балет. Музыка. Фламенко». Выставка работ Инны Склярёвской, члена группы «Дети Архипа Куинджи».

28 февраля — 23 марта. Выставочный зал Музея городской скульптуры. Персональная выставка Александра Семенцова. Живопись, графика.

28 февраля — 31 марта. Музей-квартира И.Бродского. «Италия. Провинция Кунео. Пастели Петра Чачотина». В рамках фестиваля пастельной живописи «Европастель».

28 февраля — 25 мая. Эрмитаж. «Бельгийская живопись XIX века в собрании Эрмитажа».

28 февраля — 1 сентября. Филиал музея политической истории России на Гороховой, 2. «Для надлежшего управления Санкт-Петербургскую столицей...». Градоначальство и градоначальники (1873—1917 годы).

МАРТ

1 марта. Галерея «Борей». Праздник «Начало начал». В программе: мини-конференция «Любовь как начало начал».

1—9 марта. Музей Новой академии изящных искусств. «От идеального к реальному». Выставка работ Дениса Егелевского.

1—15 марта. Кофейный домик. Ольга Лысенкова. Художественные эмали.

1—15 марта. Библиотека им.А.Блока. «Равноденствие II». Владимир Иосифов, Алексей Парыгин, Андрей Корольчук. Живопись.

1—16 марта. Галерея «Дельта». «Красная история». Ашот Хачатрян. Живопись.

1—16 марта. Магазин «Англия». Выставка работ Виктора Тихомирова. Графика.

1—19 марта. Выставочный зал Московского района. «Весна». Татьяна Беспалова, Лариса Брускинина (бatik), Руслан Халлаев (акварель).

1—24 марта. Галерея стекла «Росвуздизайн». Марина Мацкова. Эмаль.

1—30 марта. Графическая мастерская «Петрограф». Сборная выставка «Петербургская графика».

1—31 марта. Зимняя галерея. Рой Ферчайлд, Жанет Триби, Чаб Маркус, Дэвид Додсворт, Мерсад Бербер, Гари Бенфилд. Оригинальные работы и сериографии.

1 марта — 1 апреля. Арт-подвал «Бродячая собака». Татьяна Капустина. Живопись.

2 марта. Галерея «Кофе-брейк». «Мартовские рептилии». Выставка работ И.Петровского и В.Каткова. Живопись, графика, акварель, темпера, коллаж.

2—30 марта. Галерея «Форум». «Пробуждение». Выставка живописи Дорварда Аюпяна.

3—15 марта. Галерея «IFA». Сборная выставка «Тяни-толкай». Живопись, фотография, объекты.

3 марта — 3 апреля. Галерея Академии художеств. Выставка работ художников — выпускников Академии художеств.

4 марта. Галерея «Квадрат». Сборная выставка «Женский портрет».

4 марта. Российская национальная библиотека. Выставка, посвященная Александре и Владимиру Люблинским, двум заслуженным сотрудникам библиотеки. Фотографии, документы.

4—14 марта. Музей А.Блока. Выставка-фестиваль «Былое и думы». К 15-летию цикла литературных и мемуарных вечеров Фонда культуры. В экспозиции представлены афиши и программы. В рамках фестиваля пройдут вечера воспоминаний

4—15 марта. Галерея «Сельская жизнь». Выставка «Сельская жизнь». Владимир Шинкарев. Живопись.

4—15 марта. Галерея «Борей». «Белая война». Валерий Лукка и Виктор Васильев. Живопись. Проект посвящен трем личностям — Владимиру Ленину, Карлу Маннергейму и Александру II.

4—15 марта. Галерея «Борей». «Встреча трех поэтов в присутствии одного художника, одного звукоискусствителя и одного ученого». Графические объекты Владимира Маринина, Сергея Соловьева и Ирины Яблочкиной.

5 марта. Елагиноостровский дворец-музей. Выставка «Мартовские коты. 300 лет и три года». Портреты котов, коты-объекты, коты в декоративно-прикладном искусстве.

5 марта. Музей «Анна Ахматова. Серебряный век». Выставка «Скульптурный портрет Бешембека Турдалиева». Портреты Марины Цветаевой, Анны Ахматовой, Николая Гумилева.

5 марта. Музей революционно-демократического движения. «Женщины-антифашистки Финляндии. 1919 — 1944 гг.». Фотографии, предметы быта из музея г. Тампере.

5—16 марта. Выставочный центр Союза художников. «Надежда». Выставка работ молодых художников. В рамках фестиваля искусств «От авангарда до наших дней». Живопись, графика, скульптура, текстиль, фотография, мебель, объекты.

5—18 марта. Галерея «IFA». «Frigidus». Живопись разных художников.

5—31 марта. Ресторан «Палкинъ». Выставка работ Елены Фигуриной. Скульптура.

5 марта — 2 апреля. Выставочный зал «Смольный». «Римский-Корсаков в театре, музыке и духовной жизни России». Выставка посвящена дню рождения Н.Римского-Корсакова. В основе экспозиции — материалы из Дома-музея Н.Римского-Корсакова в Тихвине.

6 марта. Мраморный дворец. «Елена Келлер. Живопись».

6 марта. Мраморный дворец. «ЭлектроЗемля». Выставка британского видеоарта.

6 марта. Мраморный дворец. «Звуковые игры». Представлены инсталляции Владимира Тарасова.

6 марта. Мраморный дворец. Александр Батурин. Акварели, пастели.

6 марта. Мраморный дворец. Выставка работ Веры Матюх. Графика.

6 марта. Мраморный дворец. Дмитрий Шаховской. Скульптура.

6—16 марта. Галерея «Голубая гостиная». Выставка Международной ассоциации дворянских художников. Живопись, скульптура.

6—17 марта. Галерея «IFA». Анна Желудковская. Живопись.

6—30 марта. Выставочный центр Союза художников. «Разговор с учителем». Представлены стекло, графика, керамика Бориса Смирнова, а также работы его учеников — Любои Савельевой, Фидаиля Ибрагимова, Александра Иванова, Бориса Федорова, Галины Ивановой. Выставка посвящена столетию со дня рождения Бориса Смирнова.

7 марта. Государственный центр фотографии. Выставка московских фотографов Александры Митлянской и Валерия Орлова. Представлены проекты «Красота для всех» и «Nature & Mortе».

7—15 марта. Дом ученых им.М.Горького. «Наши очаровательные петербурженки». Татьяна Со-До (живопись), Ирина Терешенкова (фотография).

7—21 марта. Галерея «Арт-Коллегия». «Ленинград 1940—80-х годов». Эстамп. Выставка посвящена 300-летию Санкт-Петербурга.

7—31 марта. Центр по созданию еврейского музея «Петербургская иудаика». Татьяна Погорельская. Живопись, графика.

8—29 марта. Галерея «FOTOimage». «Боязнь насекомых». Антон Федоров. Фотоинсталляция.

8 марта — 1 апреля. Петербургский архив и библиотека независимого искусства. «Страсти по Питеру». Виктор Мальцев, Александр Рец. Выставка, презентация книги.

9—30 марта. Музей сновидений Зигмунда Фрейда. «Воображение, от которого нельзя отказаться». Алексей Тихонов. Фотография.

9—30 марта. Галерея Тонино Гуэрра. «Живопись не для всех». Выставка работ Стефана Садовски (Польша).

10 марта. Институт «Про Арте». Презентация международного передвижного фестиваля «Культбросок на

восток» (фестивальное видео, мультимедиа, виджеинг, диджейинг). Дискуссия на тему «Новые технологии в реализации глобальных культурных проектов». Кураторы фестиваля: Павел Лабазов, Надежда Бакурадзе.

11 марта. Российская национальная библиотека. Выставка новейших научных иностранных книг издательского объединения «Gale», организованная РНБ совместно с книгоиздательским концерном «Gale Group».

11 марта — 3 апреля. Галерея «Гильдия мастеров». Николай Романов. Живопись.

13 марта. Российская национальная библиотека. Открытие выставки «Издательство «Российская политическая энциклопедия» представляет». Выставка посвящена 10-летию издательства.

13 марта — 6 апреля. Выставочный зал на Охте. Выставка дипломных и курсовых работ Государственно-го академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина.

13 марта — 31 апреля. Галерея «Валенсия». «2000—2003. Фрагменты и надписи». Представлены шестнадцать авторов, у которых были персональные выставки в галерее «Валенсия». Живопись, графика.

14 марта. Выставочный зал «НоМИ». Антанас Суткус (Литва). Фотография.

14 марта. Философский факультет СПбГУ. Доклад Константина Митенева и Маши Пентиум по теме «Киберфотография».

14—30 марта. Галерея «Nota Bene». Наталья Манелис. Живопись, графика.

14 марта — 9 апреля. Галерея «Наив». «Древний ритм». Галина Михеева, Алексей Смирнов, Валерий Гусев, Сергей Кулаков, Наталья Петрова. Арт-объекты, живопись, графика, скульптура.

14 марта — 25 апреля. «Jam Hall Gallery». «Солярыс». Виктор Данилов. Живопись, графика, скульптура.

15 марта. Музей Новой академии изящных искусств. «Craft Deco Academic». Алексей Морозов (Москва). Графика, скульптура, фотография.

15 марта. Музейный флигель. «Стол находок». Городской центр утерянных документов и средств связи представил выставку утраченных вещей. Куратор — Евгений Орлов.

15 марта — 6 апреля. Галерея «Кино-Фот-703». «1001 отражение». Выставка фоторабот Анатолия Евстропова (Липецк). В рамках Международного фестиваля маргинального искусства.

15 марта — 6 апреля. Русско-немецкий культурный центр. Анастасия Селизарова. Графика.

15 марта — 12 апреля. Галерея «Д137». «Kraft Deco Classic». Выставка Алексея Морозова (Москва). Живопись, скульптура, графика. Куратор — Мария Савельева.

15 марта — 30 апреля. Музей-квартира Елизаровых. «Лариса Рейснер — поэт и революционер». Материалы Государственного архива социально-политической истории и частных коллекций.

15 марта — 30 мая. Санкт-Петербургский франко-русский клуб. «10 дней в Париже». Выставка работ Юрия Брусникина.

15 марта — 31 мая. Музей музыки в Шереметевском дворце. «И Шереметев благородный…». К 350-летию со дня рождения графа, фельдмаршала Б.Шереметева. Гравюры военных баталий Северной войны, военные костюмы, музыкальные инструменты Петровской эпохи, оружие, раритетные книги.

15 марта — 31 мая. Центральных музей железнодорожного транспорта. «Корифей отечественной транспортной науки». Выставка посвящена К.Протасову и Ю.Ливанову.

16—31 марта. Кофейный домик. Мария Васильева. Живопись.

16 марта — 1 апреля. Библиотека им. А.Блока. «Мой город». Владимир Ершов. Живопись.

17 марта — 17 апреля. Галерея «АстроСофт». «Яблочный Спас». Александра Овчинникова. Живопись.

17 марта. Еврейский общинный центр. «Современники. 1950—1960-е годы». Борис Шварцман. Выставка фотографий.

17—24 марта. Галерея «Голубая гостиная». Выставка памяти Анны Шевелевой. На выставке представлены живопись, батик художницы.

17—31 марта. Магазин «Англия». Татьяна Городчаннинова. Фотография.

17—31 марта. Галерея «IFA». Роберт Овакимян. Персональная выставка живописи.

17 марта — 7 апреля. Невская куртина. Проект института «Про Арте» «Штучки: паспорт». Посвящается обмену советских паспортов.

17 марта — 20 апреля. Центр книги и графики. Выставка работ Михаила Гавричкова. Графика.

18—29 марта. Галерея «Борей». «Коллекция брутального искусства». Представлены работы художников из Москвы, Петербурга и Липецка. В рамках «Международного фестиваля маргинального искусства», посвященного 300-летию Санкт-Петербурга и Липецка.

18 марта — 10 апреля. Музей Ф.Достоевского. «Островский и Достоевский». К 180-летию со дня рождения драматурга. Представлены фотографии, документы, первые издания.

18 марта — 18 апреля. Галерея стекла «Росвуззидзайн». Сергей Краинов. Декоративные работы из дерева.

19 марта. Российская национальная библиотека. «Жизнь и творчество Карен Бликсен». Выставка посвящена судьбе известной датской писательницы и приурочена к открытию представительства Датского Института культуры в Санкт-Петербурге. Документы, фотоматериалы.

19 марта. Санкт-Петербургский университет, филологический факультет. «Electric visions». Финский видеоарт.

19—30 марта. Музей А.Блока. «Музыка в красках». Живопись и графика рок-музыкантов. Участники: Константин Арбенин, Георгий Мажуга (группа «Зимовье зверей»), Михаил Новицкий (группа «СП Бабай»), Михаил Башаков, Игорь Голубенцев и другие.

19 марта — 7 апреля. Музей В.Набокова. «Книги Франца К.». Выставка работ Александра Константинова (Москва). Представлены книги художника, созданные по мотивам произведений Франца Кафки.

19 марта — 9 апреля. Галерея «Арт-город». Выставка Николы Зверева. Живопись. К 30-летию творческой деятельности.

19 марта — 13 апреля. Музей-квартира Н.Некрасова. «Пред дверью в незримое». Андрей Соболев. Живопись, графика.

19 марта — 1 мая. Галерея Марины Гисич. «Счастливый сад». Владимир Загоров. Живопись.

20 марта — 2 апреля. Галерея «IFA». Персональная выставка Александра Леонова. Живопись.

20 марта — 7 апреля. Выставочный центр Союза художников. Выставка петербургских художников, посвященная 58-й годовщине Победы в Великой отечественной войне. Среди представленных произведений — работы Ивана Веричева, Андрея Беляева, Федора Мищенко, Бориса Николаева, Юрия Лаврухина, Александра Мурзина и др. Всего 300 живописных, графических, скульптурных произведений искусств почти сотни авторов.

20 марта — 10 апреля. Галерея «Национальный центр». «Петербург пером и тушью». Олег Власов, Геннадий Бедностин. Графика.

20 марта — 20 апреля. Выставочный зал Международного центра делового сотрудничества. «Пентрология». Андрей Гринин. Фотография.

20 марта — 20 апреля. Галерея «На Обводном». Владимир Овчинников. Живопись, скульптура.

20 марта — 20 апреля. Музей декоративно-прикладного искусства СПбГПА. Владимир Гориславцев. Керамика.

21 марта. Институт «Про Арте». «Electric visions». Финский видеоарт.

21 марта — 1 апреля. Выставочный зал Музея городской скульптуры. Гавриил Малыш. Живопись.

21 марта. Галерея «Палитра». Выставка «Цветы и девушки». Живопись, графика, скульптура. Сборная выставка.

22 марта. Академия художеств. «Electric visions». Финский видеоарт.

22—30 марта. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Выставка «Мы здесь живем». Три века петербургской истории глазами детей. Выставка детского творчества.

22—30 марта. Центральный музей железнодорожного транспорта. Выставка «Железнодорожная модель-2003». Модели вагонов, вокзалов, мостов, действующие макеты железной дороги.

22 марта — 5 апреля. Галерея «С.П.А.С.». «Явление Бога Волоса в виде да-да-да». Персональная выставка Феликса Волосенкова. Живопись.

22 марта — 12 апреля. Выставочный зал Московского района. Евгений Жаворонков, Олег Лебедев, Борис и Юрий Осенчаков, Виктор Распопов. Живопись, графика.

22 марта — 13 апреля. Галерея «Navicula Artis». «Сны вахтерши». Выставка-сновидение Петра Белого. Объекты. Куратор — Глеб Ершов.

23 марта — 28 апреля. Музей-дача А.Пушкина. «А.С.Пушкин. «Руслан и Людмила» и «Каменный гость». Выставка художника Николая Домашенко.

24—30 марта. Выставочный зал Союза дизайнеров. «Весна, цветы, солнце, облака…». Детский рисунок.

25 марта. Музей А.Пушкина. Круглый стол в рамках программы «Новый художественный Петербург». Кураторы проекта: Валерий Вальран, Олег Лейкинд, Дмитрий Северюхин.

25 марта. Институт «Про Арте». Видеопрограмма «Танцевальные истории». В рамках третьего Международного фестиваля «Кинотанец».

25 марта. Центральная детская библиотека им. А.С. Пушкина. Выставка «Дети мира рисуют Библию». Представлены работы детей разных возрастов из 28 стран мира — победителей международного конкурса, объявленного в преддверии 50-летнего юбилея государства Израиль.

25 марта — 6 апреля. Галерея «Голубая гостиная». Марина Мацкова — эмаль, Олег Чернов — живопись.

26 марта. Институт «Про Арте». Видеопрограмма «Почти соло». В рамках третьего Международного фестиваля «Кинотанец».

26 марта — 16 апреля. Галерея «Валенсия». Выставка живописи Сергея Дергуна.

27 марта. Институт «Про Арте». Видеопрограмма «Сказки тела со всего мира…». В рамках третьего Международного фестиваля «Кинотанец».

27 марта — 27 апреля. Исторический архитектурно-художественный музей г. Кронштадта. Выставка петербургского мариниста, живописца и графика Юрия Васильева.

28 марта — 18 апреля. Галерея «Фундус». Мануэль Лопас Алонса (Испания), Тамара Ларина (Москва). Выставка работ двух фотохудожников.

29 марта. Музей театрального и музыкального искусства. Показ фильмов в рамках третьего Международного фестиваля «Кинотанец». Совместно с институтом «Про Арте».

29 марта — 20 апреля. Музей неконформистского искусства. Выставка работ Геннадия Манжаева. Живопись, графика. Куратор — Николай Благодатов.

30 марта — 30 апреля. Этнографический музей. «Постижение Ван Гога. 150 работ к 150-летию художника». Выставка работ Елены Поповой.

31 марта. Офис компании «Люфтганза» (Невский, 32). Выставка, посвященная старейшей иностранной газете Санкт-Петербурга «St. Petersburgische Zeitung».

31 марта. Смольный. Открытие галереи портретов «Первоначальствующие лица». Представлено 70 живописных портретов петербургских градоначальников за период с 1703 года по настоящее время.

АПРЕЛЬ

1 апреля. Храм любви, мира и музыки. День дурака на холме.

1 апреля. Детская библиотека истории и культуры Петербурга. «333 поросенка». Игрушки из коллекции Татьяны Флоря.

1—9 апреля. Галерея «Дельта». «Розовые сны дедушки Фридриха». Выставка работ Петра Горелова, Павла Шугурова, Павла Малицкого, Андрея Дышло, Сергея Сплавинаова, Алексея Кротова. Живопись, графика, скульптура. Выставка проводится в рамках проекта «Δ между прошлым и будущим».

1—10 апреля. Арт-подвал «Бродячая собака». Фото-выставка Татьяны Андриановой, Елены Бледных, Марии Галенко.

1—12 апреля. Галерея «Борей». «Открытие постреалистического романтизма». Выставка работ Георгия Ковенчука, Алексея Кульбина, Льва Дутова. Живопись, графика.

1—14 апреля. Магазин «Англия». Иван Левченко. Графика.

1—15 апреля. Галерея «Nota Bene». «Идентификация женщины». Геннадий Бекаревич, Борис Четков, Юра Тумасян. Живопись.

