НовыйМирИскусства

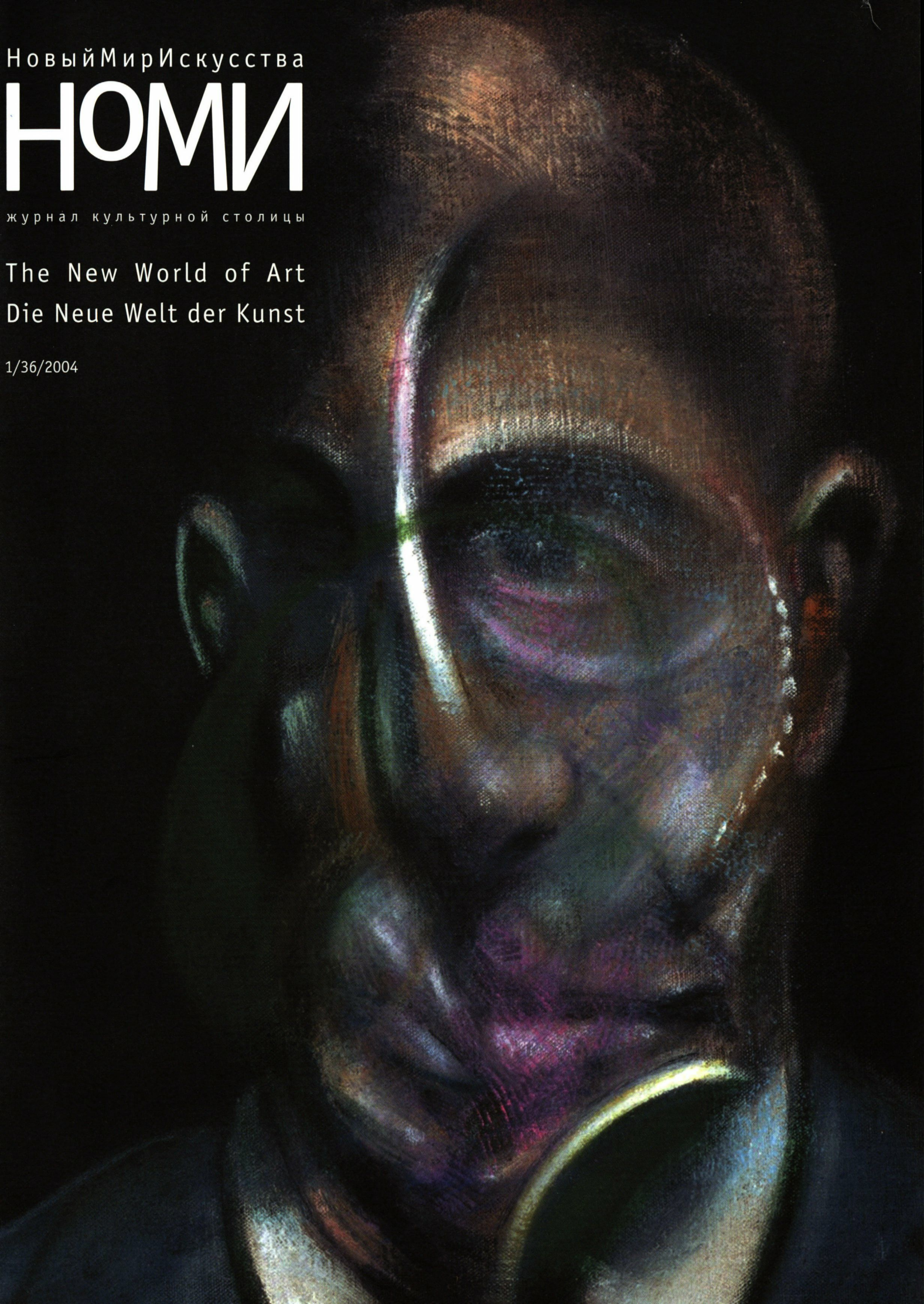
НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

1/36/2004



Художник Марина Азизян пытается вернуть поэтическое слово, поэтический текст в его прежнее докомпьютерное, дотипографское существование. Когда-то буквы и слова жили в раю и составляли единое целое с флорой и фауной. Сейчас в это трудно поверить, но, например, между словом «бабочка» и самой бабочкой не было разницы, не было границы. При желании можно пофантазировать и представить живопись того, райского времени. Она была, по нынешним меркам, абсолютно цельной, то есть неделимой на слова и на образы. Слово жило в толще «архаической живописи» одновременно с вещью, с ее плотью. Философы в таких случаях говорят: означаемое и означающее не были тогда еще в «ссоре». Отталкиваясь от этой версии, как от гипотезы, Марина Азизян создает свою собственную модель живописного пространства, в котором начало картины действительно задается буквой и словом. Будем точными: словами итальянского поэта Тонино Гуэрры. Так что библейская фраза «В Начале было Слово» звучит в данном случае не как метафора, а как обычная констатация факта.

Михаил Кузьмин

НовыйМирИскусства
НОМИ
журнал культурной столицы

#1 /36/ 2004

журнал издается в Санкт-Петербурге с 1998 года

издатель ООО «Редакция журнала **„Новый мир искусства“**»
директор Юрий Калиновский
главный редактор Вера Бибинова
ответственный секретарь Инга Мушкина
специальный обозреватель и куратор новостного портала НОМИ Дмитрий Новик
информационные связи Михаил Кузьмин
разработка дизайна: Филипп Донцов, Надя Зубарева
корректор Лиза Вертин
коммерческая служба Дмитрий Седых
производственный отдел Александр Гончаров
распространение Леонид Новожилов
фотосъемка: Дмитрий Новик, Клим Юрин
допечатная подготовка Александр Балабанов
техническое обеспечение Сергей Ивахно

Редакция оставляет за собой право не вступать в переписку с авторами. По вопросам рекламы обращаться в редакцию журнала.

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.
адреса в сети: www.worldart.ru
e-mail: art@worldart.ru

Новости художественной жизни Санкт-Петербурга — на сайте журнала
www.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:
Фрэнсис Бэкон
Портрет Мишеля Лейриса, 1976
Париж, Национальный музей современного искусства Центр Жоржа Помпиду
Дар Луизы и Мишеля Лейрис
Photo: RMN©: Photo Bertrand Prevost / ADAGP
© The Estate of Francis Bacon / VBK, Wien, 2003

2-я стр. обложки:
Марина Азизян. Жест.
Из проекта «Фантастический словарь». ГЭ. 2004

3-я стр. обложки:
Илья Кабаков. Из альбома «Мучительный Суриков».
ГТГ. 2004

Печать — типография «Светоч», Санкт-Петербург.
Установочный тираж 5000 экз.
Цена договорная.
© Copyright 2004, «Новый мир искусства».
Все права защищены.
Перепечатка без разрешения редакции запрещена.
При использовании материалов ссылка обязательна.
Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № 77-16780 от 10 ноября 2003 года выдано Министерством РФ по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций

Екатерина Андреева
январский «гон по вене» 2

артикуляция / sexus (лат.) — пол
Михаил Кузьмин
Леонор Фини: атака на цитадель тела 6
Лена Винтер
Том оф Финланд: «наготове»! 9
Константин Лидин, Владислав Есипов
Дамир Гибадуллин-Клейн: светская жизнь мерцающих оболочек 12

photo-step
Лена Винтер
Елена Суховеева — Виктор Хмель: жест как факт самоопределения 16
Михаил Кузьмин
Андрей Чежин рукоплещет Питеру 18

мир музея
Валентин Дьяконов
забота о зрителе — забота о художнике 20
Дарья Акимова
Новалис был не прав? 22

взгляды
Николай Кононов
актуализация руинирования 24
Лиза Вертин
модный прием: -1+1=0 24
Геннадий Обатнин
игра с огнем, или сделайте мне больно 25
Александр Котломанов
стиль и технология 28
Валентин Дьяконов
к вопросу об эффективной утилизации рам и оберток 29
Валентин Дьяконов
постцифровая постРоссия 31

галерейное поле
М.К.
Анатолий Комелин: вещественные доказательства 33
Николай Кононов
Ирина Старженецкая: за щелью горизонта 34
Александр Боровский
art-divage: неизвестный Ленинград 36
Дмитрий Новик
Левон Лазарев: на флейте водосточных труб 38
Лиза Вертин
Айдан Салахова: не слишком гламурная для любви... 40
Д.Н.
гарем с пластидом 40
Борис Марковников. «шагреневая кожа». бумажные вариации 42
Маргарита Кострич
Инна Олевская: о фарфоре в пространстве искусства 44
М.К.
Александр Герасимов: реликтовая живопись 45
Г.О.
Александр Райхштейн: рукоделие и манипуляция 46
М.В.
Алексей Кострома: ko : ma в Берлине 47
Лиза Вертин
Керим Рагимов: конец бездорожью 48

художественная старина в XXI веке
Лев Клейн
археология и мода 49
Анджей Иконников-Галицкий
аржанское золото: древнескифские парадоксы 50
Лилия Кашенцева
Сургут: «Видевшие лицо Тарн» 52
бронзовая художественная пластика холмогорского клада 54

из книг 57

художественная хроника
петербургская арт-хроника 68
московская арт-хроника 71
арт-хроника России и СНГ 74
музеи 81
галереи / выставочные залы 89
на родных просторах 90
столицы 94

Фрэнсис Бэкон. Три портрета. Посмертный портрет Джорджа Дайера. Автопортрет. Портрет Люциана Фрейда. 1973. Швейцария, частное собрание.
© The Estate of Francis Bacon/VBK, Wien, 2003

январский «гон по вене»

Екатерина Андреева

НоМИ благодарит Ruth Strondl, Edyta Kostecka — Kunsthistorisches Museum, а также Iris Spah и Katarina Murschetz — Kunsthalle Wien за помощь в подготовке материала

Собираясь впервые в жизни улететь в Вену, я обсуждала с друзьями это мое новогоднее путешествие: в короткий срок хотелось успеть хоть что-то понять о венском чувстве жизни. Тут же в разговоре с одним близким знакомым, любящим живой язык, всплыло молодежное выражение «гнать по вене», гарантирующее то, чего от венского чувства жизни все и ждут, — а именно транса, приступа гедонизма, что бы под этим словом ни подразумевалось: эстетика, философия, шоппинг, гастрономия, меломания…

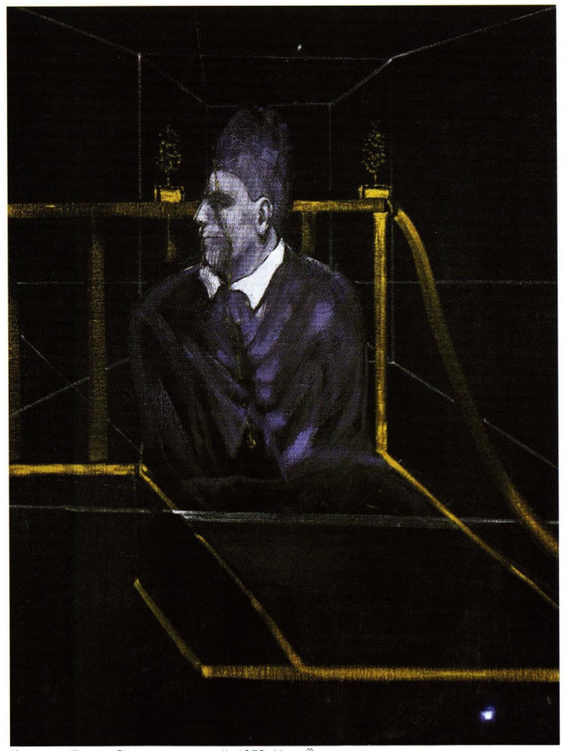
В аэропорту Вены в ожидании багажа я просмотрела журнал с афишей культурных событий и поняла, что слово «гон» будет иметь самый прямой смысл — безумный гон по знаменитому музейному кварталу и его окрестностям. Предстояло посмотреть выставки: графики Тулуз-Лотрека из собрания Герстенберга под названием «Париж периода belle epoque» в Музее Леопольда; «От югендштиля до экспрессионизма. Густав Климт, Коломан Мозер, Оскар Кокошка, Эгон Шиле» там же; «Фламандский ландшафт. 1520—1700» в Художественно-историческом музее; «Фрэнсис Бэкон и живописная традиция» там же; «От Климта к Клее» в Альбертине; ретроспективу Лихтенштейна в Кунстфоруме; «Цена красоты. К 100-летию создания венских мастерских» в Музее прикладного искусства (MAK); кино- и видеоинсталляции 1960—1970-х годов в Музее современного искусства; «Святой Себастьян, или Великолепная готовность к смерти» в Кунстхалле. На последнем названии совершился переход количества в качество: венское чувство жизни, незабываемые графические судороги Шиле, хоть и не святого, но сладчайшего мученика (каждый автопортрет его словно утыкан невидимыми стрелами, вонзающимися в хрящи и связки плоти), наконец, золотой по-церковному купол Сецессиона приобрели очертания физически близкой реальности.

Теперь следовало выбирать. Сами венцы, как выяснилось, предпочитали, во-первых, Тулуз-Лотрека; во-вторых, Фрэнсиса Бэкона и фламандский ландшафт (пейзажи лесные, речные, горные, болотистые, морские, наконец — фантастические или, что то же самое, райские); в-третьих, Климта и Клее, которые на самом деле в большей степени оказались Климтом и Диксом, обнаружив неуклонную и суровую поступь истории, губительницы богов, ведущей всех этих эстетствующих распутниц-визионерок к убогому концу нэпманш и/или проституток 1920—1930-х годов.

Итак, все начиналось в Музее Леопольда, где средствами музейного дизайна была воссоздана бордовая внутренность парижского кафе-шантана, и публика вежливо теснилась в импровизированных ложах или кабинетах, рассматривая бесчисленных актеров, певиц, танцовщиц, циркачей, жокеев и других профессионалов из сферы обслуживания буржуазного досуга, которая перед нами всеми недавно так соблазнительно отворилась. Причем главное здесь, конечно же, была продажа не труда, но всей зажигательной «гаммы услуг» для тела, такой своеобразный «Body Shop», где на торгах трепещет и сама плоть, и голос, и движения, и взгляды, и бездна всяких навыков создания соблазна. В живых листах Лотрека все это товарное великолепие парижского чрева было просто и целостно тварным, без всякой там, как теперь говорят, отвлекающей внимание деталями «социалки». В музейном «Мулен-руже», надо думать, не слабее, чем в настоящем, дух захватывало от созерцания этой гигантской коллективной телесной конвульсии.

Если Лотрек в венском контексте выглядел отдаленным началом экспрессионизма как деформации картины и человеческого образа/тела в урагане массовой культуры развитого капитализма, то Фрэнсис Бэкон, несомненно, символизировал в данном выставочном сезоне конец этого движения. И, что еще важнее, в картинах Бэкона речь шла о той же плоти, но уже в другой — финальной — смысловой и пластической реинкарнации. Выставка Бэкона, самим названием привязанная к пластической живописной традиции и встроенная в крыло Художественно-исторического музея, выглядела внутри этой роскошной постоянной экспозиции живописи абсолютно антихудожественно, как нарыв, который изнутри распирает помпезную архитектуру Земпера. Попасть на Бэкона можно было или из Дюрера и Брейгеля, или из Тициана, или, наконец, из величественного кафе, уставленного по случаю надвигающегося Крещения чудными католическими букетами. Зритель, пройдя через стекло двери, попадал в пространство, где в строй шедевров Веласкеса, нидерландской живописи, Энгра вторгались холсты аутичного британского живописца. Это вторжение куратор спланировал по зонам, которые были нарезаны традиционно — с помощью искусствоведческого навигационного прибора, а именно пластических мотивов. Позально выделялись мотивы раны, клетки, завесы, тени, хотя во всех картинах Бэкона так или иначе присутствовала страдающая плоть, и завесы непрестанно менялись с клетками местом, как еще одно пыточное приспособление. Живописную экспозицию разрезала кинопроекция двух любимых фильмов Бэкона — «Броненосца „Потемкина“» и «Андалузского пса», создававшая совершенно правильные условия восприятия и Эйзенштейна и всей выставки в целом — сюрреалистический транс. «Читая» это зрелище,

Фрэнсис Бэкон. Штудии по Веласкесу. Портрет Папы Иннокентия X.м. 1953. Де-Мойн, Айова. Арт-центр. Собрание Натана Эмори Коффина в Де-Мойн Арт-центре, 1980.
© The Estate of Francis Bacon / VBK, Wien, 2003

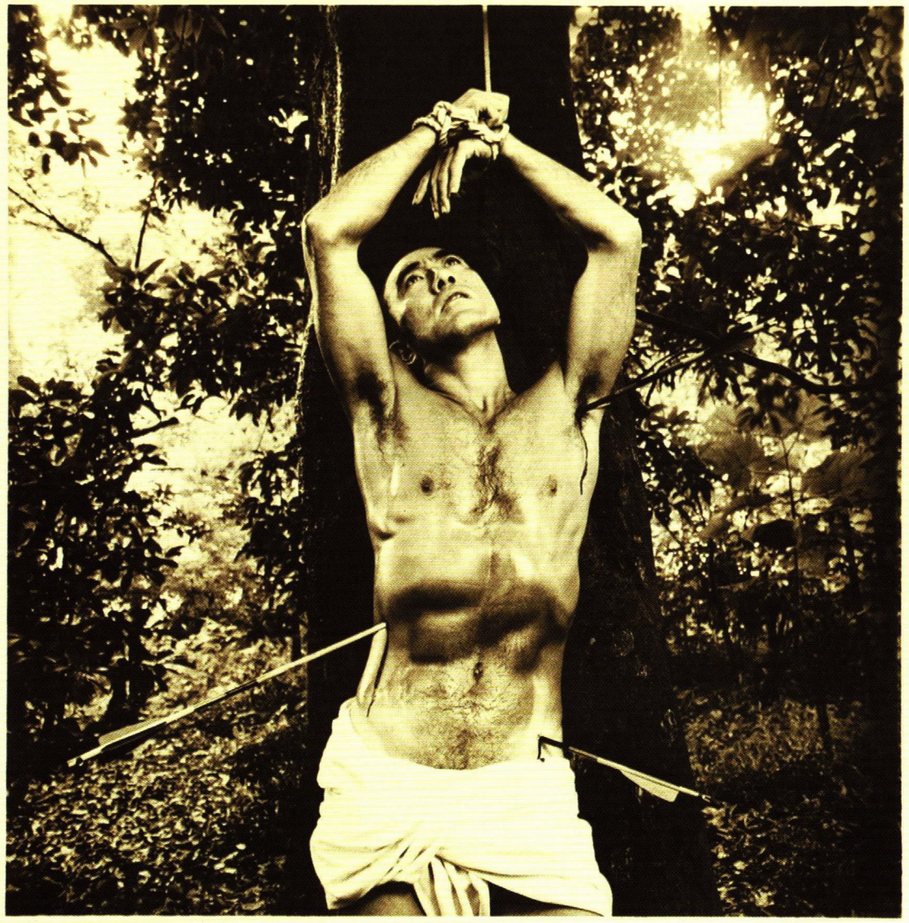


Фрэнсис Бэкон. Этюд к портрету II. 1953. Нью-Йорк, коллекция Сэмюэля и Ронни Хейман. *© The Estate of Francis Bacon / VBK, Wien, 2003*

невольно сознаешь, что искусство здесь больше не держится в живописи, хотя представлен именно великий живописец, способный быть композитором и декоративистом не хуже Матисса. Кураторы выставки позволили себе немыслимую роскошь показать рядом с Бэконом все произведения, репродукции с которых он у себя хранил, выдрав их из журналов или каталогов и часто измяв листы и заколов канцелярскими скрепками стыки деформаций. Именно эти бугрящиеся, зажатые скрепками, как медицинскими защипами, репродукции или перерисовки и выглядели, несмотря на всю свою невзрачность, основными шедеврами Бэкона. Именно в этом мучительном скалывании, насилии над бумажным образом, в этой странной бумажной скульптуре Бэкон проявлялся наиболее авторски и непосредственно. Это был его личный стиль компоновать картину, ничем не связанный с искусством рисунка и вообще сферой эстетического. Способ мять и уродовать, нагоняя случайный и всегда болезненный результат. Глубоко сюрреальный способ. Неудивительно, что на фоне других картин, повешенных для показа сходства, корней и тому подобного, картины Бэкона выглядели настоящими алиенами, подчеркивая сугубо неживописную или за-живописную природу его творчества.

Автопортрет молодого Пармиджанино, удивительно вписанный в круг и создающий иллюзию отражения в выпуклой линзе; Эдип Энгра, загорелый и накачанный, как модель для женского эротического журнала; штудии к портрету Доры Маар Пикассо, так и этак выкручивающего лицо модели; туша, нервно исполненная Сутиным; контурно отлитая Джакометти бронзовая клетка, — все это рядом с Бэконом смотрится превосходным искусством, совершенными художественными партиями. Чтобы не оставлять Бэкона в одиночестве, в эту экспозицию следовало бы добавить еще одного художника — Дэмиена Херста. Графический стиль Херста, должно быть, развитый не из истории рисунка, а из приемов игры в воздушный бой, параллелен штудиям Бэкона. Ж. Делез видел в творчестве Бэкона своего рода экстаз, в котором тело, ставшее мясом, сползшим с костей, и свободное от органических, то есть структурных, неволящих функций, пропитывается духом, столь же свободным от разума: «Через живопись истерия становится искусством. Или, через художника истерия становится живописью. Так же следует сказать о художнике, что он не является истериком, но это отрицание в духе негативной теологии. Мерзость становится великолепием, ужас жизни становится жизнью очень чистой и очень насыщенной». Дух/смысл здесь входят в умирающее сознание с пыткой, напоминая одно из первых описаний безблагодатного просветления XX века, сделанное Францем Кафкой: осужденный сознает внезапно ту буквально прописную истину, которую «гравирует», разрывая ему спину своими зубьями, железная борона, сконструированная тюремщиком.

Глотнув воздуха на Музейной площади и переправившись через Музейную улицу, попадаешь в здание Кунстхалле. Выставка о Святом Себастьяне тоже посещаема, но все больше венским юношеством, что неудивительно, поскольку это событие гламурное, а этажом выше находится еще и экспозиция об истории куклы Барби. Произведения искусства, посвященные Святому Себастьяну художниками XX века, размещаются в аванзале, кордегардии, парадном зале и в чем-то вроде обширных кулис, если воспользоваться названиями традиционной дворцово-театральной архитектуры. Кураторы предпочитают начать рассказ о своей теме именно с театрального события — с представления драмы Габриэле де Аннунцио «Мученичество Св. Себастьяна» в театре Шатле в Париже 22 мая 1911 года силами Клода Дебюсси и Льва Бакста в теле Иды Рубинштейн. Теперь, как это уже случилось со всем европейским авангардом, реликвии, оставшиеся от этого спектакля, лежат себе в витрине, и ничто не напоминает о том, как архиепископ Парижский запретил католикам присутствовать на пятичасовом представлении — артистической мессе. Дополнительные краски на этой сцене оживают, если знаешь, что композитор писал о своем отношении к этой работе именно как к церковному заказу. Проходя через узкую кордегардию, лицом к лицу встречаешься, словно с иконой в алтаре, с копией картины Гвидо Рени, где святой представлен удивительно живым, как это умели делать лишь итальян-



Кишин Шинояма. Юкио Мисима. 1968. Предоставлено Кишин Шинояма

ские академисты. Все инсценировано, но все всерьез. В этом убеждается любой, даже самый неверующий зритель, дойдя до главного выставочного пространства, где на фотографии на фоне красного заката стоит пронзенный стрелами Юкио Мисима; рядом в соседней раме Крис Берден вонзает себе в грудь оголенные провода, озаряя окрестности вспышкой молнии и золотым салютом крови из прожженных капилляров; у другой стены римские воины по команде Дерека Джармена одну за другой отправляют стрелы в плоть обнаженного молодого человека; причем, заглядевшись на это величественное зрелище, упускаешь еще видеохронику журналиста и писателя Рона Атея, который накачивает свои гениталии солевым раствором, чтобы затем изъязвить себя стрелами. Последний аккорд сильных натуральных впечатлений кураторы умело эстетизируют: в темной комнате можно посмотреть черно-белый фильм молодого бельгийца Бавo Дефюрне «Святой» (1996), напоминающий идеально сделанную продукцию Новой Академии изящных искусств Тимура Новикова. Уходя в кулисы, попадаешь в зону необязательной рефлексии: здесь и Святой, составленный Джоелом-Питером Уиткином из человеческого тела и скелета вперемежку; и розовая синтетическая игрушка-зверушка женского пола, утыканная серебряными стрелочками и окруженная гротескными изображениями тела в шаманском боксе Луизы Буржуа, и многое другое. Все это, однако же, складывается в две темы: мученичество формы как плоти (именно на нее, судя по тексту в буклете, претендует Луиза Буржуа) и мученичество плоти, принятое художником как святым (многие авторы говорят о своих друзьях, жертвах СПИДа, и апеллируют к Св. Себастьяну, которому когда-то молились, пытаясь найти защиту от чумы).

По контрасту с экспозицией Бэкона здесь почти все предельно эстетизировано, как и должно быть, если художником владеет «ослепительная готовность к смерти» как к высшей из возможных форм представления непредставимого бытия. Все, что было у Бэкона 1960—70-х годов вне искусства, здесь с полной ясностью доказывает свою по-прежнему художественную природу: от изысканных набросков Бакста или кинофантазий Джармена до грубого ремесла постановщиков садомазохистских перформансов, которое ведь входит каким-то боком в область «технэ».

Возможно, самым тонким ходом кураторов Джеральда Матта и Вольфганга Фетца было размещение рядом с монитором Джармена внешне совершенно непривлекательной фотографии Вольфганга Тиллманса 1990-х годов под названием «Швейцарская полиция», на которой сзади снято небольшое подразделение, состоящее из людей в унылых серых комбинезонах. Это армия, не знающая, кто враг и где сражение. Также и Святой Себастьян до поры до времени был неявным, но могущественным внутренним противником для армии императора Диоклетиана. Повешенная при входе на основную экспозицию, эта фотография провоцирует вопрос о том, где же боги, куда пошли все эти художественные жертвы и кому в прошлом столетии духовно была отдана Вена, в стенах которой томятся многочисленные христианские реликварии, мириады святых мощей в истлевших кружевах и драгоценных ожерельях? Есть ли личность, готовая отречься от себя ради святого дела и выступить из аморфных до времени силовых порядков? Кто — или что — будет святым?

Дэвид Войнарович, Питер Гуйяр. Дрименг/Юкио Мисима: Св. Себастьян, 1982. Предоставил Ивэн Лурия, Нью-Йорк

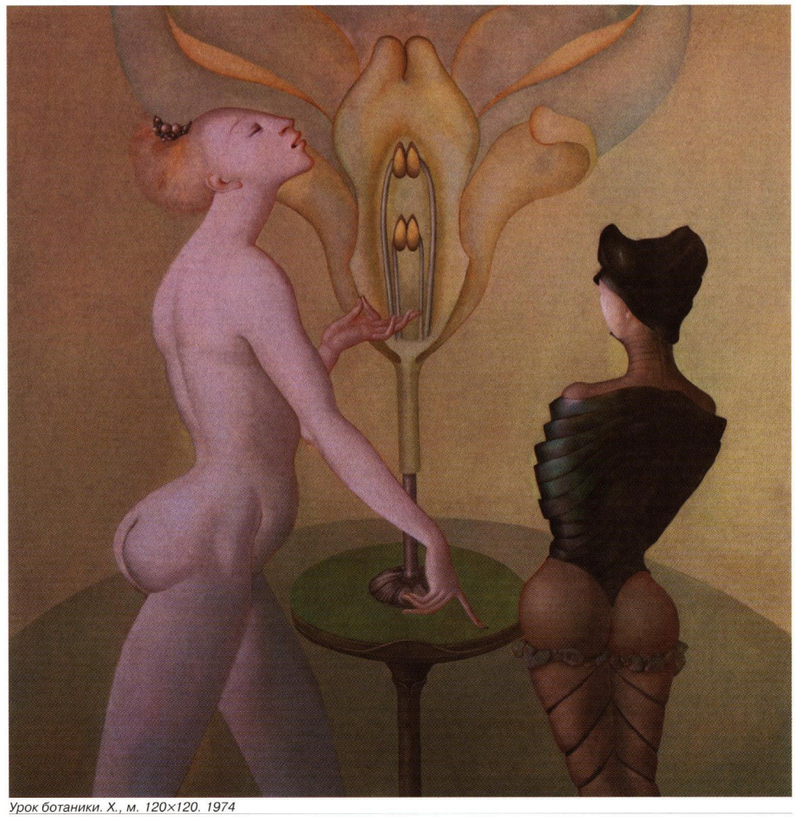
Джоэл-Питер Виткин. Странный святой. Париж, 1999. Предоставил Бодуэн Лебон, Париж

Крис Берден. Выход в небеса. 1973. Courtesy the Artist. Topanga. Gagosian Gallery, New York

Фото Эдди Брофферио

Леонор Фини неповторима в каждой из своих ипостасей: как живописец, книжный иллюстратор, театральный дизайнер, писатель. Она родилась в Аргентине, детство провела в Триесте. Как художник дебютировала в Италии в середине 30-х годов. Затем переехала в Париж, где и жила почти до самого конца XX века в окружении двадцати кошек и красивых вещей в стиле ар нуво. Она и сама была красивой, царственной, даже инфернальной. Создавала картины, оформляла спектакли, кинофильмы, иллюстрировала произведения Шекспира, Эдгара По, Бодлера и Верлена. Фини, похоже, разгадала загадку сфинкса, но осталась загадкой для всех. Наиболее точную характеристику ее неповторимой личности дал поэт Жан Кокто: «Все неестественное было для Леонор Фини естественным».

Ссорящиеся. Х., м. 100×100. 1974. Из коллекции Карпантье



Урок ботаники. Х., м. 120×120. 1974

Леонор Фини: атака на цитадель тела

Михаил Кузьмин

Узнаешь ли ты свой собственный голос из тысяч других звучащих голосов? Что за вопрос! Узнаю сразу, не раздумывая. Ни с каким другим голосом я его не перепутаю. А вот мой внутренний голос дает о себе знать, не предупреждая о своем появлении, и его интонации всегда неожиданны. Когда же мне самому он становится вдруг срочно необходим, я раскрываю «Дневник» Жюля Ренара или «Пунктиры» Бориса Останина, и внутренний голос уже со мной. Тут как тут. Он доверительно шепчет мне, что на земле нет рая, но его кусочки разбросаны по всему свету. А потом, безо всякой связи с предыдущим, вдруг радостно сообщает, что различия между мужчиной и женщиной относятся скорее к культурной сфере, чем к биологической. Вполне возможно, что пол — это вообще сугубо культурный феномен.

Итак, если у нас есть внутренний голос, то, наверное, должно быть и внутреннее тело. Не обязательно видимое, но непременно ощутимое, осязаемое. Или все-таки эфемерное — воображаемое, ирреальное? О теле как о культурном феномене, о «внутреннем теле» как о «пропуске» в мир искусства — работы известной французской художницы Леонор Фини (1908—1996), представленной этой зимой парижской галереей «Minsky».

В отличие от своих старших коллег по сюрреалистическому цеху — Макса Эрнста, Ренэ Магрита, Сальвадора Дали — Леонор Фини не стала мировой знаменитостью. Впрочем, ее работы хранятся многими музеями планеты и включены во все энциклопедии сюрреализма. И все же Леонор Фини никогда не была правоверной сюрреалисткой, что, в общем-то, удивительно. Как ей, женщине, удалось избежать влияния тирана Андре Бретона, провозглашавшего «диктовку мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких-либо эстетических или нравственных соображений»? Верная классикам изобразительного искусства, она любила старых мастеров, особенно восхищаясь прерафаэлитами. Свою личную жизнь от посторонних глаз тщательно скрывала. В скандалах замешена не была, героиней светской хроники становиться не стремилась — как сейчас бы сказали о ней, себя не «пиарила».

И в то же время многие выдающиеся деятели европейской культуры XX века (Макс Эрнст, Поль Элюар, Жан Кокто, Альберто Моравиа, Жан Жене, Андре Пьейр де Мандьярг, Клаус Манн, Жак Одиберти, Арман Лану, Дино Буццати) дружили с Леонор Фини, писали о ней и ее творчестве статьи, посвящали ей стихи. Притягательная сила Фини как художника и как женщины была столь велика, что в данном контексте лучше употреблять глаголы «преклоняться» и «поклоняться». Перед ней действительно преклонялись. И она, превратившая свою жизнь в тайну (или в художественный артефакт), властвовала над своими поклонниками. Если судить по ее фотографиям — как юным, так и взрослым (они собраны в одном из ее альбомов), царственной и властной Фини оставалась до последних лет своей жизни. Люди, близко ее знавшие, отмечают эту ее особенность: спорить с ней было невозможно, а уж перечить и тем более.

Теперь, когда жизненный путь Леонор Фини завершен, особенно интересно в ее истории отделить правду от вымысла, а биографию — от мифа и художественной стратегии. Так, например, Нил Зукерман, американский исследователь ее творчества, пришел к выводу, что жизнь Фини была *идеальной*. Он даже выпустил книгу с аналогичным названием. (Кстати сказать, Зукерман является владельцем «CFM» — галереи, в которой работы Леонор Фини представлены во всем их разнообразии: живопись, графика, книги).

Итак, в своей «идеальной» жизни художник Леонор Фини — одна из немногих, кто художественным способом попытался осознать пространство, где пребывало ее *тело*. Где-то между миром вещей и миром стихий, представляя собой, с одной стороны, вещь, то есть предмет материальный, с другой — средоточие многих стихий, ассоциируемых с инстинктивными желаниями. Познать тело как «стихию стихий», разобраться в диалектике «внутреннего» и «внешнего» Леонор Фини помог случай.

В детстве из-за внезапной болезни — травмы глаз она была вынуждена в течение длительного времени пребывать в полной темноте, что не могло не сказаться на чувственном восприятии мира и особенно на воображении подрастающего ребенка. Позже Леонор Фини признавалась, что в отличие от буржуазных девушек своего круга ее никогда не пугали «пограничные ситуации». Она смело входила в морг или в анатомический театр. Созерцая скелеты, Фини неожиданно для себя пришла к выводу, что их форма совершенна. К совершенству стремилась и она, создавая «образы себя» — например запечатленные в фотографии. Леонор не любила фотографироваться, а моментальная съемка ее не привлекала никогда. Те 80—100 своих фотографических изображений, которые она сохранила и которые теперь широко репродуцируются, это по сути своей «кинопробные» снимки. Они все тщательно продуманы. В одежде и макияже Леонор Фини, запечатленной для вечности, нет ничего случайного. Каждый элемент, каждую деталь она взвешивает на весах самокритики. Подобные факты доказывают, что нарциссизмом она не страдала.

Вот так Леонор Фини и жила. Ту часть своего существа, своего тела, которая пребывала в социуме, она контролировала почти с иезуитской настойчивостью. Зато ее внутреннее тело, ее «внутреннее Я» было абсолютно свободным. Есть основания полагать, что и художественное творчество было для Леонор Фини делом сугубо внутренним. За семьдесят лет интенсивной работы она создала множество живописных и графических циклов, отражающих те или иные аспекты деятельности тела и, будем объективными, духа тоже. Например, «Церемонии», «Праздники в пустоте», «Кошки», «Далекие предки», «Головокружительные игры», «Уроки» и «Хранительницы». В свете заявленной темы наибольший интерес представляет для нас почти фантастический цикл «Время превращений». Можно перевести и короче: «Линька».