2 апреля. Детская библиотека истории и культуры Петербурга. «И золотое содержанье книг нуждается в застёжках золотых…». Художественные работы из кожи. Авторы: Мария Пагольская и ее ученики.

2 апреля. Офис компании «Digital Design». Выставка японских гравюр укие-э из коллекции фонда «Ямато».

2 апреля. Кунсткамера. Фотовыставка «Многоликая Африка». Фотографии Владимира Снатенкова.

2 апреля. Ресторан «Палкинъ». Выставка работ Александра Герасимова. Живопись.

2—6 апреля. Галерея «Кино-Фот-703». «Е-мое» (случайная выставка случайных произведений неслучайных художников). Живопись, графика, коллаж, ткани, объекты, поэзия.

2—11 апреля. Выставочный зал Союза дизайнеров. «Открытие одной картины». Работы детской студии под руководством Татьяны Кирпичевой.

2—12 апреля. Галерея «IFA». «Петербург. Свет о тени». Персональная выставка черно-белой фотографии Владимира Семенова.

2—16 апреля. Выставочный центр Союза художников. «Туман во Вьетнаме». По материалам творческой поездки Тумана Жумабаева.

2—30 апреля. Галерея «Форум». Хелена Вилькен, Эва Дарничанка, Наталья Коваленко (Польша). Живопись, смешанная техника.

3 апреля. Музей-квартира И.Бродского. Проект «Новый русский музей». Живопись известных людей — Б.Гребенщикова, С.Говорухина, Ю.Мамина, Т.Парфеновой и других. Организатор — газета «Петербург на Невском».

3—9 апреля. Выставочный центр Союза художников. Александр Компус. Живопись.

3—18 апреля. Выставочный центр Союза художников. «Метаморфозы». Татьяна Леонова. Графика.

3 апреля — 1 мая. Галерея Академии художеств. Георгий Мороз. Живопись.

3 апреля — 4 мая. Галерея дизайна «Бултхауп». Выставка работ Петра Мали. Мебель.

3 апреля — 10 мая. Галерея «Северная столица». Валерий Лукка. Живопись.

4 апреля. Музей А.Блока. Выставка работ Владимира Барсукова. Живопись, графика.

4 апреля. Государственный центр фотографии. «Александр Хлебников — судьба мастера, или Пионеры советской фотографической рекламы».

4 апреля. Мраморный дворец. Торжественная церемония передачи фотокопий авторских эскизов К.Росси, представляющих убранство Белой гостиной Михайловского дворца. Фотокопии получены из Лондонской Королевской библиотеки.

4 апреля. Галерея «Кино-Фот-703» Кинопрограмма «Эротика до 30-го года» (23 французских короткометражных фильма, снятых в эпоху немого кино). В рамках цикла «Кинообсерватория» (незнакомые произведения мирового кино и видео-арта). Кураторы — Василий Гусак и Андрей Кудряшов.

4—20 апреля. ЦВЗ «Манеж». «Юные — городу». Выставка детского творчества.

4—29 апреля. Музей А.Блока. «Как нас сюда занесло?». Выставка из серии «Художники Коломны». Живопись и графика Владимира Барсукова.

4—30 апреля. Выставочный зал «Смольный». Выставка к 168-летию Санкт-Петербургского художественного училища им.Н.Рериха. Живопись, графика.

4 апреля — 22 мая. Музей А.Ахматовой в Фонтанном доме. Выставка «Анна Ахматова в фотографиях Николая Пунина».

5 апреля. Арт-центр «Митьки-ВХУТЕМАС». «СПб, Вятка, Нижний Новгород». Ирина Васильева. Живопись.

5 апреля. Музей новой академии изящных искусств. Последняя выставка Олега Маслова и Виктора Кузнецова «Aestimato capitis». Постановочная фотография

7 апреля. Храм любви, мира и музыки. День ситара и сарода (день рождения Рави Шанкара).

7—21 апреля. Галерея «IFA». Валерий Дьяченко. Живопись.

8—20 апреля. Галерея «Голубая гостиная». «Река». Игорь Болотов. Живопись, графика.

8—20 апреля. Галерея «Голубая гостиная». «Натюр-морт». Надежда Касаткина. Живопись.

8—27 апреля. Выставочный зал Музея городской скульптуры. «Масштабы дизайна: 100 классических стульев». Организаторы выставки — Институт им.Гете, музей «Витра-Дизайн».

9 апреля. Храм любви, мира и музыки. Праздник голубых замшевых ботинок.

9—25 апреля. Институт «Про Арте». «RESULTS. Новые стратегии в художественном образовании». Медиа-арт.

АРХАНГЕЛЬСК

5 апреля. Государственный музейно-объединение «Художественная культура Русского Севера». Выставка «Открытие земли Красноборской». Представлены предметы традиционной народной культуры Красноборского района из коллекции музея изобразительных искусств.

БАРНАУЛ

13 марта — 13 апреля. Художественный музей Алтайского края. «Волна возвратного прилива». Персональная выставка Валерия Октября. Живопись.

31 марта — 1 июня. Государственный художественный музей Алтайского края. «Старинные часы еще идут...». Представлены часы из собраний разных музеев. Выставка организована при участии городского музея часов г. Ангарска, Художественного музея, Краевого Союза художников, кафедры дизайна АГИИиК.

ВОЛОГДА

12 марта — 12 апреля. Областная картинная галерея. Валерий Антонов. Живопись.

13 марта — 13 апреля. Областная картинная галерея. Выставка картин Андрея Жевакина. Живопись.

ЕКАТЕРИНБУРГ

19 марта — 2 апреля. Центр современной культуры Уральского государственного университета им. Горького. Выставка трех екатеринбургских фотографов. Участники: Павел Браславский (серия «Private road»), Аскар Кабжан (серия «Прошлый век») и Станислав Белоглазов.

27 марта — 6 апреля. Музей изобразительного искусства. Экспозиция графических работ разных авторов из собрания Русского музея.

КАЗАНЬ

28 марта — 28 апреля. Музей Г.Тукая. «По следам Тукая». Выставка, посвященная жизни и творчеству представителей татарской литературы, лауреатов Государственной премии им. Г. Тукая Ахмета Файзи (1903—1958) и Ибрагима Нуруллина (1923—1995) и приуроченная к 100-летию и 80-летию со дня их рождения.

КЕМЕРОВО

14 марта — 14 апреля. Областной музей изобразительных искусств. Выставка «Нам 30 лет. Живопись. Керамика. Дизайн». Посвящена юбилею Кемеровского художественного училища. В экспозиции представлены работы студентов и преподавателей.

20 марта — 20 апреля. Областной музей изобразительных искусств. Выставка картины Василия Сурикова «Посещение царевной женского монастыря», приуроченная к 155-летию со дня рождения великого русского художника. Из собрания Государственной Третьяковской галереи.

КРАСНОЯРСК

28 февраля. Дом художника. Выставка графики Александра Сорокина. На выставке представлено более 40 графических листов.

КУРГАН

21 марта — 20 апреля. Областной художественный музей. «Дерево: фантазии...». На выставке представлены художественные произведения мастеров — это рельефные панно, малая пластика, скульптура, расписная утварь, игрушка; изделия из бересты и лозы. Представлены работы Раисы и Валерия Лытченко-Метких, Василия Стародумова, Игоря Кривоногова, Николая Суханова.

МУРОМ

4—24 апреля. Выставочный центр Муромского историко-художественного музея. Ретроспективная выставка «Графика в творчестве муромских художников». На выставке представлено более 80 работ, выполненных в различных техниках: рисунок, пастель, акварель, линогравюра, офорт, монотипия и т.д. Свои работы представили: Николай Абрамов, Николай Беспалов, Константин Ляпин, Владимир Маряхин и другие.

НАБЕРЕЖНЫЕ ЧЕЛНЫ

13 марта. Картинная галерея. «Ню». Выставка обнаженной натуры. На выставке представлены работы городских художников, работающих в различной манере и с разными материалами. Живопись, графика, скульптура, фотография.

27 марта — 12 мая. Музей истории города. «Мой город в лицах». Выставка художника Ивана Сочнева.

НОВОСИБИРСК

7—26 марта. Галерея «LeVall». «New Digital Age». Выставка 8 японских фотографов. Представлено 9 самостоятельных проектов.

6 марта. Новосибирская картинная галерея. «Метамосква». Проект Паки-то Инфанте и Анны Горюновой. Фотография.

14 марта. Новосибирская картинная галерея. Выставка «Черное и белое». В экспозицию вошли работы М. Митурича-Хлебникова, А. Поздеева, Ф. Воложенкова, А. Горбатука, З. Рубан и Н. Жукова, В. Куликова.

4 апреля. Новосибирская картинная галерея. Открылся новый раздел постоянной экспозиции декоративно-прикладного искусства «Народное искусство и художественные промыслы России». Экспонаты из собрания галереи.

4—24 апреля. Галерея «LeVall». «На востоке и вокруг него». Персональная выставка фотографии Виктора Хмелика.

ОМСК

1 апреля — 31 мая. Государственный историко-краеведческий музей. Выставка наиболее ценных экспонатов и коллекций, собранных и сохраненных за 125-летнюю историю музея.

8 апреля — 8 мая. Областной музей изобразительных искусств им. М. Врубеля. «Сибирский край — источник вдохновения». Анатолий Чермошнец. Графика.

ПСКОВ

3—23 марта. Приказная палата Псковского музея-заповедника. «Эстонцы в Сибири». Фотовыставка известного эстонского ученого-этнографа Маре Пихо. Представлено 95 фотографий, сделанных в 1998—2001 годах: портреты и интерьер жилья, прихода Сибири и деревенские улицы, домашние животные и праздники.

САМАРА

28 февраля. Самарский областной историко-краеведческий музей им. П.Алабина. Выставка фонда Национально-культурного центра «Туран» и Национального музея Татарстана «Декоративно-прикладное искусство Татарстана: от старинных технологий к современному дизайну». Представлено около 70 изделий, среди которых расшитые головные уборы — тюбетейки и калфаки; халаты, платья и жилеты, платки и полотенца, ковры, намазлыки и шамаили.

СМОЛЕНСК

24 марта — 6 апреля. Выставочный зал Дома художника. Областная выставка произведений молодых художников. Декоративно-прикладное искусство, живопись, графика.

10 апреля. Выставочный зал. Всероссийская выставка творческих работ преподавателей и студентов художественно-графических факультетов высших учебных заведений.

ТОЛЬЯТТИ

21 февраля — 20 марта. Картинная галерея. «Экология духа». Персональная выставка Арсения Коржа, посвященная 65-летию со дня его рождения и 35-летию его творческой деятельности. Гуашь, тушь, пастель, акварель.

20 марта — 20 апреля. Краеведческий музей. Выставка «Антропология». Впервые представлены экспонаты, иллюстрирующие развитие человека, начиная с 5 тыс. до н.э. до периода Средневековья. Основу выставки составляет личная коллекция самарского антрополога Александра Хохлова. Представлена коллекция подлинных черепов наших предков. Организаторы — Музей археологии Поволжья и Самарский государственный педагогический университет.

ТУЛА

1—31 марта. Галерея музея «Ясная Поляна». «Хрустальное ожерелье России». Экспонаты для выставки представлены из фондов Музея хрустала ОАО «Дятьковский хрусталь».

ЧЕБОКСАРЫ

2—17 апреля. Чебоксарский выставочный зал. «В сторону экрана». Видеоарт. Участники: Бьерн Мельхус (Берлин), Стефан Сен-Лорен (Канада), Соо-я Ким (Корея) и другие. Куратор выставки: Иосиф Бакштейн (при участии Виктора Мизиано).

ЯРОСЛАВЛЬ

21 февраля — 31 марта. Художественный музей. «Традиции русского авангарда». Представлены работы Павла Кондратьева и его учеников. Живопись, графика из собрания Ярославского Художественного музея и частных коллекций Санкт-Петербурга.

12 февраля — 6 апреля. Художественный музей. «Творчество. Судьба. Наследие». Выставка Константина Горбатова. Живопись, документы из собрания музея «Новый Иерусалим», г. Истра Московской области.

25 марта — 18 апреля. Художественный музей. «Старая, старая сказка...». Детская художественная книга XIX — первой половины XX вв. Из собрания Ярославского Художественного музея и Государственного литературно-мемориального музея-заповедника Н.А. Некрасова «Карабиха».

22 апреля — 2 мая. Художественный музей. «Русский авангард». Из собрания Ярославского художественного музея, Переславского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника и частной коллекции Эдуарда Натанова (Израиль).

бельгийская живопись в эрмитаже: скромное обаяние «тихого омута»

До 25 мая в Государственном Эрмитаже проходит выставка бельгийской живописи XIX века, дающая редкую возможность увидеть практически все работы из музейного собрания этой поры, представление о котором зритель вряд ли имел раньше.

Сальвадор Дали обожал фламандцев и ездил в Брюссель, дабы почерпнуть вдохновения в бельгийских музеях. Были ли это великие старики (и скорее всего именно они) или преемники их традиций во времени, живопись которых сегодня представлена в Эрмитаже, история умалчивает. Мне, например, кажется, что такая работа, как «Мастерская живописца» Жан Батиста ван Мура (1819, Брюссель — 1884, там же), вполне могла пленить воображение будущего сюрреалиста в ту пору, когда чужая живопись его все еще интересовала.

Картина написана в 1854 году, и, вероятней всего, на ней изображена мастерская Мура в Брюсселе. Какие причудливые вещи — вазы, бивни, клетки, оружие, в каком странном расположении предметы относительно друг друга мы видим на этой скромной фиксации брюссельского артистического интерьера. Художник с собачонкой у ног чуть ли не клюет носом, сидя возле собственного полотна на мольберте. Какая-то безумная птица — вероятно, чучело, зависла в воздухе, не долетев до вялого сачка, распятого под несвежим потолком... Так и кажется, что перед нами предтеча сюрреализма — только стоит переписать все чуть иначе, выпустив на волю чертей из этого «тихого омута».

Как раз в это время, чуть раньше, мода на бельгийскую живопись достигла и России, и охота обладать оригиналами Лейса, Галле, Бракелера, Роббе, Маду и других обуяла многих состоятельных столичных русских коллекционеров, вкусу которых — а это прежде всего Кушелев-Безбородко и Горчаков — мы должны быть сегодня во многом обязаны и благодарны.

В середине XIX века возникли картинные галереи светлейшего князя, канцлера А.М.Горчакова и графа М.А.Кушелева Безбородко — лучшие в России коллекции современной живописи, в значительной степени определившие характер эрмитажного собрания. Пожалуй, в России, как сообщает каталог к выставке, не было ни одного частного собрания европейской живописи XIX века без работ бельгийских художников. Для примера скажем, что в огромной, около 600 картин, галерее винного откупщика миллионера В.А.Кокорева (1817—1889) в Москве были представлены Ф.Бракелер, Э.Вербукховен, Ноттер, Роббе, И.Стевенс, Галле, Лейс, Киндерманс, Маду, Виллемс; в хорошей коллекции В.Е.Краузольда — картины Лейкерта, Ноттермана, Э.Вербукховена, Виллемса; в не-

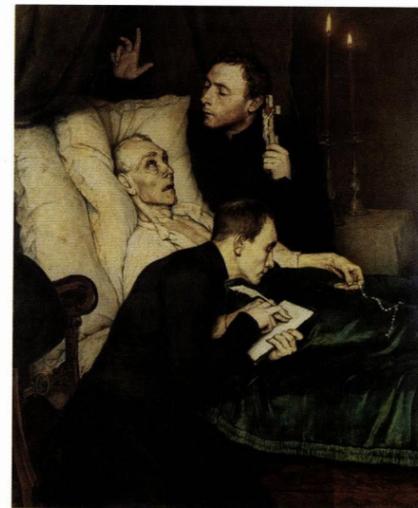


Жан-Батист ван Мур. Мастерская живописца. Х., м. 80X102. 1854

большом собрании любителя искусств М.А.Безценного (1800 — 1884) в Петербурге — А.Дилленс, Эхаут, Жениссон, Гронкель, Кейзер, Лейкерт, Мур, Ноттерман, Оммеганк, Э.Вербукховен, Верхейден. И в таких петербургских и московских коллекциях, начиная с императорских, по самым скромным подсчетам, были сотни бельгийских картин XIX века.

Критично и остро написанный, насыщенный информацией с кучей сносок на каждое предположение автора, каталог к этой экспозиции (куратор выставки и автор текста — Б.И.Асвариц), пожалуй, будет лучшим подспорьем на вашем пути по третьему этажу Эрмитажа, где разместились эта выставка. Особенно полезно обратиться к нему, если у вас вдруг возникли вопросы по данной теме, но вы не решались их задать. Например: где хранится крупнейшее собрание бельгийской живописи, не считая, разумеется, самой Бельгии? Как именно пролетарская революция способствовала тому факту, что петербургский Эрмитаж обладает значительным собранием бельгийского изобразительного искусства? Что думали о фламандской живописи великие князья, Александр Бенуа или Федор Достоевский? Кого — Мане или Бракелера — предпочитал последний?

Как ни странно, возле этих тихих романтических и где-то даже унылых полотен в вас может проснуться детское любопытство, склонное к собственному толкованию сюжетов, которыми богато это впервые выставленное для зрителя собрание. Не хотите за-



Александр Теодор Опоре Стрейс. Хищные птицы. Завещание. 160,5X135. Х., м. 1876

давать вопросы Б.И.Асварицу — задайте их себе, как делали это многие посетители Эрмитажа, собиравшиеся возле картины Жозефа Стевенса «Собака, несущая обед своему хозяину» из собрания князя Горчакова, не так давно демонстрировавшегося в Эрмитаже. Ну, например, укажите на картине того пса из восьми, который, по мысли известнейшего художественного критика Т.Торе-Бюрже (стр. 116 каталога), «похож на гордого испанского нищего на картинах Веласкеса или Гойи».

Лиза Вертин



Владимир Тарасов. Ноктюрн для бумаги

весна на миллионной улице

Весну в Мраморном встретили арт-фейерверком. В один день открылись сразу шесть выставок — графика, скульптура, видеоарт, инсталляции. И, конечно, вновь подготовленная к просмотру коллекция Музея Людвиг, организацией которой занимались Александр Боровский, Маргарита Костриц, Ирина Карасик.

Напомним, что нынешняя экспозиция — «Искусство XX века: идеи и направления» уже четвертая по счету, основанная на собрании Музея Людвиг (всего в коллекции более 120 работ — Бойс, Сигал, Уорхол, Лихтенштейн и многие другие), и вполне понятно желание организаторов работать со знаменитой коллекцией. Что-то хочется показать снова и снова, что-то — отложить на потом. Когда внутри одной и той же коллекции происходит движение, она становится похожа на живой организм — дышит и растет за счет новых поступлений и экспонатов, неожиданного нового соседства в иных пространствах. Это и есть долг нынешних ее обладателей по отношению к Ирэн Людвиг, вдове Петера Людвиг, определивших свое собрание в здание знаменитого ренессансного дворца. Например, в последнее время Музей Людвиг в Петербурге пополнился работами недавно посещавших наш город художников Джудит Ротшильд и Сергея Есяяна.

Конечно, попасть в «семью Людвиг» не просто, поэтому предполагаемые кандидаты для начала приглашаются кураторами в качестве соседей. В этом году как бы «внутри» коллекции расположились работы Ольги Тобрелуц, Тимура Новикова, Надежды Зубаревой, и поговаривают, что, вполне возмож-

но, некоторые работы Новикова в скором времени перейдут из собрания Русского музея в собрание Людвиг.