Это серия из нескольких десятков рисунков, фиксирующих те или иные метаморфозы. Трудно определить, что за существа перед нами: люди или монстры наподобие химер. Последний вариант наиболее вероятен. Разглядывая их сложную телесность, мы убеждаемся, что привычные критерии красоты здесь не работают. Где нет четко обозначенной границы между внутренним телом и внешним обликом, уродец моментально превращается в забавное существо, поражающее своей спонтанной свободой. Что же касается скелетов, то эти брящающие костями «призраки людей» под пером Леонор Фини действительно превращаются в молодых и красивых Кощеев Бессмертных, почти в принцев. Они полны жизненной энергии, и о потерянных телах грустить не собираются. Что пропало, то пропало! Иллюстрируя роман польского писателя Яна Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1971), Леонор Фини сочла нужным наделить скелетообразными чертами некоторых персонажей этого произведения. И те сразу ожили...

Имеет смысл перечислить все существа, которым Леонор Фини явно симпатизирует. Это монстры, сфинксы и особенно кошки. Инте-

Из серии «Скелеты». Рисунок. 1974

Ширмы. Живопись на бумаге. 1973

ресно, что птицы у Леонор Фини почти не встречаются. Зато кошачье племя увековечено ею в тысячах рисунков и в десятках картин: кошек и котов она любила сильнее, чем людей, — в ее парижской квартире одновременно их жило около двадцати. В дневнике Леонор Фини, а потом и в отдельно вышедшей ее книге есть такая запись: «Живущая рядом с нами кошка служит теплым, пушистым, усатым и мурлыкающим напоминанием о потерянном рае».

Людей же Леонор Фини оценивала по самым высоким меркам. В основном, в рамках объективной реальности, она старалась их не замечать. Но пространство картины — иное дело. Большинство живописных работ Фини посвящено темам духовного эксперимента-экзамена, а также физического испытания. Или просто урока, в котором тленная плоть человека испытывалась на прочность. Если его тело выдерживало этот непростой и пристрастный художественный тест, то, считалось, к нему можно было присмотреться и внимательнее. «Головокружительные игры», «Уроки», «Церемонии», «Праздники в пустоте» — не что иное, как испытания. Даже пытки — иногда мучительные.

Из серии «Надзирательницы»

В этом «пункте», который явно противоречит главному принципу буржуазного либерализма («живи и дай жить другим») Леонор Фини придерживается прямо противоположного мнения: «мучайся сам и мучай других». Гедонизм сибаритского толка в ее творчестве отсутствует: жизнь представляется сплошной чередой телесных мучений. И, как только человек дает слабину, начинает потакать своей плоти — внешнему телу, его совокупное Я на глазах хиреет, деградирует. Причинять боль, испытывать боль, помнить боль — чуть ли не главные добродетели в мире Леонор Фини. Соответственно, забыть боль — это уже порок.

Логично предположить, что самым трудным испытанием для человека, почитающего боль чуть ли не за главную добродетель, будет смерть. Но система ценностей Леонор Фини выстроена таким образом, что это главное событие каждой жизни не пугает ни ее, ни персонажей ее картин. В конце концов, смерть — это путь к совершенству, а скелет — идеальная скульптура. Труднее всего «ученикам и поклонникам» Леонор Фини даются уроки. Ботаники, географии, физики и особенно эстетики. Тем более что всем им кто-то уже вбил в голову, что красота должна быть уродливой. Пугающей. Страшной. Иначе ее просто не будет.

Французский философ Эммануэль Левинас (1905—1995) в своем эссе «Тотальность и бесконечное», размышляя о природе наслаждений и отталкиваясь от фундаментальных понятий формы и содержания, полагал, что окружающая нас действительность состоит из *вещей и стихий*. Вещи имеют форму, их можно потрогать руками, обойти со всех сторон. Стихия, например ветер, четко выраженной формы не имеет. Ветер имеет тенденцию «расползаться», делать то, что соответствует глаголу «дуть». Это — содержание без формы. И познать стихию (допустим, обойти ее по периметру) невозможно. Столкнувшись с ураганом, моментально оказываешься внутри него. И тут уж не до наслаждения.

Галерея Western Project:
3 января — 14 февраля 2004
«In-A-Gadda-da-Vida, Baby»
Гиперреалистические и психоделические образы в искусстве и массовой культуре второй половины XX — начала XXI веков. Экспозиция включает избранные работы Тома оф Финланда.

Western Project
3830 Main Street, Culver City, Los Angeles, USA

Музей эротики (Голливуд):
Обновленная экспозиция. Авторские рисунки Тома оф Финланда и работы художников из собрания музея.

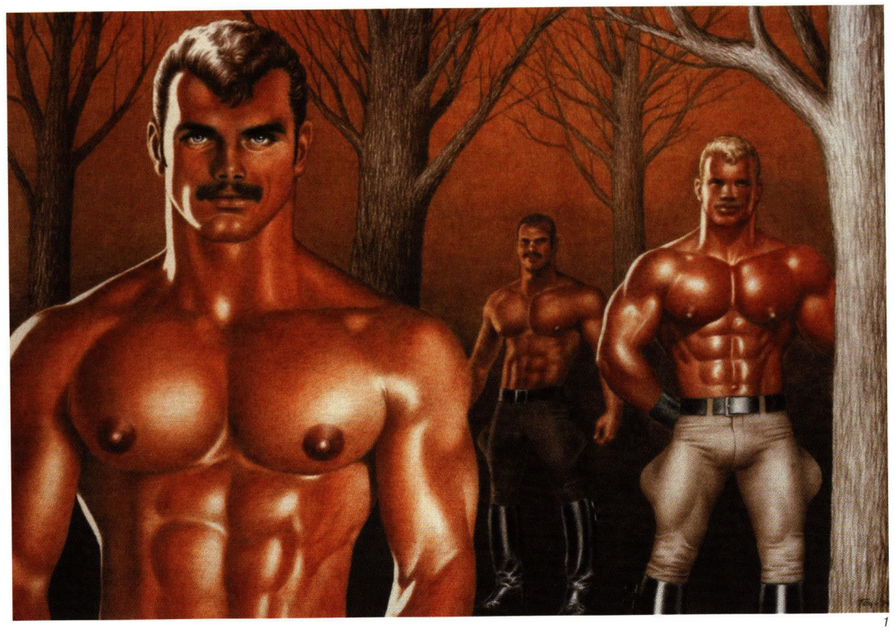
The Erotic Museum
6741 Hollywood Blvd, Hollywood, USA

Галерея James Kelly Contemporary:
19 декабря 2003 — 26 февраля 2004
Works on Paper, a Fifth Anniversary Exhibition
Графика второй половины XX века. Имена и направления. Экспозиция включает произведения Тома оф Финланда.

James Kelly Contemporary
1601 Paseo de Peralta
Santa Fe, New Mexico, USA

Tom of Finland
Тематическая вечеринка
The Eagle Bar, Нью-Йорк
Каждый третий четверг месяца
Музыка: DJ BuddaKhan (progressive deep house)

The Eagle Bar
554 West 28th Street, New York, USA

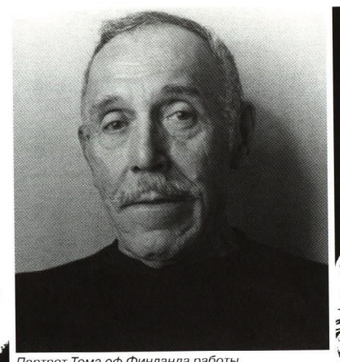


1

Том оф Финланд: «наготове»!

Лена Винтер

2



Портрет Тома оф Финланда работы Роберта Мэйплторпа. 1978
© Robert Mapplethorpe Foundation, 1978

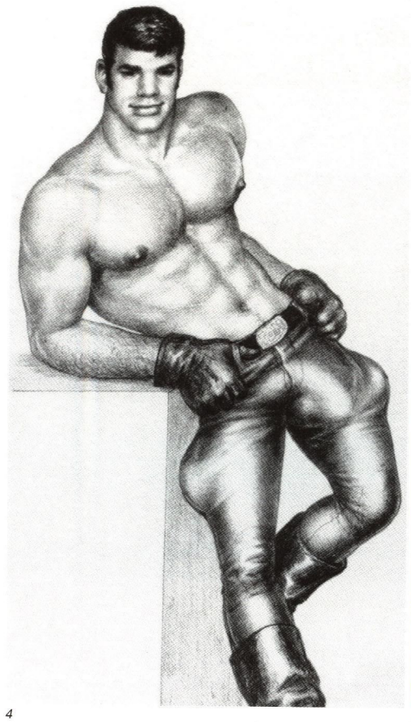
3

Абсолютно точно помню, как в первый раз увидела рисунки Тома оф Финланда. На одной из квартирных вечеринок в 10-м классе мы с приятелем, забыв о происходящем в соседней комнате веселье, самозабвенно рассматривали принадлежащий хозяевам альбом «грязных картинок». Безоговорочно включив Тома в категорию «любимые художники», мы с удовольствием просвещали наших удивленных товарищей, рассказывая о человеке, который еще в начале 1950-х «сделал» Фредди Меркюри, Джорджа Майкла, Village People, Right Said Fred и многих других рокеров, байкеров, фотографов, модельеров, геев и садомазохистов. Том оф Финланд — художник вне искусства. Безответственный рассказчик «горячих» историй, просто игнорировавший понятия концепции, позиции, идеологии.

«Если у меня нет эрекции, когда я рисую, значит, картинка никуда не годится», — иногда он все же делал «программные» заявления. С другой стороны, Том оф Финланд — больше чем художник, настолько прочно пустил корни, врос в «культурный слой». Значительная часть дискуссий о его творчестве до сих пор разворачивается вокруг темы: искусство это или порнография? Вопрос, который становится нелепым по мере того, как в спектр изобразительного искусства включаются все новые, маргинализированные прежде, жанры. Интереснее другое: что случается с бывшими второстепенными или маргинальными жанрами, когда они перерастают себя, становясь «искусством»?

Подростками, в 1990-е, благодаря временной дистанции, мы понимали, что лесорубы, моряки и полицейские Тома оф Финланда — не столько отражение эпохи, сколько вдохновение для нее. Такое искусство могло стать шоком, а шокирующее искусство, как известно, быстро становится китчем — обожаемым одними, копируемым другими, скорее вычурной вещицей для антикварного магазина, чем музейной реликвией. Но дело в том, что Тоуко Лааксонен, Том оф Финланд, как пишут о нем — «искренний и застенчивый финский парень», вовсе не стремился никого шокировать.

Подлинное имя Тома связано с датой его рождения. Будущий художник появился на свет 8 мая 1920 года, а «май» по фински «Toukokuu». Южное побережье Финляндии, еще независимой в ту пору, было истинной пограничной полосой — маленькие города и деревни, разбросанные среди дикой местности, грубоватые и суровые жители. Тем не менее мальчик получил неплохое домашнее образование, родители — школьные учителя, воспитывали его в атмосфере искусства, литературы и музыки. В пять лет, очевидно талантливый, он играл на фортепьяно и рисовал комиксы. Тогда же, в возрасте пяти лет, Тоуко начал тайно наблюдать за соседом, мускулистым фермером Uhro, что значит «герой». Uhro, как вспоминал впоследствии Том, был первым среди его «героев», обладавших характерной, «пролетарской» внешностью: мощная фигура с узкой талией, квадратное лицо, упрямый подбородок, курносый нос, короткие волосы. В Хельсин-



4

5

ки, куда Тоуко переехал в 1939 году, чтобы поступить в Академию искусств, он встретил множество новых городских типов: строителей, моряков, полицейских, но насмешливый и неотразимый лесоруб на всю жизнь остался одним из его любимых образов.

Портовый Хельсинки был космополитичным, но все же довольно провинциальным городом, и, возможно, подающий надежды художник по рекламе никогда не стал бы всемирно известным автором «кожаной» мифологии, если бы не война. Финляндия была оккупирована сначала советскими, а затем немецкими войсками. На улицах Хельсинки появились молодые атлеты в элегантной униформе, неподражаемых фуражках, кожаных перчатках и узких сапогах. «Фашисты — самые сексуальные мужчины из всех, кого я когда-либо видел в жизни», — заявил Том в одном из интервью. В 1960-х он чуть не поплатился карьерой, заслужив опасную славу пропагандиста «белокурой бестии» за свои послевоенные рисунки, большинство которых являлось отражением его реальных или воображаемых сексуальных экспериментов с нацистами. Ценность этих работ не только в их безусловном профессиональном качестве. Том оф Финланд, пожалуй, одним из первых вынес нацистскую символику за рамки идеологии, декларировал «сексуальность фашизма», снижая и даже нейтрализуя «порог страха». Униформа СС как фетиш, придающий своему обладателю магическую привлекательность, штандарты со свастикой как эффектный фон сексуальных игр — Том оф Финланд изобразил это задолго до Висконти, Брасса и Кавани.

6

В послевоенных рисунках практически сформирован оригинальный стиль Тома оф Финланда, действительно сильно напоминающий плакаты, рекламу и фотографию гитлеровской Германии. Истоки этого стиля — изучение, во-первых, истории искусства, а большей частью — популярных изданий 1920—1930-х годов, посвященных культуре тела, гигиене и другим направлениям «жизненных реформ». Даже немногочисленные гомосексуальные журналы тех лет вроде знаменитого «Der Eigene» воспевали «подлинную», агрессивную мужественность, тип молодого блондина с суровым лицом и стальными мускулами — образ, растиражированный в том числе нацистской пропагандой. В 1933—1945 годах в Германии издаются и распространяются в союзных странах богато иллюстрированные журналы по здоровью, спорту и «расовой гигиене», а после войны образ сверхчеловека 20—30-х годов фактически монополизируют журналы для бодибилдеров — такие, как «Strength @ Health» и «Men and Art», многие из которых были замаскированными гей-изданиями. Среди фотографов и иллюстраторов, развивающих тему гипертрофированной мужественности в стиле «Beefcake», появляются настоящие звезды.

В один из таких журналов — американский «Physique Pictorial» и послал в 1956 году свои работы Тоуко Лааксонен. Из осторожности, а также предполагая, что финское имя звучит слишком сложно для американских читателей, он подписал рисунки «Том». Редактор журнала был восхищен. На обложке весеннего номера 1957 года появился смеющийся белокурый лесоруб, нарисованный «Томом оф Финландом».

Это была настоящая сенсация. Спрос на «грязные картинки», как называл их Том, рос очень быстро, однако эротическое искусство не оплачивалось достаточно хорошо в 50—60-е годы. Том брался за любую работу — реклама, оформление витрин, дизайнерские проекты, а по вечерам играл на фортепьяно в кафе и на вечеринках. Он стал популярным членом послевоенного богемного круга Хельсинки, часто путешествовал, тщательно избегая при этом общения с гомосексуальной, или, как тогда говорили, «артистической» манерной средой. Его откровенно раздражала вся эта сладкая, рафинированная, «интеллигентская» эстетика.

В 70—80-е Том стал по-настоящему культовой персоной. Свидетельством популярности явился тот факт, что его первая публичная выставка 1973 года в Гамбурге была полностью разграблена. С 1978 года многочисленные показы его работ (в том числе — ретроспективы) прошли в США, Финляндии, Франции, Германии, Австралии и Швеции. Том начал издавать собственный журнал комиксов «Kake». Его работы приобрели крупнейшие музеи современного искусства. «Taschen» выпустило роскошный альбом. В 1979-м был основан Tom of Finland Foundation — официальный архив работ Тома оф Финланда и крупное собрание эротического искусства.

Считается, что его рисунки с годами становились более смелыми и агрессивными — по мере ослабления цензуры. Однако по тем же цензурным соображениям Том был вынужден полностью отказаться от использования нацистской атрибутики. Место свастики и знаков СС заняли авторские эмблемы «Tom» и «Kake». К началу 1970-х он окончательно сформировал обобщенные эротические клише, ставшие иконами гомосексуальной, а затем и массовой культуры: моряк, рабочий, полицейский, мотоциклист, ковбой и главное творение Тома оф Финланда — «жестокий» парень в кожаных сапогах, перчатках и фуражке — нечто среднее между байкером и офицером СС. Персонажи Тома — «цельные натуры», недостижимый образец синтеза стиля одежды, тела, отношений и образа жизни. Они — персонифицированное действие, во всех смыслах — «наготове». В мире насмешки, иллюзии и игры они, тем не менее, приобретают почти возвышенный опыт — героического «братания», единения по примеру греческих традиций. Рисунки оф Финланда манифестируют отсутствие набившей оскомину рефлексии, намекая на возможность беззаботного и счастливого существования, — без идеологической зашоренности, комплексов, страхов и предрассудков.

К иллюстрациям:

1. Northmen. 1989. Цветной карандаш
2. MSC 79. 1978. Карандаш, тушь
3. Mike in the Cinema Series. 1972. Карандаш, тушь
4. Early Kake. 1967. Графит
5. Toms California Cops. 1990. Пастель
6. Finnish Sausage Stand. 1965. Карандаш, тушь, гуашь
7. Sailor & Leatherman. 1986. Цветной карандаш
8. Cruisin in Helsinki. 1968. Эскиз. Графит, карандаш, тушь

Редакция благодарит Фонд Тома оф Финланда (Лос-Анджелес) и лично его директора г-на Дака Дехнера (Durk Dehner) за помощь в подготовке материала.

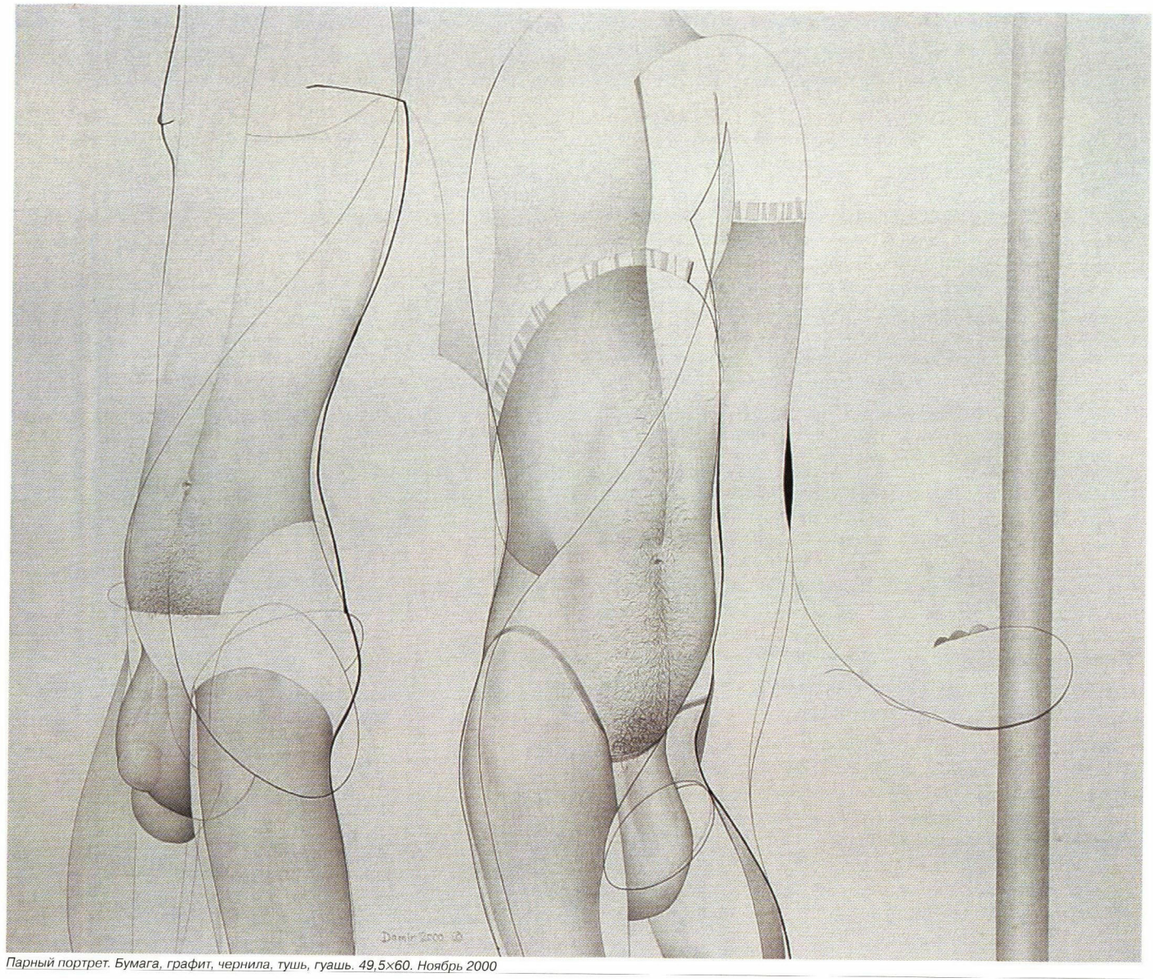
Авторские права на работы Тома оф Финланда защищены международным авторским правом и торговой маркой, 2004

Tom of Finland Foundation
P.O. Box 26658
Los Angeles, California, 90026
U.S.A.

Administration@tomoffinlandfoundation.org
www.tomoffinlandfoundation.org

7

9

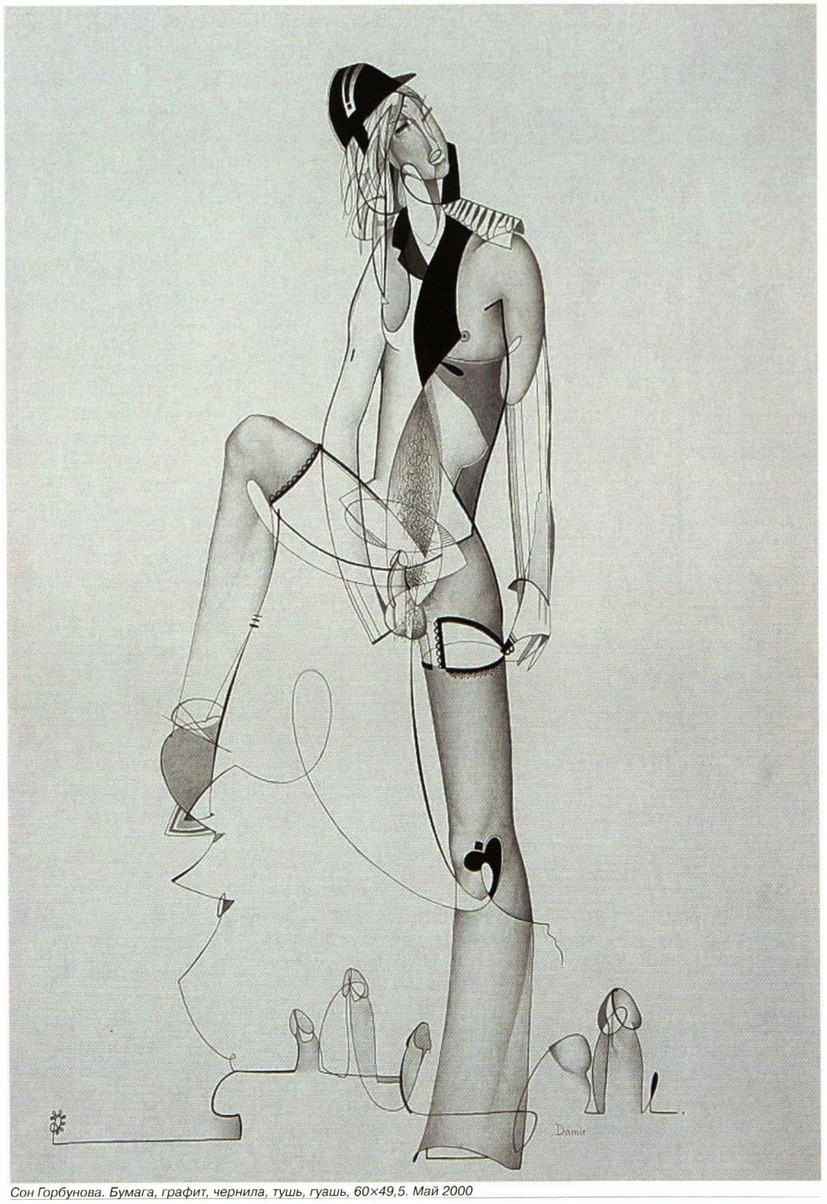


Парный портрет. Бумага, графит, чернила, тушь, гуашь. 49,5×60. Ноябрь 2000

Сон Горбунова
по И. Бродскому

Из поэмы «Горбунов и Горчаков»

«Ну, что тебе приснилось, Горбунов?»
«Да, собственно, лисички». «Снова?» «Снова». …
«Фрейд говорит, что каждый — пленник снов». …
«А Фрейд не врет?» «Ну, мало ли врунов…
Но вот, допустим, хочется клубнички…»
«То самое, в штанах?» «И без штанов…
Я думаю обычно о любви
всегда, когда смотрю я на лисички….»
«И стало быть, во сне, когда темно,
ты грезишь о лисичках?» «Постоянно».
«Вернее о любви?» «Ну все равно.
По-твоему, наверно, это странно?»
«Не странно, а по-моему, грешно…»



Сон Горбунова. Бумага, графит, чернила, тушь, гуашь, 60×49,5. Май 2000

Дамир Гибадуллин-Клейн:
светская жизнь мерцающих оболочек

Константин Лидин, Владислав Есипов (оба — Иркутск)*

Противоречивость — вот первое слово, всплывающее вблизи работ Дамира Гибадуллина-Клейна, петербургского студента Художественно-промышленной академии им. Мухиной, будущего дизайнера. Кокетливо и безразлично, сдержанно и непристойно, изящно и неловко, отточенно и случайно… Дихотомии равномерно соотносятся с графикой взаимоисключающими полюсами. Не вполне понятно, чтобы причислить к какой-либо школе. Ну что ж, будем анализировать шаг за шагом. Метод визуального кадра послужит нам путеводителем.

анализ искусствоведа-психолога

Начать естественно с композиции: графика предполагает. Прямоугольник формата исходно не пуст — нагружен смыслами и напряжениями. Подробный анализ по примеру Рудольфа Арнхейма не обязателен. Самый общий взгляд уже добавляет содержания, и здесь мы пойдем по следам Василия Кандинского и русских формалистов начала XX века. Тем более что композиционная структура представленных работ имеет много общих моментов. В соотношении верха и низа по большей части перевешивает верх, что создает общее ощущение неустойчивости. Что-то не так — необычно, перевернуто.

Из трех третей горизонтального членения активнее всего середина. В движении из прошлого в будущее автор присутствует в текущем моменте. Настоящее, «здесь и сейчас» — время его действия. Слабая, неощутимая рамка изображения — края композиции растворяются в окружающем пространстве. Внешний мир с его условностями, запретами и правилами поведения не давит. Свобода.

Композиционную структуру держит геометрический центр. Собственный смысл этой области — концентрация интеллекта. Здесь автор помещает сложную, подробно проработанную деталь, и возникает мотив работы ума, внимательного обдумывания сложной проблемы, размышлений.

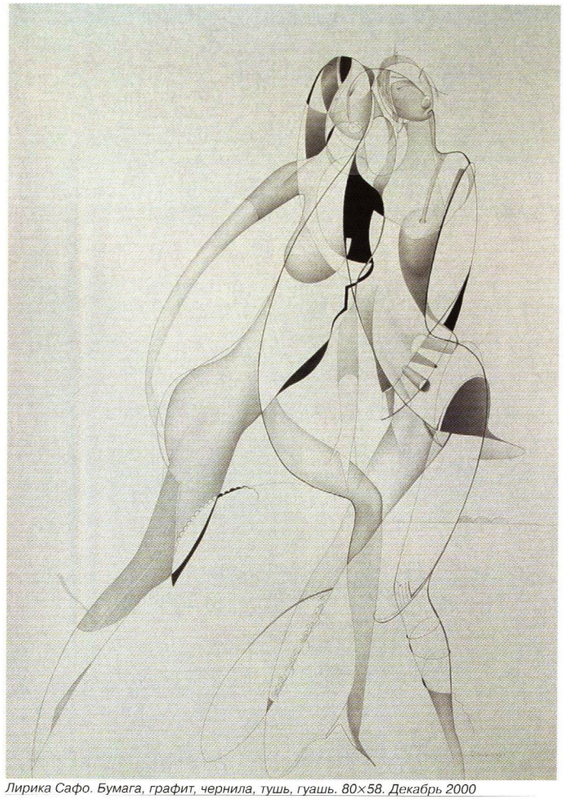
Область концентрации эмоций — оптический центр — в некоторых работах просто пуст («Парный портрет», «Пробуждение»). Эмоций нет. Бесстрастный разум в своем изощренном одиночестве. В листах «Лирика Сафо», «Марианна» заполнение оптического центра то же, что и геометрического: несколько сложных деталей — противоречивые смутные переживания, томление чувств…

В большинстве работ преобладает графема вертикаль. Напряженная неподвижность, жесткость, долг, обязанность, мужество. Но вертикальные элементы состоят из волнообразных чередующихся диагоналей, восходящих и нисходящих, — смена подъемов и спадов, борьбы и покорности, жизни и смерти. В работах «Марианна», «Пробуждение», «Ныряльщик» ведущая графема — диагональ ускоряющегося восхождения, вознесения вверх. Подробности композиционных решений каждого листа нас пока не интересуют. Мы пытаемся понять художника, перемещаясь в плоскость знаково-символьных смыслов изображения. Графические символы будем трактовать по Карлу-Густаву Юнгу, символику фигур и лиц — по Вильгельму Райху, сексуальную символику — по классическим методикам Зигмунда Фрейда, Эриха Фромма и всего сонма их последователей.

Среди основных геометрических символов автором наиболее любимы круги и овалы. Символика круга разнообразна, однако в наибольшей степени она корреспондирует со свойствами стихии Воды. Влажная, пассивная парадоксальность водяной стихии, воплощенная в круге, пропитывает графику Дамира Гибадуллина-Клейна, насыщая ее противоречивыми свойствами. Прямоугольники лишь угадываются и не читаются впрямую. Но и этого достаточно, чтобы появился мотив Земли — стихии устойчивой, воплощения консервативной повторяемости. Циклично замкнутая статика прямоугольников смягчена и закруглена — и все же проступает в очертаниях цилиндрических и квадратных деталей изображения.

Внятно присутствует Хогартова «линия красоты». S-образные элементы, столь популярные в самые различные стилистические эпохи (от античности через барокко — до классицизма), несут смыслы гармонии, разнообразия, равновесия. И все же главным выразительным средством во всех представленных работах остается человеческое тело.

Пропорции фигур стилизованы. Маленькие головы (примерно 1/10 общей длины тела) указывает на «супервзрослые» состояния. Детство категорически отрицается. Выделены шеи — гибкие, приноравливающиеся к людям и ситуациям. Подчеркнуты плечи и руки; лю-



Лирика Сафо. Бумага, графит, чернила, тушь, гуашь. 80×58. Декабрь 2000

ди выглядят сильными, здоровыми, их тела упруги и выносливы. Парадоксальным образом у большинства фигур кисти рук и ступни отсутствуют, как бы растворяясь в белом пространстве листа. Потоки энергии, связывающие человека с Землей (через ступни) и с другими людьми (через кисти рук), оказываются прерванными: персонажи Дамира замкнуты на себя, обходясь собственной энергетикой.

Наиболее заметной и выделенной смысловой зоной большинства фигур является область телесного низа (по выражению Михаила Бахтина). Средоточие сексуальности подчеркнуто цветовыми пятнами, напряженной линией, подробной деталировкой — во многих листах именно эта зона помещена в геометрический центр. Символика акцентов лица усиливает и дополняет впечатление. Выделены волосы: желание нравиться, кокетство. Плотные, похожие на шлемы прически закрывают лоб: интеллект отрицается. «Низколобость» персонажей странно контрастирует с интеллектуальной позицией автора. Такое впечатление, что персонажи листов — марионетки, актеры, тени, за которыми подглядывает художник. В лицах персонажей акцентированы глаза: общительность, готовность к контактам. Однако глаза пусты, как у античных статуй: общение с внутренними Я? Подчеркнуты носы: чувствительность, интуиция, чутье. Выделен рот — сексуальность. Совершенно особое впечатление производит элемент, резко выделенный в некоторых листах: покрытый волосами живот. Живот сатира или даже Пана. Животная жизнерадостность, витальность, которые странно перекликаются с общей утонченностью работ и еще раз отделяют автора от его персонажей.

Гермафродитические пропорции фигур — нечто среднее между мужскими и женскими. У многих фигур вместо половых органов — некий мешок (будто смещенная вниз грудь). Плюс явные указания на гомосексуальность, но какого-то платонического характера. Персонажи как будто что-то слыхали о сексе, но практически с этой стороной взрослой жизни незнакомы. Изображения фаллосов («Сон Горбунова», «Пробуждение») выглядят отдельными от фигуры предметами и смахивают на грибы (третье царство, нечто среднее между насекомыми и растениями).

Все фигуры вытянуты по вертикали. Согласно Кречмеру и Шелдону, перед нами гипертрофированный экзоморфный тип. Узкие плечи и бедра, тонкие руки и ноги — нежная кожа, чувствительность, интеллектуальность, эмоциональная холодность и слабая воля. Эль Греко. Твигги. Ленивое изящество.

Переходим в плоскость цвета. Поэтическая натурфилософия Иоганна-Вольфганга Гете послужит предтечей, труды Макса Люшера и доктора Яньшина станут практическим руководством по «переводу» семантики цвета в словесные формы. Во всех листах решительно преобладает первозданный тон чистого листа бумаги. Линии и пятна лишь играют с цветом исходного поля, отталкиваются от него и бороздят его, как самолеты воздух. Доминирующий белый читается как фоновая уверенность: я чистый, гордый, я никому ничего не должен, я готов к переходу в иные состояния. Изображение по большей части строится серыми карандашными линиями, штриховкой, растушевкой. Серый: скромный, незаметный, тень, фон, отсутствие, пустота. «Не обращайте на меня внимания, меня здесь как бы и нет вовсе...». Черный — неизвестность, напряжение, неиспользованные возможности, страх. Вся триада ахроматических тонов — отстраненность, дистанция, официальность, ритуал.

Акценты желтого, синего, оранжевого, красного — по убыванию. Эмоциональность, открытость, изменчивость — интеллект, логика; холодное познание — самопознание, изучение себя; интерес к себе — телесная активность, спорт, секс. Любопытно, что самая «цветная» работа серии («Пробуждение») построена на сочетании оранжевого и красного — самопознание и секс, пряная острота волнений подросткового тела.

Итак, мы разобрали исходный зрительный образ: вместо цельного, но непонятного получили множество элементов, каждый из которых доступен переводу в словесную форму. Теперь соберем воедино полученные слова. Перед нами платоническая, бестелесная и безгрешная сексуальность. Кокетливый нимфеточный гермафродитизм. Легкая, пассивная, округлая подвижность. Любопытствующий, подглядывающий сам за собою разум... Возраст позднего детства. «Маленький профессор» по Эрику Берну. «Припухшие железы» Пастернака. Навязчивые, нервно-возбужденные тревоги набоковской «Лолиты». Латентный период развития сексуальности по Зигмунду Фрейду — тайное изучение собственного тела, самолюбование, самопознание, восприятие самого себя в качестве эротического партнера. Сочетание истерической театральности, самодемонстрации, фантазийности с замкнутостью и скрытностью. Зависть и гордость, связанные с фаллосом, — попытки понять начинающуюся гормональную бурю. Предпубертатный период.

Для большинства из нас, взрослых людей, позднее детство — нелюбимый, неохотно вспоминаемый период. Очаровательные лишь со стороны, непреодолимо искренние, непредсказуемые импульсы пробуждающейся генитальности не приносят никакого удовольствия ни Лолите, ни Нарциссу, ни Гиацинту. Сомнения, изнурительные мысли и побуждения, однообразные напряжения и бессмысленные укоры совести — ночные кошмары для взрослого, повседневность для полуребенка. Забыть все, замазать сказочкой о «детстве золотом и шаловливом».

Однако ампутация кусков биографии не проходит безнаказанно. Вместе с назойливым томлением в подвалы души упрятывается и радость ощущения своей телесности, эротическая близость со своим телом. От телесности остается мерцающая оболочка — абстрактная поверхность, математически изогнутая в пустоте. Переживание тела обращается в интеллектуальный эксперимент наблюдения. Изящный символизм и отстраненная ирония оберегают душу от судящих состояний перерождений. Разумеется, бестелесная жизнь имеет свои преимущества. Например, переселившись в Интернет, можно не отвлекаться на потребности кишечника, а свободно витать в киберпространстве. Да и вообще: это же так респектабельно — отказаться от тела. Matrix has got us. Для кого графика Дамира? Для читателей Ричарда Баха и Пабло Коэльо. Для жителей Сети. Для выбравших бестелесность.