В те же дни, что были определены для Музея Людвиг как премьерные, соседние залы тоже были отданы отнюдь не случайным художникам: это были Елена Келлер, Александр Батуринов, Дмитрий Шаховской, Вера Матюх, Владимир Тарасов и молодые британские художники.

Вильнюсскому джазмену Владимиру Тарасову отвели весь третий этаж — ведь именно его инсталляцию «Музыка воды» больше всего желают приобрести кураторы Музея Людвиг. Капли с потолка медитативно барабанят сразу по нескольким ведрам разной величины — оттого и звуки получаются разными. Если прислушаться, можно угадать в музыке воды мелодию (правда, служительница зала пожаловалась, что долго находиться в помещении невозможно, — монотонность звуков одновременно и усыпляет, и раздражает). Похожую работу Тарасов сделал вместе Ильей Кабаковым в Нью-Йорке несколько лет назад. Тогда она называлась по-другому — «Инцидент в музее», но с потолка в ведра точно так же капала вода. Однако, как замечает Маргарита Костриц, в Нью-Йорке акцент скорее был сделан именно на протечке — как на символе бедности, разрухи, пренебрежения, халатности. А в Мраморном уже совсем не было гнетущих ассоциаций — скорее, возникали приятные мысли о летнем дожде, который вечером стучит по жестяным крышам дач и наполняет до краев старые потемневшие бочки.

Другие инсталляции Тарасова здесь же, за исключением, пожалуй, технологически

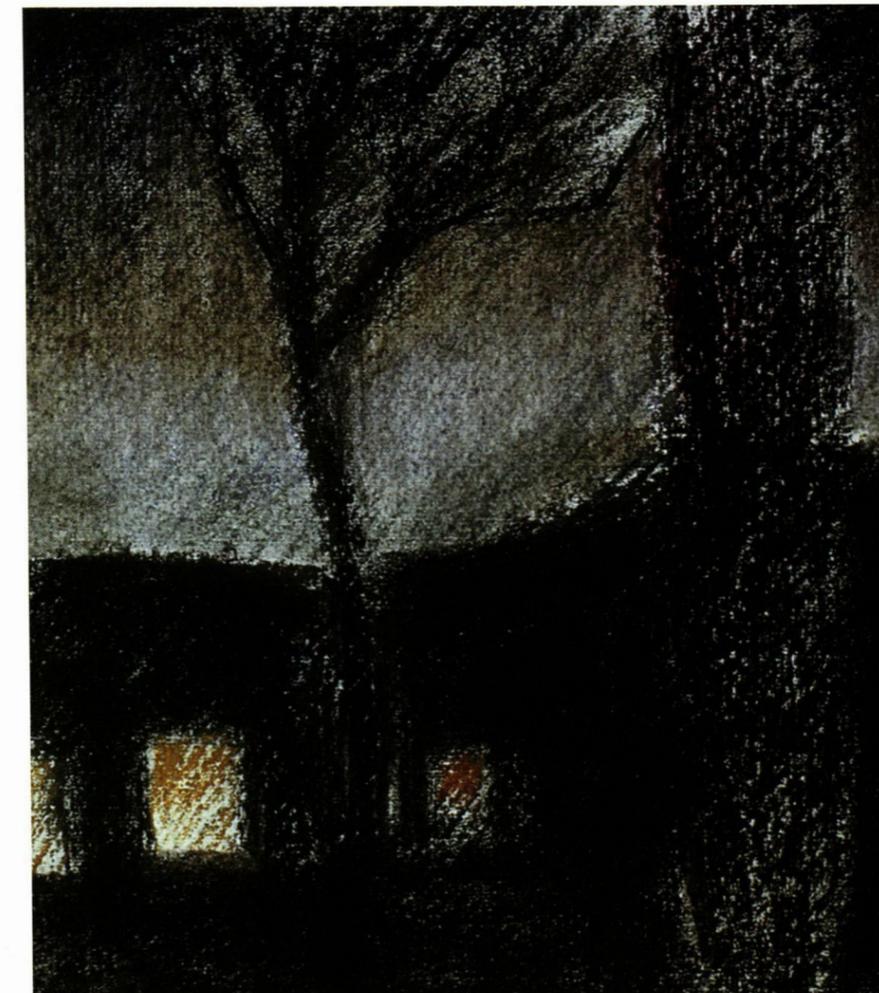
сложного «Ноктюрна для бумаги» (который состоит из огромного количества винтов-вентиляторов), были выполнены с какой-то поразительной эстетической простотой. Их минималистская цельность была проникнута импровизационной легкостью джазового музыканта и приятно поражала всяческим отсутствием претензий на глобальные тематические обобщения (политика, психология, социология).

О британском видеоарте в Петербурге НоМИ уже писал в прошлом номере. Но вот приехали сами авторы — и, как всегда, оказалось, мы говорим на разных языках. Впервые, англичане, среди которых были и 40-летние «ребята», вероятно, в силу подвижности их художественных институций — того же Британского Совета например, оказались абсолютно свободны от коммерческих намерений, от которых ну никак не освободиться нашей «молодежи» (которой уже тоже не 20 лет). Особой художественностью британская волна видеоартистов тоже не озабочена: что видео — то и арт. Ну а сюжеты, в общем-то, самые востребованные любым государством: социалка, политика, гендер или, мягко говоря, отвязный «пофигизм» мягких радикалов. Случились и остроумные работы — например, Пола Руни «Включается свет. Песня гардеробщика из ночного клуба» и «Вокруг, между. Песня галерейного ассистента». Песни о скучной и надоевшей работе оформлены как оперные арии, а страдания «маленьких людей» становятся гротескно возвышенными, и, наделенные «гоголевской» интонацией, приближенными с помощью экрана прямо к нашему носу.

Ученик Владимира Стерлигова Александр Батуринов — признанный петербург-

ский классик. Он не первый раз появляется в стенах Русского музея, но и в галерейных камерных пространствах (Батурина часто и с любовью показывает галерея «СПАС») его небольшие экспозиции всегда выдержанны, интеллектуальны, художественно безупречны. Старик Батуринов в своей любви к пейзажу, будь то кривые дороги, изгибы рек или старинный дом, прежде всего схватывает свежее чувство всегда наделенной поэзией природы, ее вечную юность, которая так радостно отзывается каждый раз в его мудром и добром сердце.

Достаточно органично на нынешней весенней выставке в Мраморном оказалась и ее скульптурная составляющая, представленная работами Дмитрия Шаховского. Шаховской, внук деятеля кадетов, стал скульптором в годы политической «оттепели», по-своему «святые 60-е». После душевных 50-х это было время новизны, что способствовало поиску новых форм, новаторских способов работы. Его деревянная скульптура, замешанная на старых, подзабытых официальной культурой народных образах, превратилась для Шаховского в тот художественный «манок», который и повел его «деревянную песню», может быть, несколько и ортодоксальную ко времени, но вполне органичную и естественную в пространстве об-



Александр Батуринов. Ночь. Старая Ладога. Картон, пастель. 1978

щей художественной скульптурной традиции. В работах Шаховского объемы легки, но значимы и сочетают в себе воздух пространства с простой геометрией линий «скульптурной графики».

Работы Елены Келлер, теперь уже русской американки, в Мраморном показались нам менее органичными в предложенном арт-контексте — слишком декоративно прямолинейны, локальны по цветам рядом с тонкой и умной системой построения цвета у того же Батурина.

Может быть, задуманное противопоставление одного художественного метода другому, одной арт-фигуры другой и было смыслом той провокации «остроты восприятия», которая, как показалось вашему корреспонденту, на сей раз Мраморному вполне удалась? Получился некий мини-фестиваль соп-temporary art, поддержанный на контрапунктах отличным музыкантом и заслуженными стариками-художниками, среди которых на своем последнем вернисаже в ГРМ была и заслуженно признанный петербургский график Вера Федоровна Матюх, навсегда ушедшая от нас 9 марта.

Корр. НоМИ



Надежда Зубарева. Фигуры. Плетение проволокой. 180 см. 2002

«чудеса фотографии» и традиции американского запада

Дарить подарки к юбилею или отмечать праздник, как было более принято в бывшем СССР, ударной работой — наша традиция. И, видимо, зная о ней, американские институции на предъюбилейной вахте в Петербурге решили сделать и то, и другое. Библиотека Конгресса в День космонавтики, 12 апреля, передала Русскому музею копии снимков «царского» фотографа Сергея Прокудина-Горского, составивших временную экспозицию в Михайловском дворце «Чудеса фотографии», а восемь американских музеев — в том числе художественный Музей Джоселина (Небраска) и Музей Старка (Техас) — приняли участие в организации выставки «Художники Американского Запада», которая открывается в Мраморном дворце Государственного Русского музея 18 апреля.

«Чудеса фотографии» — очень точное название для первой части культурной американской программы, фотографической. Перед нами — работы Сергея Михайловича Прокудина-Горского, родившегося в Петербурге в 1863 году и в 1900-х годах разработавшего оригинальный план, как сейчас бы сказали, проект, как раз и поддержанный его современником — царем Николаем II (род. в 1868 г.). Прокудин-Горский решил осуществить фотообзор Российской Империи и за три года — с 1909-го по 1912-й, а затем и в 1915 году отснял 11 регионов России, путе-

шествуя в специально оборудованном железнодорожном вагоне, предоставленном ему властями. «Чудеса фотографии» — так называлась последняя выставка фотографа в России, состоявшаяся уже при новом правительстве, в 1918 году, в Николаевском зале Зимнего дворца. Вскоре Прокудин-Горский покинул Родину, уехав сначала в Норвегию и Англию, а затем окончательно — во Францию.

Возможно, последние сделанные на таком высоком техническом уровне (со стеклянных негативов) снимки широко представленной предреволюционной России Библиотека Конгресса приобрела у наследников фотографа в 1948 году. А для этой выставки негативы Прокудина-Горского были специально обработаны по методу Вальтера А. Франкхаузера (штат Вирджиния) цифровым способом и отпечатаны на современном оборудовании, благодаря чему фотография приобрела все качества безупречного снимка начала XXI века. Это и есть делящиеся во времени «чудеса фотографии», а заодно и абсолютно американский аспект этой акции.

Как заметил опытный корреспондент Дмитрий Новик, уместнее было бы подарить этот и впрямь прекрасный подбор снимков, уходящей навсегда имперской России (а перед нами — потрясающая многонациональная феноменологическая мозаика типов и видов) зданию по соседству — Государственному Этнографическому музею. Ведь



Сергей Прокудин-Горский. Чудеса фотографии



Ингер Коус. Охотник среди осин. Ок. 1904

фотография эта — скорее плод научной и исследовательской работы, нежели художественный акт, и именно научные достижения Прокудина-Горского в области фотографии (химик по образованию, он учился у Д.И.Менделеева) сделали его знаменитым.

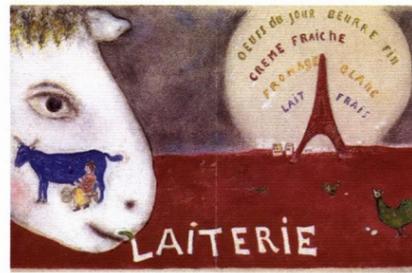
Другая же часть американско-русского взаимодействия оказалась направлена также на исторический материал: формирование живописных традиций исконно американской территории. Перед нами — Запад этой страны, который как-то принято у нас называть Диким. По времени творчества охватчен почти столетний период — с 1830 по 1940 годы.

Первые европейские переселенцы, оказавшиеся на востоке североамериканского континента, сначала предпочитали там и оставаться. Но уже в самом начале XIX века, воодушевленные рассказами о несметных природных богатствах и экзотическом очаровании западных земель, предпочли двинуться в рискованное путешествие именно в этом направлении, желая не только исследовать эти новые для себя пространства, но и заселить и освоить их. Шли, ехали в повозках и верхом на лошадях дельцы, шахтеры, исследователи. Нередко эти экспедиции сопровождали и художники, а свидетельства их знакомства с новыми землями — пейзажи, портреты коренного населения Американского Запада, вы и увидите, посетив Мраморный дворец ГРМ.

Среди многочисленных авторов этой выставки — любители пейзажа Д.Кетлин, К.Бодмер, А.Миллер, С.Истмен, Г.Пратт, А.Бирштадт (последнему особенно удавались монументальные полотна с изображением суровых Скалистых гор); романтический бытописатель Ч.Диас; любитель авантюрных сюжетов Монтаны и Канзаса Ф.Ремингтон, а также многочисленные члены художественного товарищества «Таос» (1915), получившего свое название по имени поселка Таос, что на севере Нью-Мексико. Кроме Б.Эдмунда, Д.Шарпа, Э.Блюменштайна, Б.Филлипса, И.Коуса, любивших изображать обычаи и жизнь местного коренного населения — индейцев, к нему принадлежал и русский художник Н.Фешин, эмигрировавший в США в 1923 году и поселившийся в Таосе в 27-м. Прекрасный колорист, он писал портреты и пейзажи в свободной импрессионистической манере. Жила в Таосе и знаменитая Д.О'Киф, приехавшая в Таос с 1919 года ежегодно, а в 1946-м поселившаяся там навсегда.

НОМИ-инфо

«русский париж»



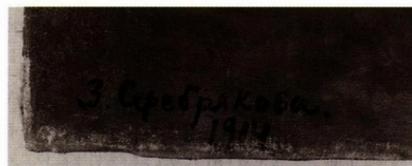
Выставка «Русский Париж 1910–1950-х», которая откроется 28 апреля 2003 года в залах Русского музея, — это первый в мире крупный проект, посвященный искусству русской эмиграции как художественному феномену.

После революции 1917 года почти все значительные художники первой четверти XX века покинули Россию. Вместе с первой волной эмиграции (между 1918 и 1921 годами) уехали некоторые мирискусники, В.Кандинский, М.Шагал, А.Пуни, Д.Бурлюк, М.Андреев, А.Ланской, Н.Певзнер, Н.Габо; после 1924 года, когда умер Ленин и стало сильнее чувствоваться давление на искусство, хлынула вторая волна (А.Н.Бенуа, М.Добужинский, В.Баранов-Россинэ, Ю.Анненков, А.Старицкая, И.Карская и др.). Самая значительная группа уехавших оказалась в Париже — мировой столице искусства того времени, и, поскольку по политическим мотивам почти сразу художественные контакты между Советским Союзом и Западом были прерваны, долгое время почти ничего не было известно о художниках-эмигрантах.

Только во второй половине 1980-х годов, когда открылись границы, вновь появилась возможность знакомства с их жизнью и твор-

похищена работа Зинаиды Серебряковой

Блистательная представительница «русского Парижа», чьи полотна до сих пор невероятно высоки в цене, Зинаида Серебрякова в 1914 году написала женский портрет, который последние 13 лет находился в частном собрании петербургского художника и коллекционера Михаила Леонидовича Звягина. Недавно эта работа была украдена из квартиры Звягина в результате тщательно спланированного ограбления. Сильно пострадали и сам собиратель, и его коллекция: исчезли варварски вырезанные из рам и другие работы (а также несколько ценных русских икон); их поиск в настоящий момент заняты компетентные в этих вопросах органы. Михаил Звягин, оценивая ситуацию как потерпевший, считает, что именно из-за картины Серебряковой на него было совершено нападение с последующим ограблением его частной квартиры.



чеством. В печати стали появляться публикации о русской эмиграции, началось изучение художественного наследия, были открыты многие имена, широко известные в мире, но неизвестные русскому зрителю (такие, как Александр Архипенко, Соня Делоне, Иосиф Липшиц, Хаим Сутин и другие).

Коренное изменение жизненных обстоятельств неизбежно влияет на творчество, и следы эмиграции видны почти во всех работах выставки. Владимир Баранов-Россинэ, начинавший в России как мастер цветомузыкальных композиций и портретов в духе кубофутуризма, в Париже перешел к абстракции. Иван Пуни, наоборот, после картин на грани фигуративной беспредметности, в Париже 1940–1950-х писал маленького размера почти жанровые композиции, натюрморты, головы и лица странных арлекинов. Наталья Гончарова, ориентировавшаяся в России на примитив, пробует себя в разных стилях: манере набилов, комбинациях лучизма и кубофутуризма, абстракции и конструктивизма, а ее поздние произведения даже реалистичны.

Другие художники, как Александр Бенуа, Мстислав Добужинский, Иван Билибин, Константин Коровин, Зинаида Серебрякова, не изменили своей манере, сложившейся в России. Во Франции они продолжают писать те же пейзажи, портреты, создавать эскизы к театральным спектаклям, иллюстрации к книгам, опираясь на прошлый успех. Россия, отношение к советской власти — темы, которые проходят через творчество многих художников (Филиппа Малявина, Бориса Григорьева и др.).

Совсем недавно в России были «открыты» Мария Васильева и Маревна. Обе они худож-

ницы, но более известны как общественные деятельницы. Мария Васильева была организатором так называемой Академии Васильевой на Монпарнасе. Среди участников устраиваемых ею дискуссий и обедов были Жан Кокто, Пабло Пикассо, Амедео Модильяни (см. НОМИ № 2 /19, 2001 года). Маревна — одна из жен Диего Риверы, позднее женившегося на Фриде Кало, — напоминает в своем творчестве и мужа, и свою приемницу.

Тема «Еврейский мир в русском искусстве» получила развитие на этой выставке, которая еще раз подтверждает существование особой стилистики в творчестве еврейских художников из России (Хаима Сутина, Павла Кременя, Захара Рыбака, Марка Шагала).

На вернисаже, кроме изобразительного искусства, которому отводится главная роль, затронуты и другие стороны художественной жизни русской эмиграции. В центре выставки в специальном зале посетители смогут почувствовать атмосферу «Русского Парижа»: как в ресторане, там будут расставлены столики, будет играть музыка — «шансон» того времени, на экране будут показываться фильмы, снятые на студии «Альбатрос», — кинокомпании русских эмигрантов.

Впервые в рамках одного проекта будут собраны произведения большинства русских художников, живших и работавших во Франции с 1910-х по 1950-е годы. Инициатор выставки — Русский музей, организовавший ее совместно с Французской ассоциацией культурных проектов (AFFA) и в сотрудничестве с музеем Von der Heydt-Museum (Германия) и Музеем изящных искусств города Бордо (Франция).

Анастасия Карлова

обязуемся передать пострадавшему коллекционеру.

НОМИ-инфо





С. Сорин. Портрет М. И. Рославлева. 67Х47. Бум., пастель



Лукреция Гонсалес-Сантьяго Ферреро. Быки Ганудо. 19Х65. Бум., пастель. 2002

фестиваль европейской пастели

25 февраля в особняке Румянцова (филиал Государственного музея истории Санкт-Петербурга) открылась финальная программа фестиваля «Европастель», стартовавшего год назад конкурсной выставкой «Санкт-Петербург — Нева» (она проходила здесь же). На этой же выставочной площадке еще в 2000 году состоялась совместная выставка двух пастелистов — итальянца Ренцо Маньянини и живущего в Италии потомка русских эмигрантов Петра Чахотина, положившая начало идее движения «Европастель». Его цель — возродить интерес к технике пастели в России и Европе.