Нет
(Нарцисс и Амений)

Греческий миф (беотийская версия). Молодой охотник Амений был влюблен в другого охотника — Нарцисса, отвергнувшего его. Нарцисс подарил Амению меч. Получив этот подарок, Амений бросился к дверям Нарцисса и заколол себя его мечом, на крови взывая богов к отмщению. Вскоре Нарцисс почувствовал жажду и решил напиться из источника, но, увидев свое отражение, влюбился и покончил с собой.

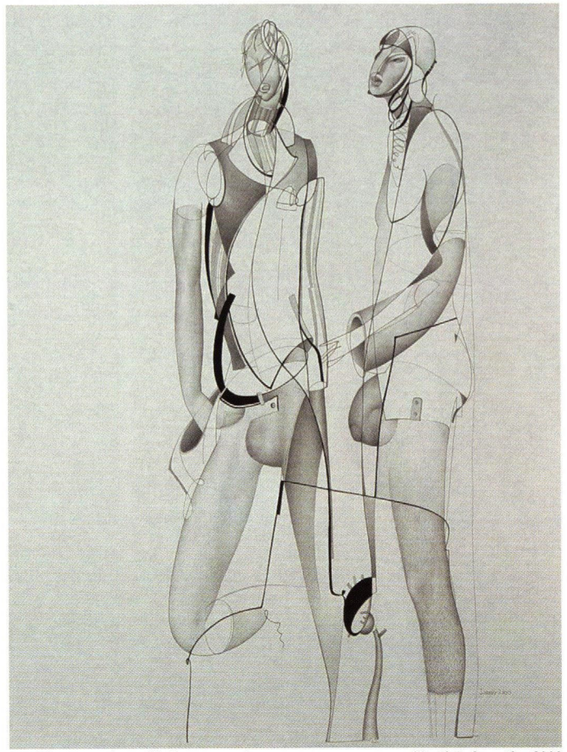
Комментарий эмоционального зрителя

Таким образом, Дамир — художник, который подробно, честно и достоверно вспоминает душевные состояния позднего детства. Психологи на основе огромного экспериментального материала утверждают, что в этом возрасте гетеро- и гомосексуальные тенденции перемешаны и не разделяются. Мало того, эротические переживания здесь слиты с эстетикой и любопытством. Удовлетворение последнего несет ребенку столько острого наслаждения! Для нормального человека в возрасте позднего детства любое тело — свое, чужое, тело мальчика или девочки, животного, насекомого — объект жгучего эстетизированного познания. Любопытствующего любования. Именно тогда мальчики кажутся такими же привлекательными и интересными, как и девочки, они — объекты не сексуальных устремлений, а эротического исследовательского интереса, и это — нормально. Взрослый человек подобных ощущений не помнит или не хочет вспоминать, потому что уже тогда он знал: «так нельзя, не положено». Эстетический и изучающий интерес понимается взрослыми как гомосексуальное поведение, а оно — не по правилам общества. Но ведь кроме гомоэротического в этой области есть кое-что еще. Например чисто эстетическое удовольствие — от красоты мужского тела. И еще вопрос, от какого образа можно получить более тонкое, интенсивное удовольствие — от обнаженного женского тела или мужского. Достаточно вспомнить искусство Древней Греции, в котором на протяжении довольно длительного периода вообще не было изображения обнаженных женщин.

Современный человек, потерявший способность наслаждаться красотой мужского тела, многое теряет. Мы недополучаем тонких наслаждений: эстетических, эротико-эстетических. Тем более что подобных переживаний у нас и так не очень много — сама среда по большей части не радует нас эстетическими переживаниями. Нас окружают уродливые вещи, уродливые интерьеры, согнутые, скрученные, перекошенные, раздавленные люди.

Эти рассуждения имеют непосредственное отношение к объекту нашего анализа. Дамир своей графикой помогает зрителю вспомнить то состояние, когда запреты еще не сформировались жестко, когда можно было воспринимать и девочек, и мальчиков одинаково эстетически эротично. Именно эротично, а не сексуально, потому, что сексуальность в этом возрасте только просыпается. Телесная сфера еще не созрела, а духовная сторона уже начинает воспринимать эти тонкие эмоциональные вибрации. Как раз эту идею иллюстрирует Дамир своими образами, об этом помогает вспомнить.

Собственно говоря, его графика адресована человеку, который хочет получать от жизни больше удовольствий. Только вот смелости, похоже, не хватает. Или душевных сил. Или еще чего-то... Но телесное наслаждение имеет свои природные пределы. Иное дело — наслаждение духовное, чистая эстетическая радость. Здесь источник удовольствий не знает границ, не ведая истощения. Образы Дамира и призывают пожить для удовольствия. Принцип служения — сервилизма — сегодня сменяется принципом удовольствия — гедонизма. И прекрасно! Глобальная тенденция современной культуры — это поворот от сервилизма как обслуживания, служения, рабства, когда все



Нет (Нарцисс и Амений). Бумага, графит, чернила, тушь, гуашь, 60×49,5. Сентябрь 2000

рабы — рабы идей, рабы партии, рабы власти, денег, бизнеса... Поворот к гедонизму.

Сервилизм в искусстве уже породил все, что мог. Отказ от ренессансного наслаждения живописью заставил классицизм выродиться, превратиться в искусство прислуживания — салонное искусство, которое тоже воплощало сервилистскую идею служения. Парадный портрет — служение государству, наложница в гареме — служение господину, хозяину. И сам художник превратился в служащего с официантским лозунгом: «Чего изволите?». Передвижники честно и идейно служили трудовому народу, клеймили выродившийся правящий класс, звали бедняка к топору, искренне сострадали рабочему и крестьянину — и все равно получались плакаты. Социалистический реализм, эстетически неотличимый от изобразительного наследия Третьего рейха, — предельный случай сервилизма. Везде и всегда идея служения слишком легко превращается в идею прислуживания и — губит искусство. Но гедонизм — великая творческая идея, полная молодой свежей крови! Вполне возможно, с ним и будет связан новый Ренессанс, новый взрыв творчества, а потому уже сейчас даже самые скромные его проявления в искусстве особенно достойны внимания.

И здесь «начинающий гедонист» Дамир Гибадуллин-Клейн представляется вполне современным художником. Он не хочет никому служить и никого обслуживать. Он сам получает удовольствие от того, что делает и чем наслаждается. Как будто предлагая и зрителю: «Хочешь, давай вместе вспомним детские ощущения... Тогда мальчики были такие же красивые, как девочки. Было интересно подглядывать за ними, а им — за мной. Это была такая игра...».

*** Об авторах:**

Владислав Витальевич Есипов — доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой искусствоведения факультета изобразительного искусства Иркутского государственного технического университета.

Константин Львович Лидин — кандидат технических наук, доцент, докторант психологии, главный эксперт Института экспертизы рекламы (Иркутск)

Из проекта «SOMATIP». Слева направо: жесты «секс», «я», «агрессия»

Елена Суховеева — Виктор Хмель:
жест как факт самоопределения

Елена Винтер

Так уж сложилось, что пространство телесного стало сегодня главным дискурсивным полем — лабораторией расширения границ, актуализации и столкновения смыслов. В искусстве волна интереса к вопросам телесности не спадает уже который год, но большей частью не выходит пока за рамки феминистской и гендерной проблематики. Сложно прогнозировать, удастся ли художникам преодолеть связанные с полом и сексуальностью биологические, социальные, исторические и этнополитические барьеры, однако главное — коммуникативное препятствие почти преодолено, чему пример — проект фотохудожников из Краснодара Елены Суховеевой и Виктора Хмеля.

«SOMATIP» вынашивался долго. Елену и Виктора еще в начале совместной работы интересовали темы, с одной стороны — материала-символа, с другой — эмоционального шока, ведущего к неожиданному раскрытию тайной сущности, порой парадоксальной и неприемлемой для самих обладателей. Фотографии из серии «Дети», выставленные в 2003 году на Московской фотобиеннале, стали свидетельством своего рода «шоковой терапии», которой художники подвергли свои модели, заставляя вернуться в состояние детской беззащитности. В проекте «Портрет в материале» Елена и Виктор идентифицировали известных деятелей культуры с материалом-символом: человек-металл, человек-глина, человек-песок. Кроме уже перечисленных тем, этот проект актуализировал вопрос создания форм синтетического искусства — материала, пространства и фотографии. Тому же были посвящены их ранние работы — «Метель», «Табак», «Зной», «Черное и белое», а в проекте «SOMATIP» Елена и Виктор подошли к проблемам политик тела и «феминизма различия», к попытке репрезентации специфического «женского начала».

«Мы живем в мире мужчин и играем по их правилам, сами не замечая этого», — считают художники. Некогда Элен Шоултер высказала мысль о том, что женщина «говорит в два голоса», представляет две точки зрения, прежде всего ту, которая навязана ей доминирующей в обществе «мужской» идеологии. Идею особой женской субъективности, специфики женского начала, права женщины на различие с мужчиной отстаивает современный «феминизм различия». Женщина, в соответствии с такой точкой зрения, должна препятствовать выстраиванию истории и культуры согласно мужскому видению — «маскулинизации» мира. Мужским стандартам и взглядам она должна противопоставить свои, женские, в противном случае женщины рискуют потерять самобытность и полностью раствориться в «мужской» цивилизации.

«SOMATIP» — попытка создать территорию философии и эстетики женщины, «женский текст», репрезентированный через телесность. Елена и Виктор продолжили здесь исследование скрытых внутренних смыслов и сущностей. Участникам проекта было предложено пройти некий обряд, сходный с церемонией древних ритуальных погребений, когда мертвых укладывали в гробницу в строго канонической позе. В данном случае задача прямо противоположна — разрушить канон, выразить подсознательное при помощи ассоциативного жеста. В студии был выстроен ящик, наполненный пластичной глиной, а участникам заданы темы для ассоциаций — любовь, агрессия, секс, я. Погружение в такую искусственную «гробницу» должно, конечно, создавать паническое, пограничное состояние. Человек оказывается перед фактом самоопределения в экстремальной ситуации, разрывая связь с Логосом, который традиционно представляется как основа «мужского» языка. В дальнейшем, при помощи специального светового приема, Елена и Виктор придавали отрицательному объему обратный — положительный и фотографировали эти своеобразные «рельефы». Сходство с древнеегипетскими стеллами, где человеческие фигуры нередко выступали в роли знаков, здесь не случайно. Каждый участник проекта создает собственное — непроизносимое, тактильное «слово». Из множества таких слов складывается новый — альтернативный, невербальный язык, главные свойства которого — гибкость и подвижность. «SOMATIP» как «женский язык» открывает возможность многовариантного прочтения, следовательно — обладает революционным потенциалом.

В центре внимания оказывается, таким образом, отношение к телу как к главному индикатору модели гендерных отношений. При этом речь не идет о революционных преобразованиях самой телесности вроде радикальной «технополитики тела» — грядущего стирания признаков пола, возраста, расы. Елена и Виктор работают с набором традиционных гендерных стереотипов, выстраивая проект на основе оппозиций «логика — интуиция», «сознательное — бессознательное», «власть — подчинение», «порядок — хаос», «радикализм — консерватизм». Тематизируется линия сексуальных и репродуктивных политик женского тела — традиционной редукции личности женщины до биологического уровня (женщина как мать и любовница). Кроме того, Елена и Виктор затрагивают тему диалога, поиска новых вариантов коммуникации. Вот мнение самих авторов: «Тело — единственное, что оставил мужчина женщине, но оно таит в себе так много еще неопределенного и непознанного, что эксперименты с ним приводят к необычным результатам. Наш проект — обозначение территории, которая может существовать параллельно и иметь право на это бытие. Мужчина и женщина чрезвычайно различны и могут жить, уважая территории друг друга и давая друг другу право на их существование».

Из проекта «SOMATIP». Жест «любовь»

НоМИ благодарит Дм. Пиликина за предоставленную возможность знакомства с краснодарскими фотографами.

Из цикла «Город на ощупь». 1991

Андрей Чежин рукоплещет Питеру

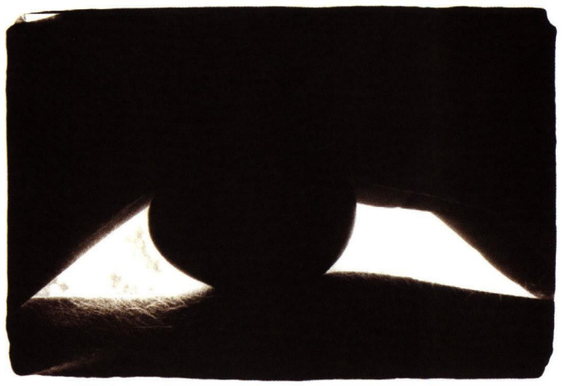
Михаил Кузьмин

Из серии «Между объектами». 1988

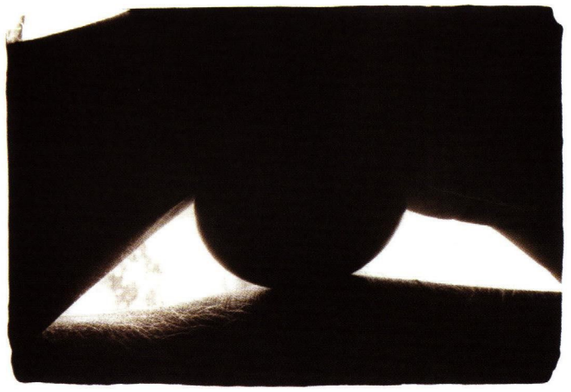
Выставка «Руки» Андрея Чежина открылась в Фонде художника Михаила Шемякина, что в двух минутах ходьбы от Невского проспекта. Место удобное во всех отношениях. Рядом две станции метро, Филармония, Русский музей, Российский музей этнографии, Национальная библиотека. Короче, центр культурной столицы. По-европейски светлый свободный зал вместил 70 фотографий петербургского автора.

С этим пространством, должно быть, интересно работается — две арки и «пятая стена» позволяют его легко трансформировать под нужды любой экспозиции. Проект «Руки», состоящий из нескольких серий, создавался Андреем Чежиным в конце 80-х — начале 90-х годов прошлого века. Отдельные циклы выставлялись в разных местах (в Русском музее и в галерее «Борей»), но в полном объеме «Руки» явлены публике только сейчас. За пятнадцать лет активной выставочной деятельности фотограф к этому привык и даже сформулировал свое собственное кредо:

«Непредсказуемость фотографического процесса; концептуальность фотографического процесса; самодостаточность фотографических средств выражения». К этим четким положениям Андрей Чежин спустя какое-то время добавил поясняющую расшифровку: «Начиная с простейшего в ранних проектах, продолжая свои исследования в концептуальных сериях, наконец я пришел к более сложным трансформациям ассоциаций».



Из серии «Глаза». 1990

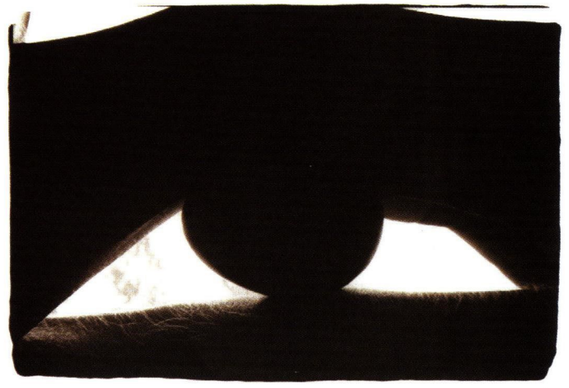


Проект «Руки» тем и интересен, что он включает в себя и простейшие трансформации ассоциаций и сложные. Простейшие, это когда Чежин, например, играет с руками. Сплетает и расплетает пальцы, массирует их безо всякой задней мысли. А на фотографиях получается нечто непредсказуемое: объятия странных, явно неземных существ (серия «Между объектами-1»). В отличие от тех фотографов, которые индифферентно относятся к публике, Андрей Чежин сознательно руководит потоками зрительских ассоциаций, направляет их в нужное русло. Ему очень важно, чтобы и мы, зрители, уловили в его фотографиях весь цикл метаморфоз, начиная с веселой игры и заканчивая глобальными онтологическими выводами.

Сама же игра с трансформациями порою требует от фотографа значительных усилий. Между прочим, работает Андрей только со своими руками. Чужие руки напрокат не берет. Выглядит это так. Он выбирает кадр, устанавливает треногу, крепит на ней фотоаппарат, прикручивает тросик для автоспуска... Затем, держа кончик тросика в зубах, начинает вводить в городское пространство свои руки. Вертеть ими перед объективом в поисках нужного ракурса. Со стороны это напоминает акробатический этюд или пляски Святого Витта! Чего только не сделаешь для того, чтобы реализовать задуманное. В данном случае — серию «Город на ощупь». Чем больше фотограф мучается в поисках нужных трансформаций, тем интереснее и парадоксальнее бывает на финише итоговый результат.

В серии «Город на ощупь» Андрей Чежин добивается полной власти над имперским Санкт-Петербургом. Вот, например, левая рука фотографа сливается с постаментом Медного Всадника, и мы видим, мы чувствуем, что именно она указывает Петру, в каком направлении действовать. Большинство фотографий этой серии напоминают визуальные фокусы, но в отличие от циркового иллюзионизма братьев Кио в работах Чежина нет никакого подвоха. Все честно, все на виду, все открыто для созерцания. И в то же время не перестаешь удивляться. Это как же надо было изловчиться, чтобы двумя пальчиками прикоснуться к шпилю Петропавловской крепости. Или подсунуть слегка согнутую руку под арку Главного Штаба. Или отправить руки (с инспекторской проверкой) на улицу Зодчего Росси.

Серия «Город на ощупь» рано или поздно получит приз зрительских симпатий на каком-нибудь конкурсе. Но Чежин не был бы самим собой, если бы не стремился дальше: в глубь вещей. Или, как он сам говорит, к трансформациям предмета, места, времени, действия, которые приводят к трансформации изображения. В серии «Яйцо» этот совокупный процесс и происходит. Практически незаметно. Руки фотографа каменеют, яйцо, которое оказалось между рук, тяжелеет. Время останавливается. И мы с нескрываемым ужасом обнаруживаем, что это уже Всевидящее Око...



забота о зрителе — забота о художнике

Валентин Дьяконов

В Третьяковской галерее открылись «Сезоны Петрова-Водкина». Помимо собственно выставки графики и живописи великого художника, в рамках «Сезонов» проводится серия мероприятий, ему посвященных. Специально к событию выпущено множество сопутствующих товаров: значки, паззлы, плакаты, майки, коврики для компьютерной мыши. Методисты Третьяковки разработали несколько детских образовательных программ для разных возрастов. Специально к «Сезонам» подготовлен видеофильм о жизни и творчестве Петрова-Водкина. Есть и совершенно неожиданная инициатива. В конце февраля по Садовому кольцу пойдет троллейбус с репродукцией «Красного коня» на боку, в котором молодые краеведы из объединения «МосКультПрог» («Культурологические прогулки по Москве Сергея Никитина и его друзей») будут рассказывать о топонимике, истории и художественной жизни Садового кольца.

В собственно выставочной части работники Третьяковки во главе с куратором «Сезонов» Еленой Зайцевой произвели несколько нововведений. Во-первых, картины Петрова-Водкина были перенесены из уютного маленького зальчика на входе в экспозицию «Искусство XX века», где раньше висели работы Сарьяна. Перемещение картин, как говорят, является следствием постепенного введения новой выставочной концепции, в которую входит и отказ от хронологической развески. Во-вторых, в зале поставлен компьютер с массой дополнительной информации, от биографии до отзывов современников. Подход к творчеству Петрова-Водкина в компьютерной программе и видеофильме один. Например, сравнительный анализ картин художника с творчеством предшественников и современников и там и там ведется на одних и тех же примерах.

Открытие «Сезонов» удалось превратить в информационный повод. Было много телевидения и журналистов. Елена Зайцева рассказывала, что идея модернизации пришла ей в голову во время прогулки по пустующим залам «Искусства XX века». Именно здесь она задумалась, как заинтересовать людей до сих пор недопонятым и далеким искусством прошлого века, который «чем интересней для историка, тем для современника печальней»? Организация «Сезонов» и должна решить эти проблемы. Замдиректора по науке А. И. Морозов приветствовал открытие «Сезонов» и особенно отметил, что выставка и сопутствующие мероприятия готовились молодыми сотрудниками галереи. Стало быть, с них и следует спрашивать, если что не вышло.

Частью открытия стало и выступление труппы современного танца «Театр ZERO», исполнившей пластический этюд, в котором «трехцветка», знаменитая преподавательская концепция Петрова-Водкина, превратилась в лоскуты красной, синей и желтой ткани. Туманно, но мило. Показали и видеофильм, оказавшийся достаточно интересной нарезкой из фактов жизни и интерпретаций творчества Петрова-Водкина.

Саму выставку особо репрезентативной не назовешь. Работы, на ней представленные, происходят из коллекции Третьяковки. Когда-то давно, года четыре назад, в Москву попали и вещи из Русского музея. Но не в государственные, а в частные руки — в закрытый ныне, к сожалению, Московский центр искусств на Неглинной, где и были выставлены с большой помпой, хотя и без компьютера. Помнится, прессы на выставке в МЦИ было намного больше, чем на «Сезоны». Впрочем, и Третьяковке есть чем порадовать зрителя. Для ценителя особый интерес представляют ранние эскизы и штудии Петрова-Водкина, в том числе выполненные в Италии, под влиянием старых мастеров.

Что же можно сказать об оформлении выставки, о самой сути «Сезонов»? Для российского музея Третьяковка сделала шаг достаточно радикальный, как бы ни было странно называть радикальностью попытку приблизиться к зрителю. При галерее функционирует Клуб любителей современного искусства под управлением искусствоведа и коллекционера Андрея Ерофеева. Регулярно устраиваются концептуальные выставки («Искусство женского рода», «Цвет и звук»), опыт устройства которых в России близок к нулю. Из недавних удач — инсталляция Ильи Кабакова «Десять персонажей» в максимально близком пожеланиям автора виде. В этом смысле Петров-Водкин — экспонент выигрышный, поскольку его «красный конь» вошел в фольклор. Массовый интерес пробудить к нему проще. Компьютер в зале снимает ощущение одиночества и непонятности искусства, служит толмачом. Заботясь о доступности художника зрителю, искусствоведы понимали, что заботятся и о самом художнике: ведь Петров-Водкин — фигура емкая и сложная.

Художник был хорошо осведомлен как в искусстве прошлого, так и в современных ему течениях, что позволило Петрову-Водкину во многом встать над схваткой западников и архаистов, мирискусников и «ослинохвостцев». В контексте художественной жизни начала XX века факт удивительный. Ему не надо было страстно признаваться в любви кубизму, чтобы потом столь же интенсивно отрицать новые течения в пользу освященной исторической глубиной архаики. За редкими исключениями в его творчестве вы не найдете метаний от Запада к русской традиции, зато есть *взаимопроникновение*, подпитка одного другим.

На парижском Осеннем Салоне Петров-Водкин выставлялся не как приезжий собрат по новому искусству, то есть «гость», но как художник, работающий во Франции, то есть «один из». Провинциал из Хлыновска, но женат на француженке. И при этом целостен — недаром вызывал раздражение равно и у отравленного импрессионизмом Репина (Петров-Водкин «рабски копирует французов»), и у испорченного академизмом Сомова (Петров-Водкин — «тупой, претенциозный дурак»). Трудно назвать крупного художника, которому в советское время не пришлось бы туго (в том числе и смертельно) с интерпретаторами. Петров-Водкин, кстати, страшно не любил дураков. И сдерживаться не собирался. В очерке 1936 (!) года «Путь художника» он, описывая свое творческое наследие, замечает: «Отсутствуют и мои монументальные опыты [то есть фрески]. Большинство из них погибло. Об этих работах я упомянул потому, что мне иногда ставили в вину мою религиозную живопись. Я себя также виню за то, что ни одна из этих работ не доведена до выразительности Джотто или Рублева, а это и доказывает — к стыду моему, — что как я ни изучал древнерусскую иконопись, как ни был влюблен в нее, а ее законов композиции, верно, так и не понял». Фраза явно полемически заострена против любителей подставить художника оглаской фактов дореволюционной творческой биографии. В случае Петрова-Водкина околичности, которыми о нем писали, выглядят особенно прискорбно. Если учесть, что любой намек на метафизику в творчестве западного художника разбирался и разбирается в сотнях диссертаций. Впрочем, не суть важно. Чистые ноты в метафизике для русского искусства явление редкое. Недаром живописный символизм в России так и не оформился в отдельное течение.

У гроба Ленина. Х., м. 1924

Пока самой глубокой фразой о творчестве художника остается замечание Дм. Сарабьянова: «их [речь идет о «Демоне» Врубеля, «Реквиеме» Борисова-Мусатова и «Красном коне» Петрова-Водкина] образы во многом угаданы интуицией и рассчитаны на интуитивное восприятие, они могут таить свой смысл нераскрытым до тех пор, пока к ним не прикоснется воспринимающее их событие в судьбе человека или в жизни целого сообщества». Действительно, для самого художника смысл «Красного коня» открылся в событиях Первой мировой войны. Для послереволюционного сообщества — в цвете лозунгов и знамен трудящихся. А сейчас — вот они, картины. И «Красный конь», и «Фантазия», и «Весна», и «Юность». Они еще многое могут рассказать. На каждый метод исследования, от психоанализа до поиска соотношений с традициями древнерусского искусства, найдется смысл. В связи с вышесказанным отдадим должное и создателям фильма о Петрове-Водкине, контрастно сопоставившим символический план произведений с историческим контекстом. Теперь, возможно, настало время писать научные работы, посвященные отдельным картинам Петрова-Водкина, как это делается по отношению к любимому им Джованни Беллини.

Трудности с искусством Петрова-Водкина касаются и метаморфоз, которые претерпело его искусство после революции. Вернее, того, что манера его осталась прежней, но из-за новой фактуры и новых задач искусства, принимавшихся им близко к сердцу, претерпевала интересные смысловые пертурбации. В книге Е. Н. Селизаровой «Петров-Водкин в Петербурге—Петрограде—Ленинграде» приводятся отзывы посетителей на его портрет Ленина. Многие посчитали этот портрет самым удачным изображением вождя. Можно понять тогдашних зрителей, видевших Ленина только издалека. Петров-Водкин писал отчасти исторический персонаж, отчасти — иконописный лик, символ добросердечия и подвига во славу народную. Такой Ленин, наверное, соответствовал ощущениям большинства. Но чем дальше погружался Петров-Водкин в фактуру революции, тем больше сложностей с ее передачей у него возникало. Поэтому и в позднем творчестве заметно стремление художника писать на сюжеты первых, романтических лет революции. Так рождается воздушная «Смерть комиссара», построенная на мотив pietas итальянцев кватроченто. Равнодушные облачка над виднеющейся вдалеке низиной уже невозможны в более современных сюжетах. Отыскивать символическое значение в конкретных действиях новой власти Петров-Водкин был не очень способен. Ближе к середине 30-х у него появляются и пораженческие настроения: «Зачем, например, вот теперь писать мне тип „юноши вообще“, когда на моих глазах растут новые люди, когда в дочке моей я вижу новую формацию юношеского типа?». Следствием такой установки, в частности, явилось неудачное местами, но потрясающее в целом «Новоселье», тоже послереволюционный сюжет, в котором Петров-Водкин, возможно, попытался изобразить типы, возникающие при «новой формации». Получилось скорее трогательно, чем характерно. Какие-то катакомбные христиане, наслаждающиеся минутой покоя.

Авторы видеофильма о художнике попытались представить картину как некий советский вариант «Тайной вечери». Фигура за столом, напоминающая Ленина, — это сам Ленин, а вокруг — апостолы-марксисты (среди которых находится и предатель: крайний слева, улыбающийся и прикрывший глаза). Такая трактовка умещается в картину, но и растворяется в ней. Не в этом дело. Указать на многослойность смысла в картинах Петрова-Водкина — задача важная, и хорошо, что организаторы себе ее поставили. Надеемся, что «Сезоны» не ограничатся Петровым-Водкиным. В конце концов, в залах Третьяковки еще много замечательных художников, нуждающихся в подготовленном зрителе.

Новалис был не прав?

Дарья Акимова

«Гармония и контрапункт» в ГМИИ: искусство России и Германии XIX века

Каспар Давид Фридрих. Воспоминание об Исполиновых горах. Х., м. 72×102. Ок. 1835. ГЭ

От сопоставлений «Россия — Германия» никуда не убежать: чем дальше — тем их больше. Вот и давным-давно обещанная новейшая выставка про вторую половину XX века «Москва — Берлин/Берлин — Москва» — лыко в строку. Зимняя сказка традиционных «Декабрьских вечеров» в ГМИИ на этот раз называлась «Гармония и контрапункт» и отличалась прежде всего честностью этого сопоставления. Для создания выставки работу проделали огромную — на ней показаны не только картины из главных музеев Москвы и Петербурга, но и привезенные из множества солидных немецких собраний.

«Как же все было похоже!», — умиляются зрители. Действительно, вроде бы похоже. Вот Белый зал романтизма двух стран, вот анфилада с бидермайером, вот символизм с модерном и импрессионизмом и даже светский портрет. «Ударные» сопоставления отдельных работ подчеркнуты красной материей на стене: автопортрет главного «назарейца» Овербека с Библией из собрания Музея искусства и истории культуры ганзейского города Любека, а рядом автопортрет робкого Варнека из ГТГ; холодный голубой «Мальчик» Иоганна Эдуарда Иле из Государственных музеев Касселя (Новая галерея), а следом «Арсений» Тропинина (кстати сказать, разделенные порядочным промежутком времени); пухленькая «Девушка за шитьем» Ханса Тома 1868 года (Государственная галерея искусств в Карлсруэ) — и поблизости привычно-меланхоличная «Швея» (она моложе немецкой сотоварки на семь лет) Константина Маковского из той же Третьяковки. Как раз в случае с портретами и жанром сопоставления особенно привлекательны: почему бы, немножко поговорив о живописи, не сопоставить национальные характеры, загадочные русские и немецкие души, а также семейные добродетели г-на Турчанинова или г-жи Гертруды Эггены (героев соответственно Сергея Зарянко и Иоганна Эдуарда Иле с портретов из Третьяковки и кассельской Новой галереи). Попробуйте — и ручаюсь, что никакой «контрапункт» вам и во сне не приснится: холодность и задушевность, умиление и юношеская меланхолия друг друга уравновесят, и получится одна интернациональная гармония.

Однако для любителей иных сравнений на выставке нашлась бы и иная работа. Например, если вы всю жизнь хотели понять, почему с романтизмом на Руси дела обстояли не слишком хорошо, то Белый зал как раз предназначается для вас: причины этого «нехорошо» здесь предъявлены чрезвычайно наглядно. Надо бы, конечно, оговориться, что своей «Барки Данте» не написали и в Германии, хотя немецкие художники-романтики вряд ли считали себя «хуже» французских.

А все же ходишь по залу и почти против воли ждешь появления какой-нибудь своей «Барки Данте» — вдруг «бросится» на тебя со стены великая картина! И нестерпимо хочется этого «вдруг», потому что куда же без «удара молнии» гения, если речь идет о романтиках? Но нет, не бросается, благо «Воспоминание об Исполиновых горах» 1835 года главного немецкого художника Каспара Давида Фридриха приехало не из Германии, а из Эрмитажа, а это, согласитесь, все же не «вдруг». Фридрих сопоставлен на выставке с Александром Ивановым: здесь зрителю явлены две его итальянские сонаты из Русского музея и Третьяковки.

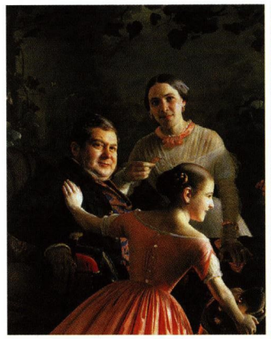
Еще одно «ударное», как написали бы раньше, сопоставление в зале — Иозеф Ребелль и Сильвестр Щедрин: «Вид Атрани близ Амальфи» 1817 года из Гамбургской галереи искусств и «Вид Амальфи близ Неаполя» из Третьяковки. Обратите внимание на разные степени географической точности в названии: они в некотором роде отражают разную глубину проникновения в образ Италии двух авторов (удержим себя, чтобы не написать — двух северных культур). Бедный-бедный нежный и трогательный Сильвестр Щедрин, умерший под южным небом: рядом с немецким полотном незаметно гаснет восторженное дрожание его света, а его цвет отчаянно и громко тоскует по мудрости.

Собственно тоска, а именно — тоска по Италии, если следовать логике выставки, оказалась главным содержанием и немецкого, и русского романтизма. Одной живописью, разумеется, дело не ограничилось: программное сочинение Новалиса «Христианство, или Европа» 1799 года (друзьями-коллегами, впрочем, раскритикованное, — даже печатать его не рекомендовали), посвященное благословенным временам общей христианской веры под главенством Рима, по сути своей повествует о том же, об Италии. Любопытно, что и в России нашелся свой рыцарь «Италии» (в смысле — рыцарь католической веры): Чаадаев.

С романтическими «аксессуарами» русским художникам и литераторам, разумеется, повезло меньше, чем немецким. «Ни феодальных замков, ни готических соборов, ни Нюрнберга, ни Тауэра, ни Рейна, ни Брокена», — сетовал Бенуа на отечественную «прозу». Но если бы только Рейна (или, допустим, хорошего климата) не хватало! Не хватало другого: Дюрера за спиной. Ведь если среди предков твоих — Дюрер, тоска по Италии не имеет права быть наивной провинциальной ностальгией.

Назарейцы, юноши 1810 года, насельники разрушенного римского монастыря Сан Исидоро, бессмертные герои немецкого живописного романтизма, благополучно вернулись (в отличие от Байрона, покинувшего Англию в 1816-м навсегда) на родину в Германию и стали профессорами и академиками. Например Петер Корнелиус, чье скучнейшее, добротно сшитое из итальянских цитат «Святое Семейство» (Исторический музей Франкфурта-на-Майне) мы видим в Белом зале. Он успел побывать главой Дюссельдорфской, Мюнхенской и Берлинской академий. Его предшественника на посту директора Дюссельдорфской академии — Шадова в Белом зале, правда, нет.

Отношения русского романтизма и русского академизма — вопрос отдельный, однако на выставке он разрешен легко: и Бруни, и Брюллов здесь присутствуют. В качестве поздних романтиков есть Айвазовский и даже Ге: жесткая периодизация истории искусств не выкинула из «романтического» зала «Тайную вечерю» Ге 1866 года. Упражнения немецких романтиков в национальных исторических и



Сергей Зарянко. Портрет семьи Турчаниновых. Х., м. 121,6×95,4. 1848. ГТГ

Иоганн Эдуард Иле. Семейный портрет Гертруды Эггены с детьми. Х., м. 133,8×117,5. 1850. Государственные музеи Касселя. Новая галерея

Макс Либерман. Продавец попугаев. Х., м. 102,5×72,5. 1902. Музей Фолькванг, Эссен

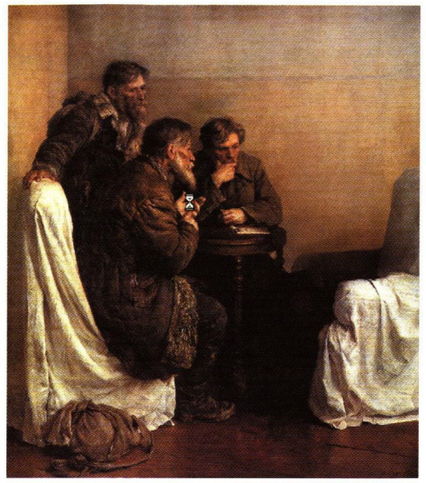
легендарных сюжетах — допустим, «Падение Ирминзула» Альфреда Ретеля 1848 года (Кунст Паласт, Дюссельдорф) — представлены скупо, не говоря уже об исторических картинах отечественных творцов. Ведь, с одной стороны, историческая картина в России данного времени — это малоинтересная академическая программа (в Белом зале — только работа Николая Шустова «Иван III разрывает ханскую грамоту»), а с другой — отсутствующие Суриков да Репин, которых к романтикам при всем желании приложить не получается.

Среди всего прочего, что Новалис числил среди устрашающих последствий раскола единой христианской веры, — утрата искусства («страдающее в протестантизме чувство художественного», — мягко формулировал он). Просвещение (опрощающее знания и делающее их «доступными»), разъединяющая народы власть национальных языков и филологии (чем, если не филологией, занят Фауст со своим переводом: «В начале было...»), наконец, научно-технический прогресс и власть механицизма — суть главнейшие изобретения новой, неединой Европы. Новейшей технике от почитателя Голубого цветка особенно досталось. Звучание мира из творческой музыки превращается в стук чудовищной мельницы, сетовал Новалис. К счастью, он оказался если и не совершенно не прав, то все-таки пророчество его полностью не сбылось: по крайней мере в том, что касается собственно немецкой и русской музыки XIX века, которая звучала на «Декабрьских вечерах» (ни одного свободного места на концертах в Белом зале, разумеется, не было). Без музыки могло бы показаться, что анфилада ГМИИ, отданная бидермайеру, действительно торжествует над Белым залом романтиков.

И в самом деле, умение играть на фортепиано или сочинять поэмы не относится к числу первейших «практических умений» нового времени. Что остается делать искусству? Разумеется, приспосабливаться. «Гете — совершенно практический поэт. В своих произведениях он, как англичанин в своих товарах, в высшей степени прост, мил, удобен и прочен», — писал разгневанный Новалис, прочитав гетевские «Годы учения Вильгельма Мейстера». Куда как любопытно, что одно из программных немецких произведений «романтической» части выставки — «Певец» (1820) братьев Франца и Иоганнеса Рипенхаузена из собрания того же дюссельдорфского Кунст Паласт написано как раз по мотивам баллады из «Годов учения Вильгельма Мейстера». Достаточно, впрочем, прогуляться по анфиладе ГМИИ, чтобы уразуметь, чем «настоящий бидермайер» отличается от произведений мудреца Гете: становится совершенно очевидным, что «Девушки за шитьем» никак не доводятся Гете родственницами.

Но, кстати говоря, не слишком-то очевидно в ГМИИ отличие «настоящего бидермайера» от собственно «практической» (в марксистском понимании слова «практика») русской живописи «поколения 60-х» (19-го, разумеется, века). Из представителей последних Перов здесь особенно унылый, а неизменный И. Крамской со своим автопортретом из Третьяковки сопоставлен с ясноглазым «Вильгельмом Бушем» кисти Франца фон Ленбаха (Эрмитаж), в котором традиционно отмечают рембрандтовское звучание. Посему ни контрапункта, ни тем более гармонии в данном случае не получается никак: и герои, и жанры, и авторы живут в параллельных (да простит нам Лобаческий) реальностях.

Отдельные же особо удачные сопоставления напоминают о другой не столь давней выставке в ГМИИ. Она называлась «Диалоги в пространстве культуры» и на нескольких особенно наглядных примерах демонстрировала тот самый диалог, которым столь привлекательна история искусства: на ней соотносили работы Микеланджело и фаюмский портрет, картины Дега и фотографию. Подобная перекличка — при идеальных условиях — должна бы получаться сама собой, когда речь заходит о сравнениях «Москва—Берлин», «Париж—Москва» и т. д. Но, увы (или все-таки к счастью?): возглас «Как же все похоже!» может звучать не слишком часто. И больше того: даже «контрапункт», даже живое и сильное противопоставление картин зачастую оказывается невозможным. И, хотя временная смена обстановки пошла на пользу русским шедеврам, возможность посмотреть на «Продавца попугаев» Макса Либермана или, скажем, на «Свежую газету» Вильгельма Лейбла (обе работы — музей Фолькванг, Эссен) все же куда привлекательнее, чем возможность насладиться в ГМИИ врубелевским «Паном».



Филипп Донцов. Из серии «Время пошло», 2004

актуализация руинирования

Николай Кононов

В своем новом «цифровом» проекте «Время пошло» живописец Филипп Донцов словно бы перечеркивает себя художника, показывая *оттиражированные* им в количестве единственного экземпляра копийные принты, чьими подобиями давно завалены примузейные бутики. В этой выходке меня более всего привлек не философический замысел остроумного деятеля, показавшего комедийную логику окончательного «обнуления» давным-давно обмирщенного материала (по поводу этого забавного трюка можно было бы порассуждать), а жест истового флагелланта, со свистом публично секущего заодно с олеографами Перовым, Крамским, Репиным и пр. свой трепетный дар, красному-серому цветению коего мы были свидетелями.

Как ни парадоксально, Донцов сделался актуальным не потому, что вошел в узкий список артистов, смогших протолкнуться к самой рампе, а потому, что во всех проектах последнего времени (вспомним, например, диких насельников его лайт-боксов, этих подглядывающих молочных маниаков, прилипших к полупрозрачной границе), смог показать свою тоскующую флегму живописца, оставшегося без живописи. Ведь все его художнические чаяния и помышления кишат вокруг самого важного в живописании — идеи границы, возможности проницаемости и парадокса единственности. Изящный проект во славу пошлого времени, вроде бы воспевающий эстетику пустого места, где вместо фундаментальных фигурантов знаменитых олеографий завертелся песочный бзик (такие смешные часики, спрыгнувшие с монитора), на самом деле говорит совсем другое. И говорит, как ни странно, не языком парадокса или анекдота.

Так вот (попробуем услышать его скрытую горестную речь) — настало время, и копия предстала чудесней оригинала, и циническое желанней искреннего, и симулякр куда живей живого, так как его новая нежить — дороже и нужнее современникам. «Какая лирика!» — хочется воскликнуть. «Какая жалоба…» — хочется тихо сказать. Донцов изымает из классических культовых руин медийные смыслы, снова ревизуя не только логику руинирования шедевра (подсовывая зевакам *нечто* не менее забавное, чем сам смышленыш-ильич или кроха-иисус), но и обозначает свой поиск, точку отсчета, границу еще пустого времени, не опороченного торжищем.

Керим Рагимов. Из проекта «ROADOFF», 2004

модный прием: — 1 + 1 = 0

Лиза Вертин

Странное дело: два неглупых художника, с одним из которых (по крайней мере еще лет пять назад) мог быть связан инновационный дискурс как раз на тему «новой живописи», с другим — он же связывается сегодня, практически одновременно действительно «обнулили» свои прежние пластические шаги. Керим Рагимов сделал это, вписав единичный персонаж (+1) — «джип» в знакомые сюжеты русской живописи — Саврасова, Куинджи, Левитана (проект «ROADOFF», «Бездорожник»)[1], Филипп Донцов пришел к тому же результату, воспользовавшись приемом cut&paste в более экономном — дигитальном формате. Он, как раз наоборот, не стал дополнять классиков, а «пустил в расход» (— 1) по персонажу Рембрандта, Перова, Репина и пр., обнадежив зрителя компьютерной иконкой «ждите» на месте исчезнувшего героя.

Оставив в стороне «истоки творчества» того и другого, как, впрочем, и всевозможные аналоги, которым несть числа в истории искусства (реплика не тот жанр для подробностей), обратимся собственно к результату — скучному, «вчерашнему» и впрямь анекдоту, рассказанному разными голосами, но в мажорной тональности пошлейшей передачи «Аншлаг», ведомой неадекватными «затейниками». С одной лишь целью — развлечь народ. «Люди улыбались, глядя на мои работы, — говорит Донцов о своем участии серией «Время пошло» в столичном проекте Марата Гельмана «Новый отсчет…». «Ирония — это первая реакция, которую я могу предположить в зрителе, — считает и Керим Рагимов[2]. — Благодаря ей картина становится более близкой и понятной». Какая-то логика — «ниже пояса» и, как кажется, унижающая «я» в художнике… Но схожесть во взгляде на реакцию зрителя диктует и схожесть предмета обсуждения. В первом случае — «разбабаханные» на холсты по сути карикатурные «постеры», во втором — те же «постеры», но уже выполненные вручную и оттого особенно выдающие ослабление живописных качеств в художнике, еще недавно умеющем создавать на холсте нечто большее, чем реальное изображение.

Хочется процитировать Сергея Михайловича Даниэля по поводу «резвящихся художников», которым сегодня было бы нелишне напомнить о тщетности попыток подобных затей хоть как-то стать искусством. Слишком очевидным, считает профессор, нынче становится тот факт, что *мода как художественный проект*, взятый на вооружение художниками в эпоху постмодернизма, в отсутствие пластического языка слишком быстро себя исчерпала…

[1] В данном тексте речь идет лишь о живописной части проекта «ROADOFF», о графике — см. стр. 48.

[2] Цитируется по тексту интервью, опубликованному в СМИ.

игра с огнем, или сделайте мне больно

Геннадий Обатнин (из Хельсинки — специально для НоМИ)

30 января в Музее современного искусства Киасма (Хельсинки) стартовала выставочная программа под названием «Быстрее истории: Современные перспективы на будущее для искусства Прибалтики, Финляндии и России» («Historiaa nopeammin / Faster Than History», куратор Яри-Пекка Ванхала, Jari-Pekka Vanhala). Программа, которая продлится до 2 мая (можно найти на сайте www.kiasma.fi), началась с семинара под названием «Куда пойдем отсюда?» («Where Do We Go from Here?»), где выступали как современные арт-критики и философы, так и сами художники. Должен признаться, что мои мысли по поводу семинара бессовестно перемешаны со впечатлениями от болтовни с соседями по залу во время докладов, вопросов и реплик в прениях, а также разговоров в кафе, баре и фойе и наблюдений за выступавшими в свободное от выступлений время. Поэтому, только совокупность всего этого и дает сумму тех эмоций, которые отличают живое событие от книги. Особенно от того буклета, в котором некоторые из докладов были заранее, как и положено для конференции, опубликованы в переводе на английский (он был языком семинара) и финский. Там вы не найдете докладов Е.Деготь и Х.Трейер (Heie Treier), зато, например, прочтете работу не выступавшего профессора Ристо Алапуро (Risto Alapuro), чью узнаваемую шевелюру можно было видеть потом на вернисаже.

Но — сначала в целом.

Во-первых, замечательно выбрана сама основная тема. Она проблематизирует то, что можно было бы вслед за Р.Козеллеком назвать «темпоральностью», ощущением времени, которое у некоторых поколений, классов и социумов может связываться со временем в истории. С того момента, когда постепенно «новое» стало означать «хорошее», когда средневековье сменилось Новым временем (как показал Козеллек, в течение XVII века), модернизация связана с ускоренным временем, а отставание — с застоем. (Добавим, что максимальное ускорение история получает во время революции, этого «пароксизма чувства справедливости», — как сказал М.Волошин уже в 1907 году.) Поэтому самой важной темой семинара логично стала революция, радикализм и левизна в целом.

Во-вторых, бросалось в глаза, что практически все выступавшие на семинаре были русскими, хотя и живущими кто где. Ирина Сандомирская из Стокгольма, Леонидас Донскис (вообще-то Леонид Донской, как кто-то подсказал мне в кулуарах) из Литвы, Екатерина Деготь из Москвы, группа авторов питерской газеты «Что делать?» — Дмитрий Виленский, Ольга Егорова (Цапля), Александр Скидан и Артем Магун и акционист из Москвы Аристарх Чернышев. Последний вместе с австрийским критиком Хервигом Хеллером, чудно говорящим по-русски, представлял совместный его с В.Ефимовым проект памятника Шварценеггеру в Граце. Была еще одна нерусская, издательница эстонского художественного журнала kunst.ee (так и не смог никак попасть на его страницу) Хейе Трейер, тоже по-русски, судя по всему, понимающая. Хочется отнести это к скромности устроителей, предоставивших площадку для выступлений только иностранцам не потому, что своих нет, но из великодушия и заинтересованности.

Итак, в докладах трех человек, «производящих» концепции, то есть профессоров **Сандомирской** и **Донскиса** и арт-критика и куратора **Деготь**, фамилии Козеллека не появлялось; прозвучали Джорджио Агамбен (два раза и, разумеется, не его блестящие работы по поэтике стиха) и Зигмунт Бауман с его «текучей современностью». Может быть, поэтому мне, плохо знакомому с ситуацией на прибалтийском арт-рынке, было интересно все, о чем говорилось. Основное, что неназванным стояло за докладами трех теоретиков, — это, по-моему, ощущение времени, вдруг замедляющегося, стагнирующего, чувство, очень ясное именно сейчас в России, когда пестрые 90-е уходят. Конечно, фундаментализм всех сортов вдруг стал заметен везде в Европе, но в России он имеет государственное измерение (путинский «Ordnung») и, ввиду постоянной неустойчивости русской ситуации в политике и экономике, пугает больше. **Доклад Сандомирской**, профессора cultural studies в университетском колледже Седерторн, собственно, и начался с примера повреждения израильским послом в Стокгольме инсталляции Дрора Фейлера «Белоснежка и безумная правда», которую можно было заподозрить в прославлении палестинского террора. Но основным материалом для ее внимания послужил своеобразный «человеческий документ», рукопись свекрови, названная «Мой XX век» и рассказывающая ее жизнь детям (перевод помещен в препринте семинара). В таких текстах не устаешь поражаться тому, насколько по-иному видится живо интересующая тебя тема чужими по рождению, воспитанию, а значит, и по судьбе людьми. Разумеется, в рукописи нет ни слова про то, что нам всем захотелось бы записать: ни репрессий, ни сталинизма, ни лишений… — жизнь травы, как заметила докладчица. В некоторых эпизодах бабушкиной рукописи мы распознаем нашу Историю: проводник поезда, предупреждающий закрыть окна, поскольку буду лезть очумевшие от голода люди; или вереницы пустых деревень крымских татар, «пострадавших на войне», как обтекаемо пишет рассказчица. Дискурсивную стратегию этой старухи (а весь текст и есть воплощенное увиливание) Сандомирская остроумно описала как диету во взаимном пожирании личности и истории — автор просто избегает острого и пряного.

Конечно, проблема исторической реконструкции стара, как сама историография, и в целом решается провозглашенным уже Г.Нибуром в первой половине XIX века методом «критики источников», своеобразным перекрестным допросом свидетелей. Если бы мы основывали свои знания о Средних веках, например, только на хрониках или летописях, то были бы гораздо больше в курсе княжеских свадеб и пиров, чем войн и восстаний. История есть рассказ с точки зрения оп-

ределенной группы, а социология, как давно уже объяснил Г.Шпет, есть теоретический раздел исторической науки. Все сказанное только дополняет основной вывод докладчицы: время есть классовая категория. Лишь немного смягчим журналистскую остроту этой формулировки: раз классы давно распылились, переживание времени едино внутри социальных групп, и «утраченное время» — время в первую очередь социальное. Проследить, как эти представления транслируются из группы в группу — работа для кропотливого социального историка. Например, «жизнь травы» как таковая не обязательно нам только классово чужда: в художественной литературе мы найдем много органицистских метафор для творчества, от «побегов травы» Уитмена до покорных ветру «флагов» у Поплавского или «маятника» у Бродского.

В ситуации торможения, стагнирования радикализм и революционность — «рубить и резать» — также по-новому востребованы. Об этой востребованности и шла речь в **докладах Донскиса и Деготь**. Донскис, глава кафедры философии в Каунасе, доцент Хельсинкского университета и профессор Гуманитарного института в Таллинне, напомнил мне тип преподавателя эстетики в советское время. Его пафос и был наиболее традиционным и менее всего парадоксальным. Для модного концепта «постисторизма» (тут всплыл неизбежный Ф.Фукуяма) Донскис искал прецеденты в остановившемся времени воплощенной утопии, апеллируя к прозрениям Замятина, Оруэлла, Хаксли и Виткевича. Между тем кажется, что постисторизм как концепт успешнее всего развивался именно у Гегеля с его остановившимся временем германской государственности (что замечательно было деконструировано уже в работах Моисея Рубинштейна в начале прошлого века) и далее в гегельянстве до А.Кожева включительно. Литовский профессор считает свое общество «культурой нищеты» (culture of poverty, термин О.Льюиса), где популярность левых идей — лишь обман, фальшивка, не обеспеченная реальным содержанием, симулякр.

Доклад Деготь был посвящен перспективам продажи левизны в современном искусстве. Содержательно левое искусство логично находит свое место в ситуации России конца 90-х, для которой определяющими видятся Деготь рост правофундаменталистских (мои слова) тенденций. Годовой давности история с выставкой «Осторожно, религия!» в Москве, когда можно было в прорези вставить свою голову и сфотографироваться, например, в роли Творца Пантократора, и протеста православных, вылившегося в акт вандализма, для нее имеет смысл симптома. Протест против любого давления может иметь не только политический или этический смысл. Так, известный московский шоковый концептуалист Александр Бреннер, сидя как то в первом ряду на одном из докладов самой Деготь, восклицал через каждые несколько минут «Oh, really?», протестуя против диктата реальности, как поняла этот перформанс докладчица. С другой стороны, у левого искусства есть своя законная позиция критика общества тотального консюмеризма. Здесь докладчица вспомнила перформанс молодого питерского акциониста Андрея Устинова, который появлялся обнаженным со своей подругой в «Макдональдсе» и, не говоря худого слова, брал у оторопевших посетителей гамбургеры, надкусывал их и клал обратно. Художник не одет, голоден и практикует анархистский «action direct» или экспроприацию.

Наконец, Деготь убеждена, что арт-рынок в СССР по сути и не отличался от западного, основу обоих составляет демократичность, принявшая формы массовости, доступности искусства, отсюда постоянное репродуцирование, это — рынки «эпохи технической воспроизводимости» (вспомним мы). Все формы советского искусства, парадоксалистски заявила докладчица, спонсировались государством: либо напрямую, как система распределения материальных благ через творческие союзы, либо косвенно — в виде социального обеспечения художника как члена общества (бесплатные медицина, образование и т.д.). Кроме этого, пропаганду можно рассматривать и как своеобразный вид рекламы.

Все это, естественно, вызвало заинтересованную реакцию аудитории. На вопрос, каково же будущее русского искусства, выступавшая объявила, что в политичности, в интерпретации коммунистического опыта и продвижении его в Европу, — и сформулировала это еще решительней, отвечая на другой вопрос: русский художник должен продавать коммунизм наилучшим образом. Где-то между этими ответами Аристарх Чернышев с места выкрикнул, что докладчица своим докладом занимается продвижением того искусства, которое и описывает. Впрочем, на законно последовавший вопрос, в чем же роль арт-критика, Деготь сжато ответила, что вообще-то — быть критичным, но в целом арт-критика умирает. Тем не менее в качестве художников, отвечающих постпостсоветской ситуации, Деготь, извинившись за рекламу, назвала группу «Что делать?» и трех новосибирских акционистов, выступающих под названием «Голубые носы», творчество которых представлено на выставке. Слова такого известного и успешного куратора, как Деготь, многого стоят (через три дня она сама открывала в Музее города Хельсинки известную выставку советского нижнего белья, впервые показанную уже года три назад). И если с ее идеями и можно спорить, то обаяние совершенной убежденности, твердость ответов и ясность взгляда, помноженные на опыт знатока современного рынка, каковым в аудитории немногие обладали, заставляли относиться к этому всерьез. Поэтому пинг-понг вопросов и ответов быстро закончился за полной победой докладчика.

Что-то мне подсказывает, что слова Деготь про продажу коммунистического опыта не должны были понравиться, несмотря на полученный пиар, следующим выступавшим, питерской группе «Что делать?», которая представляла свою одноименную газету (вышло 4 номера). Выступление их состояло из чтения английских вариантов статей из этого двуязычного органа, так что желающие могут ознакомиться с ними и более пространно. Эти «новые левые», по крайней мере на словах, весьма далеки от всякой продажи. Газета их, раздаваемая тут же Дмитрием Виленским, наполнена разнообразными левыми лозунгами и идеями: критикой отчужденного каптруда, тоталитарности общества всеобщего потребления, актуальности радикализма в условиях современной русской тяги к порядку, воплощенному в «сильной руке», политизации искусства, погрязшего в «проектах». Кроме того, на выставке представлены видеоинсталляции Виленского — наименее убедительная часть этой деятельности. Из нескольких уличных видео, напоминающих материал для телерепортажа, запоминается съемка бомжей, сделанная, как оказалось, во всем известном вагоне московского метро, где они типа живут («Следующая станция «Белорусская», 2003). Съемка спящих на сиденьях бомжей в реальном времени напоминает не только известный киноэксперимент Уорхола, но шокирует как подлинное реалити-шоу (а не его сытый суррогат, идущий по всем ТВ каналам).

Само появление левых настроений в российской артистической и интеллектуальной среде заслуживает внимания. Вроде все выступавшие успели поучиться в советской школе... Или все-таки балуются с огнем? Диета, симулякр или просто торговля? У меня нет однозначного ответа на вопрос, откуда выросли эти новые левые. А ведь это тенденция. Кроме невских радикалов, припоминаются Осмоловский, мелькнувший, кажется, и на страницах «Что делать?», «Художественный журнал», издавший две из пяти русских книжек С.Жижека, интервью с Бреннером в амбициозной «Критической массе», которую издает фонд «Прагматика культуры», также Жижека издававший, не говоря уже о том, что последняя книга словенского философа в »Ad marginem» с гордостью несет значок КПРФ на обложке... Мы привыкли к тому, что правые — разные. Должны ли мы теперь делать разницу между газетой «Что делать?» и кафе «СССР» на Невском или Че на каждой второй молодежной футболке?

Предположим, что питерские революционеры — всерьез. Наверное, одной из причин стали ошибки либеральной программы в России, обернувшиеся девальвацией ее ценностей, — кто же хочет поддерживать СПС, если она «партия крупного капитала»? Однако мне понятно и вызывает сочувствие неприятие оценки искусства по шкале буржуазно-государственной престижности — где-то между спортом и, например, космической программой. Творчество Бреннера, не особо выдающееся само по себе, хорошо тем, что максимально далеко от «сделайте мне красиво». Кроме этого, например, мое поколение пережило эмоциональный пик в конце 80-х — начале 90-х: все только начинается, терапия — пусть лучше шоковая. Это ощущение начинания, incipit, вылилось и в веселое разрушение всякой идеологии по-настоящему ставшим популярным именно тогда московским концептуализмом, и в разлившуюся фрагментарность, форму начальности (как тонко заметил Р. Барт — ведь некогда и незачем заканчивать). Воздух незавершенности, открытости, откровения, апокалиптики. Если бы можно было понять новых левых только как обреченную попытку вернуться туда, опять ощутить скорость! Как мечту.

Социализм победил, как известно, только в одной отдельно взятой стране, остальным странам соцлагеря эта страна принесла его на штыках. Но в западном обществе у левого искусства и левой мысли было и есть вполне ясное место. «Больная совесть» так называемых по крайней мере уже с дела Дрейфуса les intellectuels — совершенно не прерогатива русской интеллигенции, как это часто считается. Да и сама теория социализма, напомню, происхождения европейского. Западная левая мысль и западное левое искусство — родные для авторов «Что делать?». Переводы из Феликса Гваттари, примеры из Годара, видеозапись Виленским выступления Тони Негри на европейском социальном форуме в 2003 году где-то во Франции, демонстрирующаяся на выставке, двуязычность газеты и т.д. Они делают вид, как будто социализм и не побеждал в одной отдельно взятой стране, будто Россия все-таки счастливо избежала своего Sonderweg'а. Мы как будто сами выросли до гражданского общества, идея которого принадлежит коммунисту Антонио Грамши, а не строим его по указке то ли Путина, то ли Павловского. Несомненно, в этом есть обаяние: стертым, сбитым советской пропагандой концептам, словам и именам из лексикона левых пытаются вернуть первоначальный смысл. Политизация искусства, класс, буржуазия, коммунизм, революция, Маркс, униженные и оскорбленные... В манифесте Глюкли и Цапли появляется даже «прямое воздействие», то есть «action direct» анархистов!

Первичный, досоветский смысл публичной демонстрации вернули уже в 90-е, но они пользуются и ею: в мае 2003-го авторы «Что делать?» в знак протеста против официального празднования 300-летия города уехали с Балтийского вокзала в пригород с плакатами «Я уезжаю из Петербурга», осенью раздавали листовки у площади Восстания и т.п. Во всем этом больше жеста, чем содержания, больше от барометра, чем от бури. Александр Скидан скорее настаивает, чем убеждает, что постмодернизм кончился и вернулось время Принципов, но не принципов советских диссидентов, разумеется. С моей соседкой по залу мы обсуждали, что каждый из выступавших по-своему воплощает тип русского революционера: (сум)бурная увлеченная речь яркого еврея-теоретика Виленского, Цапля-Коллонтай, рыжая в кожаном и про любовь, прямолинейность и даже неуклюжесть Чернышевского-Магуна и, наконец, «юноша бледный», бомбист Скидан. Этот театр по-своему отражает дух времени, ведь все общество перешло на диету, дружно хочет исключить из рациона так и не переваренное советское. Насколько дружно, показали прошедшие выборы — а вдруг история потребует, как когда-то уже случилось с другим левым кругом, от наших актеров «полной гибели всерьез?»

«Голубые носы», три русских мужика, В.Мизин, А.Шабуров и К.Скотников, похожие на озлившихся «Митьков», представляют свой «театр жестокости» и соленого юмора с имитациями дефекации, ветров или кровавой жизни русской мафии. В первую очередь это все совершенно несерьезно, а скорее, весело и, на первый взгляд, мало чем отличается от постмодерна. Например, голая девушка на видео на кухне показывает по типу живых картин известные полотна — «Рождение Венеры», «Олимпию» или «Аленушку», разбрасывая при этом ножи, вилки, поварешки, какие-то ведра и с трудом устраиваясь на маленьком потертом столике между раковиной и газовой плитой. Высокий политический протест в их творчестве представлен фотоработами, где в масках известных политиков и животных они занимаются — очень скромно — разными формами группового и перверсивного секса, или когда они стоят без штанов на фоне Кремля (на другом берегу), здания Московской мэрии и Белого дома (впрочем, это тут же показывается и на видео). Самый известный их перформанс, серия «Новые юродивые» (1999) — они же в трусах на морозе или дожде перед зданиями московских церквей — интересен уже исторически: был ведь не так давно момент актуальности фигуры юродивого (хотя бы творчество Шиша Брянского и отчасти Псоя Короленко).

На самой выставке достижений балтийского искусства история присутствует в основном как воспоминание, причем чаще всего — о советском. Группа выборгских юных девушек занимается чем-то вроде «романтического туризма», рассказывая про свои отношения с отдельными домами и улицами этого когда-то прекрасного, а сейчас лежащего почти в руинах городах. Laura Stasiulyte из Вильнюса («Надежда», 2003) выставила целую комнату объемных диапозитивов с советских курортов. Московский концептуалист А.Петлюра в своей инсталляции «Империя вещей» (2000) представил важные моменты истории СССР в виде фотографий актеров, среди которых и он сам, одетых в одежды, соответствующие эпохе или моменту («Дружба народов», «Кукурузные поля», «Салют победы»). Вся одежда висит тут же на распялках. Пародийный «большой нарратив» предлагает и М.Железников в своем видео «Сказки на болотах», где детский голос с выражением комментирует события русской и советской истории (монтаж анимированных фигур и документальных кадров) как сказку об отношениях Жителей болот (читай — России и Петербурга одновременно) и приходящих к ним Правителей, зашифрованных под прозрачными именами, — например Сеятеля (Хрущев машет кукурузой) или Звездоносца (Брежнев в свитере). Все Правители знают, как сделать жизнь счастливой, только Странник (Горбачев) оставляет это решать самим Жителям, которые долго молча стоят под снегом, не зная, что им делать. Постсоветская путаница в магазинах капитализирующейся Эстонии отразилась в смешной инсталляции Марта Вильюса (Mart Viljus) «ТМ» («trade mark»). Товары здесь имеют совершенно неожиданные марки: например, бутылка с лимонадом называется Ariel, а растворимое пюре произведено фирмой Tampax.

стиль и технология

Александр Котломанов

Последнее время споры о конце постмодернизма стали обычным явлением. Конечно, понятно инстинктивное желание большинства аналитиков культуры поставить эффектную точку в истории XX века, подведя под хронологическую дату еще и время завершения культурной эпохи. Наиболее всего удивляет позиция тех, кто видит конец постмодернизма и в искусстве, полагая это течение стилем, на смену которому, вероятно, должен прийти новый.

Постмодерн не является ни эпохой, ни стилем, будучи всего лишь «сектой» современной культуры, собранием тенденций, но не идей и тем более не форм. Однако ряд этих тенденций в искусстве говорит о более значительной проблеме — именно технизации, о начале царства технологии в художественном мире. Освальд Шпенглер, автор великого «Заката Европы», обнаруживал еще в искусстве XIX века черты «скрытого александринизма», проявившего себя полновластно во второй половине следующего столетия и ставшего сейчас основной характеристикой мирового «advanced art». «Вместо живого искусства,— говорил философ,— орудуют с его мумией, с его наследством готовых форм, смешивая их в одну кучу и комбинируя совершенно неорганически». Например, скульптура и архитектура Древнего Рима во многом строились по принципу подражания, механического копирования. Технологичность современной архитектуры и искусства так же отрицает движение вперед, предлагая лишь варианты комбинирования готовых форм. Вторая половина XX века в искусстве только потому и считается некоторыми временем постмодернизма, что она не создала новых великих творцов, которые противопоставили бы себя общему техногенному духу, навязчивому стремлению к повтору и механическому самоусложнению. Все выдающиеся модернисты рано или поздно начинали противостоять «актуальному искусству» и работали уже в своем собственном пространстве, гармонию которого не нарушали никакие теоретики модернизма или постмодернизма. В качестве примера можно назвать имена В. Кандинского, М. Шагала, Г. Мура, П. Пикассо, М. Эрнста, С. Дали, Х. Миро и многих других мастеров, доживших почти до наших дней. Все они в определенное время оказывались вне того контекста, в рамках которого удобно умещались менее яркие и свободные личности.

Казалось бы, в последние десятилетия искусство полностью освободилось от норм регламентации, то есть наконец-то получило полную свободу. Но в то же время оно без какой-либо причины стало с легкостью впадать в зависимость от интерпретации. Именно во второй половине XX века произошло стремительное усиление позиций арт-критики, идеологии галерейной и музейной политики, результатом чего стало завоевание, а иногда — замещение формы теорией. Эта тенденция стала следствием всеобщего гуманитарного парадокса столетия, о котором Николай Бердяев писал в книге «Смысл истории»: «С одной стороны, мы видим раскрытие идеи индивидуальности, которой не знала предшествующая эпоха, которая открывает что-то новое в человеческой культуре и вносит какие-то новые ценности, с другой стороны, мы видим такое расшатывание человеческой индивидуальности, какого раньше никогда не было».

Именно о потере индивидуальности говорят популярные идеи, широко распространившиеся в искусстве со времен абстрактного экспрессионизма: автоматическое письмо, анонимность формы, скульптура-объект, игра архетипическими образами, сомнение в смысле искусства и т. д. Еще более интересным фактом является пример множества художников, которые сознательно работают по программе этих и других ограниченных идей, что делает их произведения изначально однозначными, готовыми к интерпретации. Такой процесс вполне объясним, если вспомнить почти одновременный проект замены религии идеологией и наукой, метафизики — позитивной философией. Элементарность смысла искусства допускает использование в качестве художественной техники антиорганической по сути технологии.

Образы машинерии уже давно прижились в мире искусства. Машиноподобные скульптуры создавали Дж. Эпштейн, П. Пикассо, Э. Паолоцци и Э. Каро, индустриальная эстетика широко использовалась сюрреалистами, советским авангардом и футуристами. До 1960-х годов сама по себе технология не была техникой искусства, а могла быть его образом или всего лишь элементом техники. Примеры фотографии и кинематографии лишь доказывают это, так как в качестве вида искусства они всегда отрывались от своей техногенной природы в область художественного творчества. В конце 1960-х Нам Джун Пайк стал создавать «скульптуры» из телевизоров, а художники гиперреализма начали применять обычную (нехудожественную) фотографию как основу живописи. С тех пор в массовом порядке создавались произведения вне какого-либо авторского вмешательства, художник все чаще выступал не в роли «творца», а в роли «оператора», всего лишь обеспечивающего правильный ход работы механического или электронного устройства. Революция «новых технологий» не принесла искусству ничего действительно нового, кроме возможности точного клонирования какой-либо формы, что по сути чуждо идее художественного творчества. Конечно, бессмысленно отрицать возникшие относительно недавно формы и техники — например видеоарт. Но в то же время так же бессмысленно считать их использование равносильным высказыванию свежей мысли. Идея, а не способ выражения, делает произведение действительно новым.

Несомненно одно достоинство технологии — она популяризирует язык изобразительного искусства, так же как ремикс популяризирует серьезную музыку. Техногенное искусство показывает только один взгляд, одну точку зрения, оно идеологично, то есть предельно понятно и объяснимо. Великое искусство объяснимо только при возможности сопоставления различных точек зрения, оно вариативно и неоднозначно. И только такое искусство создает стиль. Стиль XX века создавали личности, а не течения, во главе которых стояли идеологии. Идеолог, знающий только один ответ на вопрос, всегда «бледнеет» перед носителем метафизики, системы вариативных идей. К сожалению, среди относительно молодых «звезд» мирового искусства трудно найти выдающихся «метафизиков». Впрочем, не столь давняя деятельность вышеназванных мэтров пока еще компенсирует ослабление авторского начала в художественном творчестве.

О каком стиле, казалось бы, может идти здесь речь? Соотносимо ли это понятие с современным искусством, сотканным из противоречивых по сути концепций формы? Тем не менее парадигма художественной деятельности, которая сохраняется и в настоящий момент, имеет определенные законы и вполне соответствует стилю как олицетворению эпохи (имеется в виду время, начиная со второй половины XIX века). После изобретения фотографии и других новшеств, сделавших бессмысленным многолетние усилия художников в области достижения «натурального» образа, искусство стало стремительно двигаться в сторону предельного очищения собственной *идеи*. И живопись, и скульптура, и архитектура прошли через это очищение и начали строиться по правилам, исходящим непосредственно из сущности формы. Стиль, ставший результатом этого процесса, вобрал в себя все направления того универсального проекта, который принято называть модернизмом. В то же время необыкновенная рефлексия, объяснимая психологическим шоком от вновь увиденного, вызвала к жизни небывалую волну теоретической деятельности, стремящейся все то, что возникает органически, объяснить и систематизировать. Так, в частности, возникла концепция постмодернизма — в дискуссиях, статьях и книгах, но не в реальности. Перед свободным развитием стиля была воздвигнута внушительная преграда идеологического авторитета, значительно окрепшая после очарования многих художников «новыми технологиями». После этого бесчисленные коллажи и компиляции стали общим явлением, согласным ответить на любые запросы общества, представленного «большинством», социальной массой. Эта тенденция была к тому же следствием реакции большого процента «потребителей искусства», лишенных высокого эстетического чувства и не распознающих созданную форму от клонированной. Простая боязнь увидеть новое диктует потребность в разновидности искусства, устремленного не в будущее и не в прошлое, а механически перебирающего то, что уже готово на сегодня. Как бы ни шокировали темы таких произведений, их формы изначально знакомы так же, как узнаваем облик товаров массового потребления. Технологическая завершенность сродни ассимиляции, ее общие для всего правила превращают искусство в стилистически нулевой феномен, не претендующий на уникальность и лишь формально имеющий автора. Кстати, русский павильон Венецианской биеннале прошлого года, бывший апофеозом фотореализма и использования образов повтора, — яркий тому пример.