Фестиваль состоял из нескольких отборочных туров, проходивших в Петербурге и шести итальянских городах. В итоге для участия в петербургских выставках, приуроченных к 300-летию города, было отобрано 467 пастелей 311 художников из стран Европы, а также России, Украины и Белоруссии. В качестве почетных гостей пригласили и 15 художников из Пастельного общества Америки (ПОА), а также и марокканца Мадранна Нуреддина. В марте выставки «Европастели» прошли также в Генуе, Кунео (пастели русских эмигрантов) и Ницце (произведения французского художника начала XX века Жюльера Шерре). Фестиваль был организован при поддержке ЮНЕСКО, Совета Европы, Министерства культуры России, Администрации провинции Кунео (Италия) и Фонда Ферреро.

В его петербургской программе приняли участие Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Государственный Эрмитаж и Российская Академия художеств, поддержавшие экспозиции: в Особняке Румянцова, Невской куртине Петропавловской крепости, Эрмитаже, Научно-исследовательском музее Академии художеств и его филиале — Музее-квартире И. И. Бродского.

Выставки в Особняке Румянцова и Невской куртине под общим названием «Искусство современной пастели в Европе», собственно, и являются результатом конкурсного фестивального проекта. Залы особняка на Английской набережной были наполнены огромным количеством пастелей художников

из разных стран, работающих во всех традиционных живописных жанрах. Из петербуржцев мы увидели работы Анатолия Данилова, Ярослава Шкандрия, Давида Боровского и других. В сводчатых помещениях Петропавловской крепости разместилась более скромная экспозиция, но тоже международного масштаба. Она прошла под девизом «Города и реки» (Петербург и Нева, Ярославль и Волга, Провинция Кунео и Танаро, Нормандия и Сена, Андалусия и Гвадалквивир), то есть состояла преимущественно из пейзажей. Если говорить о двух выставках в общем, то все это гигантское количество пейзажей, портретов и натюрмортов лучше всего соотносится с понятием «современный салон». Каждая работа хорошо оформлена, помещена в красивую рамку — в общем, имеет коммерчески привлекательный вид (в отдельных случаях прилагается контактный телефон и e-mail). Стиль произведений — сочетание приемов различных реалистических школ, отсутствие какой-либо острой, конфликтной ноты и т. д. Объективно говоря, «хороший средний уровень», но мало говорящий что-либо о душе художника.

Экспозиция «Пастели западноевропейских художников XVI—XIX веков в собрании Эрмитажа» стала вариантом выставки 2001 года «Пастели западноевропейских художников из собрания Эрмитажа XVIII — начала XX века» и показала основные этапы формирования искусства в этой технике. Начал ГЭ с работ Федерико Бароччи, Даниэля Дюмустье и Клода Меллана, представляющих еще не пастель в ее современном понимании, а лишь подкрашенные сангиной и другими цветными карандашами линейные рисунки. Запомнились шесть легкомысленных «головок» работы Розальбы Карриеры (кстати, «Европастель» посвящена ей и Зинаиде Серебряковой как наиболее выдающимся итальянскому и русскому пастелистам), прекрасные своей свежестью работы Франсуа Буше и Джона Рассела, а также общий прекрасно подобранный ряд художников, говорящий о вкусе как собирателей эрмитажной коллекции, так и кураторов выставки. Экспозицию завершают пастели Одилона Редона и Эдгара Дега, в значительной степени реформировавших технику пастели, представление о ее целях и возможностях.

Другая ретроспектива представлена в Музее Академии художеств («Пастель в Российской Академии художеств в прошлом и настоящем»). В соответствии с концепцией единства русской и советской истории искусства рядом находятся произведения Ильи Репина, Исаака Левитана, Леонида Пастернака, Сергея Судейкина и классиков советской академической школы второй половины XX века — Андрея Мильникова, Евсея Моисеенко, Юрия Непринцева, а также более молодых художников — Климата Ли, Анатолия Данилова, Александра Быстрова и других. Представлены также учебные постановки студентов факультетов живописи и графики. Эта экспозиция лаконично демонстрирует диапазон развития техники пастели в различных социокультурных ситуациях.

Наконец, в Музее-квартире И. И. Бродского прошла небольшая персональная выставка председателя оргкомитета «Европастели» Петра Чахотина «Провинция Кунео». Лучезарные итальянские ландшафты, изображения деревьев, подсолнухов — все говорит о жизнерадостном темпераменте автора, его любви к Италии и живописи Ван Гога.

Что касается современной части фестиваля, то я не думаю, что она на самом деле отразила действительное состояние искусства в этой графической технике. Слишком мало свежих, экспериментальных вещей, которые бы говорили о пастели как о живом и потенциально богатом феномене в современном искусстве (пусть даже только в его фигуративном выражении). Куда интересней и современной сегодня смотрятся работы старых мастеров, выставленные в Эрмитаже и Академии. Может быть, поэтому смысл «Европастели» оказался туманным и надуманным — получилось, что через сто лет после Редона русские и европейские художники используют эту технику лишь для создания подчеркнута «красивых» и «легких» коммерческих продуктов — то есть не творчески. То ли конкурс был «неправильный», то ли все наиболее интересное в пастели давно уже сказано.

Александр Котломанов

Александр Константинов: согласно букве

В конце марта — начале апреля Культурный центр имени Гете отметил свое десятилетнее присутствие в городе на Неве активным культуртрегерством, поддержанным и дипломатическим участием. С 1-го по 9 апреля в Доме кино прошла Неделя баварских фильмов, а 19 марта в Музее В.В.Набокова открылась любопытная выставка московского математика и художника Александра Константинова «Книги Франца К.». Также здесь был проведен семинар, посвященный Кафке и Беньямину, и два «круглых стола» на тему кафкианства. (В скобках замечу, что грядет еще и приезд современных немецких писателей, также инициированный Гете-институтом.)

Более всех заражал своим оптимизмом других участников событий директор Немецкого культурного центра г-н Вильфрид Экштайн. В частности меня. Я даже задал вопрос профессору Петеру Штенгле, издателю Кафки, о том, насколько популярен сегодня Кафка в Германии. (В Праге Кафка чрезвычайно популярен: вы можете выпить кофе в кафе «Кафка»; там Кафка присутствует на футболках и полиэтиленовых пакетах.) Профессор любезно ответил, что пик популярности «пражского экзистенциалиста» пришелся в Германии на 50-е — 60-е годы, а сейчас он воспринимается, как некий слегка окаменевший, всеми уважаемый классик.

На «круглом столе» обсуждались преимущественно текстологические вопросы. Кафка сопоставлялся с Генрихом фон Клейстом и почему-то с Г.Р.Державиным. Много внимания было уделено вопросу о морально-юридической правомочности публикации наследия писателя Максом Бродом. Вопрос действительно интересный, тем более что Макс Брод начал свои нарушающие завещание автора публикации с опубликования самого этого завещания (особенная наглость?). (Напомним, что Кафка завещал другу сжечь все свои рукописи.) Но все же оставим запутанные вопросы авторского права юристам, а вот не менее интересный вопрос о еврейском происхождении Кафки остался в стороне. Между тем издательский интерес к произведениям Кафки вряд ли не связан с обсуждающейся в немецкой культуре темой Холокоста. Кстати, этой теме были посвящены два из девяти фильмов, вошедших в программу баварской недели в Доме кино: «Ночь Эпштайна» Урса Эггера и «Где-то в Африке» Каролины Линк. Кроме того, еврейская (сионистская) тема является важной составляющей творческой биографии самого Кафки. Он даже собирался репатрироваться в Израиль, а одна из влиятельных трактовок его творчества заключается в том, что Кафка был «светским талмудистом». Да и отношение в



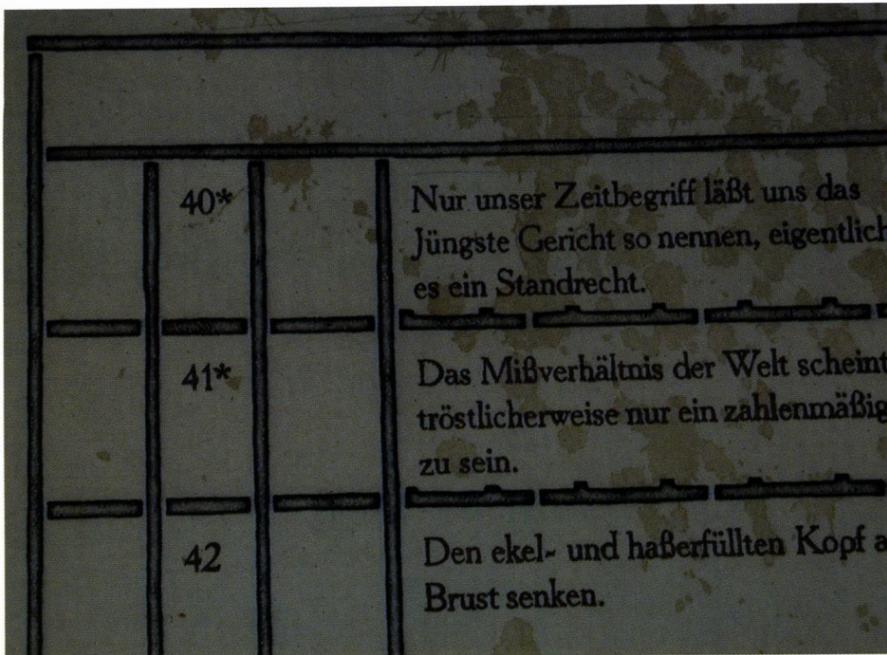
русском обществе к творчеству Кафки весьма неоднозначно, думается, во многом из-за его еврейского происхождения.

Однако же, в Израиль Кафка так и не уехал. Что бы ни послужило тому причиной, приходится считаться с тем, что он европейский, немецкоязычный писатель. Так что перейдем от еврейской темы к проекту Александра Константинова, настолько сжившегося с Кафкой, что у антисемитов возникли бы вполне обоснованные вопросы к художнику. Никому неизвестно, как бы отнесся сам Кафка к сегодняшним попыткам визуальных экспериментов на тему его текстов. Что было бы ему ближе — точное следование сюжетам в фигуративной графике москвича Андрея Бистри, выполнившего десять офортов для вышедшего в издательстве «Vita Nova» сборника Кафки, или минималистические абстрактные работы москвича же Александра Константинова, которые так импонируют директору Гете-института?

Работы Константинова, которые мы увидели в Музее Набокова, прежде всего иллюстрациями не являются. Они, по признанию художника, есть результат самостоятельных медитаций на тему бюрократии вообще, а не конкретной бюрократии Австро-Венгерской империи, отраженной в романе Кафки «Замок». С одной стороны, Кафка, как автор, укорененный в немецкой романтической традиции, был, разумеется, привержен сюжету: он один из поздних, если не последний романтик. Но, с другой стороны, в его письме на самом деле силен замеченный Константиновым потенциал абстракции, и если

педализировать этот момент, то Александр Константинов с его ритмически расчерченными на квадраты и прямоугольники канцелярскими бланками (традиция Мондриана — Малевича и далее) оказывается конгениален Кафке. Но художник и здесь выступил не просто как читатель Кафки и поэт бюрократии или фигуры молчаливого жреца-переписчика. Своей выставкой трех рукописных книг Константинов поднял актуальнейшую тему Буквы в культуре. Более того, в каком-то смысле Константинов стал Кафкой. А, как показал В.Беньямин в своем эссе о Кафке, именно тема Буквы, Буквы мертвой и закоренной, является в творчестве «пражского экзистенциалиста» ключевой.

Выставка Константинова состоит из трех «рукописных книг». Это три проекта художника — «Канцелярия», «Китайская стена» и «Размышления». Первые два объединены своей минимальной иллюстративностью. Перед нами серии абстрактных гравюр, выражающих идею ритмичной упорядоченности, некоей бюрократической «музыки сфер». К ним подобраны рассказы Кафки («Прометей», «Как строилась Китайская стена», «Шакалы и арабы», «Старая рукопись», «История одной борьбы»), и все это выстроено в шахматном порядке. Взамен иллюстрации нам предлагается своеобразная параллель, где визуальный ряд является независимым камертоном-резонатором. Несводимость двух рядов — вербального и визуального, — быть может, и является основной интенцией Константинова. Да и основным, быть может, источником творчества самого Кафки.



Из проекта Александра Константинова «Книги Франца К.»

В этих двух первых проектах художник уже уделяет огромное внимание шрифту (использует бертольдовский, академический шрифт, который был популярен во времена Кафки). В третьей «книге» — в «Размышлениях» — отдельный визуальный ряд уже отсутствует вообще: текст и картинка смешались, образовав мутанта. Текст разместили в канцелярском бланке, и автором обыграны уже не только шрифт для его написания, но и бумага. Константинов даже специально воспроизводил найденные в старых документах кляксы и иные дефекты. А главное — Буквы... Художник взял компьютерный шрифт и обводил каждую букву от руки, переводя изображение на цинковую доску с помощью техники мягкого лака. На каждую страницу у него уходило несколько дней, и труд его уподобился труду средневекового монаха-переписчика, поистине восхищающего своим подвижничеством.

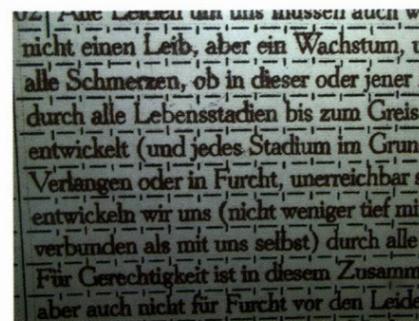
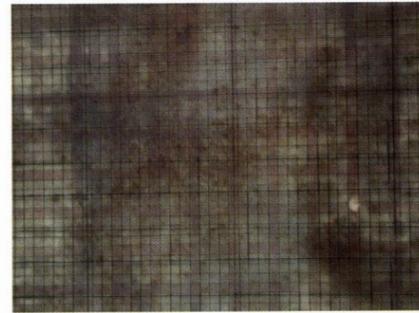
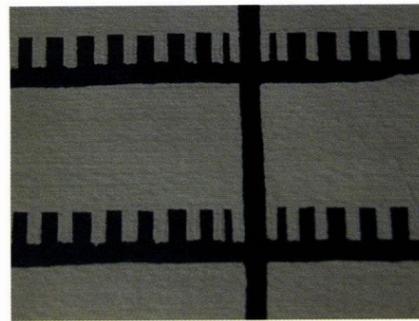
По словам Александра, он является многолетним увлеченным читателем Кафки. Но до такой степени проникнуться письмом, чтобы воспроизводить кляксы?! Здесь есть несколько аспектов. Во-первых, думается, «книга художника» — объект в каком-то смысле противоестественный, как противоестественно само сочетание текста с картинкой. Вспомним, как сам Кафка относился к художникам (ну, во всяком случае его злополучный герой Йозеф К. в романе «Процесс»). Художник Титорелли предстает в романе как один из влиятельных агентов власти Суда. Кстати, любопытно, что, идя к художнику, К. притворяется, что хочет попросить его написать свой портрет (именно притворяется, еще одно доказательство адекватности Кафке абстрактного визуального ряда!). Это один аспект — противоестественность смещения слова и картинки, который Константинов в своих проектах отыгры-

вает сполна, сначала запараллеливая тексты и картинку, а затем скрещивая их.

Другой аспект — это вообще проблема повторения в культуре. Повторить кого-то (в данном случае Кафку), стать им — не значит ли имитировать его, разыграть его? Воспроизвести эпоху, стиль, бумагу, почерк, не дух, но букву писателя — очень по-постмодернистски. Вспомним борхесовского героя Пьера Менара, переписавшего заново «Дон Кихота»! И здесь важна именно буквальность повторения, его привязанность к субстрату книги, к плоти. А что такое, собственно, буквальность? И насколько буквальным может быть изображение, превышая в этой буквальности саму букву? Об этом нам, к сожалению, не прочесть у Лакана.

Создать клон, вариант буквы, умершей, растаявшей буквы — здесь необходима величайшая осторожность, так как никогда нельзя точно различить повторение и различие, копию и имитацию копии. Здесь-то и возникают интереснейшие аллюзии между художественным образом, издательской практикой и, как ни странно, авторским правом, аллюзии, имеющие вполне жизненное и даже житейское значение. Повторить нечто — это может быть интерпретировано как исполнение, а одновременно и нарушение заветания. (То, что сделал Макс Брод с наследием Кафки). И любое свежее издание, изводящее — не есть ли это всегда очередное исполняющее нарушение (в особенности если публикуются вымаранные и выброшенные автором места текста — о чем шла речь в докладе профессора Петера Штенгге, принявшего участие в «Историко-критическом издании Франца Кафки»).

И наконец, третий, быть может, важнейший, аспект данного казуса. Человек и машина. Художник вручную воспроизводит



компьютерный шрифт — не есть ли это жест высвобождающего отчаяния, который дает возможность хотя бы ментально избежать пугающего сращения с машиной, предложенного постренессансной цивилизацией, изобретением типографского станка, а затем и компьютера с принтером, сводящих интеллектуальный подвиг писателя к наемному труду приатта. И если уподобить человека букве, то не имеем ли мы право также уподобить печатающие, пишущие и множительные устройства, рассеивающие по свету буквы, той пыточной машине из рассказа Кафки «В исправительной колонии», которая «пишет» на спине жертвы надпись: «Будь справедлив!»?

Семен Левин

Вот это стул! На нем сидят?

«Мы не случайно выбрали для этой выставки Музей городской скульптуры, — говорит директор Института им. Гете Вильфрид Экштайн. — Ведь стулья — это тоже скульптура» (Заметим в скобках, что этой осенью в знаменитом венском МАКЕ фигурировала инсталляция Барбары Блум как раз с противоположной концепцией: экспозиторы представили стулья как объект, лишенный объема, как плоскую тень, что вы и видите на снимке.) И действительно, при нынешней моде на минимализм любой из стульев с выставки «Масштаб дизайнера: 100 классических стульев» может один обыграть пространство целой комнаты.

Конечно, только в том случае, если эти стулья — в натуральную величину, а не их миниатюрные копии, которые мы увидели на выставке из собрания немецкого музея «Витра». Выставка эта передвижная — за три года она побывала во многих странах, и вот наконец по приглашению и при поддержке Культурного института им. Гете оказалась в предпраздничном Петербурге.

Авторы концепции — Александр фон Вегзак и Маттиас Криз — включили в свое собрание стулья конца XIX — конца XX века, и недаром выставка носит подзаголовок «Культура сидения», ведь каждый из представленных объектов несет на себе отпечаток того десятилетия, в котором он родился. Наверное, только в XX веке целые культурные эпохи сменяли друг друга с такой бешеной скоростью — оттого и представленные стулья такие разные. Создателем коллекции удалось обозначить четкие вехи развития дизайна, определить точные моменты зарождения и смены стилей, моды, тренда — как точек отсчета новой жизни. И хотя lifestyle в стульях начал целенаправленно выражаться только в 80-х и 90-х годах, подспудно, просачиваясь сквозь сито времени, он так или иначе оказывался в каждой модели задолго до этих десятилетий. Теперь кажется странным, что некоторые модели стульев (например, кресло с подвижной спинкой Корбюзье), которые можно встретить повсюду и которые тиражировались сотнями тысяч экземпля-

ров, имели когда-то автора и были новаторским достижением.