Техногенная «понятность» нового александринизма обеспечивает ему неплохие перспективы по замене идеи творчества деятельностью по созданию концептуальных репродукций. Модное «digitality» вполне может устранить любые основы развития стиля как органического развития форм. Процесс стилевой дисперсии является массовым, и противостоять ему могут только личности, независимые от влияния идеологии и способности создавать нечто «непобедимое». Именно они, еще не показавшие себя, завершат или продолжат тот стиль, к которому стремились лучшие из мастеров минувшего столетия.

к вопросу об эффективной утилизации рам и оберток

Валентин Дьяконов

Нам прошептал какой-то голос: *там!*
Но что? и где? и кто вожатый к цели?

В. А. Жуковский

...будучи бессилен, он не посмел остановить его,
а так шел за ним в темноте до тех пор,
пока наконец привидение вдруг оглянулось и, остановясь,
спросило: «тебе чего хочется?» и показало такой кулак,
какого и у живых не найдешь.
Будочник сказал: «ничего», да и поворотил тот же час назад.

Н. В. Гоголь

В прошлом номере НоМИ о «конце постмодерна» заговорил Стас Савицкий. Он заметил, что «четыре угловатых слога (пост-мо-дер-низм. — ***В. Д.***) больше не вертятся на языке у современных художников: всем ясно — это вчерашний день». Надо сказать, что и раньше художники о постмодернизме не особо рассуждали, по крайней мере манифестов постмодернизма не выпускалось; прерогативой выдумывать направления дальнейшей работы всегда обладали критики и кураторы, да и те, прямо скажем, редко говорили о постмодернизме как о совокупности стилистических признаков, которым современный художник должен соответствовать. Чрезвычайно трудно рассуждать о понятии, претендующем на отражение современной эпохи. Все мы примерно знаем, что такое постмодерн, но никто не может дать окончательного толкования. Расширительно постмодерн понимают как ситуацию работы с выдвинутыми в предыдущую эпоху, то есть первую половину XX века, художественными, политическими, социальными идеями. Следовательно, и закончиться он должен на всех этих уровнях, что в данный момент сомнительно.

Возможно, он завершился в искусстве. Но доказать это можно только путем составления некоторого канона настоящих постмодернистов и доказательства, что их идеи исчерпаны, а современные произведения суть только повторение блестящих идей 30-летней давности. Если же мы попытаемся утверждать что-либо подобное про любого художника, получившего известность в 70-е годы, то есть после изобретения термина «постмодернизм» искусствоведом Чарлзом Дженксом в книге «Postmodern Architecture», то мы обречены на провал. Так что более целесообразно проследить некоторые тенденции в современном искусстве и современной музеологии, а затем честно зафиксировать изменения, буде они найдутся. И главное — попытаться обойтись без страшного слова «конец».

Что касается современного искусства, то в его области можно наблюдать создание некоторых стандартов. На ярмарке «Арт-Москва» каждый год проводятся спецпрограммы, призванные познакомить московского зрителя с новейшими достижениями зарубежного современного искусства. Привозят как модных артистов, заинтриговавших европейские столицы (Ширин Нишат), так и подборки малоизвестных, но трендовых художников из разных стран — Китая, стран Балтии и так далее. Все эти выставки с каждым разом все ближе подводят наблюдателя к мысли, что где-то в Европе (возможно, в Швейцарии) заседает некая комиссия, разрабатывающая мировые стандарты современного искусства. Что в Китае, что в Монголии, что в диких степях Забайкалья художники делают одно и то же, используя, судя по всему, журналы Flash Art, ARTnews и другую англоязычную худпериодику таким же образом, как модницы в недавнее время использовали издание «Бурда Моден». То есть вырезают по чертежам выставок современных художников что-то свое, не совсем идентичное прототипу только потому, что «шьется» на другую фигуру. Герой голливудского фильма (например Джеймс Бонд) может оказаться на Кавказе, в финском лесу, в африканской пустыне, но в любом, искусственном или природном интерьере он останется самим собой — рыцарем без страха и упрека, но с большой долей иронии. Лирический герой современного искусства всех стран и народов среди национальной специфики выступает ироническим наблюдателем, безошибочно соотносящим местную ситуацию с международным контекстом. А сутью международного контекста остаются либеральные ценности — тер-

пимость к маргиналам и бунтарям, космополитизм, индивидуализм. Вышеперечисленные ценности и составляют смысловую базу lingua franca современного искусства. Заметим, что для создания этого языка используются спонсорские институты, в принципе одинаковые по всему миру, от Гете-института до Фонда Сороса. Очень забавно: евроцентризм как продукт эпохи Просвещения (а на самом деле — еще более ранней эпохи) отрицается, а на деле остается хотя бы в том, в каких формах финансируется самовыражение неевропейских художников. Впрочем, что есть еще, кроме Европы? Уж в России, благодаря векам самоопределения относительно европейской цивилизации, это должно быть известно лучше других стран.

К современному искусству можно с некоторым основанием приложить слова, сказанные крупнейшим немецким искусствоведом Хансом Хофштеттером о символизме, не раз уже процитированные в отечественных исследованиях: «Символизм — не стиль; он пользуется зато многообразными стилистическими приемами, применяющимися в зависимости от смысловых потребностей, и этим похож на маньеризм». Как тут не вспомнить другого искусствоведа, итальянца Акилле Бонито Оливу, который во время своего недавнего приезда в Москву рассказывал о современных художниках, произвольно (некоторые его фразы начинались так: «Уорхол, этот Рафаэль XX века...»), но убедительно сопоставляя их с маньеристами. Современное искусство — это даже не выбор стилей, это рама, система представления. Дать высказаться любому — маргиналу, меньшинству, непрофессионалу, невежде, но при этом сохранить дистанцию. Речь идет не об объективности, а о совокупности приспособлений, усиливающих голоса, которые мы бы никогда не услышали. Здесь Кабаков, давший слово корчившейся без языка коммуналке, близок любому афро-американскому видеоартисту. Современное искусство как будто следует строчкам Введенского: «Уважай бедность языка/Уважай нищие мысли» (цитирую по памяти). В принципе, стремление поставить классику в смешное положение тоже является следствием своеобразной поправки на невежду, но и «похвалой Глупости» одновременно. Живопись в том виде, в котором она существует в современном искусстве, — это всегда эскалация, форсирование: кубизма, экспрессионизма, соцреализма, классики. Стили получаются ярче и понятнее, чем в исторически законченных своих проявлениях. Это касается не только любимых Бонито Оливой и японскими коллекционерами неоэкспрессионистов, но и постсоветских академистов, всех этих Андрияк, Шиловых, Глазуновых. Если представить себе шедевры мирового искусства как шоколадные конфеты, то постмодернизм будет красивой оберткой. Глубина, конечно, теряется, хоть и не всегда. «Тотальная живопись» Виноградова и Дубосарского иллюстрирует максиму «Суета сует — все суета» намного лучше, чем графика Неизвестного по Экклезиасту.

Пока такая модель современного искусства еще действует. Отказываться от нее никто не собирается. Ведь концептуальный уровень такого искусства довольно высок, уровень притязаний — еще выше (недаром оно называется современным), а вот с внятностью имеются проблемы. Когда замечательный философ Валерий Подорога пишет текст к выставке замечательного художника Дмитрия Гутова, это прекрасно, но удовольствие от такой выставки можно сравнить с удовольствием от удачной сдачи кандидатского минимума по философии. В экологических целях стоило бы скорее повысить качество искусства салонного, которое находится сейчас в плачевном состоянии. В советское время (начиная с эпохи «оттепели») технари на свой страх и риск устраивали выставки неофициальных художников в выставочных залах закрытых институтов. И надо сказать, что такая аудитория намного лучше, чем аудитория подпольных (а ныне — открытых) читателей зарубежной периодики по искусству. Современному искусству нужен зритель интуитивный, но на него оно рассчитывать как раз и разучилось.

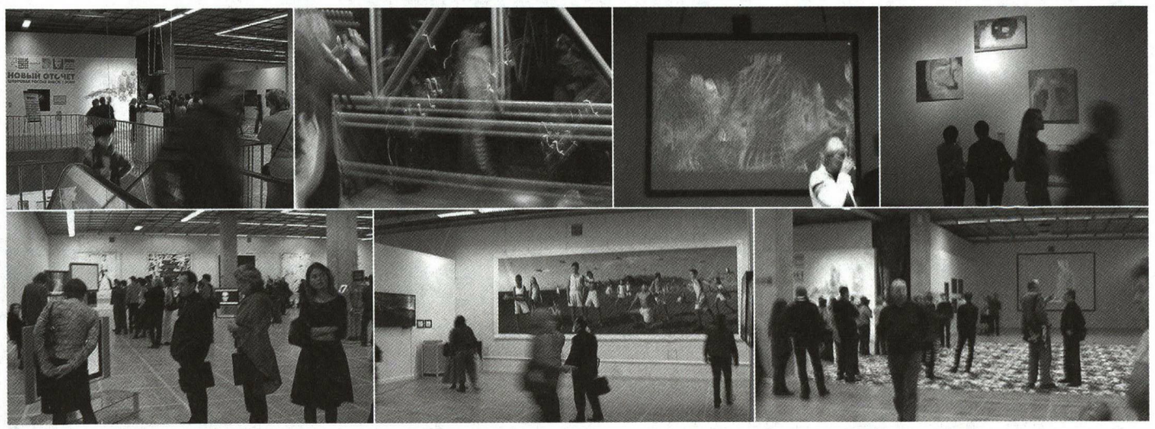
Другое соображение относится уже к области культурного наследия. Раз система поддержки современного искусства работает по всему миру настолько хорошо, что на Венецианской биеннале заполняются все павильоны, то почему бы не усилить западное финансирование реставрационных проектов? Очень хорошо, что фрески Дионисия в Ферапонтовом монастыре включены в список ЮНЕСКО. Но вот в других исторических местах ситуация плачевная. Например в Вологде, где мне приходилось бывать, президентской стипендии хватило только на теплый пол в церкви Св. Софии XVI века. Это отдельный случай в длинной череде ему подобных. А ведь и современное искусство, и современные реставраторы озабочены одним — культурой прошлого. Пусть и по-разному. Подвижки в этой области были бы очень к месту.

Нельзя забывать и о такой важной теме, как выставочное дело в области искусства XX века. Раз современное искусство специализируется на рамах, обертках — отношениях между искусством и зрителем, то ему как раз и стоит заняться условиями хранения. В этом направлении есть интересные разработки. Например, галерея Тэйт в Лондоне. Здание бывшего завода мало подходит для modern art, зато в городском пространстве занимает особое место, да еще и рифмуется с постоянными спутниками модернизма — техницизмом и индустриализацией. Для музеев Гуггенхайма, что в Нью-Йорке, что в Бильбао, сочинена целая архитектурная сказка, рифмующаяся с извилистостью путей модернизма. Нашей Третьяковке, к примеру, вполне подошел бы проект Эрика Мосса для Мариинки. В Москве «мешки с мусором» выглядели бы органично.

Впрочем, для России больше годится другой вариант, который хочется назвать не стратегией, а маленькой хитростью. Вспоминается то впечатление, которое произвела выставка Йозефа Бойса в ГМИИ им. Пушкина, проведенная еще в начале 90-х. Позолоченная лепнина и бесконечные потолки играли, как ни странно, на руку сложному, эзотерическому Бойсу. Зал выдавал Бойсу сертификат ценности его поисков и одновременно создавал уют, необходимый для спокойного разбора мотивов и разработок художника. Это психологическая уловка: искусство, конечно, спорное, но и площадка — традиционная. Выставка Бойса, правда, так и осталась самым радикальным проектом ГМИИ. С машиной Уорхола Эрмитаж обскакал Москву — кстати, из огромного окна рядом с машиной открывался прекрасный постмодернистский вид.

Конечно, такой контраст работает не для всех. Пьер Сулаж в Эрмитаже, на мой взгляд, в Николаевском зале не особенно смотрелся. Для произведений авангарда, разрабатывающих собственную версию монументальности, более подходят специальные или нейтральные пространства. В белых залах Третьяковки на Сулаже была создана атмосфера знаменитой часовни Марка Ротко в Хьюстоне. Посетителей было меньше, чем в Эрмитаже, так на то и храм. Но в общем и целом контраст грандиозной обстановки и стремления художников XX века к невзыскательности колористических и композиционных решений (вплоть до примитива) должен работать. Сальвадор Дали вошел в массовую культуру потому, что не пренебрегал роскошью. Возможно, привлечение зрителя и нечестно начинать с золотых рам, но если это получается, то почему бы и нет?

«Постмодернизм, — пишет С. Савицкий, — затерявшись среди привычный вещей, растворился сам собой». Хотелось бы, чтобы постмодернизм по растворении распался на витамины и минералы. И подпитывал бы те области художественной жизни, проблемы которых мы столь приблизительно и схематично описали выше.



постцифровая постРоссия

Валентин Дьяконов

«Новый отсчет. Цифровая Россия вместе с Sony». ЦДХ. Декабрь 2003

«Новый отсчет» — беспрецедентно дорогая, выше среднего по качеству выставка современных художников. Отбор работ производился сотрудниками московского и киевского отделений галереи Гельмана — Евгенией Кикодзе и Натальей Филоненко соответственно, а также сокуратором в Питере Анной Колосовой. В результате мы имеем представительную выставку достижений современного искусства. На больших экранах, через хорошие колонки, с немаленьким бюджетом. Брак между галереей и корпорацией был заключен не по природной склонности, но по расчету — пи-ар агентством Imageland.

Кураторская идея сформулирована в отпечатанной на серой бумаге текстовой части (эссе Евгении Кикозде «Отсчет утопий»), и из нее следует, что на выставке собрано искусство постцифровое. То есть не то, которое исходит из новых возможностей технологии и ими исчерпывается, а то, которое учится с цифрой сосуществовать, задумывается над тем, как она искажает и преобразовывает мир. Благодаря широким связям галереи Гельмана выставка за счет украинских художников получилась и построссийской (если считать Украину постРоссией). По словам Евгении Кикодзе, представители Sony в отборе работ не участвовали, ограничившись требованием соблюдения приличий: никакой порнографии, никакого насилия, — зато стилистический разнобой художников их не волновал. На Западе, когда крупная фирма хочет отметиться в культурной сфере, она спонсирует какое-либо центральное событие: биеннале, музейную экспозицию, галерейный проект. При этом капитаном выставочного корабля является куратор (или группа кураторов), разрабатывающий общую идею и принцип организации выставочного пространства. Фирма зарабатывает уважение и известность в художественной среде, получает статус мецената и светит марку. В случае «Нового отсчета» до конца неясно, кто кого «засвечивает»: то ли художники, пристроившись к известной фирме, имеют шанс через бытовую технику стать ближе к зрителю (раз известная фирма дает хороший телевизор — это что-нибудь, да значит), то ли фирма, опираясь на художников, пытается укрепить свой брэнд на рынке. Впрочем, это вопрос второстепенный. Главное, что на «Новом отсчете» все работает, — аппаратура новая, а не позаимствованная на пару недель у ГЦСИ, как часто бывает на выставках отечественных видеоартистов.

В прошлом номере НоМИ Александр Боровский констатировал завершение процесса музеефикации видеоарта, хотя резоннее говорить о бесперебойной подаче электричества в страны Европы и крупные города России. Ведь есть еще кое-что. Процесс музеефикации искусства, связанного с новыми технологиями, с большим отрывом опережает процесс доместикации, который может вообще не начаться никогда. Крупные выставки — столичного или европейского масштаба — рискуют навсегда остаться самым подходящим, но и единственным местом для демонстрации такого рода произведений. Есть и другая проблема, связанная с экспонированием видео- и компьютерного искусства. В видеоарте ритм повествования от произведения к произведению меняется намного сильнее, чем в театре или кино. Поэтому относительно многих работ на выставке было трудно найти «точку входа», отчего масса произведений так и осталась неувиденной: организаторы просто не создали условий для их спокойного просмотра.

Самыми удачными проектами были те, в которых удавалось организовать шоу, поставить технологию на службу карнавалу, обеспечив последнему реальную площадь в выставочном пространстве. По этому пути пошли киевляне из Институции Нестабильных Мыслей, руководимой ветераном южнорусской волны Александром Гнилицким. Для инсталляции «Visual Vynil» отгородили небольшой загон, нечто среднее между кухней и дискотекой, в котором стоял один проигрыватель с направленной на него видеокамерой. Над проигрывателем был подвешен стробоскоп. Сам Гнилицкий с супругой ставил на вертушку визуальные пластинки, на которых вместо музыкальной информации были записаны маленькие мультяшные сюжеты, вживую проецирующиеся на стену.

Вот нитка жемчуга влезает и вылезает из пластиковых трубочек для питья коктейлей, табак ползет туда и обратно в сигарету. На другой пластинке значок с Вилли Токаревым плавно превращался в значок с Дитером Боленом из Modern Talking, показывая два лика поп-музыки 80-х в их неразрывном диалектическом единстве. Стробоскоп дает необходимое замедление, а зритель получает удовольствие от наблюдения за действием простейших законов физики, знакомых еще с детства. Кстати, детей, оказавшихся на выставке, было не оторвать от красивых пластинок.

В том же роде инсталляция группы Art Business Consulting «We, yeah, be art». Сделана она по мотивам романа Рея Брэдбери «451° по Фаренгейту». Только на месте книг оказалась бытовая техника: компьютеры, телефоны. Для ABC не впервой наполнять новой жизнью предметы офисного обихода. На первом фестивале «Арт-Клязьма» они устроили внутри монитора аквариум, в процессор посадили живую мышь, а клавиатура прорастала травой. Подвергнутая воздействию тепла техника за счет плавности получившихся очертаний превращается в органику. Тепло — это в конце концов жизнь. Авторы рассчитывали напомнить о бренности всего сущего, но вместо этого одушевили технику. И косяк компьютерных «мышек», убегающий в углу инсталляции в неизвестном направлении, вселяет оптимизм. Торжество искусственного интеллекта нам не грозит, поскольку источники жизни принципиально иные.

Компьютерное искусство представлено на выставке в нескольких ипостасях. Есть некая субкультура компьютерных деятелей, живущих в основном в Сети и создающих «Флэш-арт» на программе Macrome-

dia Flash. Они, собственно, занимаются выжимкой из информационной и визуальной виртуальной среды каких-то обобщающих наш пользовательский опыт символов и конструкций. Человеку, впервые в жизни оказавшемуся в Интернете или знакомому с ним понаслышке, такое искусство ничего не говорит. А таких людей, несмотря на оптимистическую статистику, немало. Им посвящена серия фотографий Дмитрия Александровича Пригова «Компьютер в русской семье». При свете монитора интеллигент (сам Дмитрий Александрович) водит пальцем по строчкам огромной книги, похожей на Большую Советскую Энциклопедию. Хоть серия и стара (середина 90-х), а все равно верна: Интернет так и не заменил большинству людей книгу.

Другой вид компьютерного искусства — это когда художник использует компьютер ради удобства. Здесь все более или менее понятно. Никакой философии «новой техногенной эры» для того, чтобы сделать из компьютера, а не кисти, продолжение руки живописца, не требуется. В творчестве таких художников царит классицизм и фигуративность. Вспомнить хотя бы уже часто упоминавшегося в НоМИ Флориана Шнайдера. Интересно, появятся ли на арт-сцене новые фовисты, которые будут использовать не сложные программы с множеством фильтров, а примитивные 16-цветовые рисовалки вроде Paintbrush?

На «Новом отчете» за постмодернистскую комбинаторику cut-n-paste отвечают питерцы Филипп Донцов и Виталий Пушницкий. Первый вынимает из передвижнической картины двух персонажей и превращает травящего байки охотника в сумасшедшего, разговаривающего сам с собой. Второй идет более сложным и интересным путем. Его компьютерные коллажи объединяют несколько эпох: городскую грязь века 21-го, римский скульптурный портрет начала прошлого тысячелетия, вневременные эротические мотивы. Чтобы ни один из стилистических элементов не оказался слишком рельефным, Пушницкий стилизует изображение под печать на неконтрастной черно-белой фотобумаге. Большинство питерских неоклассиков так тонко работать не умеют.

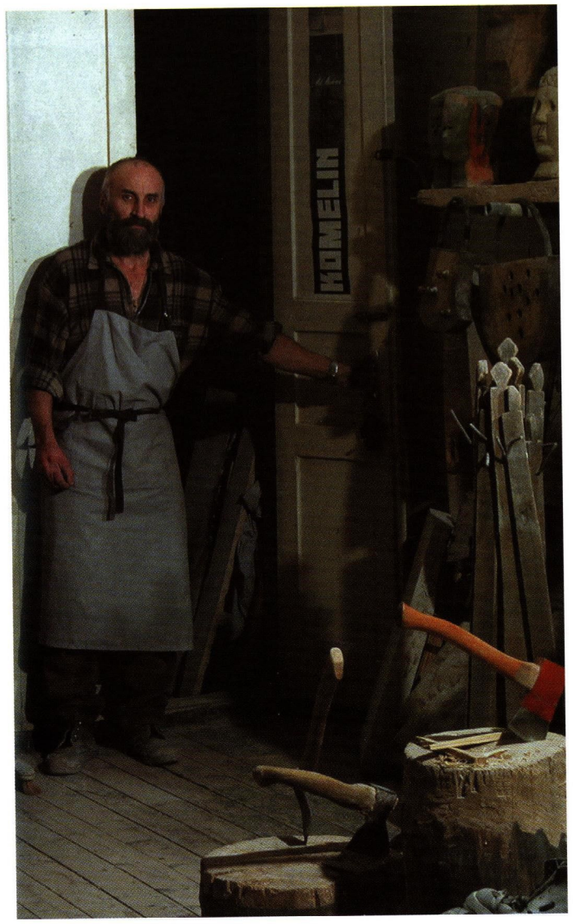
Корпоративный лозунг в заглавии выставки парадоксальным образом подходит к ее содержанию. Цифровая Россия не может существовать без Sony. То есть редкому художнику удается наладить работу в области новых технологий без финансовых вливаний со стороны. В каждом из заявленных на выставке мест сращения художественной практики и бытовой техники еще многое можно сделать. Главное, чтобы на сцену вовремя выходил спонсор, этот deus cum machina, и раздавал каждому по способностям и потребностям.

анонс

Главное культурное событие Года Германии в России

Государственный Исторический музей
Москва — Берлин, Берлин — Москва, 1950—2000
3 апреля — 14 июня 2004 года

Российская версия совместного немецко-российского проекта, показанного в Берлине в 2003 году, начавшего свою жизнь в 1995-м (искусство первой половины XX века) и завершающего демонстрацию искусства двух столиц в прошлом столетии. Основные тенденции и персонажи современного искусства России и Германии.



Дерево. Камень, железо. h-59. 1994

Анатолий Комелин: вещественные доказательства

М.К.

Эпоха насилия. Отходит ли она в прошлое? Судя по некоторым фактам и наблюдениям, все-таки да. Многие творцы перестают быть радикальными. Отказываются от разрушительных действий, направленных на самих себя и на окружающий мир. И вновь смирение завоевывает свои позиции в искусстве. Анатолий Комелин — один из немногих художников, кто давно и сознательно выбрал неагрессивное творчество. Его выставка, прошедшая в Московском центре современного искусства «М'АРС» (декабрь 2003 — январь 2004), еще раз продемонстрировала, что художник остается верен себе и смиренному искусству.

На обочине жизни — на свалках и руинах — скопилось огромное количество вещей, доживающих свой век. Старые доски, камни, кирпичи, ржавые железяки в отличие от новеньких и блестящих предметов, заполонивших магазины и супермаркеты, имеющие биографию. Пытливому наблюдателю, какому-нибудь Гансу Христиану Андерсену, они могут рассказать много историй как сказочного, так и вполне обыденного свойства. Но Анатолий Комелин — не писатель, а скульптор, и болтовня старых вещей, клянущих жизнь, его не интересует. Можно сказать еще определеннее: скульптора Комелина интересуют только те старые предметы, которые еще тянут лямку, еще мужественно держатся на плаву. Искра, данная им творцом, в них все еще теплится, как и форма, которую худо-бедно они еще хранят. Такие предметы, старательно собранные художником, очищаются с его помощью от «пены дней — коросты ночей» и смиренно преображаются для новой жизни. Поэтическое ненасилие — вот метод Анатолия Комелина.

Например — композиция «Бах». Это вовсе не портрет немецкого композитора, а скорее пластическая метафора его творчества. (В силу своей эфемерности метафоры мне лично кажутся более живучими, чем все другие, более материальные вещи: такой всепобеждающий симбиоз жизни и бессмертия.) Возможно, даже «портрет фуги». Кстати, в «портрете» всего 11 камней. Интересно, что для создания «формы» симфонической музыки Людвига ван Бетховена Комелину понадобились видавшие виды кирпичи в количестве 22—24 штук. Что значит видавшие виды? Пострадавшие от пожаров, бомбежек, наводнений — бурно пожившие, много повидавшие...

Вообще-то Анатолий Комелин — минималист, которому удается мощные образы в форме глобальных метафор создавать буквально из ничего: из двух-трех предметов. И эти вещи весомы, зримы, убедительны, мощны. Например, комелинское «Дерево» зацвело сразу, как только скульптор посадил в камень обыкновенную ржавую лопату. Отличительная особенность «метафор» Комелина состоит в том, что они «прорастают» буквально из толщи бытия (не хочется здесь говорить — быта). Это сюрреалисты творили на грани сна и безумия в искусственном пространстве бреда, но это «спринтерское» искусство. Анатолий Комелин — «стайерского» темперамента: человек от земли. От камня, от дерева, от металла. Он смиренный воин на этом поле — «настоящий японец», как мудро заметила о нем галерист М'АРСа Наталья Косолапова. Вот еще одна показательная работа: более сотни деревяшек различной формы ушло у скульптора на создание «Деревянного рельефа» высотой в 60 сантиметров. Все эти предметы притерлись друг к другу, образовав гигантский лабиринт, из которого если и есть выход, то разве что в медитативное пространство.

Весна. Триптих. Х.м. 145×102, 145×150, 145×102. 1989

Ирина Старженецкая: за щелью горизонта

Николай Кононов

В московской галерее М'АРС прошла выставка живописи Ирины Старженецкой.

Мне всегда хотелось *помнить* о глубоком эмоциональном воздействии, производимом работами Ирины Старженецкой. Это было с моей стороны определенно сильное желание — оставить их в памяти, хотя они не потрясали, не сулили метафизических открытий, не вводили в дебри травматизма, а воздействовали иным образом — неявным, но очень действенным. Словно в них был сокрыт особенный мягкий парадокс, суть которого открывалась не сразу, но от решения которого зависело многое.

Теперь я поименовал бы эту сложную эмоциональную сумму как проницание и сочувствие, но ни в коем случае не сострадание. Что-то очень важное и необходимое, специфическое, чего жаждешь и на что надеешься, встречаясь с изобразительным искусством. Я всегда с облегчением ощущал: в том, что она живописует, страдание *уже* отсутствует, и в этическом смысле я, посмотревший то, что видела и она, ничем ей не обязан.

Ее живопись не увидишь часто, особенно в Петербурге (художница — москвичка). В минувшее десятилетие монументальные по формату холсты Старженецкой иногда появлялись на ленинградско-питерских официальных подмостках, имеющих отношение к ЛОСХу. Несколько ее холстов встретились мне недавно и в Третьяковской галерее, что на Крымском Валу, где русское искусство «доведено» музейными кураторами до сегодняшнего дня. Там ее холсты физически соседствуют с суровостильным «мужским» живописанием: «исконная деревня», «ностальгический дворик», «геологи, приникшие к породе», всякие пейзажные мутации, одним словом — иссякший некомфортный тон 70—80-х. Я никогда не занимался специальными розысками, не выспрашивал о ней у знатоков и собирателей, но не мог отделаться от сильного впечатления, захватившего меня. Так вот эффект, производимый ее живописью, всегда сводился к обнулению компендиума всего московского интеллигентного живописания. Качественная традиция ее сопластников переставала что-либо стоить рядом с нею. Ветшала и дряхлела. «Исповедальность» оборачивалась пластической самодеятельностью и эстетическим самозванством. Хотя Старженецкая никогда не предлагала экстремального варианта — ни в эстетическом, ни в эмоциональном, ни в каком-либо ином смысле. Ее средства более чем традиционны — живопись масляными красками по холсту. Пейзажи, портреты, натюрморты.

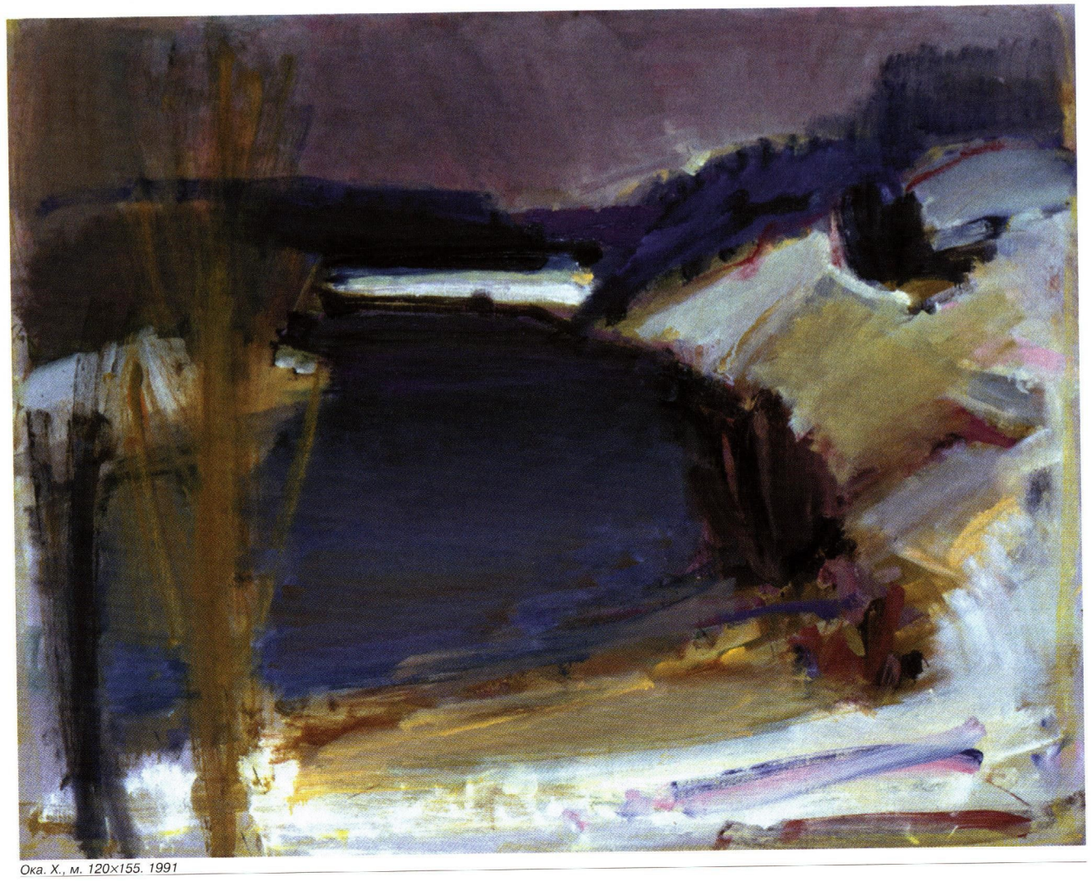
В нынешней художественной жизни случаются интересные коллизии. На фоне меняющихся течений, которые постоянно переоформляются политической изменчивостью (читай — конъюнктурой), нарекаются самими же родителями и окормляются повивальными структурами (кураторы, галереи, прочие интересанты), существуют *artисты*, которые как бы и не составляют мэйнстрима (то есть не тусуются и в силу этого не подвергаются гламуризации), но чья истовость задает *неполитический* тон времени, подкручивает витальную пружинку существования. Например, в нашем городе — ушедший Васми, действующий Заславский, Зисман, давние Флоренские (мужественно изъявшие сами себя из живописного формата), когда-то восхищавший меня Семичев-пейзажист, Шинкарев, есть и другие. Их политическая непроявленность, невзирая на пластически безупречные биографии (ведь перемена деятельности, отказ от нее, просто исчезновение — работа *само/живописца* самой высокой пробы), очаровывает меня, предстает подлинным артистизмом. Тем свойством, благодаря которому я так люблю метафизический образ художника-живописца. Их издали я наблюдал всю свою жизнь, я вел с ними беседы, я смотрел их глазами, я чувствовал их трепет, их цвета. Эти персонажи простодушно давали мне то, что я никогда не мог впитать из психотических недр инсталлирования, из фрустрирующих глубин перформаторства и прочего симулятивного проектантства. И моя позиция не представляется мне агрессивной.

Мне не верится, что все исчерпано в древнейшем из искусств. Я знаю, что растертый пигмент и очиненный графит таят в себе бездну новостей и чреваты бесшабашной прибылью. Вот и глядя на русские пространства, живописуемые Ириной Старженецкой, убеждаешься что такие «технологические» достижения, как, скажем, орлиная перспектива, — вроде бы недавнее и совсем не замусоленное изобретение.

Почти все ее пейзажи, обычно вытянутые по горизонтали, имеют не точку, а «щель» схождения, размещенную параллельно горизонту, эстетически соотнесенную с его магнетической мощью. За него всегда закатывается вал пластического действия ее живописания, прокручивается могучим цветовым туловом, а не улетает бусиной. Примерно такое «сложение» пейзажных планов я иногда наблюдал в проторенессансной живописи, на иконных клеймах и, как ни странно, в раскрепощенных упражнениях красками и кисточкой у умственно отсталых (недаром их сейчас политкорректно именуют «альтернативно одаренными»). Мне кажется, что Ирина Старженецкая даже не искала этого мощного качества, а просто отдалась на волю зрелища, своей мощью легко одолевшего ее. Иногда даже кажется, что ее пейзаж словно «зажевывает» глядящего в его чрево.

Но, с другой стороны, на натурное живописание Старженецкой повлияли оп-артисты, впервые задокументировавшие эффекты оптического параллакса (заваливания зрения за границу зрелища) в своих технологически сухих фотоотчетах. Но именно с середины 80-х Вазарелли стали свободно выставлять и у нас (хотя внешнего сходства со Старженецкой никакого, конечно, но время всегда актуализирует особенности искусства, выстраивает рубежи предпочтений). И на этом пейзажном, каком-то «докультурном» качестве хочется остановиться.

Старженецкая все время транслирует особенное равновесие зрелища. Подвижную незыблемость, что ли. Вот ее классика. *Первое:*



Ока. Х., м. 120×155. 1991

крутой правый скат реки (это Ока — художница много времени проводит в Тарусе), рефлексирующее водное зеркало; *второе*: драпировка кулисы противоположного плоского берега и *третье*: вздымающиеся небеса задника. Но театрального, метафизического и мифологического в ее живописи ничего нет, хотя эти доминанты составляют жесткое неколебимое равновесие, создавая таким образом особенный парадокс, так как созерцание их не может быть сведено к оптическим центрам.

На что же это похоже, все время думалось мне? На «многоярусное» пение, поддержанное реверберацией замкнутого пространства собора. Всегда кажется, что такому звуку не будет конца, но, с другой стороны, гармония, протяженная во времени, порождает и ощущение незыблемости, жесткости, твердости, тверди. Интересно заметить, что в случае Старженецкой такое замкнутое пространство, где осуществляется эта цветовая звучность, несомненно, континуально культурное, где цвет и его симультанные движения словно пребывают в неостановимом кишении (как и звуки, обретающиеся в нас даже тогда, когда мы им еще не внимаем). Видя ее цвет, я словно убеждаюсь в том, что *все* началось совсем не с точки, вульгарно принятой за нуль. Ну, по меньшей мере со свечения, с просиявшей буквы, со слова, которое еще некому было читать, кроме самого слова. Но что порождает слово, читающее самое себя? Конечно, свечение. Что же еще? Протяженность, отсутствие меры, покой, умиротворение.

Если характеризовать парадокс ее взволнованной живописи, я бы назвал его «на подступах к умиротворению». К которому стремятся, но которого не достигают, так как, чтобы достичь его, необходимо «встать у творения мира». Но и там нет ничего, кроме слов, которых еще некому читать. Вот здесь, наверное, и кроется загадка «внятного» языка Старженецкой. Она словно постоянно находится в поисках общности, единых смыслов простого обмирщенного христианства. Даже излюбленные ею полиптихи, триптихи, диптихи складываются в домашние алтари, за которые свободно попадает женщина, избавившаяся от любопытства (то есть никого не *пытающая* своей любовью).

За ландшафтами, словно с другой стороны холста, существуют многажды виденные и возлюбленные образы, незримо проступающие сквозь живопись фреймами узнавания. Будто персонажи, ради которых затевалось художницей все здание пейзажа, покинули его, но потрясенный ландшафт сохраняет следы значительности и безусловности. Библейская архаическая Погода священнодействует над злополучной русской территорией, преувеличивая смысл людского календаря, наделяя его мистической силой, сообщая нашим дням массу и измерение. То есть то, чего у них в физическом смысле нет, но то, что можно живописать и все-таки видеть. А действительно, чем, кроме силы света, измеряется день? Не часами же, в конце концов.

Не может не восхищать упорство художницы, повторяющей пейзажный мотив — найденный ею мотив восхитительного равновесия, который столь настойчив, что мне начинает казаться, что я узнаю нечто, знакомое до слез, невидимое, но безусловно зримое.

Впрочем, есть подсказка. Одна из частей полиптиха 1983 года, хранящегося в Музее Людвига в Кельне, населена двумя фигурами, выдвинутыми на первый план, как бы к самой рампе. В спокойной обводке погасающего розового, как в нимбическом свечении, они, сосуществующие с закатом, означают своим соседством событие столь значительное, что оно, не имея временных рубежей, проистекает и посейчас.

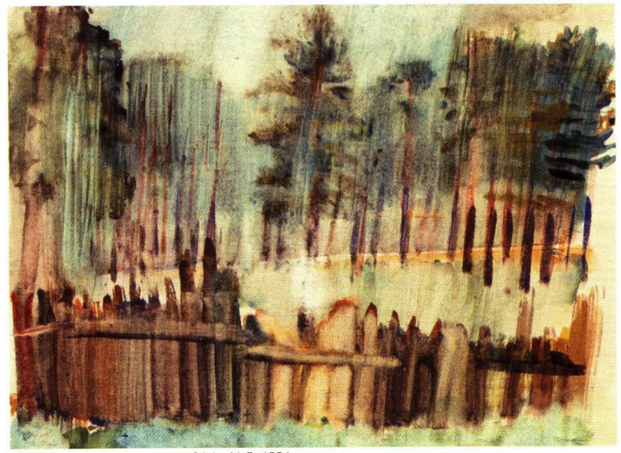
Как ни странно, глядя на ее пленэры, я ни на миг не могу отделаться от ощущения, что зрю не то, что она изображает мне, а созерцаю то, что зрит *она* в том, что изображает. Именно эта конструкция и модулирует мой интерес, подогревает мою любовь к смотрению и уменьшает меня-созерцателя на меня-вуайяра, преувеличивая меня. Бывает ли так? В случае Старженецкой — да.

неизвестный Ленинград:
гуманный темп вживания

Александр Боровский

Л. Бродаты. Городской перекресток. Тушь, кисть, белила. 12,9×21,4. Конец 20-х

Н. Евграфов. Демонстрация. Х., м. 56×78. 30-е годы



В. Курдов. Дождь. Бум., акв. 31,1×41,5. 1931

Не может не радовать то, что и в нашем галерейном мире проявились тенденции культуртрегерского плана: некоторые, пусть считанные, галереи, не забывая, разумеется, о своих исконных целях, начинают толковать свои функции расширительно. А именно — задумываются о задачах публикаторского и репрезентационного характера. Думается, молодая галерея «Art-DIVAGE» сразу же наметила для себя подобную, достаточно высокую планку. По крайней мере концепция выставки «Неизвестный довоенный Ленинград» свидетельствует о подобных амбициях.

Общественный интерес к материалу, с которым работает галерея, неизбежен. В этом плане устроители (не первые, но, несомненно, пребывающие в первых рядах) верно уловили логику реактуализации художественного наследия 1920—1930-х годов. Какие новые точки зрения, какую пищу для новых интерпретаций может дать материал выставки «Неизвестный довоенный Ленинград»? Я не берусь здесь строить новые концепции, более того, принципиально хочу вернуться от столь увлекательных (особенно в период 90-х) интеллектуальных спекуляций к плоти искусства, к старому доброму и подзабытому эстетическому анализу.

Эту установку диктует сам материал, достаточно камерный с точки зрения радикалистских концепций авангарда (хоть и связанный, разумеется, с ним генетически), но обладающий культурой формы и интонационным строем, требующим от исследователя (да и зрителя) определенных навыков восприятия. Так вот, архаизированный эстетический анализ, разумеется, это, скорее метафора: имеется в виду своего рода «ближнее чтение», close reading, причем не в современном филологическом, а в традиционно искусствоведческом плане. То есть гуманный темп вживания в собственно пластический материал, внимание к малейшим нюансам реализации, к выбору выразительных средств и пр., позволяет поставить ряд небесполезных вопросов. Прежде всего конкретный материал, «взятый» с указанных выше позиций, подвергает сомнению тезис о доживании искусства к середине и второй половине 30-х, о затухании его креативности.

Отдельного разговора заслуживает всплеск чистой живописи, культуры цвето- и фактуропонимания, который ярчайше проявился в Ленинграде к середине 1930-х. Н. Пунин счел его реактуализацией импрессионизма. И действительно, откровенно импрессионистические приемы очевидны в работах А. Карева, В. Лебедева, А. Самохвалова, известного главным образом своей графикой и явно недооцененного в качестве живописца Г. Верейского. Но речь может идти не только об импрессионизме, а вообще о культе свободной, вплоть до отказа от благоприобретенных навыков конструктивности и структурности, живописности. К нему — каждый раз строго индивидуально, в меру собственного темперамента — обратились и относительно «старые мастера» типа скромного В. Белкина, блестящих и опытных Н. Лапшина и Н. Тырсы, более молодых живописцев, выходцев из «Круга художников». Кстати, именно некоторые бывшие «круговцы» (А. Русаков, В. Гринберг и ряд других) предметно опровергают идею маргинальности ленинградского искусства этого периода. Они просто стали работать мощнее, индивидуальнее. Видимо, они уверились в своей неспособности отвечать требованиям мобилизованного на решения конкретных партийных задач искусства (хотя и отдали в свое время дань максималистской риторике, например созданию коллективного «стиля эпохи», как написано в манифесте «Круга художников»). И избрали свою версию эскапизма — уход в частную жизнь и «просто в живопись», как в частное, индивидуально обособленное дело. Рост индивидуализма, обостренность самовыражения (причем именно к концу 30-х, десятилетием раньше они все-таки стремились, хотя бы декларативно, брать за образец «искусство коллективистских эпох») в условиях растущей имперсонализации искусства — проблема, заслуживающая внимания. Уникален в этом плане путь Н. Евграфова, ученика Филонова, за свою короткую жизнь проделавшего головокружительный рывок чуть ли не к абстрактному экспрессионизму, action painting. Вообще интересна проблема учеников — авторитет великих мастеров 20-х настолько велик, что мы привыкли мыслить в категориях: филоновцы, петрово-водкинцы, матюшинцы, круг Малевича. И иногда забываем, что становление некоторых молодых художников проходило, так сказать, в ситуации перекрестного опыления: они двигались от учителя к учителю, беря от каждого понемногу. Так, адептами великих учителей не стали ни В. Курдов, ни Э. Криммер, ни П. Басманов, ни Н. и А. Костровы. Зато все они в той или иной мере были затронуты тем всплеском живописности, о котором говорилось выше. Еще один интересный повод для размышления — хорошо представленная на выставке живопись (и акварельная живопись) О. Гильдебрандт и Ю. Юркуна, явление, долгое время воспринимавшееся как маргинальное. Оба художника выставлялись с группой «13», однако, пожалуй, они культивировали не столько непосредственность и импульсивность, как большинство участников группы, сколько искусственность, манерность, театральность, ассоциирующиеся с театрализованным шансоном А. Вертинского. Оказалось, что эта поэтика игрушечности — тоже род эскапизма, что она не случайна, а обусловлена какими-то важными настроениями времени. И что она подхвачена — возможно, неотрефлексированно — художниками совсем другого плана (В. Белаковская, «Игрушки»).

Особого разговора заслуживает графическая часть экспозиции. Ленинград изначально был городом графическим, здесь в конце XIX века формировались требования к графике как к самостоятельному искусству и самое понятие графичности. Устроителям удалось репрезентировать многообразие графических устремлений, сосуществовавших в довоенном Ленинграде. Имена В. Конашевича, Н. Лапшина, А. Пахомова, А. Самохвалова, В. Курдова (представленных и живописью, и графикой), говорят сами за себя. Но есть и менее известный материал. Интересна классицизирующая линия, колеблющаяся от академика П. Шиллинговского до объективизирующей, сдобренной долей примитивизации манеры С. Павлова и Н. Дормидонтова. Рядом — графика мастеров, с которыми еще Н. Пунин в ранней, аполлоновской своей работе «Рисунки нескольких молодых» связывал будущее русского рисунка: Н. Тырсы, П. Львова...

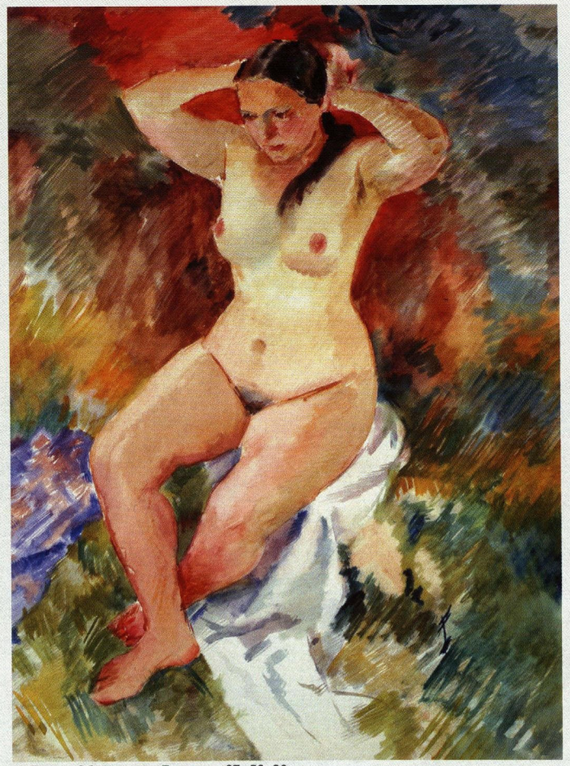
И наконец — об этом можно судить по нескольким образцам, — в орбиту внимания галереи попала блестящая школа сатирического рисунка, расцветшая и погибшая в Ленинграде: Г. Эфрос, Б. Малаховский, Л. Бродаты, молодой Н. Муратов. Что ж, корпус экспонируемых работ свидетельствует о профессиональном знаточеском подходе устроителей. И о собирательской удачливости. Сочетание хорошее и многообещающее.

анонс

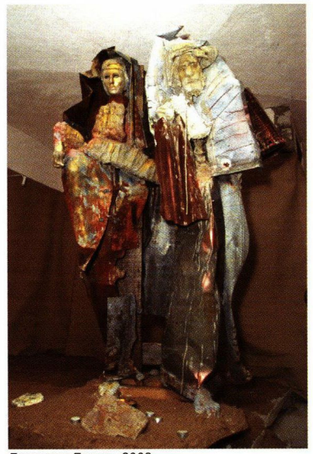
Казань — Москва:
Николай Андреевич Тырса

Выставка, посвященная творчеству одного из лучших русских живописцев и графиков XX столетия, проводится в двух городах: в Казани — в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан в марте, и в Москве — в галерее «Арт-Диваж» в апреле 2004 года.

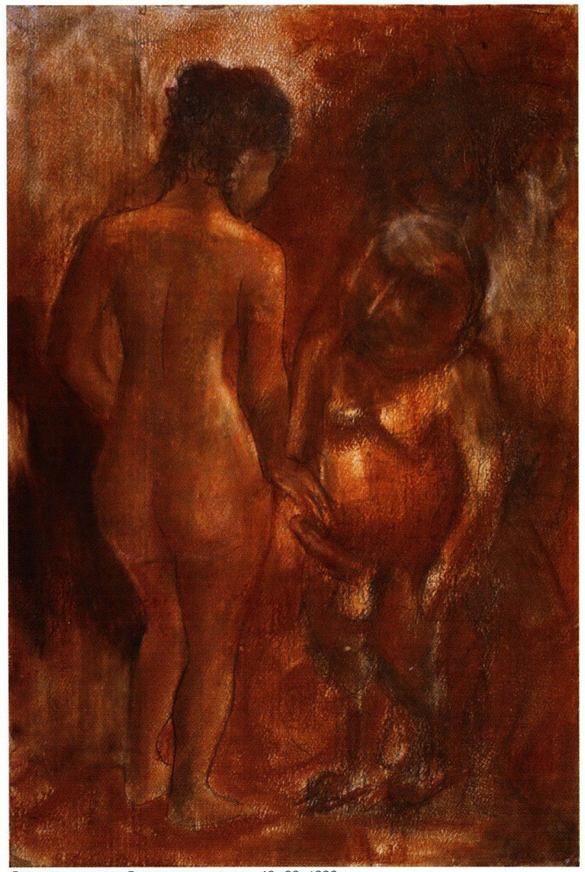
В отличие от Казани, где в местном музее еще в 20—30-е годы молодые и талантливые искусствоведы Петр Дульский и Петр Корнилов проводили выставки крупнейших графиков России (Остроумовой-Лебедевой, Куприянова, Богаевского, Митрохина, Шиллинговского), в Москве персональных выставок Тырсы (1887—1942) не было никогда. В постоянной экспозиции Третьяковки художник представлен лишь одним графическим портретом Анны Ахматовой ламповой копотью. А ведь Тырса — мастер-колорист, цвет — основа его творчества, его стихия. Среди 150 экспонатов, которые увидит зритель, цветные работы составляют львиную долю. Основа экспозиции — собрание семьи художника. Представлена живопись, акварель (которая по сути живописна у этого художника), рисунки углем, написанные в школе Званцевой в мастерской Бакста, сангина, копоть, эстамп, книжная и журнальная графика, до сих пор малоизвестная. Мастерство Тырсы, экспрессивное и эмоционально позитивное, этого «летнего художника», по определению Льва Мочалова, автора вступительной статьи к каталогу выставки, позволяет заново открыть мастера уникального дарования и осознать его как фигуру знаковую, ключевую для всей ленинградской живописи и графики довоенного периода.



Н. Тырса. Обнаженная. Бум., акв. 67×50. 30-е годы



Бегство в Египет. 2003



Сатир и вакханка. Смешанная техника. 48×33. 1998

Левон Лазарев: на флейте водосточных труб

Дмитрий Новик

В феврале скульптор Левон Лазарев показал персональную выставку в галерее «Матисс-клуб». Диалог мэтра и юной галереи, которой меньше года, предполагал комплименты и придыхания с одной стороны и снисходительные взгляды с другой. Тем более что выставка получила ответственное название «Бегство в Египет». Но галерея и художник сотрудничали на равных. Библейская скульптура на египетскую тему была показана в отдельном зале. Основное пространство, как и положено по правилам элементарного маркетинга, заняла эротическая графика.

Бесстрастный рунет числит Левона Лазарева по разряду «знаменитость» и «самый успешный из питерских скульпторов». Он похож одновременно на библейского пророка и персонажа Пиросмани. Говорит тихо, работает много. Избежав обычной истеричной полемики при появлении чего-то нового, установил памятники Сахарову и Гете. Пробился в Париж с Дягилевым. Создал распятье на могиле Товстоногова, у которого начинал как актер в тбилисской театральной студии.

Этих причин достаточно, чтобы пойти на Левона Лазарева в галерею «Матисс-клуб». Настораживало название выставки графики — «Бегство в Египет». Нет сомнений в способности скульптора реализовать классический сюжет на бумаге, но что нового можно сказать о младенце, который, по выражению нобелевского лауреата, «будучи слишком мал, чтоб делать что-то еще, дремал». Галерея сделала эротическую ретроспективу Лазарева и оттенила ее инсталляцией о египетских событиях. Коммерция и художества объединились.

История «грехопадения» Левона Лазарева началась в далеком 1979 году: в «Свидании» он изобразил парочку в откровенной позе. Сразу вспоминается пастернаковское «скрещенье ног», по Лазареву — брутально-волосатой мужской и нежно-белой женской. Со временем из рисунков сложилась целая история, рассказанная новой Шехерезадой, иначе — Венерой Лазаревской. Чаще всего художник использует уголь или соус, его графика напоминает наскальные рисунки, монументальные и загадочные послания то ли из прошлого, то ли из будущего.

В гареме, оставленном безо всякого присмотра ленивыми евнухами, две самые молодые и энергичные жены решили покататься на кентавре. Заблудились в дремучем лесу и попали на «Свидание». Здесь художник единственный раз использует изысканное сочетание розового и зеленого — так выглядит цвет мечты. Одна жена стала нимфой и повстречалась с сатиром, другая — и того больше, обратилась Ледой. К ней тут же прилетел ведомый амурчиком Лебедь. Дальнейшее известно, но Лазарев остроумно изображает птицу прозрачной, чтобы ничто не мешало обозревать Ледины прелести. Пытаясь оправдать свое долгое отсутствие в гареме, одна из жен становится «Учительницей танцев» и терпеливо обучает мужа правильной постановке ног. Впрочем, может быть, это Ева учит неразумного Адама хорошим манерам.

«Бегству в Египет» отведен отдельный зал, голые стены без признаков ремонта. Это привычный Лазарев — так могли выглядеть Мария и Иосиф, несущие свой ценный сверток. С непроницаемыми лицами-масками, одетые в рубища из ржавого кровельного железа и водосточных труб.

Айдан Салахова. Из проекта «Хабиби». 2003—2004

Айдан Салахова: не слишком гламурная для любви...

Лиза Вертин

Выставкой «Хабиби» (Возлюбленная) — свежим проектом Айдан Салаховой, только что успешно показанным и частично распроданным в одной из галерей Берлина, галерея «Д 137» продолжает линию знакомства Петербурга с представителями московского художественного хай-класса. Девиз этой кооперации — качество, известность, самодостаточность и... независимость, обеспеченная материально.

Последнее свойство особенно любопытно выступает в проектантской деятельности самой Айдан, неустанно проводящей в сознание масс-медиа, с одной стороны, свой образ московской респектабельной бизнес-леди, с другой (и, пожалуй, это главное) — культивирующей представление о себе как о «человеке-саксауле», которому везде хорошо. В Берлине, Дюссельдорфе, Париже и Петербурге.

Третье ее свойство обсуждать бессмысленно, так как и в ней самой и в ее искусстве оно присутствует на правах императива. Айдан на все сто «восточная женщина», всячески подчеркивающая свою национальную аутентичность: творчеством, имиджем, восточной дальновидностью в делах и связях. (Один блеск ее черных глаз чего стоит — ну, эмансипированная Гюльчатай, одним словом!) То же подчеркивают и практически все видео-, фото- и инсталляционные вещи Салаховой — начиная с «Одалисок» и заканчивая недавними «Хабиби-1» (Арт-Клязьма-2003) или проектом «Любовь и смерть» — работой, признанной немецкими арт-критиками одной из лучших на показе современного московского искусства в Дюссельдорфе.

Итак — еще раз о любви... В коротком разговоре со мной Айдан подтвердила предположение о том, что ее искусство — это всегда «о себе». И не ждите и не ищите коннотаций, социальных или этнических, если на это не указано прямо, — подтекст в образности, а не в дискурсе. Оттенки восточной чувственности — краски страсти и прихотей, язык тела и гедонизма, «воспитание чувств» не по Флоберу, а по Айдан — главное во всех этих ярких принтах, лишь на первый взгляд кажущихся зеркальными отражениями друг друга.

Вот маленькая изящная ручка соскользнула с укутанного в шелка узкого колена и в своей белоснежной расслабленности, присущей телу после смены позы, демонстрирует нам тонкое кольцо. Тела говорят об ожидании, об отдыхе после трапезы, о мечтательной грусти, об избытке телесного блаженства — но никак не об угрозе с Востока, которую за драпировкой тканей, как тайных опасных смыслов, разглядел пытливый журналистский ум. Ленивая похоть так поразила не избалованных разнообразием любовных утех «мужчин с Севера», не поднимавшихся с диванов и неотрывно следящих за движениями танцовщицы на экране в вестибюле галереи «Д 137», где демонстрировалась «Хабиби-1», что, похоже, на некоторое время лишила их воли и оттого напугала. (Оторопь и некоторое смущение мужской половины зрителей напоминали реакцию загипнотизированных удавом кроликов). Но корреляция с миром Запада — несколько оригинальных страниц светских гламурных журналов с «восточной» цензурой на «неприличных местах», коим для восточной красавицы может служить обнаженное плечо на фотографии, — возвращала к реальности. Табу для взгляда и для тела на Востоке вещи более чем строгие, но подчас и необъяснимые.

Еще одна часть проекта — небольшого формата графика, рисунки, напоминающие неприхотливые сюжеты персидских миниатюр. Мысок женского лона («холмик Дю Белле») и недвусмысленный сюжет плотских удовольствий — самое пряное в этом девичьем альбоме. Тонкая, как будто неуверенная линия, какая-то «игрушечность», сказочность восточного мирка — вся эта нарочито профанная манера как-то сразу отсылала к апроприации восточной темы всем немусульманским миром. Что-то от Шахерезады, что-то от «Сказки о Золотом петушке» — то ли Саши Пушкина, то ли Саши Эткинда, однажды пересказавшего ее в более искушенном и сладострастном варианте. Милая эклектика всего и вся — нимфеточные грезы, нашедшие воплощение в наивных «тайных» картинках, нарисованных в конце учебной тетрадки девичьей рукой, едва освоившей карандаш и легкую акварель. Никакого гламура — и никакого скандала. Никакой агрессии — одно робкое желание любить и быть любимой. Слишком крепкое желание в женщине, чтобы забыть о нем в творчестве. Да и зачем?

гарем с пластидом

Д.Н.

Очень хочется верить, что «Хабиби» Айдан Салаховой, как в одноименной песне, выставка только о любви. Только о лени и неге. А также о прелестях тихой и сытой жизни в гареме. На огромных постерах две женщины в шикарных шелках, как сфинксы, стерегут заповедный покой какого-нибудь падишаха. Или это отражение одной женщины в невидимом глазу и недоступном на ощупь зеркале? Путь в Зазеркалье тысячи и одной ночи закрыт.

Другие, или другая, только что исполнили танец живота (видео с чувственным танцем крутится рядом) и нежатся в тени шатра. Они, или она, равнодушно смотрят на лесбийские игры верных жен своего правителя — что еще делать пресыщенным женщинам, когда любимый муж отправился по важным делам? Ласкать друг друга и пользоваться плодом распространенного растения, похожего на фаллос. Время остановилось, и незачем ни женам, ни их богатому мужу разглядывать свежий номер журнала Vogue с полунагими европейскими красотками, что нежатся на пляжах по другую сторону моря. Поэтому рука цензора без колебаний заштриховывает чувственную грудь черным маркером.

Еще одна пара женщин. Обе в черном, видны только ступни ног и глаза. Во взгляде спокойствие и равнодушие, может быть, даже смирение. Но если присмотреться внимательнее — полярный холод проберет. Во взгляде тоска и покорность. Она многое пережила и готова на многое. На все.

Глядя на такие «женские образы», понимаешь, что многие цензурные запреты, принятые в мире, выглядят как нарушения прав женщин (В некоторых странах, например, им отказано в праве работать на телевидении в качестве ведущих новостей или даже петь народные песни.) А женские забавы уже не выглядят безобидными, так как провоцируют мысли уже совсем другого толка. От любви ничего не осталось, и до сих пор ей не найдено оппозиции. Ну не секс же? Только суровая борьба противоположностей. Покой — террор, животное — человеческое, нега — аскеза, явное — тайное.

Из серии «Знаки Зодиака». 2001

Борис Марковников:
«Шагреневая кожа». Бумажные вариации»

16 февраля — 14 марта. ВЗ журнала «НоМИ»

Известный московский художник Борис Марковников снова в Петербурге и снова в «НоМИ». Правда, на этот раз он демонстрирует публике свои графические работы, отличающиеся большим разнообразием. На выставке их около 30. Некоторая их часть датирована 2001 годом — годом проведения ГРМ крупнейшего выставочного проекта «Абстракция в России. XX век» и годом участия в нем художника. Тогда же в рамках совместного с Русским музеем проекта его «растительная скульптура» из ивняка и абстрактные живописные циклы (куратор выставки — Владимир Левашов, Москва) были впервые показаны в НоМИ. В том же году для будущей выставки в редакционном зале НоМИ мы отобрали и работы Марковникова, выполненные на бумаге (несколько из них тогда же были приобретены в частные немецкие коллекции).

Это абстрактный цикл монохромной графики, выполненный в авторской технике и в разных форматах, и несколько (порядка 10) — работ-симулякров, условно подпадающих под термин «дисфигурации».

Дисфигурации — это подрисовки краской, грифелем, углем, пером и пр., сделанные по поверхности других картин, в случае с Марковниковым — по поверхности растиражированных иллюстраций, в результате чего старый сюжет уступает место новой фабуле — и художественной и смысловой. По замечанию Екатерины Андреевой, прием дисфигурации (например для датского художника Асгера Йорна) являлся не только актом ернического разрушения образцов буржуазной культуры, но и «вытягивал на поверхность картины» ... «стихию желаний, способную снести кокетливые фасады любых установок общественного вкуса». Марковников мотив агрессивной борьбы со старым заменяет ироничным мотивом «новой жизни» старого шедевра в арт-пространстве XXI века.

Отсюда появилось название выставки — «Шагреневая кожа». Бумажные вариации», и оно уже само по себе осведомленному зрителю скажет о многом. Неожиданные метаморфозы — фактурные, цветовые, смысловые превращения бумаги по воле художника происходят там, в тех сюжетах и темах, которые кажутся исчерпанными, окончательно утратившими привлекательность в сфере contemporary art. Их последний шанс присутствия с нами, последний «клочок жизни», как остаток «шагреневой кожи», художник использует весело и убедительно, и априори становится ясно: для любой бумаги — будь это оборот старого календаря или дидактически правильно напечатанная репродукции старой голландской живописи, — всегда есть место в современном искусстве, всегда есть возможность новой жизни.

Какая вещь интереснее для нас — абсолютно новая или уже «пожившая», окутанная аурой времени, слоями мифов и тайн? Марковников — не реставратор, но и не разрушитель, скорее — исследователь, археолог или спасатель, разгребающий один за другим завалы истории. Не так-то просто расчистить путь к старым вещам, погребенным под горами смыслов и интерпретаций. Да и нужно ли это? Марковников против того, чтобы переписывать историю искусства с чистого листа. Играя с бумагой в сложные семантико-графические игры, он добивается интересных результатов: ему удается потоки абстрактной энергии направить в русло смысла. Или, как было уже кем-то отмечено по предыдущим выставкам, в русло мегасмысла.

Из серии «Дисфигурации». 2001

Инна Олевская: фарфор в пространстве искусства

Маргарита Костриц

17 февраля в Галерее дизайна Санкт–Петербург в рамках новой программы «Два дизайна» открылась выставка Инны Олевской «Символические предметы».

Инна Олевская родилась в Киеве. Художник декоративного искусства (фарфор), театральный художник, живописец. В 1960 году закончила художественную школу при Киевской академии художеств, в 1967-м — МВХПУ им. Мухиной. Училась у классиков советского дизайна В. Васильковского и В. Маркова; влияние на творческое становление оказала художественная традиция А. В. Щекотихиной-Потоцкой. Член Союза художников Санкт-Петербурга, художник творческой лаборатории Ломоносовского фарфорового завода. Живет и работает в Санкт-Петербурге.

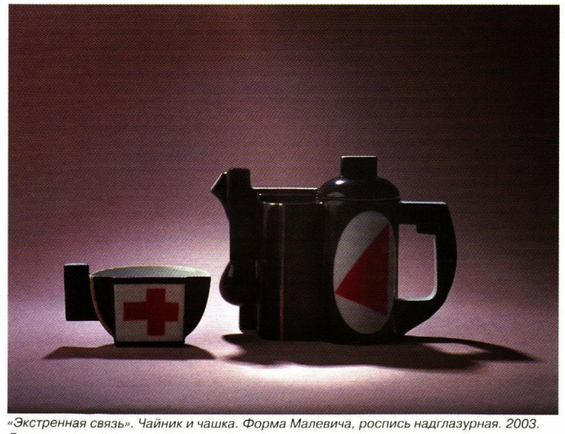
С 1969 года произведения Инны Олевской неоднократно экспонировались на крупных международных выставках в Америке, Германии, Японии, Канаде, Англии. Произведения художницы находятся в коллекциях Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Российского музея декоративно-прикладного искусства и в зарубежных коллекциях.

Фото Владимира Балабнева

Муза. Гений и злодейство — две вещи несовместные. Фрагмент архитектурно-пространственной 11-фигурной композиции. Фарфор, бисквит, металл, золочение. 1990–1999. Собственность автора

Передо мной знаменитый чайник Малевича, многократно повторенная белая форма которого вдруг обрела новое звучание. Форму, давно ставшую знаковой, рискнула расписать Инна Олевская: форма черная, форма желтая с крестом, форма с кругом…

Олевская в этой своей акции выполнила несколько меньше предметов, чем известная фирма «Розенталь», пригласившая в 1995 году для подобного проекта — росписи чайника Гропиуса — семь известных художников Европы. Правда, заказа она ни от кого не получала, и задала это непростое задание себе сама. Еще в 80-е, работая с белой фарфоровой массой необычным, даже рискованным образом, она создавала свои грандиозные фарфоровые инсталляции, которые и сейчас для многих «прикладников» остаются непонятым, «невозможным» искусством. Какая-то избыточная, внутренняя роскошь формы, выполненной с почти забытым художественным мастерством; особая, ни на кого не похожая декоративная линия, которая оказалась программно не связанной с возможностями и задачами технологий тех лет… Позже все эти нюансы ее искусства помогли Инне Олевской прийти к самостоятельному студийному творчеству. Акцент ставился на содержании, прикладные качества намеренно затушевывались, создавались какие-то иные, оправданные природной интуицией и вкусом жанры.



«Экстренная связь». Чайник и чашка. Форма Малевича, роспись надглазурная. 2003. Ломоносовский фарфоровый завод

Монументальные фарфоровые инсталляции трудно назвать прикладными в традиционном смысле этого слова. Известный американский исследователь дизайна Майк Коллинз дает точную характеристику таким нефункциональным предметам, называя их «символическими», обосновав обязательность их существования как произведений искусства, точнее говоря, объектов искусства. Такой предмет «планируется» семантическим центром пространства, и его роль состоит в том, чтобы вытеснить его обыденное значение и заменить новой «исключительностью содержания». Такие вещи существуют где-то в пространстве, на пограничной территории между массовым производством и большим искусством, между тем, что «выбрасывается», и антиквариатом. Инсталляции Олевской идентифицируются именно с этой территорией, где уживаются форма пластическая и форма профанная, предметы реальности и вымысла. В этом искусственном мире, как в огромном музее, каждый предмет — некий знак, напоминающий о его первороли.

Такова ее монументальная одиннадцатифигурная композиции «Гений и злодейство — две вещи несовместные» (1990—1996). Попадая в пространство непривычно больших фарфоровых фигур — Пушкин и Дантес, Моцарт и Сальери, — словно неких символических знаков ушедших культурных эпох, зритель, несомненно, будет растерян. О чем эта вещь? Размышление о вечном в пластике или острая, ироничная декорация театра жизни? И то, и другое. Средоточие интриги — лежащая муза, загадочно мерцающая матовой белизной неглазурованной фарфоровой массы. Ее пластическая изощренность сродни «кунцевскому» осмыслению предмета, но гармония архитектурных конструкций и пластических доминант как будто сознательно нарушается звучанием новой техногенности — сверкающего металла минималистских стел и тектоники неожиданных по очертанию мощных крыльев введенных в композицию четырех ангелов, спутников Музы. Для Олевской важно напряжение между этими полями, важен сам комментарий. Поэтому ее архитектоника — это принцип игры, провокация, перенос реального в свое «художественное время». Здесь для нее становится естественной любая «декоративная придуманность».

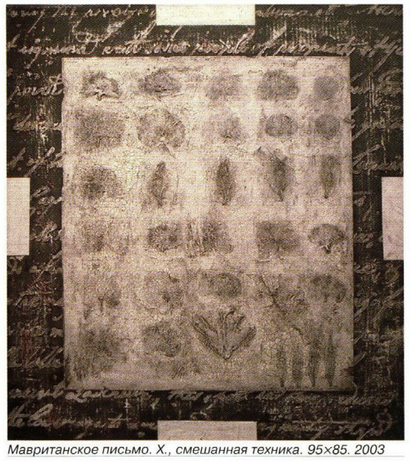
Обращение к белой фарфоровой массе не случайно — для нее это редкая возможность соединить опыт классиков конструктивизма и фарфоровой пластики XVIII столетия. И все же в этом смелом сочетании художник более всего доверяет конструкции, постоянно уточняя, поправляя и, конечно, усложняя ее функцию. Может быть, поэтому Олевская вновь и вновь обращается к первоформам малевичевских фарфоровых масс, «уводя» их от символики знаков ушедшей эпохи к символике образов нового времени, заставляя в этом *новом фарфоровом теле* по-новому звучать и новый цвет…

«Каземир и Уна». Чайник и чашка. Форма Малевича, роспись надглазурная. 2002. Ломоносовский фарфоровый завод

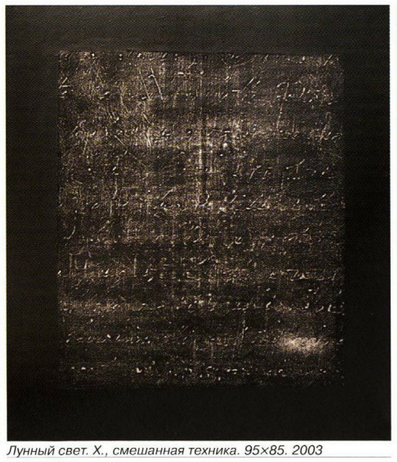
Александр Герасимов: реликтовая живопись

М.К.

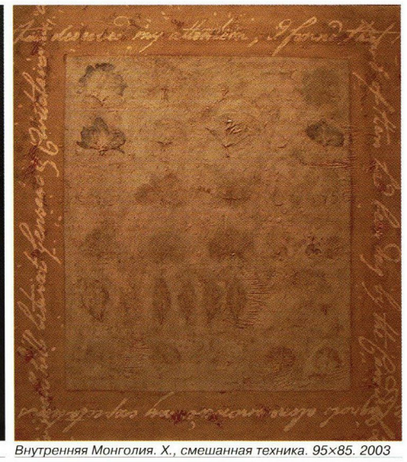
С 6 февраля по 6 марта в «Bulhaup center» на Петроградской Стороне Александр Герасимов представил цикл живописных работ под общим названием «Простые числа».