Вопрос удобства — отдельный. Ведь комфорт зависит не от мягкости материала, а от того, насколько точно повторяются линии тела сиденьем. Таким образом, даже деревянное кресло может быть очень удобным — стоит только вырезать в нем соответствующие углубления под особо упругую и круглую попку. Но комфортные, добротные стулья и кресла-качалки конца XIX века сменяются иногда их полной противоположностью — пренебрегающими удобством в угоду стилю вещами, безусловным примером которого может служить стул Филиппа Старка. Этот экспонат с датой выпуска 1990 года — самый современный, самый высокотехнологичный из всех соседствующих с ним. Трехногий, он более похож на светло-зеленого осьминога с маленькой головкой невнятной формы. Как не упасть с такого стула — непонятно, но в нем четко выражена современная тенденция выхода дизайнера за рамки прикладного искусства.

И все же прикладники прошлых лет больше думали о человеческих ощущениях, создавая свою продукцию. Например, стул Газтано Пеше 1969 года создан исключительно по этим принципам — он повторяет формы женского тела и как бы принимает в свои объятия сидящего. Во многих моделях вместо неподвижных твердых сидений сделаны мягкие — веревочные или резиновые. Именно поэтому работа Джандоменико Беллотти 1962 года называется «Спагетти» — веревки чем-то напоминают макароны. Как кажется, именно дизайнеры 20-х — 60-х годов сумели найти баланс между эффектностью и удобством, дизайнерской оригинальностью и теплым понятием «комфорт». Но, что доказывает и нынешняя экспозиция в Музее городской скульптуры, в 80-е — 90-е годы теперь уже прошлого века становится все труднее не повторяться, а потому в ход идут и вовсе необычные материалы (например тележка для продуктов), шокирующие неожиданными формами, а дизайн мебели все больше сближается с искусством для искусства.

Ася Балуева



Джордж Нельсон. Coconut Chair. 1955



Чарльз Ренни Макинтош. Hill House. 1903



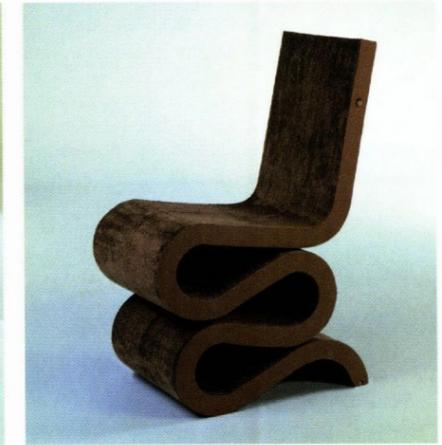
Вернер Пантон. Panton Chair. 1959—1960



Барбара Блум. Инсталляция. МАК. Вена



Газтано Пеше. MIT-1057. 1969



Фрэнк О. Генри. Wiggle Side Chair. 1972



Александра Митлянская. Из проекта «Красота для всех»



Валерий Орлов, Александра Митлянская. Из проекта «Nature & Morte»

красота против всех

Время нас почти убедило: фотографии не уступают живописи в способности продуцировать новую образность, что подтверждает и весь постмодернистский опыт современности, частью которого стала выставка работ известной московской арт-пары Александры Митлянской и Валерия Орлова в Петербурге.

В трех из пяти дальних боксов Государственного центра фотографии — фарфоровый сонм статуэток, мелкая, «уютная» пластика, служившая многие годы советскому человеку верой и правдой в создании собственного мирка под выцветшим абажуром, рядом с любимым телевизором марки КВН. Она-то и попала в объектив камеры Александры Митлянской, чтобы стать крупнее, значительнее и... еще более мертвой.

Вот фотография лица женской статуэтки, помещенной на пустой красный фон. Отсутствие в нем пространственных ориентиров (верх, низ, высота, глубина) изымает фигурку из бытового контекста и производит эффект универсальности. Ракурс паспортный или иконный. Лицо статуэтки лишено индивидуальности. Оно словно указывает на безликость людей тоталитарно-индустриального общества. Вместо личностей — социальные роли. Балерина, пионер, повар, футболист, женщина в купальнике. Всеобщая анонимность. Каждый похож на другого. Различия только в одежде и прическе. Поневоле приходит понимание, что модельеры и парикмахеры выполняют ту же роль, что и дизайнеры промышленной продукции. В этой красоте таится что-то зловещее, глянцево-камуфляжное. Это не та красота, которая

спасет мир. В этой есть что-то от *прелести*. В одном из боксов — три ракурса изображения красноармейца с собакой. Первое манифестировало исходный материал. На втором — затылок (выстрел в затылок был обычным способом казни в Советской России). Третий ракурс давал крупным планом меланхолическое лицо красноармейца. У миллионов тех, кого он персонафицировал, очевидно, была бесславная жизнь и незаметная смерть. Увеличенная, фотографическая копия фарфоровой фигурки приобретала что-то от могильного монумента.

Все эти «милые вещицы», безликие априори, благодаря фотографу вдруг заиграли неким подобием лица, пусть с примитивной мимикой, но все же (бровки подняты или опущены), и производили впечатление

магических кукол или даже языческих божков, но более всего походили на заколдованных людей. Именно эта часть выставки носила название **«Красота для всех»**, хотя первоначально, будучи представленной в московской «Крокин галерее» в марте прошлого года, носила рабочее название «Общепит-2» — в продолжение темы эстетики советского стола, к которой Александра Митлянская и Валерий Орлов обращались ранее.

Другой проект, **Nature & Morte** имел дело с растительным материалом. Однако изображения с трудом поддавались идентификации. Совсем как в сюрреалистической сказке А.М. Ремизова: «И где-то над самой головой с треском распахнулась ставня, а из дыры на потолке стало вываливаться ма-

ленькими колбасками что-то ужасное: змея не змея, рак не рак, Бог знает что» («Морщинка»). Только здесь было представлено что-то чудесное. Какой-то завораживающий потусторонний мир. **Александра Митлянская** фотографировала орхидеи. Их нежный бело-розовый цвет практически невозможно спутать ни с чем. Однако макросъемка и современные цифровые технологии позволяли заглянуть в глубину цветка. Там открывалась новая реальность, не имеющая ничего общего с привычными очертаниями растения. Какие-то параллельные ландшафты с удивительными долинами и сказочными облаками. Наверное, именно так выглядит Рай, если он есть. Или — зазеркалье. Мы вдыхаем то, что выдыхают они. В них больше постоянства и совсем нет суеты.

Практически все цветы благоухают после смерти, чего совсем нельзя сказать о людях. Поэтому Бог и открылся Данте в виде пламенеющей розы, и **Валерий Орлов** ищет и находит приметы вечной жизни в восхитительной смерти растений. В ней есть архитектура и музыкальность, и в этой смерти совсем нет срама — есть только причудливые трансформации. Чего бояться растений, если они лишены трупного запаха? Уж они-то будут жить вечно, и рядом с их смертью совсем не страшно, но жутко таинственно. Табачно-кофейные цвета на фоне абсолютного мрака. Не здесь ли в вегетативной абстракции хранится секретное оружие фото-арта, способное сокрушить последние бастионы живописи?

Иван Алексеев

**Анна Лакомская,
Михаил Тюлленен:**
выбирая путь на праздник...

с 23 мая по 8 июня в ВЗ Союза художников (Голубая гостиная) пройдет выставка «Возвращение к истокам» Анны Лакомской и Михаила Тюлленена (оба — Финляндия).

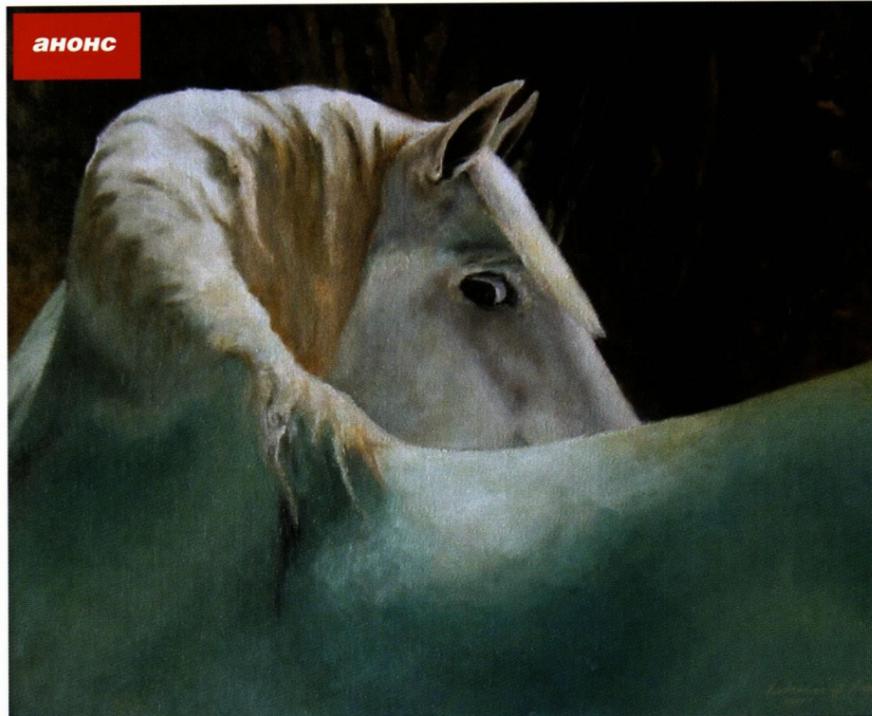
Неожиданную выставку в самый разгар праздника показал Выставочный зал Союза художников — Голубая гостиная. Петербургу были представлены двое наших бывших соотечественников, а сейчас — жители финской столицы Анна Лакомская и Михаил Тюлленен.

Обычно, читая подобную фразу, мы представляем себе людей, натерпевшихся от любимой Родины всяческих невзгод, а потом и поменявших место жительства. Но в нашем случае — все не так! Ребята совсем молодые: Анне 24 года, Микки — на год моложе, и попали они в Финляндию вместе с выехавшими туда родителями, когда им было по десяти лет. Аня с мамой уезжали из Петербурга, где сейчас живет Анина бабушка, а у Миши и вовсе история интересная.

Миша родился в 1979 году в Ташкенте, куда его дедушка с бабушкой были сосланы в 30-е годы. По материнской линии в семье складывались музыкальные увлечения, по отцовской — была сильна страсть к рисованию. Видимо, и впрямь гены — великое дело, потому что Микки начал рисовать очень рано. «Рисовал и раскрашивал губной помадой зеркала и всю мебель в квартире, рисовал с восторгом в школе, выпуская плакаты и стенгазеты, — рассказывает Михаил. — Переехав в Финляндию и заканчивая школу, принимал участие во множестве художественных проектах. Потом поступил учиться и закончил Хельсинкскую художественную гимназию и художественную школу «Земля». Интересно, что, живя в Финляндии уже большую часть своей жизни, Микки считает себя учеником русской школы, к которой принадлежат и его учителя — Юрий Митрошин и Андрей Геннадиев, тоже живущие теперь на земле Суоми.

И у Анны Лакомской в семье увлекались рисунком, и в ее роду есть художники. Но, еще совсем маленькая, как Надя Рушева — балерин, Аня полюбила изображать... лошадей, и маленькие лошадки вольными табунами «бродили» по ее рисункам. «Мне было 10 лет, когда мы переехали в Финляндию, — рассказывает Анна. — Первые годы жили на самом севере, недалеко от Полярного круга. Удивляли почти не заходящее летом солнце и короткие, всего на пару часов, зимние дни. Там я впервые увидела северное сияние, зрелище, которое оставило неизгладимое впечатление».

Аня очень романтична и серьезна. Почему за границей дети так быстро взрослеют? Быстро выучилась финскому языку, и, наверное, забыла бы родной, если бы не научная фантастика, которой она увлеклась и которую взахлеб читала на родном языке. Слушала и музыку — Высоцкого, Розенбаума,



Анна Лакомская. Белое видение

русские народные песни, благодаря чему сохранила свой русский язык. А вот главная любовь — лошади — нашла в Финляндии свое продолжение.

Однажды мама уехала, оставив девочку с отчимом. Он, видя, как она мается от безделья, отвез ее на конюшню. С того момента Аня стала ездить верхом, а в рисунках лошади получили неоспоримую монополию. Отметки по рисованию и изобразительному искусству в школе были отличными, и в 16 лет Анна записалась на курсы рисования, акварели и письма маслом. «Курсы были для взрослых, — смеется Аня, — и мне пришлось приврать и прибавить себе пару лет, чтобы попасть на них. Довольно скоро поняла, что техника акварели меня не интересует, больше люблю писать маслом...»

Анна для НоМИ написала о себе в письме, и многое в нем романтично и даже таинственно. Вот например: «После первого класса лица летом я однажды поехала отдыхать в лагерь верховой езды. Место находилось в центральной части Финляндии, и эти гордые и в то же время тихие пейзажи



Михаил Тюлленен. Барак в Свеаборге. 61x50. Х., м. 2001



Михаил Тюлленен. Сосны. 61x92. Х., м. 1997

глубоко тронули меня. Одно болото с цветущим болотным пухом было особенно таинственно и прямо завораживало, и я пообещала себе, что когда-нибудь, если только смогу, напишу его на картине. В моих фантазиях оно было обиталищем жемчужно-белого, таинственного, болотного коня. Свое обещание я исполнила через много лет, и картину с белым конем назвала — «Болотный пух тебе путь укажет». С тех пор гордость лошади, простой пейзаж — ее любимые темы, как у Миши — передача чувства в фантастическом преломлении, с оттенком любимого им сюрреализма.

Что еще было в их жизни, что еще будет? Они оба не мыслят своей жизни без рисования, и, заметим, им удается, и неплохо, продавать свои работы. И тот и другой любят размышлять об изобразительном искусстве и наслаждаются самим процессом работы. И это уже не хобби — страсть, любовь, жизнь. А в Петербург они приехали, потому что здесь праздник. Праздник Великого города бывшей когда-то родной страны.

НоМИ

паспорт — это вам не «штучка»

14 марта в институте «Про Арте» стартовал проект «Штучки». Сама идея принадлежит Льву Лурье, а реализована она на основе коллекции Музея истории города — собственно Петропавловки. В музее хранится огромное количество простых незаменимых штучек, спутников повседневности. Например, таких, как паспорт, — герой первой выставки цикла.

Три паспорта из коллекции музея — три подлинных документа образца XIX — первой половины XX веков. Они стали «фактологическим» материалом выставки, выражением ее исторического аспекта. Артистическую же сторону воплотили художники и инсталляторы, чьи творения были отобраны институтом «Про Арте» в ходе грантового конкурса.

«Штучка» — понятие, не лишенное коннотаций. С одной стороны — это вещь, «предметик», с другой стороны — нечто изысканное, забавное и... практичное, нужное, а значит — концептуальное. Например, паспорт как экспонат — это предмет, а паспорт как произведение искусства — это уже концепция. На выставке оказалось и то, и другое.

Петербургского художника Олега Хвостова ветхие музейные экземпляры вдохновили на создание живописных полотен. По кратким описаниям внешности (были времена, когда в паспортах не было фотографий) художник воссоздал облик владельцев документов. Получились три строгих (не значит классических) портрета (на снимке),

вполне соответствующих стилю «фото на документы».

Творческие искания арт-группы «Консерватор» из Нижнего Тагила замкнулись на паспорте РФ современного образца. Выполненная двумя молодыми художниками, эта видеоинсталляция представляет собой увеличенные копии их же собственных малиновых корочек. Замысел прост: на обоих макетах вместо фотографий — мониторы, воспроизводящие лица авторов крупным планом в режиме play. Таким образом, благодаря специфике видеожанра — переданы цветовой модуляции и мимика — получаются как бы живые, интерактивные фотографии, достигается эффект подвижного, гипертрофированного, изменяющегося во времени документа...

А группа Mak&Moses предпочла при подготовке к выставке, как кажется, ассоциативный метод работы с материалом. На первый взгляд, видеоролик, созданный петербургскими художниками, даже трудно соотносить с темой выставки. На подвесном экране чередуются изображения причудливых животных, то растворяющихся в психоделической глубине, то оживающих в виде витиеватых мерцающих контуров. На самом же деле эти странные существа представляют собой не что иное, как геральдические символы с гербов разных государств. А герб, как известно, является неотъемлемым паспортным атрибутом во многих странах мира. Как замечают авторы работы, герб, вырванный из привычного пространства бумажного документа и



помещенный в футуристический контекст видеозащита, становится более очевидным, как бы актуализируется. По мнению художников, это важно тем более потому, что каждый человек подсознательно отождествляет себя с животным, изображенным на гербе своей страны. Такой вот симбиоз визуального искусства и психоанализа от Мака и Мозеса.

Елена Литавридзе

Альфа-банк

без подписи

В «Альфа-банке» в новом офисе на канале Грибоедова — выставка работ подопечных участников арт-студии Петергофского психоневрологического интерната. Табличек с именами авторов нет. Почему-то вспоминается недавняя московская выставка русского авангарда «НХО: неопознанный художественный объект», где оценивалась исключительно художественная ценность работ. Имена авторов могли бы этому помешать.

Однако эти две «неопознанности» — разные. Работы с «НХО» действительно легко было оценивать, пользуясь определенными критериями, вспоминая лучшие примеры русского авангарда. Сразу возникали суждения об оригинальности или, наоборот, вторичности. Минута имя автора, мысль зрителя свободно постигала образ. Хотя автор и не был опознан, опознано было направление в искусстве — авангард. А фамилии тех, кто выстраивал этот стиль из картин-кирпичиков, не столь важны.

Работы же, представленные в «Альфа-банке», практически невозможно воспринимать, не думая об их авторах. Чаще всего это цветные пятна, полосатые радуги, птички-галочки. Прежде всего перед нами мир ощущений, в выражении которых искренность — предельная. Участники этой особенной арт-студии не следуют общепринятым законам, никому не подражают и ни с кем не соперничают в успехе. Здесь нет идеологии, есть только честная, иногда не совсем четко художественно сформулированная эмоция. Зритель как бы подслушивает разговор автора и бумаги — ведь многие пациенты таким образом удовлетворяют свою потребность в общении, в обмене энергией, никто из них и думать не думает о предполагаемом зрителе — они этого просто не умеют.

Волонтеры арт-студии занимаются с пациентами не только рисованием. Теплые отношения, уход — все это скрашивает жизнь этих людей, понемногу возвращая их к миру. Некоторые врачи интерната относятся к занятиям рисованием серьезно, другие — с



иронией. Как ни странно, рисунки подопечных никогда не используются медиками для определения состояния больного, хотя на Западе уже целые институты заняты разработкой новых арт-терапевтических методик. От монохрома к цвету, от примитива к композиционному началу — возможно, эти изменения в рисунках людей с проблемами психического плана могли бы многое открыть заинтересованным специалистам.

Ася Балуева

Алексей Чистяков: русский ташизм

В Музее нонконформистского искусства на Пушкинской-10 прошла выставка Алексея Чистякова «время — жизнь».

Абстракция Чистякова совсем иного толка, нежели ориентирующийся на композиционную сложность и в какой-то степени опирающийся на предметное воображение абстракционизм Михнова-Войтенко, Мاستерковой, Никифорова, Кожина и др. Не примыкает творчество Чистякова и к той линии питерского искусства, которая тяготеет к поп-арту и кичу (Рухин, Гаврильчик). Как кажется, художнику ближе всего французский ташизм (от «tacher» — пачкать, пятнать), из которого выросло, скажем, творчество Сулажа, недавно подарившего Эрмитажу свою работу. Эти корни — в том послевоенном искусстве, которое, в противовес конструктивизму, поставило во главу угла личное самовыражение и задействованность собственной телесности автора в процессе работы, близкие к интерактивности. Крупноформатные станковые картины (хотя и не всегда холст) заполнены эмоционально насыщенными массами цвета, организованными не причудливой фантазией, как у Кандинского, а простыми, можно сказать, природными законами ритма. Или, напротив, мы наблюдаем выплески хаоса, но и здесь

главным остается не композиция, а цвет — он и есть сюжет.

Ближе всего Алексею стихия земли с ее охристо-бурой вяжущей гаммой. Один из проектов Чистякова так и назывался — «Охра-земля» (выставка 2001 года в галерее «Navicula Artis» в рамках проекта «Абстракция в России»). Земля — это реальность, тяжелая, грубая, зримая, она «вяжет за ноги» (как поет Леня Федоров), останавливает, трезвит, мешает мечтать, парить умом. Но связь с ней, понятное дело, дает человеку огромную силу. Вот только вопрос — выдержит ли носитель этой силы ее непомерную тяжесть? В этой «земле» процарапываются «борозды», грядки, грани. Земля реагирует на эти действия, крошится, обнажает подзол, рыхлится. Художника, шаг за шагомдвигающегося по холсту, можно уподобить землепашцу, засевающему поле, или гончару, месящему глину.

Здесь напрашиваются именно такие, архаично природные аналогии, и уже никто не спорит с тем, что существует своеобразная магия земли, почвенничество, увлечение органикой, которыми переболели едва ли не все видные представители русской культуры. Теперь же новая генерация в лице Чистякова



доходит до атомов восприятия стихий, и живопись художника напоминает монашескую практику с пропуском цвета через собственную сенсористику, через собственное тело. Это то, что на Западе сегодня называют «тотальной живописью», когда художник не выделяет композиционные фрагменты картины, а сплошь прописывает холст от левого нижнего угла к правому верхнему. Чистяков делает то же самое не только от угла к углу, но и «насквозь», процарапывая верхний слой краски ножом или стеклом. Так что его живопись — не просто «тотальна», а «сверхтотальна». От действия к действию автором движет как бы некий ветер. С другой стороны, мы остаемся вместе с автором в пределах спокойной, «негативной» гаммы — коричневое, охристое, серое, черное, темно-желтое. Никакой кровавой каши, душного экстаза подполья не наблюдается. Остаемся, одним словом, в пределах хорошего вкуса.

Семен Левин

Петр Белый: сны вахтерши — теперь для всех



Галерея Navicula Artis на Пушкинской: собачий холод, мрачные казенные цвета объектов и искусственное освещение — одинокая замызганная лампочка под потолком. Все это — часть концептуальной инсталляции художника Петра Белого. Сегодня мы смотрим «Сны вахтерши».

На стенах, колоннах и пирамидах, хитроумно сконструированных и образующих своеобразные архитектурные джунгли, раз-

полоску, похож на одного из Beatles — молодого Ринго Старра.

Волна ассоциаций отбрасывает меня на пять лет назад, в весну 1998 года, в одну из комнат дома художника, где он жил в Лондоне. Особенностью этого дома было то, что располагался он в живописном респектабельном Гринвиче как раз напротив знаменитой обсерватории, и через него проходил нулевой меридиан, разделяющий Восточное полушарие и Западное. Вот и сейчас, на Пушкинской, я почему-то размышляю о том, что сам Петр Белый находится в Западном полушарии, а тень его — в Восточном.

Сколько же здесь ключей? Тысячи? Десятки тысяч? Оказывается, девять тысяч ключей и девять тысяч шурупов, которые художник одолжил под залог на период выставки в каком-то скобяном магазине. Продолжаю осмотр инсталляции, чтобы наконец постичь ее скрытые смыслы, которые, появляясь из нашего прошлого, почти всегда готовы напугать, душевно травмировать. Петербуржцу этих темных реалий общежитского быта, наверное, не понять. Инсталляция напрямую обращена к жизненным страхам и комплексам тех, чья судьба — хотя бы и на один вечер — зависела от крепости «сна вахтерши» и ключей, которые всегда находились, как и жизни постояльцев, хотя бы отчасти в ее власти. Таков невеселый грезфарс «снов вахтерши», с которой вам пришлось, пусть ненадолго, их разделить.

Корр. НОМИ

под крылом самолета, или еще раз про любовь

Пространство галереи «Navicula Artis», как и все 50 квадратных метров ее потолка, в преддверии весны превратилось в небо 40–50-х годов прошлого века. Его создал петербургский художник Петр Швецов, представивший здесь свой проект «Аэропланы».

Аэропланы-самолеты Петра Швецова — разных национальностей и конструкций. Живописные, нарисованные, литографированные, они летят, взмывают, падают, пикируют, горят, взрываются, живут и умирают. Разглядывая бело-черный фриз литографий, живьем припиленных к стене, и живописные

доски с летающими объектами, вы вдруг слышите гул мотора. Как в детстве, задираете голову, чтобы посмотреть на самолет в небе, и видите его, так как над вами — потолок галереи, расписанный огромным летящим самолетом художника.

Искусство Швецова очень искренне и самозабвенно. Без компромиссов и полутонов — любить так любить, стрелять так стрелять. Если самолеты, то только самолеты. Все темы вечные, все обо всем уже когда-то было сказано. Можно лишь повторить, и он повторяет, но на своем языке. И разговор не о самолетах и не о войне, не о поражениях и не о

победах. Он обо всех, кто сел когда-то за штурвал, и о тех, кто ждет на земле. Еще раз про любовь. А еще о памяти... В потайной комнате рядом с выставочным залом разместились видеoinсталляция — в сопровождении танцевальной музыки 40-х годов на фоне ночи снегопад из парашютов. Это души летчиков, оторвавшихся когда-то от земли и не вернувшихся обратно. Они навечно остались в небе, как и самолет Швецова, который отныне будет лететь над вами в галерее «Navicula artis», навсегда укрытый белым водоземлемым туманом.

Екатерина Климова



Владимир Загоров: о земном притяжении



Живопись Владимира Загорова — самая «материальная» часть его таланта. Все остальное — его объекты, фотография, дизайн мастерской, графическое оформление каталогов к выставкам, его милые дочки и умная жена, любимый гусь в конце концов, шаркающий красными шлепанцами по коридорам старого дома на Среднем проспекте, — из области воздушного, эфемерного, гансхристианоандерсеновского. Как будто он живет в сказке и лишь иногда пишет картины, к которым, как мне кажется, относится слишком серьезно.

Ранние живописные вещи Загорова более сумрачны и плотны, чем его нынешние работы. Сказка еще не превратилась в очевидность «Счастливого сада», востребованного самой «материальной» галеристкой Петербурга, а музыка еще не играла для всех

(«Музыка для всех» — одна из работ на выставке в Галерее Марины Гисич), а звучала лишь для избранных.

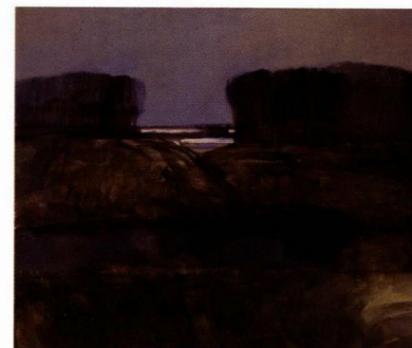
Весенняя свежесть, французская легкость, цветовая гамма — от нежных оттенков побегов спаржи до темного золота хурмы. Просветленность живописца не уклоняется от архетипов Гогена, Боннара, фовистов: поле, окно, путешествие, музыка. Плоскости скользят неслышно, прозрачный розовый тон напоминает о счастье дореволюционных детских из великой русской литературы. Например о вишневом саде, который еще никто не собирался вырубать. И о великих французах, покоровших это время...

Марина Гисич весной-2003 представляет «Счастливый сад» Владимира Загорова.

Лиза Вертин



Коломьяги. X., м. 40x60. 1991—1993



Канавы. X., м. 40x50. 1998



Лодки. X., м. 40x50. 1998

Михаил Павин: хорошие обменные процессы

Когда год назад ваш корреспондент расспрашивал нескольких галеристов, приметных своей работой в Петербурге не только для собственного кошелька, но и для города, Ольга Кудрявцева (галерея Д137) была в их числе. Тогда кто-то строил воздушные замки, смысл которых потерялся на фоне бюрократических потемкинских деревень, кто-то скромно гнул свою линию в выборе персоналий для будущих выставок.

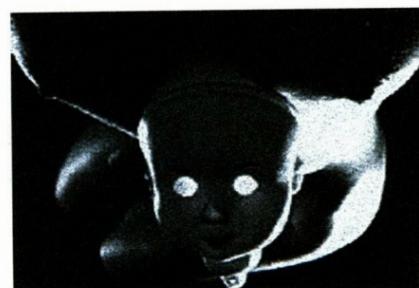
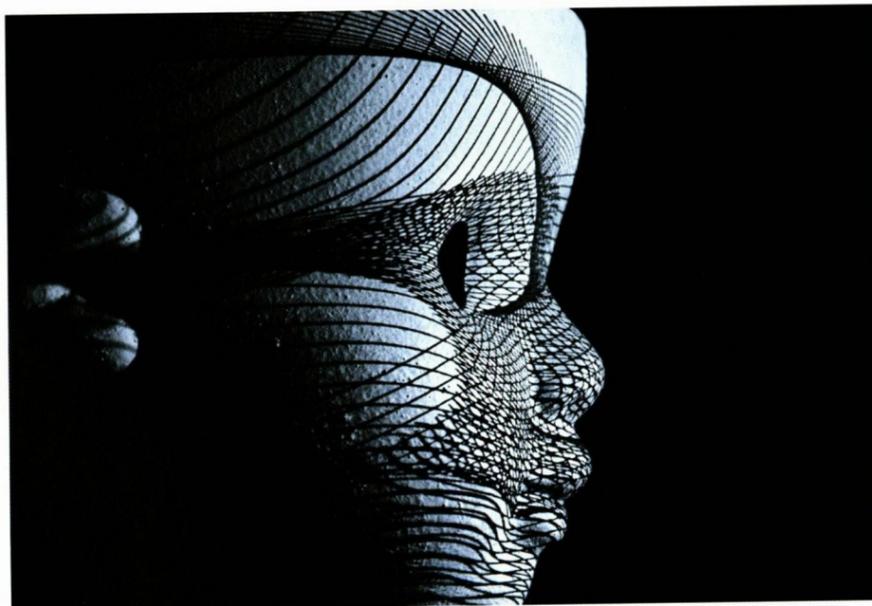
Оля же выбрала собственную стратегию. Она решила, насколько хватит сил, петербуржцев показывать «на выезде» (как Сергеева и Гурьянова на берлинском Арт-Форуме или, как недавно, Гурьянова в XL), а вот на своей площадке выставлять гостей из других городов. Иногда это Кулик, которого и у нас всякий знает, а иногда и вовсе люди издалека и в Питере не очень-то известные.

Выставка «Первое измерение» являет собой обменную выставку галереи «Д137» с

владивостокской галереей «АРКА», куда в августе отправятся работы петербургского художника Сергеева Сергея. Опытный галерист, участник многочисленных столичных выставок из Владивостока, Вера Глазкова привезла в Санкт-Петербург наиболее интересного, на ее взгляд, фотографа Приморья Михаила Павина (о нем НоМИ уже писал в одном из дальневосточных обзоров хроника). На выставке в Петербурге будут представлены несколько фотосерий художника: «Мои любимые натурщицы», «Первое измерение» и «Путешествие по эrogenным зонам».

Интригующие названия, заметим. По смыслу схожие с недавней выставкой в галерее Марины Гисич «Искусство соблазна». Только у Гисич живых людей фотограф-француз превратил в кукол, а здесь как раз все наоборот...

НоМИ-инфо



Владимир Шинкарев: представь себе — «сельская жизнь»...

В галерее «Сельская жизнь» в Коломьягах состоялась выставка живописи художника Владимира Шинкарева, которую он и назвал — «Сельская Жизнь».

Пейзажи его хороши уже тем, что безлюдны. Как Зона в «Сталкере» — щетка сухой травы, которая в его работах никогда не бывает налита соками земли и света; линия горизонта, переходящая из листа в лист, если это графика; или она же, как будто натягивающая ткань на холсте, как распялка, — серо-пасмурный трикотаж неба. Все в них пасмурно, печально и навсегда — как жизнь в Петербурге, рождающая и хоронящая своих гениев на Волковом кладбище. Пейзажи Шинкарева правдивы до умиленной слезы, хотя редко напоминают вам конкретное место или даже пережитое время года. В них «внутри» есть нерв остановленного настроения, раз — и все. Тем и хороши...

А ведь жизнь в Провансе после Петербурга рядом с лавандовыми полями, отелом «Негреско», в котором цветов после восьми вечера не купить, — это ведь та же «сельская жизнь», только в Средиземноморье. Бывал ли там Володя? Не знаю даже. Это я о подборе работ для «Сельской жизни», где были уважены тематические предпочтения: «на выставку под названием, одноименным с галереей, были принципиально отобраны работы разных лет, но имеющие конкретную связь с сельской жизнью (даже если это автопортрет в детстве, то действие происходит в Лисьем Носу)». Хотя если Лисий Нос, так Лисий Нос — выставка дружеская, при-

уроченная ко дню рождения художника, в родной для него галерее.

Я не поклонница серии Шинкарева «Всемирная литература», но мне очень бы хотелось, чтобы именно ее он «переписал» заново. Слишком холодная плоская передача параллельного великим текстам живописного ряда. Слава Богу не иллюстрация, но цвет, свет — главное в живописи — слишком холодно и далеко от нервного Фицджеральда, например, как, впрочем, и от его героев. Здесь нет большой Николь, покупающей замшевые куртки в Каннах и готовящейся обменять свое нездоровье и любовь на здоровую тупую банальность. Нет ни явно, ни в живописном подтексте. Нет намека на розовые прелести старлетки Розмэри и на тоску потерявшего все в своей порядочности и честном джентльменстве Дика Дайвера, почему-то напоминающего мне Сережу Даниэля, профессора, умницу, красавца, тоже писавшего о Володе Шинкареве в НоМИ.

Крепкий живописец, Шинкарев, как мне кажется, не заслуживает того глуповато-восторженного журналистского сопровождения своих работ, которым его одаривают именно от любви друзья и подруги. Никакой он не знаменитый. Знаменитым был Шаляпин, а вот Рихтер от стыда и со словами «стыдно как...» закрывал лицо, когда его снимали без инструмента, для «комментария» того, что он делает. Он считал это стыдным. Шинкарев так хорошо и все еще сильно одарен, что его захваливать-то ни к чему. Лучше поразбираться его работы — придирчиво, без дураков,

чтобы гордиться как за свое, потому что оно и есть именно наше, «свое», настоящее петербургское изобразительное прекрасное искусство. Но и ему, наверное, как и Дикю Дайверу, уже не по силам на виду у всего Каннского побережья встать на доску виндсерфинга, хоть трижды называй его в нежных пресс-релизах «знаменитым» на весь мир... «Владимир Шинкарев — самый известный в Санкт-Петербурге и за его пределами живописец, график и литератор». Грустно, ей Богу. Когда бы так...

Лиза Вертин

Итальянские хроники

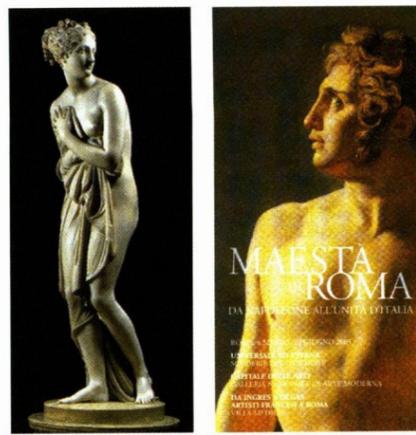
До 29 июня 2003. Scuderie Papali del Quirinale. Villa Medici. Galleria Nazionale di Arte Moderna.

По окончании карнавала в Италии наступили постные дни, что не помешало открытию в Риме выставки, радостно воспевающей его величие. «Величие Рима» уже сейчас можно назвать крупным и необычным событием: здесь нечасто показывают Рим римлянам. К тому же эта трехчастная экспозиция в бывших Кошнях Квиринале, посвященная столице искусств XIX века, дает нам возможность новой встречи с шедеврами Кановы, Торвальдсена, Энгра, Брюллова и других выдающихся мастеров.

Перед нами — городские пейзажи прежних времен, давно растворившиеся среди урбанистики нового времени. Мы видим старый Рим, который приезжали писать пейза-

жисты всей Европы. Целая армия художников, бывших здесь либо проездом, либо окончательно обосновавшихся, продавала обожаемый ими Рим приезжим тугим кошелям, состоятельным визитерам и любителям романтики. Великие произведения на выставке окружены сувенирами из бронзы, банальными имитациями античных скульптур и памятников, которые важные туристы когда-то увозили с собой на память о вечном городе. Эта традиция жива и поныне — римские торговые площади наводнены разнообразными имитациями и репродукциями.

В одном из залов — две Венеры. Итальянская — Кановы знаменита тем, что утешила флорентийцев после временного похищения французами античной Венеры Медичи. Другая Венера — скульптора Торвальдсена из Дании. Ее считают одним из лучших образцов школы времен Реставрации — и дейст-



вительно, красота датской богини несколько аскетична, если не сказать холодновата.

На Вилле Медичи — выставка «От Энгра до Дега». Лучшее на ней — произведения самого мечтательного из романтиков, хранящиеся в Экс-ан-Провансе, но созданные в Риме. Они правдивы и в меру эклектичны, как эклектично и пестро было само сообщество художников Рима, города-космополита и полиглота.



Венский кунстхаус любит метаморфозы

Венский Kunsthau до 1 июня 2003 года представляет внушительную, состоящую из 150 работ, ретроспективу (1960 — 2001) произведений Даниэля Споэрри.

Даниэль Споэрри — танцор, поэт, режиссер, создатель оригинальнейших арт-объектов, отец-основатель группы «новых реалистов», придумавший такое новое направление в современном искусстве, как Eat Art. Его художественное кредо — позволить себе и зрителю наслаждаться возможностью бесконечных трансформаций обычных вещей: например, превратить предмет, который вы привыкли считать горизонтальным, в вертикаль. Хоть раз в жизни попробуйте это сделать — превратить что-нибудь во что-нибудь или, если получится, в кого-нибудь, и вы будете навсегда заражены веселым интеллек-

туальным искусством прекраснородушного итальянца Споэрри. Изменив реальность хоть однажды, вы пристраститесь к этому занятию, как он, ведь именно ему приходило на ум превратить стол вместе с оставленными на нем закусками в своеобразную «картину», которую, если захочется, можно и повесить на стену. Но главные метаморфозы, привлекающие в его искусстве, — это метаморфозы его собственной личности, которые и есть самый горячий рабочий материал для его последующего творчества.