Мавританское письмо. Х., смешанная техника. 95×85. 2003



Лунный свет. Х., смешанная техника. 95×85. 2003

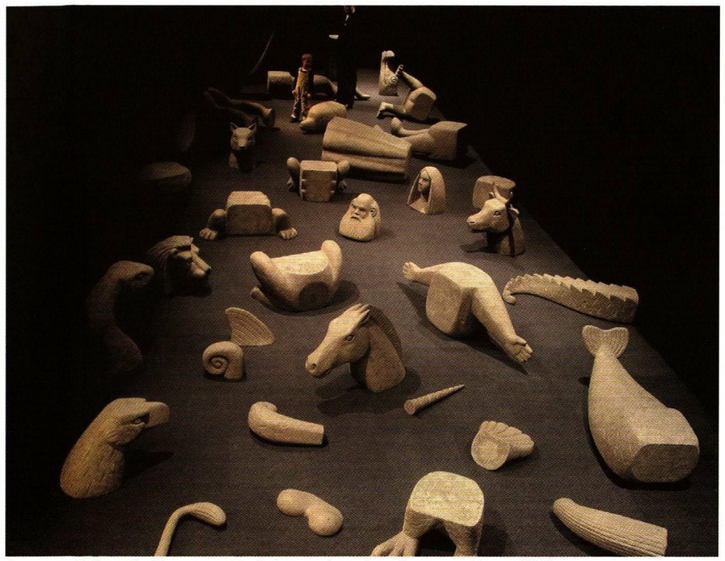


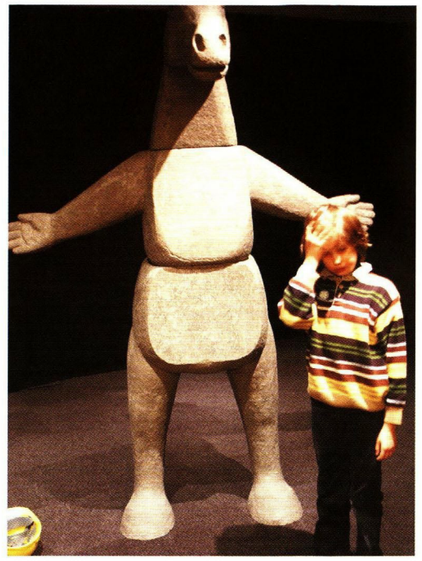
Внутренняя Монголия. Х., смешанная техника. 95×85. 2003

Девять живописных произведений под общим названием «Простые числа» выставил известный питерский художник Александр Герасимов в «bulthaup center» на Большом проспекте 14/2 Петроградской Стороны. Все холсты одинакового размера (95×85 см) художник вписал в пространство, в котором властвуют современные кухонные агрегаты и аксессуары: плиты, мойки, столы, шкафчики, холодильники. Не будем скрывать, что все эти дорогие вещи, выполненные ведущими дизайнерскими фирмами Европы, предназначены для продажи. Не в этом суть.

Гораздо важнее отметить, что возник диалог между «патриархальными картинами», которые несут в себе тысячи смыслов, и блестяще сделанными вещами, готовыми служить верой и правдой кухонным работникам (поварам и шеф-поварам). Интересно, что и зритель подключается к этому диалогу: эмоционально и интеллектуально. Приятно, стоя у разделочного стола, который являет собой чудо дизайнерского искусства, начать путешествие по многослойным картинам Александра Герасимова. По «Внутренней Монголии», напоминающей заснеженную степь, или по «Мавританскому письму», случайно залетевшему на суперсовременную кухню из XVI века. Есть ощущение, что если расшифровать это письмо, прочитать все его витиеватые буковки-узелки, то какой-то старинный алхимический рецепт приготовления адского или райского зелья станет известен.

Особенно восхитил «Лунный свет». Это мощная и абсолютно реликтовая картина. И не кистью писанная, как кажется, а как будто вырубленная из горной толщи. Где-то в Андах или Гималаях. Очистил один «каменный слой» — из небытия возник гербарий, которому несколько миллионов лет. Очистил другой — проступил еще один текст-палимпсест. А под ним доисторические скелеты маленьких рыб.





Александр Райхштейн. Из проекта «Bestiarium construendum». Хельсинки. Январь 2004

Александр Райхштейн: рукоделие и манипуляция

Г. О.

Музей Амоса Андерсона (www.amosanderson.fi), занимающий квартиру в чудном доме в самом центре Хельсинки, представляет собой типичный музей частной коллекции. Так в России в начале прошлого века на современное французское искусство ходили смотреть в особняк И.А.Морозова в Москве. Сам Андерсон (1978—1862) был бизнесменом, газетным магнатом, активным политиком, дружившим с первыми финскими президентами, меценатом с широким размахом, любителем и собирателем церковного искусства, католиком (что редкость в почти полностью протестантской Финляндии) и театральным импресарио. Теперь квартира с собственной часовней оставшегося холостым Андерсона от музея, занимающего почти всю лестницу, составляет лишь полтора этажа. В ней сохранена или восстановлена обстановка, в которой по-прежнему присутствуют картины, современные владельцу, например штучные Боннар или Синьяк, интересные скандинавские работы прошлого рубежа веков. На других этажах, где был офис Андерсона, расположены небольшие выставочные залы под современное искусство. В одном из них и открылась выставка живущего в Хельсинки московского художника Александра Райхштейна «Bestiarium construendum» (по 7 марта).

Не знаю, как насчет liquid modernity, но мир текуч. Простое наблюдение над тем, как «все течет» (παντα ρει), дает шанс заметить, что в природе нет ни круга, ни квадрата — вообще геометрических форм. Органика перетекания не страшна. Идея эволюции, исключающая скачок, — оптимистический сциентизм XIX века. Даже если «ряд волшебных изменений милого лица» приведет к тому, что лицо станет мордой, а душевные «флюктуации» (словечко В.Розанова) — к моральной изнанке, это не будет неожиданным.

Иное дело «расчлененка», life in fragments. Подходишь к девушке, а она вдруг свистит паровозным свистком (испуганная фантазия Андрея Белого). Место метаморфозы занимает комбинирование. Это мир человека, со всем его проклятым allzumenschliches. Волшебство становится фантазией. Гарпии, сирены, минотавры, церберы, геродотовские люди с песьими головами, жутковатые египетские или индийские боги, глаза на руках, андалузский пес... Появляется страх перед смертью, которого, как заметил уже Толстой, у животных в природе не может быть. Вспомните «Невский проспект» Гоголя, где течение людей описано через поток обломков, метонимий: плывут носы, кенбарды, щечки, кафтаны и так далее. Комбинация есть основа фантастики, как метафора — прорыв к смыслу.

Посетителя выставки Райхштейна встречают разбросанные части людей и животных почти в натуральную величину. Головы женские и мужские, конские, львиные; лапы с когтями и лапы с копытами; нескольких видов хвосты; туловища человеческие, животных и рептилий; женские груди (одни), рог от единорога, крылья. На первый взгляд это кажется гранитным, но при попытке поднять оказывается легким, поскольку сделано из папье-маше. Кажется, что автор предполагает такую обманку, — перед самой дверью лежит пара настоящих неподъемных камней, по виду ничем не отличающихся от материала экспонатов выставки. Внутри фрагментов — мощные магниты, и они с животным магнетизмом притягиваются друг к другу, составляя существа, отвечающие только вашей фантазии. Чувство, которое испытываешь, составляя своего чудика, — облегчение. Тяжелое оказывается легким, чудовище, сделанное тобой, не страшно. Ты — археолог своего фантастического, сублимированного в искусство. Искусство возвращает себе свою основную функцию, полученную в наследство от мифа и оставшуюся, пожалуй, сейчас только в искусстве религиозном — гармонизировать мир и душу, делать из хаоса космос. Мифоартефакт предполагает постоянное его разрушение и воссоздание в ритуале. Чтобы быть действенным, кумиротворчество должно быть постоянным процессом победы. Так и происходит на выставке: на глазах художника создаются, разрушаются и вновь создаются произведения искусства, фантазия трансмутирует в волшебство, а момент — во Время.

Говоря современным языком, выставка Райхштейна — своего рода арт-терапия, и помощники художника, работающие на выставке, — студенты отделения арт-педагогики из Университета дизайна. Зарезервировали время вперед и хельсинкские школы: дети приходят, надевают желтые каски и начинают строить собственных существ. О самых удачных из них создаются истории, некоторые из которых смахивают на этиологические мифы. Вместе с фото уже утраченных произведений эти рассказы занимают целую стену в соседней комнате. Наше внимание привлекла зверюга под названием «Ctrl Alt Del» — известной всякому пользователю компьютера командой экстренного выключения при зависании, когда теряется все несохраненное, а машина потом долго накручивает scandisk, подчищая потери.

Алексей Кострома: ko : ma в Берлине

М.В.

Вот уже почти два года петербургский художник Алексей Кострома — певец пера, дождя и яичной скорлупы, главный продолжатель русской традиции органического искусства на витке постмодерна, живет в Берлине и активно участвует в тамошней артистической жизни. Она здесь куда как динамична и разнообразна, но — не без особенностей. В Берлине, как пока считает Кострома, легче реализовать сложный проект, требующий инсталляторских усилий и спонсорских вливаний. В Питере приходилось подолгу биться в поисках качественных материалов и в уговорах по тому же поводу.

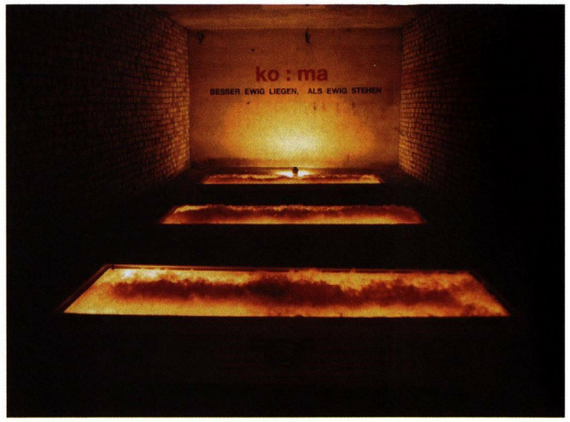
Последний проект Алексея — «ko : ma» удачно вписался в рамки большой интернациональной выставки «Рай», развернутой в конце минувшего года в Бункере на Александерплатц. Среди более двухсот участников (только из России около тридцати авторов) Алексей Кострома и его «ko : ma» с девизом «besser ewig liegen, als ewig stehen» (лучше вечно лежать, чем вечно стоять) оказалась в центре внимания. «Ko : ma» — проект интроспективный, направленный на изучение зрительских реакций в ситуации, которая значительно отличается от нормы. Кострома задался целью выяснить, как будет вести себя обычный европейский человек, которому придется столкнуться с принадлежностями похоронного ритуала. В данном случае, с гробами. Хватит ли смелости и юмора, чтобы сыграть со смертью в несерьезную игру...

Алексею Костроме было отведено сухое и чистое подвальное помещение, которое художник старательно инвентаризировал: все кирпичи в стенах Кострома пометил цифрами от единицы до девяти. И стены перестали быть однообразными и мрачными, ведь «все оттенки смысла умное число передает» (Николай Гумилев). Меж двух оцифрованных стен художник поместил три белых качественных гроба (спасибо спонсору!), которые и сами по себе были уже произведениями искусства. Алексей лишь наполнил их белейшим куриным пером и сделал подсветку. Нашлись и помощники, которым было доверено в полном смысле слова «погрузиться в кому»: сначала их было трое. Испытуемые легли в гроб и спрятались под мягким куриным пером, притворившись вечно спящими.

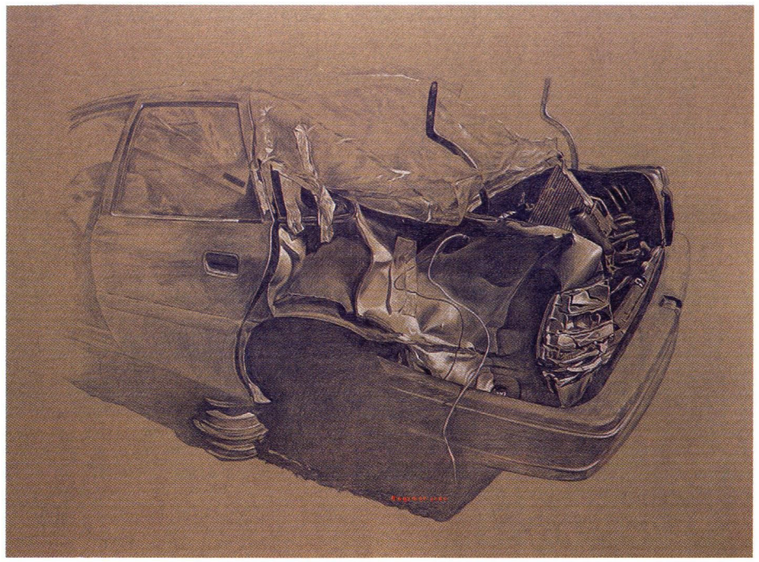
Акция начинается. Зрители заполняют зал; преодолевая страх, кто-то наклоняется над гробом, пытаясь понять, настоящий покойник перед ним или тряпичная кукла. На лице смельчака — тысяча эмоций. Все происходящее художник фиксирует камерой. После того как «первопроходцы» выполнили свою работу и «внезапно» обнаружили свою витальность, покинув гробы, перьевое пространство стали осваивать зрители. Желающих оказалось даже больше, чем ожидалось. Интересно, что российские зрители — их в Берлине много — играть в покойников не захотели (исключение составили лишь художники). Объяснение простое — скорее всего связанное с суеверием: начнешь изображать из себя жмурика, старуха Смерть тут же возьмет тебя на заметку. Поэтому уж лучше держаться от нее подальше.

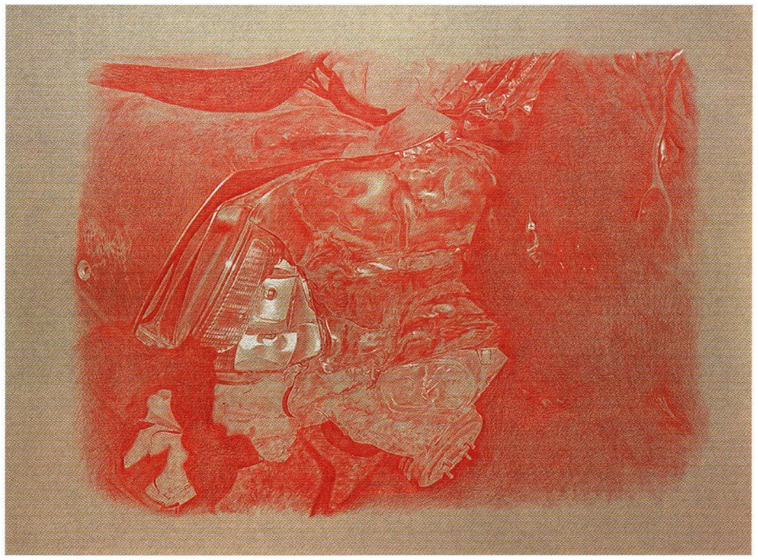
Всех зрителей, которые не испугались мягкого пера и легли в гроб, Кострома, как главный регистратор всего происходящего, разделил на несколько групп. Одни — и их оказалось большинство — лежали на куриной перине, чуть-чуть прикрывая себя пером, но глаз не закрывали. И вообще всем своим видом — например улыбкой демонстрировали, что они живые люди. Живее не бывает. Другие (их было меньше) в гроб забирались, пером укрывались, глаза закрывали и пытались сдерживать дыхание. То есть «вживались» в роль настоящего покойника. Но нашлись и такие «экспериментаторы», кто с нескрываемым восторгом зарывался в перо с головой. И даже засыпал по-настоящему, а проснувшись, вставал из гроба уже радостным и свежим как никогда. Кстати, среди самых смелых оказались влюбленные, для которых «положение во гроб» было своего рода путешествием в мир запретной страсти. Они охотно падали в куриное перо, наслаждаясь новыми ощущениями. Любить на смертном одре — это круто!

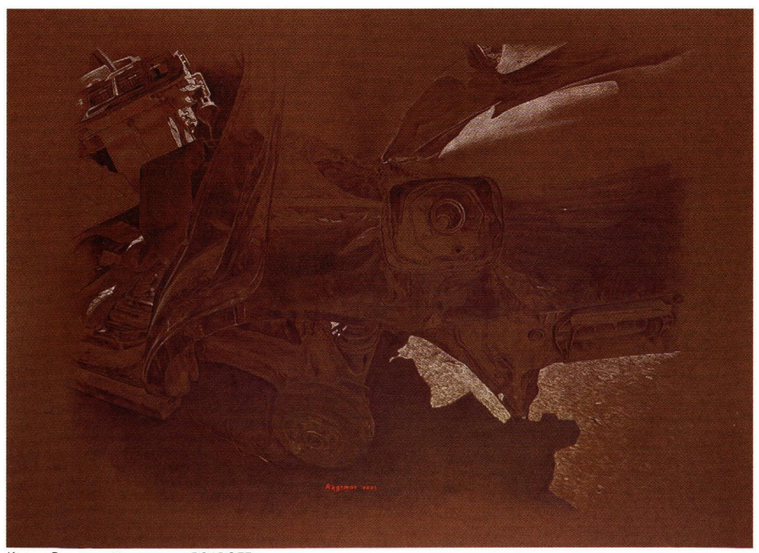
Не знаю, есть ли в немецком языке выражения «любить до гроба», «пусть земля тебе будет пухом», но фраза — «Суха теория, мой друг, а древо жизни пышно зеленеет» (Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, Und gruen des Lebens goldner Baum) пришла к нам точно из Германии, из гетевского «Фауста». Интересно, как бы отнесся к русской версии игры с похоронной атрибутикой, «смягченной» чистейшим пером, главный на немецкой земле любитель перерождений — старина Фауст?



Алексей Кострома. Самопогребение. Интроспективная акция, инсталляция. Берлин. 2003. Фото А.К.







Керим Рагимов. Из проекта «ROADOFF»

Керим Рагимов: конец бездорожью!

Лиза Вертин

«*ROADOFF* для меня законченный проект...» — нечто похожее сказал в интервью Виктору Мизиано (вместе с пресс-релизом оно предлагалось прессе в Галерее Марины Гисич во время выставки) петербургский художник Керим Рагимов. В этом тексте, бережно подводящем интервьюируемого к вопросам, на которые ему рано или поздно придется ответить, арт-критик почище любого психоаналитика принуждал художника «мыслить вслух», тем самым препарируя его страхи и сомнения и призывая в принципе к одному: яснее осознать смысл и значимость нового проекта, который для Керима, слава Богу, остался позади.

Ценимый московским да и петербургским кругом *«за другое»*, Рагимов вдруг разочаровал многих. И наших, и ваших. Мегаломания его Шишкиных с Куинджи вошла в жесткое противоречие с талантом и вкусом автора, создавшего прежде любопытный своим социальным «текстом» «Human project» и особенно раннее «Метро». «Метро», написанное где-то в середине 90-х, было лишь формально фотореалистическим проектом, но на самом деле подводило Керима к проблеме «нового воздуха» в «старой картинке», к «новой визуальности», интересовавшей Рихтера, Кифера и других живописцев, для которых живопись всегда оставалась жива. Проект «*ROADOFF*», как ни жаль, в живописном плане оказался на этом пути для Керима не просто шагом назад — провалом.

Куда интересней приглядеться к графической части той же затеи. Где-то есть ошибки в форматах — то они слишком миниатюрные, «зажимающие» картинку, то — просто не совпадающие с формой изображения и оттого мешающие восприятию. Но вдруг неожиданно в этих листах и картонах по-новому зазвучал «язык» собственно рисунка, а благодаря ему — и тема автомобильного искореженного тела, переданная каким-то свежим, «джинсовым» языком. Возникло неуловимое дежа вю: «джинсовая фактура» штриховок разного тона (вспомните «Новоновосибирск» в той же галерее, выполненный шариковой авторучкой) «оптимизировала» грустную историю машинного металлолома. Какой-то едва заметный укол, говорящий больше о жизни, нежели о смерти — металла, порядка, живописи, исполнился надежды цвета «лакс», серенького рассвета и синеголубых оттенков неба, напоминающих любимые тертые джинсы всех времен и народов. Мятые, «стоящие» или брошенные в углу и родные, как запах собственного пса, всем остальным отдающий псиной, а тебе, посвященному — родным питерским зоопарком. Джинсы, собаки — отличная вещь... Подумайте, мастер.

археология и мода

Лев Клейн

Археология — молодая наука. Отцом ее часто называют немецкого ученого XVIII века Винкельмана, который, однако, еще чаще выступает как отец истории искусств. Первое время изучение античных шедевров скульптуры и архитектуры считалось главной задачей археологии. И сейчас еще есть видные археологи, которые не верят в возможности археологии восстанавливать ход истории и считают ее главной задачей обогащение современной культуры утерянными находками человечества, особенно в области искусства, поскольку человечество очень беспечно и забывчиво. Не поправишь его — потеряет свои самые лучшие открытия, оставшись с попсой и наркотиками.

Впрочем, не только искусства. Мало кто знает, что английская булавка — это не что иное, как возвращенная к жизни фибула (застежка), которой люди пользовались от бронзового века до римского времени и эпохи переселения народов. Американский инженер Уолтер Хант, взявший на нее патент в 1849 году, подглядел ее в музее. В том же году, не зная об американском событии, один английский инженер еще раз запатентовал ее и пустил в производство. Булавка стала английской. Когда в 70-е годы XX века мода усвоила стиль панков и женщины надели футболки, скрепленные огромными булавками, дизайнеры моды вряд ли подозревали, что и это уже было в позднем бронзовом веке, в «первобытном барокко», когда гипертрофированные фибулы и набор прочих бронзовых украшений женского наряда набирал в весе столько, что в этом наряде невозможно было стоять. В нем только лежали — в могиле. Это был погребальный убор.

Бизоны и дикие лошади, изображенные красками на стенах пиренейских пещер (Альтамира, Ляско, Руфиньяк и др.), поражают совершенным реализмом, а им по 13—15 тысяч лет. Две такие пещеры найдены и на Урале (Капова и Игнатьевская). Реалистическая живопись и скульптура, принесенные эпохой Возрождения и расцветшие в XIX веке, имели образцы для подражания в античности, но тогдашние творцы не знали, что за 13—15 тысяч лет до них уже была вспышка реалистического таланта человечества — в древнекаменном веке, в палеолите. Но сейчас выясняется, что и дикие художники Альтамиры и Каповой могли бы не изобретать заново искусство рисования, а позаимствовать опыт у своих далеких предшественников, ибо такие же шедевры живописи каменного века обнаружены в пещере Шове во Франции — этим 32 тысячи лет, то есть они отстоят от Альтамиры на такое же гигантское расстояние во времени, на какое Альтамира отстоит от нас. Только у художников Альтамиры не было соплеменников-археологов. Ну, что взять с дикарей. А вот стоит ли нам быть дикарями?

Если кто подумает, что в отличие от реалистического искусства формалистические изыски в поисках экспрессивности и символизма, заканчивающиеся абстрактным искусством, являются исключительным достоянием XX века, то пусть посмотрит изображения эпохи мезолита — им по 7—10 тысяч лет... Самые творчески одаренные лидеры современного искусства не стесняются признавать, что многие идеи они почерпнули в археологической древности — у древних египтян, этрусков, шумеров, китайцев, скифов, в варяжском зверином стиле или в храмах древней Руси. Мода на обращение к той или иной эпохе тоже сменялась, как всякая мода. В годы от Возрождения до Винкельмана и еще долго после него образцами для вдохновения были классические греки. «Все делалось а л'антик... — писал о начале XIX века в России Ф. Ф. Вигель. — Везде показались алебастровые вазы с иссеченными мифическими изображениями, курильницы и столики в виде треножников, курульские кресла, длинные кушетки, где руки опирались на орлов, грифонов или сфинксов». Потом умами творцов овладел восток — египтяне и финикийцы. Художники конца XIX века двигались к будущему под марш из оперы «Аида». В начале XX века идеалы сместились к архаике, этрускам и крито-микенской культуре. В эпоху мировых войн многие обратились к первобытному искусству, к примитиву.

Возможно, есть некие закономерности в том, какие из прошлых эпох привлекают внимание творцов, но объяснить их действие легко post factum, когда пристрастия выступают рельефно и овладевают массами. А когда некий талант-одиночка обратится к археологической сокровищнице и создаст уникальное сочетание археологии с современностью, попробуйте предсказать, станет ли это модой...

© Christian Dior. НоМИ благодарит Лауру Инэм (Laura Ingham, Press and PR Coordinator) за помощь в подготовке материала

1

1. Массивная золотая гривна с изображением скачущих коней. Фрагмент. Около VII века до н.э.

2. Золотые детали украшений одежды и оружия. Около VII века до н.э.

3. Золотая шпилька с оленем от женского головного убора. Около VII века до н.э.

4. Золотая пряжка от портупеи в виде голов грифонов. Около VII века до н.э.

аржанское золото: древнескифские парадоксы

Анджей Иконников-Галицкий

Находки из кургана Аржан-2 — украшения, оружие, предметы быта и ритуального назначения, уборы коней, наконец, каменные плиты с петроглифами, — эти центрально-азиатские шедевры будут впервые представлены в экспозиции Государственного Эрмитажа в марте 2004 года. На их изучение и реставрацию ушли два с половиной года.

В этих древних, архаичных произведениях искусства удивительнее всего их современность, созвучность эстетике нашего времени. Всякая модница, всякий магнат современного мира почли бы за счастье украсить себя хоть чем-нибудь из этого ювелирного калейдоскопа, коему 2700 лет. Природа такой близости парадоксальна: искушенность, переросшая себя, взыскует наивной простоты. Не в этом ли парадокс устремлений искусства поставангарда?

Сиятельный зверь, упрямо наклонив крупную круглую голову, ритмично ступает на больших когтистых лапах; хвост закручен в спираль, завиток которой пространственно зарифмован с округлостью внимательно поднятых ушей. Размер золотой фигурки — несколько сантиметров, но монументальность такова, что хочется поставить на постамент. Нет у зверя названия и породы; лишь оскал (или улыбка?) клыкастой пасти говорит о том, что перед нами царственная хищность. Ученые именуют зверя: «стилизованный хищник из семейства кошачьих», или просто — «пантера». Ее подобия движутся в равномерном шествии, образуя цепочки; цепочки сливаются в вихревой ритм погребальной одежды древнего царя. Количество пантер-близнецов несметно: тела их выпуклы, а свет, испускаемый ими, окутывает фигуру человека таинственным и властным сиянием. Могучий богозверь сливается и вырастает в человекобога.

2

На севере Тувы между саянскими хребтами вьется речка Уюк. Цепочки древних курганов пересекают ее долину. Особо заметны четыре вытянутых в 10-километровую линию могучих каменных холма — от 80 до 120 м в диаметре — погребальные сооружения высшей скифской знати. В 1970-х годах археологическая экспедиция М.П. Грязнова осуществила раскопки самого большого кургана (конец IX в. до н. э.) на окраине поселка Аржан. Сложнейшая внутренняя конструкция из лиственничных срубов, несколько погребений людей и множество конских захоронений, разнообразный погребальный инвентарь... Однако все погребения оказались разграблены, беспощадно разворошены еще в древности. Позднее в тувинской «долине царей» работали экспедиции питерских археологов — Вл. Семенова и К. Чугунова, но на раскопки больших курганов у них не было ни сил, ни средств. В конце 90-х тувинской «долиной царей» заинтересовался Германский институт археологии. Его сотрудники — Герман Парцингер и Анатолий Наглер поддержали намерения Константина Чугунова исследовать разрушающийся курган из той же цепочки гигантов. Были проведены предварительные исследования памятника, получившего научное наименование «Аржан-2», заложены пробные шурфы — и уже тогда возникло радостное предположение, в котором побаивались признаться даже самим себе: главное погребение кургана может оказаться неграбленным.

В 2001 году приступили к его раскопкам, проводя которые, дошли до перекрытия погребального сруба: в нем действительно не было следов грабительских разрушений. Сквозь отверстие, образовавшееся между просевшими бревнами, Чугунов увидел золотое сияние — на полу сруба покоились останки старика-царя и молодой царицы, покрытые россыпью золотых пантер; усопшую сиятельную чету окружали прекрасные вещи. Погребение оказалось нетронутым и сказочно богатым. Весь сезон ушел на исследование одной царской могилы. В следующем году в том же кургане были раскопаны еще 28 человеческих захоронений и 14 конских. Датировка — вторая половина VII в. до н. э. Обнаруженные вещи отправили в Эрмитаж: в марте 2004 года широкая публика впервые увидит эти археологические раритеты.

Аржанские вещи парадоксальны. По «рою признаков» (attribute-cluster) они едины и в то же время — противоречие? — обнаруживают наличие разных стилей[1]. Невооруженным глазом определяются стилевые группы, эстетические и изобразительные принципы коих резко разнятся.

Группа первая — кабанчики и пантеры плюс массивная золотая гривна из мужского убора. Монументальный стиль — ритмичная уравновешенность, тяжкая поступь, выпуклость форм. Брутальность сочетается с неожиданной утонченностью. Пантеры устойчивы, общие прямоугольные очертания мягко скруглены. Единство уравновешенной, весомой статики и энергичной динамики. Когтистые четверки лап, опираясь на одну невидимую ровную горизонталь, подчинены ритму, повторенному в 5 тысячах изображений. Цепочки и потоки этих зверей образуют непреложное вечное движение. Парадокс динамики и неподвижности подкрепляется единением правдоподобия и стилизации. Звери как бы живые: в их позах, наклонах голов, расстановке лап, оскалах, в двигательном порыве их фигур царит естественность, почти реализм. Но объективно явлены и мотивы стилизации: торсы субтильны, малы, периферия укрупнена: огромны глаза и уши, тяжело округлы головы, комки лап, завитки хвостов. Линии завитков прочерчены с упоительным изяществом.

[1] Стиль в понимании археолога <...> не вполне совпадает с искусствоведческим понятием стиля, будучи гораздо более широким и свободным. См. Л.С. Клейн. Археологическая типология. Издание АН СССР, 1991, с. 161.

Описание находок раскопа Аржан-2:

Украшения:

золотые бляшки в виде пантер (около 5 тысяч) — были нашиты для украшения на одежду и обувь: литые на мужском наряде, тисненые на женском;

золотые обкладки ботфорт; мельчайший золотой бисер.

золотые лошади от мужского головного убора и шпильки с оленями от женского головного убора; массивная золотая гривна, служившая, видимо, символом власти;

золотая пектораль в виде полумесяца, серьги и височные кольца, украшавшие облик царицы, и прочее.

Оружие:

горит (футляр для лука и стрел), от которого сохранился тяжеловесный золотой киль и донце; единый комплекс с горитом составляют портупея (золотые звенья, пряжка) и фигурки кабанчиков (более 300);

железный чекан (боевой молот), наконечники стрел, кинжалы — железные, но с тончайшей золотой инкрустацией.

Ритуальный инвентарь:

бронзовые зеркальца, золотые котелки у поясов, сосуд, служивший, по-видимому, вместилищем благовоний или каких-то косметических снадобий.

Уборы коней:

золотые и бронзовые детали сбруи — удила, псалии, налобники, нахвостники; нашивные бляшки — те же пантеры и головы верблюдов.

3

4

Кабанчики. То же сочетание движения и покоя, реализма и стилизации, тяжеловесности и тонкости, но главное в их фигурках — выпуклая, телесно насыщенная рельефность. Пластика барельефа. Их копытца, туловища, их нарочито удлиненные рыла, взъерошенные загривки, осиные талии и припрятанные до времени клыки как будто налиты до предельной упругости бессмертной жизненной силой.

Совсем другое дело — лошади и олени головных уборов. Их эстетизированная условность явно берет верх над реализмом и монументальностью. Огромные, небывало ветвистые рога маленького оленя, украшающего навершие шпильки головного убора царицы, представляют собой и стилизованную волну, и условное, таинственное мировое древо, и вьющийся над жертвенником дым — но никак не явление живой природы, не символ звериного могущества. Еще утонченнее лошадки, венчавшие когда-то головной убор царя. В отличие от прочих зверей аржанской вселенной они сделаны нарочито плоскими; их глаза, ноздри, рты выполнены в виде кокетливых чуть изогнутых округло-остроконечных фигур, напоминающих «огурцы» на современном текстиле. Ножки сложены в изящнейшей позе, копытца заострены. Перед нами тончайшая графика.

Этой же идее подчинены и стремительные, летящие, вписанные друг в друга наподобие эшеровских фантасмагорий образы животных на пекторали, украшавшей грудь мертвой царицы. Узор одновременно рельефен и графичен; головы и крупы догоняющих друг друга оленей сомкнуты и сплетены (вот он, древнескифский Эшер!), создают безупречно прорисованный мир перетекающих одна в другую форм. Вихрь несущихся фигур повторяется и в огненно-крылатом рисунке, образованном нашитыми на одежду пантерами, и в орнаментах ритуального котелка.

Особая в стилевом отношении группа — изделия с абстрактными или предельно стилизованными изображениями: чешуйчатый горит, украшения портупеи, инкрустированные наконечники стрел и рукоятки кинжалов. Здесь доминирует орнаментальный мотив некоего замысловатого завитка, напоминающего язык пламени. В наиболее простом варианте это все тот же, казалось бы, банальный «огурец» (сей мотив повторяется и в изображениях животных). Или же фигуры в виде буквы S, сцепленные нижним и верхним изгибами (украшения портупеи). Как бы все просто, но все предельно сложно, ибо все рифмуется со всем, образуя единую симфонию линий, форм и объемов. Всеохватывающее пламя.

В аржанских шедеврах присутствуют — в сложной пропорции — два основных компонента: совершенное мастерство, которое может все, и через сложное вдруг разрешается в предельную простоту. Что может быть мастеровитее, чем линии и завитки аржанских фигур, такие точные, как бы прочерченные единым росчерком — на самом деле выполненные в технике золотого литья, не позволяющей исправлять ошибки? (Есть данные, свидетельствующие о том, что вещи изготовлялись специально для погребения тут же, на месте, во время длительного погребального ритуала, то есть делались быстро и сразу «набело»). И это совершенное знание приводит аржанских мастеров к упрощению форм вплоть до брутального огрубления. Крупы и копыта оленей на пекторали живы так, что будто трепещут, а головы слеплены из грубых объемов в духе кубистических исканий Пикассо. Изысканные хвосты пантер спорят с нарочито примитивными зубцами-когтями лап. Пламенеющие извивы незаметно переходят в почти что первобытный геометрический узор.

Как и в современном ювелирном искусстве, в аржанских вещах наличествует сложное соотношение округлости, прямоугольности, изгиба. Лист металла трехмерно изогнут — обрублен с одной стороны, закруглен с другой, в некой части покрыт орнаментальными «чертами и резами», и перед нами — современное украшение, в кажущейся простоте которого главное — точность исполнения. Аржанские вещи, пусть по-другому, но так же безупречно верно переводят простую линию в замысловатый рисунок; вписывают геометрическую плоскость в трехмерный объем, а сумму объемов заключают в единый орнамент. Правда, в этом искусстве есть и некий недоступный современности компонент: оно все проникнуто единым, сакральным для его создателей, но все еще тайным для нас смыслом. Оно — загадочный текст; мы его видим и чувствуем, но не можем прочитать. И в этом еще один парадокс аржанского золота.

1. Бусы. III—IV вв. н. э. Стекловидная паста. Формовка из горячей массы

1

«Приятно, что в этом городе не все замерзли»

Зрители о выставке «Видевшие лицо Тарн»

Музей и инсталляция сделаны с большим вкусом и профессионализмом. Настоящий клад для ценителей древней истории и современного искусства! (академик РАЕН А.А. Маслов).

Выставка «Видевшие лицо Тарн» — чудо музейного экспозиционного искусства. (Леонид Тишков, художник, Москва).

«Нет в мире высшего блаженства, чем осознание Пути». Этот путь, видимо, найден устроителями выставки «Видевшие лицо Тарн». Он — в блестящей инсталляции археологических тайн мир. Может быть, кто-то еще так умеет? Наверное... Мы не видели. Спасибо за красоту своего взгляда на «черепки времени». Спасибо за медиа-магию восприятия. Спасибо за инновацию! (Елена и Сергей Переслегины, Санкт-Петербург).

Сургут: «Видевшие лицо Тарн»

Лилия Кашенцева

В Сургутском художественном музее открылась выставка «Видевшие лицо Тарн». Этот проект развивает приоритетное направление деятельности «Музей и территория», ориентированной на выявление культурной значимости данной местности, создание ее нового *художественного образа*. Именно этой цели служит идея соединения исторического наследия и современного изобразительного искусства.