В 1960 году Споэрри создает свои первые «падающие картины». Как сейчас принято считать, тогда на него сильно повлияло знакомство с Жаном Тингели, а также остались впечатления от встреч с известным французским акционистом Робером Фи-

льо, с которым он познакомился в Копенгагене, а позже участвовал с ним в совместных перформансах (например, в Кельне в 1964 году).

Закупки объектов Споэрри многочисленными международными музеями современного искусства и приглашения к участию в престижных ретроспективах арт-мира упрочили положение этого художника как одной из центральных фигур европейского послевоенного искусства. С 1998 года Даниэль Споэрри живет в Seggiano, Италия, где работает над большим проектом «Сад Даниэля Споэрри».

К выставке в венском Кунстхаусе подготовлен каталог, написанный и изданный куратором выставки Томасом Леви из Гамбурга.

До 16 апреля 2003. La stampa calcografica da Mantenga a Chagall. Roma. Istituto Nazionale per la grafica. Via Stamperia, 6.

На улице под символическим названием Типография находится Национальный институт графики. Уже веками там только и делают, что собирают, изучают и популяризируют графические произведения. И вот недавно сотрудники инсти-

тута открыли выставку «Калькографические эстампы от Мантеньи до Шагала»: на сей раз в центре внимания оказалась печать на металле (в основном на меди).

Выставка эта обучающая, так как является частью четырехлетнего проекта по изучению техники графики, но от этого не менее привлекательная для зрителей. Целых пять веков истории графики представляют такие

С 16 апреля до 16 мая. Дворец Веккини на площади Колонна. Выставка памяти Одри Хепберн

В этом году итальянские любители кино отмечают 50-летний юбилей фильма «Римские каникулы». Этой дате, а также главному исполнителю неувядающего шедевра американской сентиментальности Одри Хепберн посвящена выставка, приуроченная к 10-летию со дня смерти актрисы.

Внимание публики будут предложены более 130 афиш, высоко котирующихся на самых престижных международных аукционах, наброски к ним, а также более 100 фотографий. Выставка носит благотворительный характер. Посетители смогут осуществить пожертвования в пользу ЮНИСЕФ, активным деятелем которого была Хепберн, а часть суммы от проданных билетов будет перечислена на счет этой организации.



До 27 апреля. Комплекс Витторьяно. Центральный музей Возрождения

Выставка, посвященная Г. д'Анунцио и А. Карпи. Фигуры великого писателя и художника-солдата-хрониста видятся в новом свете. А все благодаря материалам Центрального архива музея и исторического архива Института Луче.

До 6 июля. Здесь же

«Портреты и фигуры». Шедевры импрессионистов — более чем 60 произведений из солидных европейских музеев помогут ознакомиться с революционным методом понимания живописи, когда ядром художественного поиска вдруг становится отражение повседневной жизни и исчезает привычная —

историческая, философская, религиозная или аллегорическая манера.

До 1 мая. Выставка граффити «Плэйграунд». Галерея Маскерино.

Эта выставка родилась из идеи дать возможность авторам граффити реализовать свои художественные способности, не пачкая стен. Ведь даже самые оригинальные из них редко попадают в разряд классиков...

Сразу бросается в глаза неровный состав сообщества граффитистов: здесь можно увидеть рядом с бездарными работами высокохудожественные произведения, и именно последние в стенах галереи приобретают недостающий им на улицах шарм. Так, в

Маскерино особенно заиграло мастерство Станда. Выполненные в индустриальном стиле, его работы необычны по цвету и слишком хорошо для этого спонтанного искусства продуманны. Малопривлекательный сюжет с автомобильной свалкой в исполнении Станда превращается в цветовую пушлеобразную импровизацию, где каждой части технического процесса сортировки и прессования отслуживших авто отводится определенный колорит, призванный вместе с другими обозначить собственную «ноту» в единой цветовой композиции.

Итальянские выставки проанонсировала Катерина Кремина Руджи

Австрийская галерея бельведер: 100 — и не меньше

Именно столько самых значительных живописных произведений Фридриха фон Амерлинга Верхний Бельведер показывает в своих роскошных барочных апартаментах до 22 июня 2003 года.

Устроителям выставки было, из чего выбирать. За свою долгую жизнь — Амерлинг умер в 1887 году на 84-м году жизни — искусный мастер создал 1200 произведений. К сожалению, лишь небольшая доля этого богатства сегодня известна и доступна для обозрения. Большинство работ Амерлинга находится в частных собраниях, и лишь сравнительно небольшая часть его художественного наследия находится в крупнейших музеев фондах Австрии, Чехии, Германии, Англии, Италии и США.

Кроме знаменитых портретов, среди которых множество изображений его коллег —

художников, собирателей и ценителей живописи, и которые составляют большую часть работ, представленных на выставке, в крупнейшей художественной галерее австрийской столицы можно увидеть и прекрасные жанровые работы, созданные его рукой. Но особенный интерес у зрителя уже сейчас вызывает (выставка открылась 26 марта) серия автопортретов художника, отслеживающая развитие индивидуальности Амерлинга с его ранней юности до глубокой старости.

Заметим, что Бельведер как галерея начал свою деятельность в 1903 году и сегодня отмечает 100-летний юбилей своей деятельности, в котором выставка Фридриха фон Амерлинга приходится на пик галерейных торжеств.

НОМИ-инфо



но одни равнее других

Дмитрий Новик — с обзором московских выставок

Приезд в Москву Хельмута Ньютона не затмил все остальные события столичной арт-жизни, которые проходили одновременно с визитом главного специалиста по фотосексуальности. Одни случайно попали в ньютоновский контекст. Другие принципиально его не замечали, готовые бороться за покупателя на «Арт-Москве 2003», третий ищут путь к душам тех, кто присуждает Госпремию за визуальные искусства.

С легкой руки московской арт-тусовки фотографа из Новокузнецка Николая Бахарева назвали русским Ньютоном. В столицу его привез директор «Риджины» Владимир Овчаренко и выставил одновременно в Манеже и в своей галерее. Получилось как у западного классика — в одном месте портреты знаменитостей, в другом — жесткое ню. На этом сходство закончилось. Кураторская рука Овчаренко превратила бахаревские серии в игру, абсолютно неприемлемую в бизнесе Ньютона, который обслуживает гламурные журналы.

В Манеже были показаны несколько десятков фотографий известных людей, сделанных Бахаревым «на дому». На выставке они не подписаны, чтобы каждый узнал своих. И мы узнаем — самого Овчаренко, Ольгу Свиблову, Олега Кулика с бульдогом, Айдан Салахову, возлежащую на фоне знаменитого фото Спенсера Туника, — сотни нагих на Бруклинском мосту. Для фанатов телевидения или шоу-бизнеса знакомы совершенно иные персонажи. Этот код опознания своих свойствен не только современной культуре, но и социуму вообще. Каждый обитает на своей социальной полке и почти не пересекается с остальными — эту идею Овчаренко обыгрывает просто и изящно.

В «Риджине» — другое. Провинциальные заказчики приглашали Бахарева сделать свои изображения на память. Как рассказал корреспонденту НоМИ сам фотограф, за 5 — 6 часов он может раскрутить на обнаженку половину своих клиентов — «после человеку уже нечего прятать, можно одеваться и разговаривать». Впрочем, предъявлены только результаты раскрутки. Глядя на этих людей, сфотографированных вместе с альбомчиками Леонардо и Модильяни, модными журналами и даже Библией в иллюстрациях, понимаешь, что мечта о красивой жизни живет и в сибирской глубинке, но никогда не станет явью, и тем бахаревские персонажи принципиально отличаются от ньютоновских.

Продвинутом в актуальном искусстве столичным галереям было не до фотоигр —

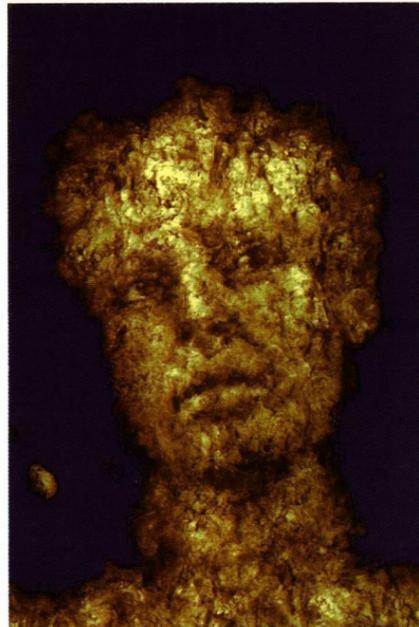
они разогревали публику перед «Арт-Москвой». Здесь лидировала «Крокин галерея», показавшая «Пространство времени» семейного дуэта Франциско Инфанте — Нонна Горюнова. Я бы назвал ее проще — «В борьбе с фотошопом». Артефакты, сконструированные из деревянных реек, итальянских скал и древней каменной кладки — традиционны. Тридцать лет назад они воспринимались как абстрактное искусство. Сейчас рукотворные конструкции, придуманные Инфанте — Горюновой, делают этих художников последними борцами с киберманией, когда движение мышки заменяет все.

Галерея Гельмана снова показала Гора Чахала, выступившего в привычном качестве компьютерного графика. Если серия «Любовь» — пылающие любовные пары, состоящие из горящих углей была действительно сильной, то застывшая золотая «Мария» — проект слишком умственный, излишне литературный.

В галерее XL впервые гостила питерская галерея «Д137». В ответ на гастроли Олега Кулика на Невском классик неокладезма Георгий Гурьянов показался в Подколочном переулке. Выбор совершенно естественный — начали с того, чего от питерских ждали и к чему привыкли. Из семи полотен Гурьянов изобразил себя на пяти, а в «Гребцах» — даже дважды: на веслах и рулевым. Хотя его автосупергероя нет на портрете морячка с андреевским флагом, зато как любовно выписан «калашников». Так и видишь Георгия с этой пушкой где-нибудь в джунглях или в пустыне.

Галерея «Файн Арт» представила достаточно скромную выставку кельнского москвича Евгения Дыбского. Впрочем, идея показа абстрактной «Живописи на бумаге» в другом — одновременно состоялась персоналия художника в Третьяковской галерее. Десять очков галере за умение грамотно вписаться в большой проект. Что касается выставки в Третьяковке, где много эмульсии, натуральных булжников и синтетического волокна, то лучше всего о ней сказал сам художник: «Это для тех, кто умеет наслаждаться от ощущений, а не от анекдотов».

Третьяковка завершила показ проекта «Московская абстракция» на территории дружественного Музея Владимира Высоцкого в его галерее «Сэм Брук». Не представленный на выставке в ГТГ классик абстракции Владимир Янкилевский обрел здесь персональный ретроспективный формат, составленный из собрания автора и московских частных коллекций, в том числе по-



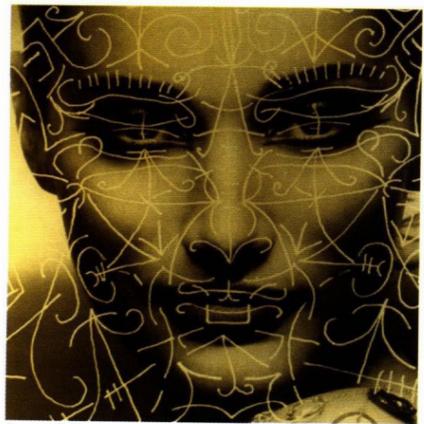
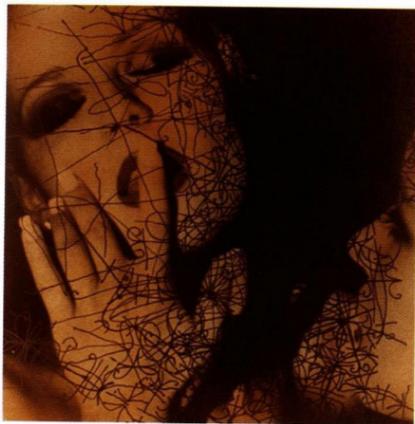
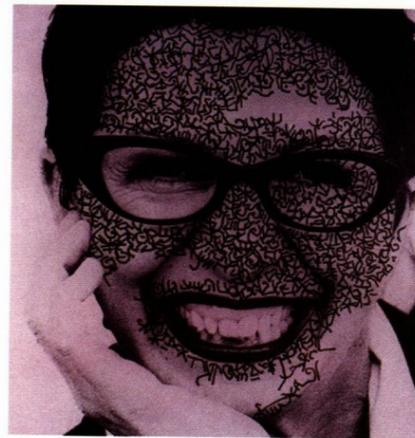
Гора Чахал. Из серии «Любовь». Галерея Гельмана, Москва

койного Альфреда Шнитке. Этот проект казался мне целиком из 60-х, времени веры в науку и прогресс.

Одновременно в Лаврушинском зрителю были явлены иконы из собрания бизнесмена Владимира Бондаренко. Он из новых коллекционеров, занимается этим около десяти лет. Мне показались интереснее других палехские и мстерские иконы начала XX века, чем старинное новгородское письмо. В последнем слишком много реставрации и поздних подновлений.

ГМИИ имени Пушкина представил два радикально отличных друг от друга проекта. «Сенежская студия» — это интимный дневник московских художников, хранящих преданность таинству офорта. Здесь и «Крылатые объекты» в духе Татлина у Татьяны Баданиной, и «Композиция с квадратом» Александра Юликова, который пытается преодолеть Малевича. Что касается близкого столетия «Союза русских художников», то музей отмечает юбилей первого профсоюза хороших и разных большим проектом «Мастера СРХ», в основном из частных собраний. Он имитирует их давние выставки — рядом с Серовым какой-нибудь Никифоров. Кроме понятной мемориальности, это еще и точное попадание в контекст. Сейчас живопись того времени в большой моде.

Впрочем, мода — вещь обманчивая. На ярмарке ЦДХ-2003 масла и холста было выше всякой меры. Поэтому небольшой постмодернистский стенд питерской галереи «Дельта» с проектом Алексея Гарева «Замещение» (граффити прямо по гламурным фотопортретам) был куплен целиком. А в показанном в L-галерее проекте «Беззащитные и злые», где преобладало навороченное видео о проблемах маргинальности, лучше всего смотрелся кусок пола, выкрашенного под дерво. Комментарий автора Лизы



Алексей Гарев. Из проекта «Замещение». Галерея «Дельта», Петербург

Морозовой: «Сегодняшний мир лишен основы и, следовательно, пола. По новому полуходят мужчины и женщины, которые составляют новый маргинальный пол. Все мы — экспонаты этой выставки».

Госцентр современного искусства не был столь ироничен и представил «Небо» Владимира Башлыкова. Это огромные полотна, напоминающие палимпсесты, на которых проступают изображения людей со следами нечеловеческих мук. Нетленная тема выдвинута на Госпремию за нынешний год.

Столичные авторы, которых собирали в 20-й раз в залах МОСХа на Кузнецком мос-



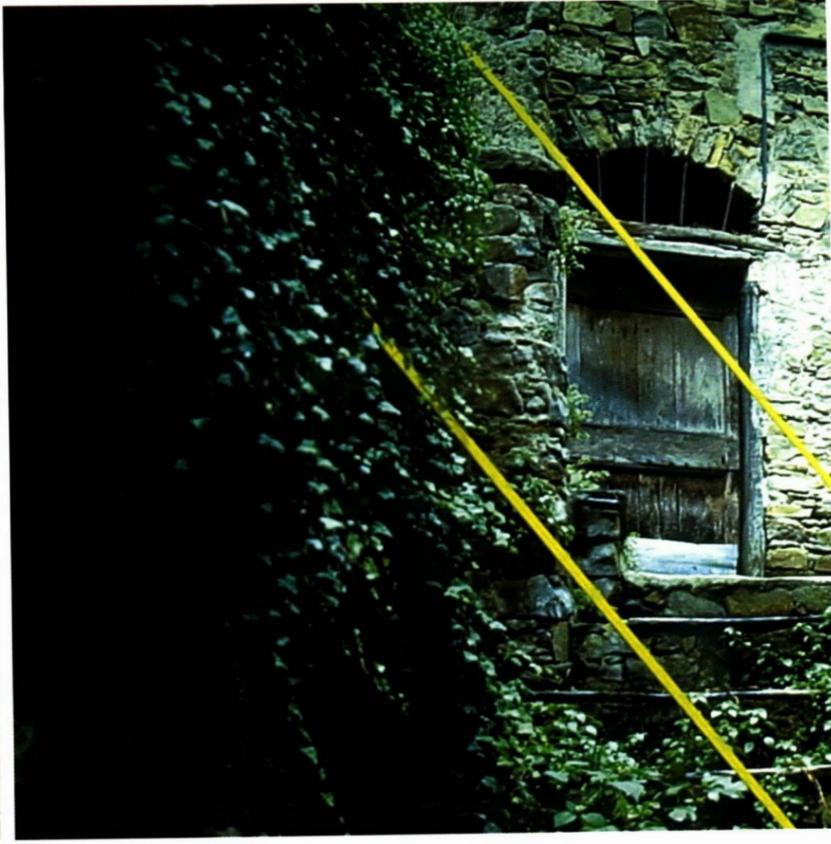
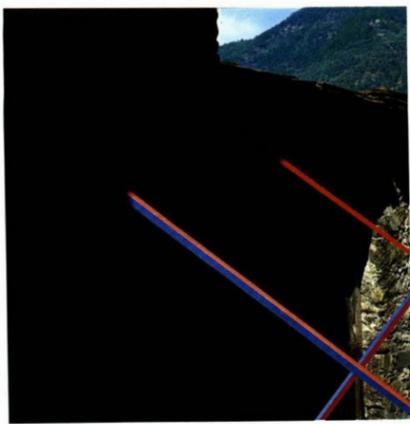
Георгий Гурьянов. Совместный проект галереи XL, Москва, и галереи «Д137», Петербург

ту для показа «Художников книги», не так амбициозны. В большую разношерстную компанию попали иллюстраторы, создатели авторской книги и поэты. Андрей Вознесенский соорудил розовую попку, вставил в нее кусок рукописи и назвал свой объект «Барков». Этот юмор не слишком глубок, но зато понятен любому. Сложнее понять, зачем рядом с огромными в человеческий рост библейскими листами Зураба Церетели разместили рукописные книги Ильи Кабакова, причем в плотно закрытом виде.

На «Арт-Москве 2003» все будут на равных. Галерея Гельмана представит Дмитрия Гутова, Алексея Каллиму, Авдея Тер-Оганя-

на. XL покажет Александра Виноградова — Владимира Дубосарского, Елену Елагину, Валерия Кошлякова. «Крокин-галерея» — Константина Батынкова, Ольгу Чернышеву, Дмитрия Цветкова, «Файн арт» — Алексея Беляева, Константина Звездочетова, Дмитрия Шорина. «Айдан-галерея» — Елену Берг и Сергея Шутова. А недавно созданная «Open Work Gallery» — проект «Госсовет», посвященный современным политикам. Туда попадут только самые достойные.

Дмитрий Новик



эндопротез для бытия

Франциско Инфанте Арана — признанный классик искусства артефакта. Об этом свидетельствует и его новая, совместно с Нонной Горюновой, выставка «Пространство времени», которую представляет московская «Крокин галерея» в сотрудничестве с итальянской DAR Contemporary Russian Art.

Есть, правда, высказанное завсектором эстетики Института философии РАН В.Бычковым мнение, что артефакты — это экспериментальные продукты переходного этапа культуры, не обладающие духовной, эстетической или художественной ценностью. В отличие от арт-феноменов, их он относит к сфере посткультуры.

Артефакт в широком смысле слова — это процесс или образование, не свойственное какому-либо объекту в нормальном состоянии, а возникающее обычно в ходе его изучения. Как и положено пророку, философ прежде всего предостерегает против всевластия технонауки, несущей, по его мнению, гибель человеческой индивидуальности, на смену которой приходит «двойник» (клон) или «гибрид» (мутант).

Когда Инфанте пронзает сделанные им фотоснимки итальянских старинных архитектурных сооружений странными прямыми или изогнутыми линиями-лучами, как будто бы лучами изобретенного русским эмигрантом гиперлоида, по форме они прежде всего напоминают эндопротезы, рассекающие ткань, но при этом сращивающие пространства и эпохи, человека и культуру,

культуру и природу. Вероятно, простительно выносить данную деятельность за рамки культуры тому, кто еще не пришел в себя, находясь в посттравматическом или послеоперационном периоде. Но если рентген показывает завершение процесса сращивания имплантата и живой ткани, ничего не остается, как пытаться передвигаться в нормальном режиме, постепенно повышая нагрузку до максимума. Вот и археологические объекты у Инфанте, таким образом, приходят в движение.

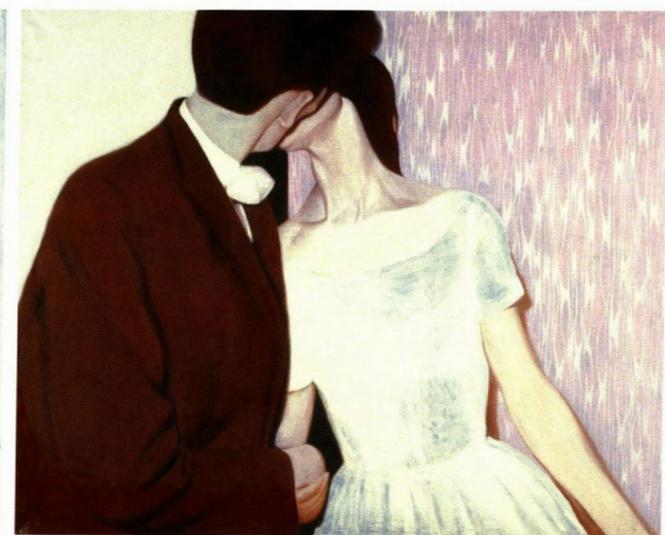
Коллеги и участники выставки, Джон Боулт и Николетта Мислер в открывающей каталог статье «Образы Италии» говорят об итальянском наследии в разных сферах русской культуры, а также о близости его трудно определяемых стиля и жанра традициям русского авангарда (о чем свидетельствует само название одной из ранних картин Инфанте «Путешествие квадрата»). Однако этим историко-географический контекст художника не исчерпывается. Именно Италия возникла тут случайно. В свое время у того же впервые оказавшегося в Крыму Боулта (1991) возникла идея фотосъемки для другого проекта крымских архитектурных памятников (недавно официально пущенных с молотка), и лишь финансовые претензии местных держателей культуры не позволили воплотиться этой идее в жизнь. К счастью, итальянские власти оказались куда лояльней.

Вообще возникает желание смотреть на соединения и перечеркивания Инфанте с Достоевским в руках. «И вот, друг мой, и вот

— это заходящее солнце первого дня европейского человечества, который я видел во сне моем, — рассказывает Версильев из «Подростка» о впечатлении от картины К.Лорена «Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей» (1657), — обратилась для меня тотчас, как только я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня европейского человечества! Тогда особенно слышался над Европой как бы звон похоронного колокола. Я не про войну лишь одну говорю и не про Тюильри; я и без того знаю, что все пройдет, весь лик европейского старого мира — рано ли, поздно ли, но я как русский европеец, не мог допустить того». Проекторы-штрихи художника примерно так же соединяют день первый и последний, перечеркивая абсолютный характер современной брюссельской Европы.

Это штрихи-штробы необходимого этапа реставрации. Всеволод Некрасов во второй из каталожных статей предлагает для искусства Инфанте новый термин — факт-арт. Конструктивное начало с его принципом экономии в этом искусстве он видит в самом переходе от фигуры к линии, прямой черте. Это планка выхода из пронзаемого камня. В конечном счете, черты библейской лестницы Иакова, где линия выглядит также как визуальное воплощение невидимого четвертого измерения, измерения времени. Нередко эти линии-штыри в своем фехтовании пронзают не только объекты, но и самих художников, как бы обручая их искусством.

Александр Люсый



шаг к большому спорту

Владимир Дубосарский. «Свадьба». Галерея «Крокин». В рамках проекта галереи «Архивация современности»

Поп-артистам часто приписывают намерение «беспощадно обличать мир потребления», но, скорее всего, это выдумали мастера отечественного аналога поп-арта (имеется в виду соц-арт). Впрочем, в некоторых поп-артистских произведениях намерение «обличать» и правда есть изначально (например в «Электрических стульях» Уорхола), а иногда оно возникает у самого зрителя, созерцающего бесконечных уорхоловских же Мерилин Монро.

Работы Александра Виноградова и Владимира Дубосарского, самого успешного отечественного художественного дуэта (они теперь есть в парижском Центре Помпиду и на биеннале в Венеции тоже поедут), — явление для наших просторов редкостное: они и правда являют собой чистый поп-арт. То есть пафос «борьбы с...», характерный для соц-арта, в их картинах отсутствует. Зато в них есть холодный насмешливый взгляд на пестрый и бесплодный рынок жизни двух включенных в «актуальный контекст» художников. А если этот самый рынок (на котором представлены Горбачев и Шредер, Терминатор и голые девушки, карикатурная птица-тройка и не менее карикатурный вариант «Завтрака на траве») и способ его изображения (резкая грубовато-экспрессионистская

живопись на монументальных размерах холста) способны пробудить в ком-то энергию отрицания — значит, цель достигнута.

Художники эти, правда, несут за плечами багаж Суриковского училища и никак не могут отделаться от самих себя «неактуальных»: то есть от умения анализировать и сопереживать. Доказательство тому — выставка работ Владимира Дубосарского в галерее Крокина.

Дубосарский и Виноградов у художественной общественности — как любимое дитя у мамы: каждый их шаг сопровождается многочисленными комментариями. Вот и до работ начала 90-х (которые сейчас в собрании ГТГ) дело дошло. «Свадьба» — это фотографии из семейного альбома Дубосарского (на этот раз он выступает вне дуэта), перенесенные на холст: внушительных размеров гризайли, на которых запечатлены родители художника в день своей свадьбы. Герои картин ничем не отличаются от самых узнаваемых героев 60-х. Каталогизация типическая, которой занимается Дубосарский, превращает каждую картину в кунсткамеру, в своеобразный музей образов: здесь собраны безошибочно узнаваемые прически, моды, улыбки 60-х и даже детские игрушки того времени (отдельный небольшой зал вместил

маленькие картинки про счастливого советского мальчика и его любимые игры).

Однако у Дубосарского помимо его воли каждая работа трансформируется из агит-плаката или рекламы игрушечного магазина в интимную сцену. То есть происходит процесс, обратный тому, что происходил на выставке «Память тела», где поношенные теплые подштанники и кондовые бюстгалтеры, вытасенные из сундуков, были представлены как явление советской культуры. У Дубосарского «личное» превращается в «общее» только затем, чтобы потом снова стать «личным». Дубосарский оказывается в ситуации, схожей с той, что описал детский писатель Драгунский в рассказе «Старый друг». Там подросший мальчик решает учиться боксу, а отрабатывать приемы он намерен на старом друге — большом игрушечном медведе с круглым животом. У героя Драгунского с боксом ничего не получилось: помешала любовь и жалость. Вот и у Дубосарского в «Свадьбе» к большому спорту сделан только небольшой шаг. Помешали все те же чувства, совершенно лишние для поп-артиста. Словом, «Свадьба» только частично относится к «современному» искусству. «Несовременная» ее часть лирична и грустна, как ни старается автор утверждать обратное.

Дарья Акимова

галерея 259 flat: что имеем — не храним, потерявши — плачем

Год назад столичная галерея 259 Flat представила выставку фотографий «Память о Вавилоне» художественной группы Agey Tomesh при участии музыканта Алексея Тегина.

Экспериментальный фотопроjekt назывался «Несуществующие вавилонские фрески» и представлял стертые образы на камнях, найденных археологами на местах древней империи Вавилона. Ясные и неизгладимые в мистической и единой памяти мирового искусства, может быть, никогда не существовавшие или некогда существовавшие на самом деле, фрески на стенах вавилонских

храмов запечатлены на больших фотографиях, подлинных документах и в то же время фантастических произведениях искусства.

Тогда нам информацию об этой выставке по нашей же просьбе прислал Сергей Тишков, но она так и не попала в НоМИ. Сейчас, когда вряд ли что осталось в Ираке от вавилонской и поствавилонской цивилизации, каждый снимок, сделанный в тех краях, приобретает особое значение, и мы публикуем их с благодарностью к галерее за сотрудничество.

НоМИ



призрак Фриды Кало в Москве

Американская актриса Сальма Хайек ради того, чтобы сыграть мексиканскую художницу Фриду Кало в фильме «Фрида», совершила невозможное: отрастила усики. Не пышные, гусарского типа, конечно, но тем не менее такие, на борьбу с которыми у женщин уходит тьма времени. Сам фильм, правда, от этого не проиграл и не выиграл — все равно восхитительная Эшли Джадд в роли фотографини Тины Модотти переиграла Сэльму, а сама история получилась довольно гладкой и лишь чуть-чуть задела нерв легенды, сложившейся вокруг Фриды.

Московская галерея «Дом Нащокина», известная своими выставками так называемого «второго авангарда» (то есть нонконформистов 60-х годов XX века), параллельно с промоушн-кампанией фильма начала свою рекламную деятельность. По Москве поползли слухи, что картины Фриды Кало можно будет увидеть вживую, причем в количестве, достаточном для оценки масштабов ее дарования. Выставка переносилась несколько раз: сначала она должна была открыться 1 февраля, затем — 6-го, и, когда это все-таки произошло, 19-го взорам собравшихся на вернисаж предстало зрелище, вызвавшее у присутствующих явное недоумение. Ни о какой легенде уже не могло быть и речи, поскольку вместо картин на стенах галереи висели копии произведений Фриды, выполненные с помощью недорогого оборудования способом компьютерной печати, в которых кое-где проглядывали ее «фирменные» следы — растр, даже пиксели.

У американского писателя Артура Кестлера есть эссе о снобизме. Для Кестлера одним из ярчайших проявлений снобизма является обожествление подлинников. Какая разница, спрашивает писатель, висит ли над вашим камином подлинник Пикассо или копия — картинка-то одна и та же. Для людей, не обеспокоенных проблемой подлинности, выставка Фриды Кало — это то, что нужно. Но есть и другие зрители, отнюдь не снобы, которым желательно разглядеть за легендой, которой уже прожужжали все уши, еще и художницу. Им бледноватых копий, выполненных посредством пусть и золотого сканнера и бриллиантового плоттера, недостаточно.

Фильм, касающийся образа Фриды только с одной стороны, интересной скорее светской хронике, им мало что сообщит. Сочувствовать Сальме Хайек, принесшей вышеописанную жертву во имя искусства, они не могут при всем желании. Куратору выставки в «Доме Нащокина», с восторгом делющейся своими впечатлениями от поездки в Мексику за картинами Фриды, сочувствовать тоже что-то не получается. Поскольку хотя бы один подлинник, найденный там, вполне заменил бы целую ретроспективу копий. Им не нравятся ничего не объясняющие подписи под картинами и вариации на тему Мексики неизвестных художников, инспирированные пачкой из-под замороженной су-



Фрида Кало. Автопортрет с отрезанными волосами. Х., м. 40×28 см. 1940

повой смеси, развешанные рядом с копиями Фриды.

Фрида Кало, жена не менее знаменитого мексиканца Диего Риверы, знакомого многим сильных мира сего — от Троцкого до Рокфеллера, прожила богатую событиями жизнь: боролась за революцию и построение коммунизма во всем мире, познакомилась высший свет США с визуальной культурой американских индейцев — в общем, выступала в качестве своеобразного двойника Риверы. И все это, подняв на щит свой экзотический облик и твердый характер. Легендарный момент ее биографии, роман с Троцким, из которого фильм «Фрида» выжал все, что мог, подвергается сомнению исследователями ее жизни и творчества. Но и без этого сомнительного эпизода культурная миссия Диего и Фриды по наведению мостов между революцией и капитализмом, между архаичным Югом и индустриальным Западом поражает своей мощью. Монументалист Диего и камерная, предпочитающая автопортреты Фрида, пусть и на краткий срок, но крайне

эффективно завладели вниманием Европы и Соединенных Штатов. С тех пор как фотография Фриды Кало появилась на обложке Vogue, интерес к индейскому искусству и соответствующей эстетике существовал на манер приливов и отливов. Последний прилив мир испытал благодаря саунд-коллажисту и перманентному революционеру Ману Чао — он может считаться прямым последователем открытого Диего Риверой и Фридой Кало пути прорыва на Запад.

И все же остается вопрос — а была ли художница? Может, она — как неуловимый Джо, никому и не нужна? Или нужна ровно настолько, чтобы благодаря документальной памяти фотографий и все тех же бесконечных автопортретов воспроизводить ее экстравагантный гардероб на страницах модного журнала? Или чтобы еще раз обсудить парочку легенд, выдохшихся за давностью лет, но вполне применимых для написания удачного голливудского сценария?

Валентин Дьяконов

Константин Азадовский, Софья Азархи, Иван Азовский, Дарья Акимова, Юлия Аксёнова, Анна Алексеева, Анатолий Алешин, Андрей Ананов, Екатерина Андреева, Виталий Антипин, Владимир Арсеньев, Ивона Арто, Елена Багина, Ася Балуева, Юлия Балыбина, Мике Баль, Клавдия Барклай, Анатолий Белкин, Николай Благодатов, Марина Блюмин, Дитер Боден, Мария Боровская, Александр Боровский, Валерий Брайнин-Пассек, Сюзанна Браммерло, Дмитрий Браткин, Ирина Бровина, Игорь Брякилев, Надежда Васильева, Марина Васина, Надежда Воинова, Сима Волчек, Астрид Вольперт, Михаил Воробьев, Ольга Воронина, Вадим Высоцкий, Мария Гаврильчик, Леонид Гельфман, Александр Герасимов, Михаил Герман, Елена Гетманская, Юлия Гниренко, Иван Говорков, Георгий Голенький, Евгений Голлербах, Сергей Голлербах, Сергей Горбатенко, Алексей Гориченский, Нина Груен, Георгий Гурьянов, Владимир Гусев, Сергей Даниэль, Сергей Дедюлин, Юлия Демиденко, Светлана Джонсон, Алексей Дмитренко, Владимир Дрозд, Валентин Дьяконов, Глеб Ершов, Ольга Жарковская, Нана Жвиташвили, Елена Зайцева, Анатолий Заславский, Надежда Захарова, Нина Захарова, Юрис Зоде, Михаил Золотоносов, Ольга Зотова, Иса Ибрагимов, Алексей Иваненко, Дмитрий Иванов, Светлана Иванова, Анжей Иконников-Галицкий, Аркадий Ипполитов, Яша Каждан, Борис Каломиров, Ольга Капарулина, Ирина Карасик, Михаил Карасик, Анастасия Карлова, Александр Касымов, Александр Кашницкий, Сара Кельнер-Петрова, Роман Кирдяшев, Елена Киселева, Катя Климова, Сергей Ковальский, Наталья Козырева, Ирина Кокурина, Марина Колдобская, Ксения Колобова, Лидия Комарова, Альбин Конечный, Николай Кононов, Карина Кормановская, Мария Коростелева, Филипп Костриц, Александр Котломанов, Даниил Коцюбинский, Ярослав Крестовский, Андрей Крусанов, Маргарита Кряжева, Павел Кузнецов, Сергей Кузнецов, Эраст Кузнецов, Михаил Кузьмин, Владимир Купченко, Наталья Куртова, Елизавета Кусакина, Нина Лаврова, Владимир Левашов, Семен Левин, Алексей Лепорк, Юлия Лукшина, Александр Лурье, Лев Лурье, Александр Люсьи, Марина Магидович, Виктор Мазин, Александр Макаров, Юрий Макусинский, Андрей Мартынов, Вадим Масленников, Анна Матвеева, Анна Матюхина, Александр Медведев, Алла Митрофанова, Глеб Морев, Лев Мочалов, Алексей Мыльников, Андрей Надеин, Любовь Неволайнен, Альфия Низамутдинова, Сергей Никитин, Нина Никитина, Таня Никитина, Елена Никольская, Дмитрий Новик, Геннадий Обатнин, Дмитрий Озерков, Алексей Орешкин, Слава Орлов, Павел Палкин, Виталий Пацюков, Вера Пеляк, Николай Петров, Юрий Пирютко, Любовь Письман, Ольга Платонова, Валентина Поварова, Александр Поздняков, Юлия Пospelова, Марина Прохвятилова, Юрий Пятницкий, Саша Радов, Анна и Миша Разуваевы, Владимир Раннев, Инна Рассохина, Наталья Решетова, Давид Рифф, Илларион Романов, Светлана Росссо, Олег Русецкий, Елена Рымшина, Станислав Савицкий, Алексей Сафрай, Лиза Светина, Иоанн Свиридов, Людмила Семкина, Екатерина Сизова, Александр Симуни, Юрий Славик, Иван Славинский, Валерия Словицкая, Александр Соболев, Борис Соколов, Максим Солнцев, Александр Соловьев, Наталья Соломатина, Аркадий Соснов, Зинаида Стародубцева, Ильмира Степанова, Михаил Талалай, Николай Татаренко, Ольга Тобрелутс, Анна Толстова, Ольга Томсон, Михаил Трофименков, Олеся Туркина, Антон Успенский, Виктор Файбисович, Борис Филановский, Ольга Флоренская, Андрей Фоменко, Галина Фомина, Владимир Фролов, Анна Харьковина, Иван Химин, Андрей Хлобыстин, Надежда Хмелева, Юлия Ходько, Ольга Хорошилова, Татьяна Хоршева, Томи Хуттунен, Мила Цвинкау, Виктор Червонный, Ольга Черепенина, Александр Чиженок, Елена Шварц, Эдуард Шелганов, Николай Школьный, Игорь Шнуренко, Вильфрид Экштайн, Александр Эткинд, Александр Якимович, Тамара Яковлева, Ольга Якубович, Владимир Яременко-Толстой

журнал «НоМи» можно приобрести по адресам:

Санкт-Петербург

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

Москва

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

А также

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

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

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

«ДиФ-Эскорт» — тел. (095) 319-82-16

«Сотра» — тел. (095) 160-58-56

Подписной индекс в Общероссийском каталоге **38490**,

в Объединенном каталоге «Пресса России» — **29610**.

www.worldart.ru

e-mail: art@worldart.ru