В основе выставки — археологический памятник III—IV вв. н.э., известный теперь как «Холмогорская коллекция». В 1976 году он был случайно найден при разработке холмогорского нефтяного месторождения. Монтажники буровой обнаружили в земле уложенные компактной массой в определенной последовательности бронзовые и железные предметы: наконечники стрел и копий, бусы, бронзовые фигурки воинов и хищных птиц. Разрушенный еще в древности гуннский котел. И — личины, соединяющие в себе черты человека и птицы. Теперь ни один текст, касающийся холмогорской истории, не обходится без слов благодарности в адрес бригадира монтажников буровой Николая Мосиенко, который остановил работы, собрал найденные предметы, вплоть до мелких фрагментов, зарисовал схему их расположения в земле, связался со специалистами.

Сначала археологическая находка поступила в Уральский государственный университет, после чего позже, в 1997 году, была передана на хранение в Сургутский художественный музей. За это время предметы отреставрировали, многие из них — из осколков — воссоздавались буквально заново, вышла в свет монография «Холмогорский клад», и, наконец, был реализован проект «Видевшие лицо Тарн».

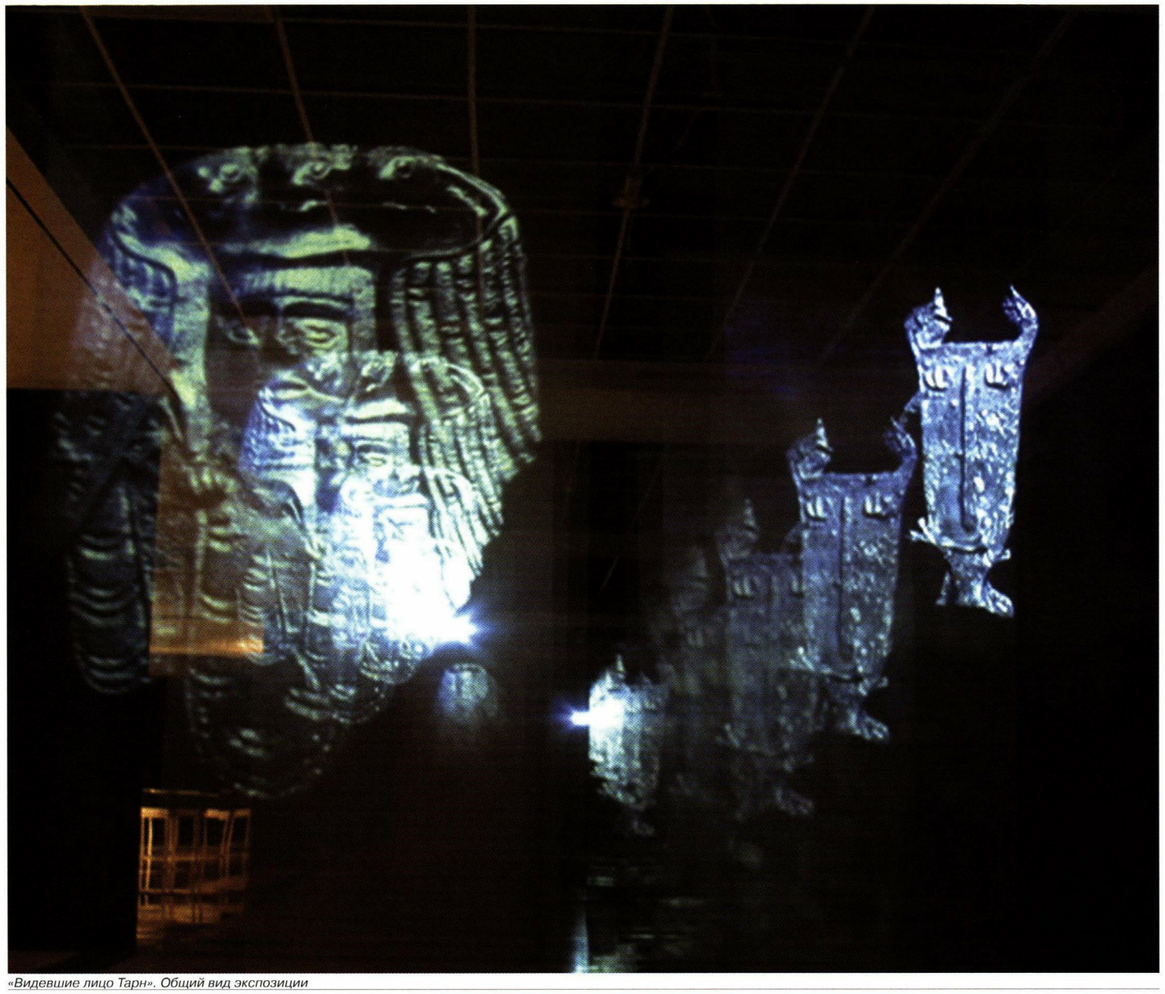
Хорошую выставку, если это не демонстрация экспонатов в слегка «оформленном» интерьере, сделать трудно. Сложно и объяснить, почему она сделана именно так, а не иначе. Нелегко реконструировать путь воплощения замысла: от образа через его толкование к восприятию зрителей. Тем более что в реализации идеи участвуют многие люди — художники, археологи, этнографы, искусствоведы.

Много лет назад возникла идея выставки «Возвращение в ях» — пути-построения некоего гармоничного пространства жизни. Хантыйское слово «ях» рассматривалось нами в интерпретации этнографа А.В. Головнева. «Ях — жизненный мир, среда, к которой прикасается человек ногами, руками, взглядом, слухом, рыболовной лавушкой, пущенной из лука стрелой. В нем состоят и люди, связанные друг с другом родством или соседством, взаимопомощью или враждой, соучастием в обрядах, промыслах, дальних поездках в чужие края. Ях — понятие условное, у него нет отмеченных границ. Скорее оно определяется не пограничнымм рубежами, а внутренними сгустками связей»[1].

Необходимым условием жизни человека представлялась его укорененность, связанность с местом, окружением. Произведения четырех художников и древнее бронзовое литье безымянных авторов должны были выразить идею «яха», создать ощущение Дома как культурного пространства, вне которого человек существовать не может.

Археологические экспонаты, символизирующие фундамент этого дома, рассматривались в аспекте исторического времени, в категориях «предки — потомки». Выставка должна была познакомить зрителя с миром, опытом людей, живших и осваивавших Сургутскую землю за несколько сотен лет до прихода сюда современного человека. Но этот проект не был осуществлен из-за невозможности в те времена создать единое экспозиционное пространство. Тем не менее идея жизни в «яхе», путь к самому себе сквозь глубины архаики и дебри современного мировосприятия продолжали волновать сотрудников Сургутского художественного музея.

Для предъявления публике Холмогорской коллекции рассматривались разные варианты. Одни строились на противопоставлении версий-интерпретаций (воинское погребение — шаманский набор; клад — остатки святилища), другие — на поиске общего в восприятии мира древними «хозяевами» клада и современными художниками. По истечении пяти лет родилась выставка «Видевшие лицо Тарн». В об-



«Видевшие лицо Тарн». Общий вид экспозиции

разе древнеугорского божества Тарн (*Тарэн*) было вскрыто несколько слоев-смыслов. Из тех, что лежали на поверхности: Тарн — богиня войны, покровительница испытаний. Про людей, прошедших огонь и воду, говорили, что «они видели лицо Тарн». Но главным оказалось другое — был найден символ тождества, особой взаимосвязанности всего в мире. Тарн и возникла не как богиня войны, а как воплощение архаичного мира вообще, его упорядоченности (огонь забирает воду, смерть рождает жизнь...). В создании единого пространственного образа столь могущественного и сложного божества, который бы мог взять на себя всю концептуальную неоднозначность экспозиции, участвовали художники Антон Кочуркин и Илья Шульгин (Москва).

Экспозиция состоит из трех разделов. Строгие, аскетичные витрины с подлинными экспонатами как бы «вынуты» из полутемного зала специальным направленным светом. Древние изображения спроецированы на прозрачные поверхности. Отражаясь до бесконечности в зеркалах, они то пропадают, то появляются вновь в медленном, безостановочном ритме на фоне узнаваемых природных стихий Севера. Это особое мультимедийное действо создает контекст, необходимый для восприятия времени, места и связанной с ними личной истории. В третьем разделе девять слайд-проекций рассказывают об утраченных в 80-е годы экспонатах коллекции.

Древнее искусство и современные технологии — идеальная почва для погружения в состояние покоя, сосредоточенного созерцания. Фильм, акцентирующий древние образы, помогает по-новому воспринять археологический материал. Ведь сами находки зачастую не обладают достаточной аттрактивностью: они чрезмерно материальны, излишне осязаемы и самостоятельно воздействовать на зрителя не могут.

Конечно, не все получилось, как было задумано, но — идеальных выставок, наверное, не бывает. Какие-то темы — например проблематика самопознания и самоидентификации современного человека; попытки древней и современной ментальности работать с данностями мира, превышающими меру человечности, — оказались слишком сложными для восприятия. И все же главное — сотрудники музея и художники смогли материализовать, спроектировать особое пространство зрительских состояний. Смогли «запрограммировать» публику на личное переживание представленных древних экспонатов. Более того — в новом выставочном пространстве возросла уникальность, ценность Холмогорской коллекции. Она стала восприниматься как новый культурный символ территории.

[1] Головнев А.В. Говорящие культуры: традиции самодийцев и угров. Екатеринбург: УрО РАН, 1995. 260—261 с.

бронзовая художественная пластика холмогорского клада

Перед вами описание Холмогорского клада, предоставленное Сургутским художественным музеем и выполненное на основе главной научной работы на эту тему — монографии А. П. Зыкова, Н. В. Федоровой. Холмогорский клад: Коллекция древностей III—IV веков из собрания Сургутского художественного музея. — Екатеринбург: ИД «Сократ», 2001*

Бронзовая художественная пластика в Западной Сибири появляется примерно в VIII—VII вв. до н.э., достигает расцвета в III—IX вв. н.э. Ареал распространения охватывает, помимо Западной Сибири, Урал и Прикамье.

По обе стороны Северного Урала у пермских и угорских племен издавна было распространено так называемое культовое литье. Из бронзы отливали плоские сложной конфигурации фигурки реальных животных и фантастических существ, а иногда целые сценки. При этом литейные швы не зачищали, а поверхность металла, как правило, не полировали. Такие отливки, не имевшие какого-либо прикладного назначения, выполняли, чтобы заручиться помощью духов и богов. Красота композиционного построения при неказистости отделки говорит о том, что изготовлению модели придавалось большое значение, а самой металлической фигуркой никто не любовался. Вероятно, важным был обряд ваяния изображения из непрочного материала (дерева или воска), который многократно повторялся и как бы продлевался навеки с помощью неподдающейся времени бронзы. Однако в ту же эпоху изготовляли из нее и личные вещи: ручки ножей и украшения, которые имеют прекрасно отполированную поверхность. Красотой этих вещей восхищались, пока ими пользовался владелец, а украшающие их фигуры имели, видимо, магическое значение, принося удачу или отвращая зло. Стиль, в котором они выполнены, у охотников Севера оригинален. Он связан с первобытной религией и мифологией. Взаимодействие местного и знакомого северянам по привозным вещам искусства дальних стран прослеживается достаточно очевидно лишь с конца первого тысячелетия н.э.

В Холмогорской коллекции бронзовые изделия довольно разнообразны. Это и личины, и птицевидные изображения, и зооморфные отливки, и зеркала, и поясные накладки. Наиболее многочисленная — серия условно-антропоморфных личин, состоящая из 13 экземпляров.

Личины (изображение одной головы) в Холмогорском комплексе представлены 13 экземплярами. Такого количества личин не насчитывает ни один памятник. К сожалению, 6 личин были утрачены еще до поступления в музей, но в экспозиции представлены их сохранившиеся изображения. Их отличает условность трактовки всех составляющих композицию деталей, отсутствие каких-либо следов прикрепления на одежду, минимальная обработка после отливки. Отсутствует орнамент, украшающий изделия.

Крупные, вытянуто-овальные антропоморфные личины с плоскорезанным верхом, на котором изображается головной убор с различными деталями и с остатками литника внизу, служащего как бы шеей персонажа, известны на широкой территории лесной зоны Западной Сибири. Они встречаются, как правило, в более ранних, чем Холмогорский, комплексах. Личины и змееподобные существа образуют «раритетную» группу в Холмогорской коллекции, они не характерны для своего времени, зато прекрасно вписываются в массив более древнего бронзового литья 8—3 вв. до н.э. Для них характерна древняя изобразительная манера и «современная» технология изготовления.

Личины Холмогорской коллекции разные, одни с «удивленным» выражением, другие забавные, третьи с ярко выраженными птичьими чертами. Что они значили для древних людей? Для каких целей изготавливались? Возможно, изготовление личин как-то связано с представлениями о голове как о вместилище души, распространенном в угорском мире. Голова — это место, где обитает главная возрождающаяся (реинкарнирующаяся) душа человека.

Вероятно, для создателей личин имел большое значение сам процесс изготовления, и поэтому они после отливки не подрабатывались (не убирались литейные швы, не полировалась поверхность и т.д.). В некоторых случаях форма для отливки личин изготавливалась по деревянной модели.

Если придерживаться версии Холмогорского клада как захоронения нескольких посмертных изображений умерших воинов, то личины — посмертные маски кукол, вместилище возрождающейся души человека.

В верхней части личин присутствуют сложные головные уборы — зооморфные и антропоморфные существа, «древовидные отростки». Аналогии им можно найти в шаманских костюмах. Они конструировались на основе налобной повязки, над которой изображалась пара птиц или голов лосей, реже деревья (?). Благодаря такому необычному оформлению головы создавались фантастические антропоморфные образы духов.

Навершие в виде головы щуки

Пасть щуки раскрыта, концы ее соединены перемычкой. Два рельефных валика отделяют голову от туловища. Не ясно предназначение подобных наверший, так как для рукояти они слишком малы. Навершия в виде щучьих голов, вероятно, имели сакральный смысл.

В сознании древних угров подводный и подземные миры существовали нераздельно. Рыбы символизировали «нижний мир», были его воплощением. Может быть, щука стала воплощением персонажа угорской мифологии Куль-отыр — князь «нижнего мира». Именно, щука считалась хантами не рыбой, а особым существом — в которое могли «обернуться» некоторые богатыри.

Щучьи морды были одной из разновидностью шаманских наверший.

Вторая серия — антропоморфные и птицевидные изображения, приспособленные для пришивания (прикрепления) на одежду. Она состоит из 8 изделий, в том числе пяти, основой для которых является образ хищной птицы, и трех, сюжет которых разворачивается вокруг фронтально стоящей человеческой фигуры. Их отличает обязательное наличие петельки на оборотной стороне и тщательная обработка после отливки.

И сюжетно, и стилистически, и технологически эта серия прекрасно вписывается в массив бронзовой художественной пластики конца кулайского — начала карымского времени, то есть III—V вв.

Фигура воина с двумя животными

Изображение представляет собой композицию из фронтально стоящей мужской фигуры, фланкированной двумя профильными фигурами пушных зверей (куньих?). Центральная фигура изображает воина. Отливка довольно реалистично передает детали снаряжения воина, а потому является ценным историческим источником. Мужская фигура стоит строго в фас, ноги на ширине плеч, руки сложены на животе, причем кисти рук изображены так, что большие пальцы сомкнуты вверху, остальные опущены вниз.

На груди крупная панцирная пластина. Руки сложены на животе, защищены наборным из поперечных пластин рукавами. Ниже рук виден край доспеха, достигающего коленей, набранного из поперечных пластин.

Слева от фигуры изображена плеть, рукоятка которой висит от пояса до ног, кнутовище расположено в ногах персонажа. Кнутовище закрывает ступни ног. Плеть свидетельствует о принадлежности воина к всадничеству.

Справа расположено клинковое оружие — возможно, палаш.

Изображения фронтально стоящей мужской фигуры со сложенными на животе руками появляются в западносибирской бронзовой пластике в начале 1-го тыс. н.э. и бытуют до 9 в. н.э., причем отличаются строго отработанной иконографией (мужская фигура стоит строго в фас, ноги на ширине плеч, руки сложены на животе).

Композиция — человек, фланкированный двумя зверями, — нередко встречается в искусстве бронзовой пластики Приобья эпохи железа. Варьируются животные — звери типа соболя или куницы, иногда бобры. Центральная же фигура выполнена всегда в одном и том же каноне — фас, на расставленных ногах, с признаком мужского пола. Могут изображаться различные реалии: панцири, наколенники, пояса, оружие, различные шлемы.

Трехголовое птицевидное изображение

Центральная голова — мужская, с несколько нетипичными для западносибирской бронзовой пластики чертами лица. Оно овальное, довольно сильно выступает вперед, лоб покатый, надбровные дуги и нос сглажены. Резко выражены линии скул. Подбородок прямоугольный. Рот щелевидный. На голове шлем, набранный из пластин. Из-под нащечных пластин спускаются две косы.

Показана верхняя часть пластинчатого панциря. Птичьи головы с крупными загнутыми открытыми клювами. Хищные птицы по бокам, скорей всего, соколы или орлы. Крылья персонажа широко распахнуты. Оперение передано орнаментальными кантами. Хвост тоже орнаментирован. На груди орнамент отсутствует. Лапы поджаты к животу, на них изображено по три когтя. Хвост и крылья соединены перемычками.

Иконография трехголовых птицевидных изображений оформляется в 1 в. до н.э.

Птицевидное изображение с личиной

Изделие представляет собой композицию из трех фигур птиц и антропоморфной личины. Основа композиции — три хищные птицы (орел?). Острые загнутые клювы открыты. На груди центральной птичьей фигуры — личина (3).

Лицо широкое, подквадратной формы, глаза узкие, рот щелеобразный. Обычно в западносибирской бронзовой пластике человеческие лица вытянутые, овальные, «европеоидные». Выше рта через обе щеки проходят врезанные линии (усы?, татуировка?). Личину венчает шлем с плоским верхом, набранный из поперечных пластин. Справа видна пластина — науш, слева, возможно, планировалось изобразить такую же, но она не получилась при отливке. Под подбородком фиксируется изображение кос и три рельефных поперечных валика — шейное украшение или часть доспеха. Ниже его — выпуклым рельефом обозначен — овал.

Оригинальность данного изделия заключается в том, что композиция представляет не трехголового персонажа, а сочетание трех птиц. Птичьи головы с персонажем воина вписываются в круг бронзового литья Западной Сибири начала 1 тыс. н.э.

Птицевидное изображение (орел ?)

Изделие представляет собой изображение хищной птицы (орла?) с распахнутыми крыльями. Когтистые лапы прижаты к животу. Клюв открыт. Такой образ ряд ученых называет «летящая птица». Этот образ в виде изображения совы на бляшках доживает до 10 в.

Птицевидное изображение (орел ?) с обломанными крыльями и хвостом

Изделие аналогично предыдущему. Крылья и хвост, вероятно, обломаны еще в древности.

По верху крыльев располагаются канты меандрового орнамента. Оперение передано псевдовитым кантом. Между лапами — овал.

В передаче образов наличествует характерная деталь — хищники изображены агрессивными с раскрытыми клювами. Образ хищной птицы соответствует воинскому духу, тому времени, когда война являлась неотъемлемой частью жизни средневекового общества.

Поясные накладки

Третья серия представлена прямоугольными бляхами, по-видимому, украшавшими пояс. На двух из них изображены всадники, на остальных олени с подогнутыми ногами, причем большинство блях с изображением оленей изготовлены в одной форме.

С обратной стороны отлиты четыре петельки, сквозь которые продевались тонкие кожаные ремешки, и все это потом крепилось к поясу. Подобные поясные бляхи являются свидетельствами резко усилившихся контактов с инокультурным населением юга, которые привели к появлению местных отливок с переработанными сюжетами.

Поясная накладка (всадник)

В прямоугольник вписано изображение всадника (воин на лошади). Фигура лошади утрирована: с толстыми ногами с проработанным изображением копыт, непропорционально большой головой на короткой шее с короткой гривой, с длинным хвостом, переданным тре-

* Публикуется в сокращении.

мя волнистыми валиками. Конская сбруя передана очень тщательно. Она представляет собой изображение двух крупных выпуклых фаларов, соединенных ремнем, украшенных круглыми накладками. Узда изображена аналогично.

Всадник изображен в характерной позе посадки без седла или в мягком седле без стремян.

На теле всадника изображением волнистых рельефных линий передано изображение кольчужного доспеха. В левой руке — повод узды, в правой — нагайка.

Производство этих блях было налажено в зоне непосредственных контактов таежного и степного населения в лесостепи Западной Сибири. Реалии, отображенные на бляхах, свидетельствуют, что изготовлявшие их мастера хорошо знали устройство конской сбруи и прическу кочевников.

Поясная накладка (всадник)

В прямоугольник вписано изображение всадника. Данная поясная накладка аналогична описанной выше. Отсутствует изображение конской сбруи и доспеха всадника, что делает ее менее информативной. Детально показана прическа всадника, его короткая толстая коса.

Фигура лошади тоже с непропорционально большой головой, с неестественно длинными «ослинными» ушами. Возможно, это свидетельствует о попытке мастера изобразить виденных им особей мулов или лошаков — помесей лошади и осла, вероятно, поразивших его своим необычным видом. Существовавшая в раннем железном веке караванная торговля населения лесостепи с оседлыми земледельческими центрами Средней Азии делает такое предположение не столь уж невероятным.

Поясная накладка (олень)

В прямоугольник вписано изображение оленя. Голова развернута на спину, рога примыкают к верхней и боковой граням бляхи, ноги согнуты в коленях. Длинный хвост закинут на спину. Канты из перлового орнамента идут вдоль спины и верхней частей ног животного, а также образуют что-то вроде ошейника.

Прямые аналогии бляхе с оленем неизвестны. Отдаленно напоминают оленей скифо-сибирского звериного стиля. Вероятно, мастер использовал в качестве образцов целую серию различных предметов, причем рассматривал их не как образцы, а как идеи, пригодные для выражения неких собственных представлений.

Поясная накладка (олень)

Декор, сюжет и композиция бляхи аналогичны выше описанной. Различия в следующем: немного другие рога, нет высунутого языка, правая нога оттянута под живот оленя и т.д.

Образ коня и всадника попадает в сферу искусства. Никогда еще изображения всадников не были столь жизнеподобными. Плакетки из Холмогорской коллекции точные в передаче деталей: кольчуги, фаларов (закругленные пластины, составлявшие основу сбруйного набора и служившие для украшения коней), псалиев (часть древнего уздечного набора. Псалий — металлический стержень на конце удил, служивший для прикрепления поводьев.), плети, одежды и даже особенностей прически всадника. Даже в тех случаях когда изображался пеший воин, мастер скрупулезно изображал подвешенную к поясу плеть, стараясь подчеркнуть отношение воина к всадничеству.

Образ коня и всадника нашли воплощение в совершенно неожиданной до этого форме — в глиняной пластике кулайских поселений Барабы и городища Потчеваш.

Связь появления изображений подобного рода с влиянием пришлых кочевников несомненна. Возможно, появление подобного рода пластики связано с какими-то культами кочевников, усеваемых оседлыми народами. О новых мотивах прикладного искусства свидетельствуют необычные, в центрально-азиатской манере, изображения оленей на холмогорских бляхах: в беге с подогнутыми ногами, с неестественно вывернутой назад головой.

В религии хунну и гуннов образ оленя занимал важное место. Пример — легенда об оленихе, в которой воплотились «духи, от которых гунны ведут свое происхождение», указавшей гуннам путь через Меотиду во владения готов. Примечательно, что в последующие столетия образ оленя не имел заметного распространения в бронзовой художественной пластике Западной Сибири. Возможно, что появление образа оленя в культуре 3—5 вв., в определенной степени обязанное гуннскому импульсу, было связано и с восприятием каких-то элементов культа этого животного.

Бусы из стекловидной пасты (красные)

Бусы — распространенное украшение средневековья в Западной Сибири. Бусины формировались из горячей стекловидной массы (песок, щелочь, известняк), глазки-вставки делались в еще не застывшие бусины.

Вставки — круглые, черно-белые и в виде ромашек с белыми и желтыми лепестками.

Бусы из стекловидной пасты (темные)

Цвета: синие, серовато-синие, зеленые, черные с прожилками белого или светло-желтого цвета. Из кости вырезаны 3 бусины, отполированы.

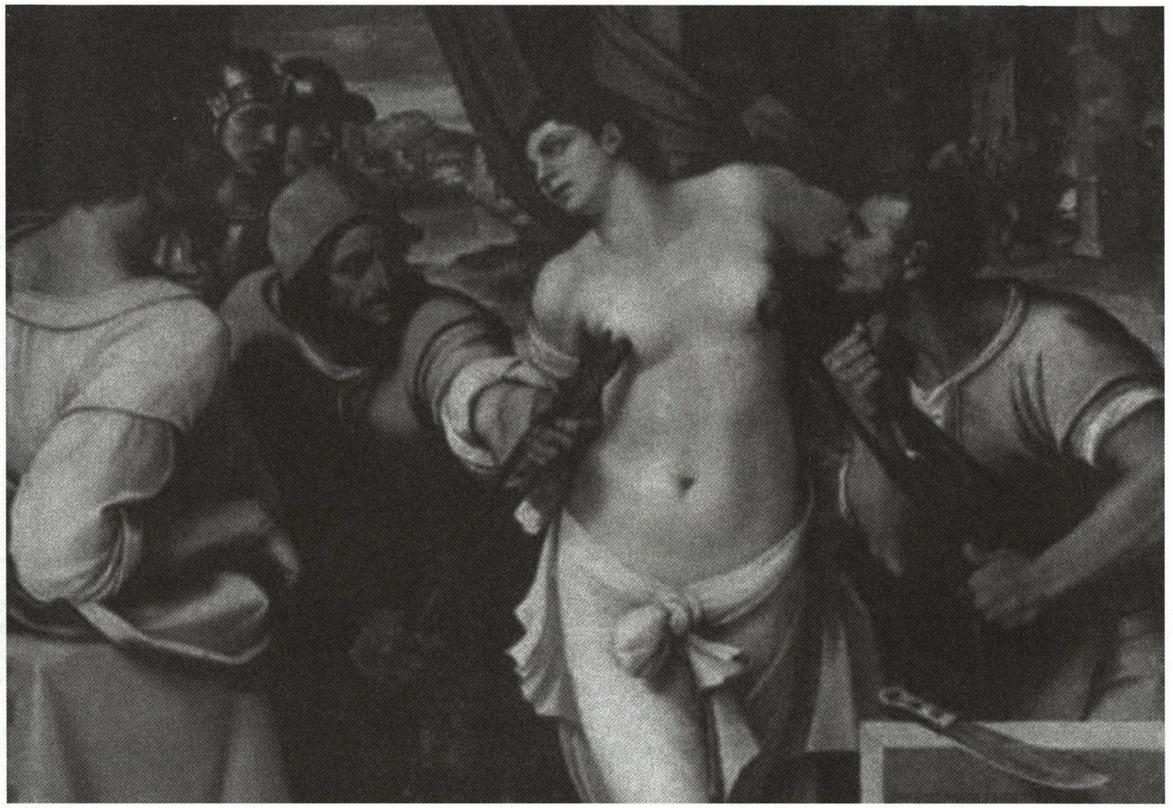
Котел

H — 35 см, d — 23, 5 см.

Изделие было найдено в виде 22 фрагментов разной величины. Уральскими реставраторами обломки были собраны, недостающие фрагменты воссозданы.

Рецептура изготовления «холмогорского» котла аналогична бронзам Западного Забайкалья конца 3 в. до н.э. — 1 в. н.э. Это время господства хуннов. Котел относится к кругу хуннских изделий Забайкалья.

Мелкие обломки бронзовых котлов использовались в качестве металлургического сырья, их часто находят в кулайских памятниках конца 1 тыс. до н.э. — 1 тыс. н.э. Однако целых экземпляров, даже в столь плачевном состоянии, на территории северотаежной зоны Западной Сибири до сих пор не было. Единственное исключение — бронзовая отливка миниатюрного вотивного котла из Тобольского музея. Эта отливка по пропорциям очень близка холмогорскому котлу. В центре дна котла — пробоина, которая была сделана еще в древности. Дно было пробито ударом узколезвийного орудия типа топора.



Себастиано дель Пьомбо. Мучения Святой Агаты. 1520. Палаццо Питти, Флоренция

Святая Агата и метафорика жертвы в повести Лидии Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урода»

Кирсти Эконен (Финляндия)

В эстетике символизма поэт отождествляется с богом, он — Творец. А искусство — божественная деятельность, теургия. В эту культурную мифологию хорошо вписывается и тема *жертвы*. Характерны слова Брюсова: «Во имя ее (поэзии. — К.Э.) — я, не задумываясь, принесу в жертву все: свое счастье, свою любовь, самого себя». Жертва — центр повести «Тридцать три урода» Лидии Зиновьевой-Аннибал (1907), состоящей из дневниковых записей рассказчицы, имя которой не раскрывается.

Основным содержанием «дневника» является описание любовной истории главной героини и известной актрисы Веры. Вера влюбилась в безымянную рассказчицу — тоже актрису, но менее известную, и сделала ее своей любовницей за несколько дней до того, когда та должна была выйти замуж за прежнего любовника Веры. В момент написания дневника героини живут в квартире Веры. Кульминацией повести является Верино разрешение рассказчице позировать 33 художникам. Готовые картины (уроды) не соответствуют идеалу, и повесть кончается тем, что рассказчица покидает Веру и становится любовницей одного из художников. А Вера кончает жизнь самоубийством.

Вышедшая в свет в 1907 году, повесть была встречена строгой критикой, что не помешало ей в том же году выдержать сразу три издания и завоевать популярность в читающей среде. Сейчас можно предположить, что такой успех был вызван именно сенсационным в то время сюжетом, так как повесть является первым произведением на тему лесбийской любви в русской литературе. Однако «Тридцать три урода» ни в коем случае не является только вуайеристическим произведением: его содержание отнюдь не исчерпывается одной лишь проблематикой однополой любви — ни в общественном или психологическом, ни в эстетическом аспекте явления. Скорее лесбийский сюжет стоит рассматривать как часть проблематики «женственного» и в контексте русского символизма и культуры начала XX века вообще.

Эта повесть вся пронизана темой искусства — все ее события так или иначе связаны с ним и происходят в театре, в квартире актрисы, в мастерских художников. Героини и герои, актрисы и художники — люди мира искусства, а кульминацией сюжета становятся написание портрета и последовавшая вслед за этим событием драматическая развязка: Вера *отдает* свою любовницу... И дальше — театральные маски, зеркала на стенах квартиры Веры как важные и очевидные знаки авторефлексивности, проявляющейся и в том, что повесть есть дневник персонажа, в котором рассказчица комментирует себя и свое авторство. Кроме того, на идеологическом уровне произведения содержится богатый слой отсылок к символистской эстетике: вся система мотивов свидетельствует о связях этого текста с темами искусства.

В то же время «Тридцать три урода» чрезвычайно и типично женственны, и эта их «женскость» многократно подчеркивается. Речь идет о женщинах, живущих довольно изолированно от других людей, и их взаимоотношения, складывающиеся в закрытом от чужих глаз пространстве, становятся главной темой повествования. Дневник рассказчицы в первую очередь описывает ее отношение к Вере и наоборот, и диапазон испытываемых героинями чувств варьируется от любви и восхищения до ненависти и грубости в поведении. Накал чувств очевиден, но в своей эмоциональности, сопряженной со стихией страданий и слез, обе остаются «женственными» в своей красоте. Об этом говорят строки повести, относящиеся к описанию заботы героинь о красоте, частые и точные детали «женской» жизни обеих, замечания рассказчицы о своем или Верином теле и вообще доминирующая тема телесных ощущений, в которой особенно часто упоминается мотив груди. Учитывая манеру описания, преобладающую в этом авторском тексте, можно утверждать, что главные персонажи повести сознательно сделаны носителями гипертрофированно женских качеств.

Помимо других аспектов символистской эстетики, повесть затрагивает и концепцию дионисийского искусства, разрабатывавшуюся мужем автора, Вячеславом Ивановым. Для него творческий процесс был сопряжен со страданием, смертью и новым рождением Диониса. Иванов подчеркивал, Дионис является мужеженским богом, который, умирая, жертвует своей полнотой. В «Тридцати трех уродах» множество отсылок к дионисийству (сосуществование главных героинь можно толковать как пример дионисовой мужеженской полноты). В первую очередь оно проявляется в характере Веры и в ее внутренней потребности пожертвовать своей любовницей, делая ее моделью сразу для 33 художников.

Для меня особенно интересен один фрагмент повести Зиновьевой-Аннибал, который является как бы всей повестью в концентрированном виде, так как в нем заключены все важнейшие темы, включая кульминацию. Рассказчица, оставшись одна, записывает в дневник свои чувства и мысли. Ей скучно — Веры дома нет, и она вспоминает время, когда жила у бабушки, которая ее воспитала.

«Плачу еще. Пишу и плачу.

Весь день лежала грудью в подушку.

Веры не было весь день. Ее где-то празднуют. Куда-то повезли.

Вдруг стало страшно.

Какая моя странная судьба! Я верю в судьбу.

Вспоминала картину — копию с какой-то итальянской картины, кажется св. Агата. Ей вырывают железом соски, и двое мучителей с таким любопытством одичалым заглядывают в глаза. А глаза Агаты блаженные, блаженные, блаженные.

Я часто молилась ей у бабушки, но с собой не взяла. Думала: у Веры все другое.

Теперь скучаю. Она бы утешила.

Мне страшно. От этого я села вот записывать. Так меня учила делать Вера, когда ее нет дома». (1907, 26—27.)

Тут дважды упомянут процесс письма и связанное с ним в обоих случаях страдание. Картина, изображающая Агату, является иллюстрацией внутреннего состояния этой безымянной пишущей женщины. Дважды упомянутая женская грудь — «ее» и Агаты — безусловно включает тему «женского» в дискуссию. В коротком отрывке «проговариваются» две важнейшие темы всей повести: искусство и женственность. Что к этому добавляет образ Святой Агаты? Как трактуется связь искусства, процесса творчества с жертвой в повести Зиновьевой-Аннибал? И кем была эта Св. Агата?

В житийной литературе Агата — богатая и благородная молодая христианка из Сицилии III столетия, которую в пору ее расцвета и молодости настигли гонения Деция. Однако правитель области Квинтиан был поражен ее красотой и постарался, не прибегая к давлению на красавицу, отвлечь ее от христианства. Сначала он искушал Агату роскошной жизнью, для чего поместил ее в дом Афродизии, которая с пятью своими дочерьми вела веселую и полную удовольствий жизнь. (По некоторым данным, под крышей Афродизии был публичный дом.) Агата, крепкая в своей вере, не прельстилась беспечностью существования, ей предложенной, и через некоторое время Афродизия призналась Квинтиану: «Легче смягчить камень, нежели отвлечь Агафью от ее Бога».

Влечение Квинтиана к Агате кончилось тем, что он приказал подвергнуть ее мучениям, одним из которых была пытка железными клещами. Ими терзали грудь мученицы, после чего отрезали «сосцы». Тогда Агата говорила мучителям: «Бесчеловечный мучитель! Ты не стыдишься отрезать сосцы, которыми ты сам питался у матери твоей...» Затем ее заставили ходить по горячим углям, и после многих пыток Агата умерла. В честь святой, при жизни творившей многие чудеса, вскоре была построена церковь. К слову, о судьбе Квинтиана: он «был сброшен в реку взбесившимися лошадями и утонул». Агата чтима прежде всего в католической церкви, и потому в русской литературе ее образ встречается довольно редко. (Прообраз Дуни в «Преступлении и наказании», стихотворение Брюсова «В день святой Агаты».) Знакомство Зиновьевой-Аннибал с картиной, изображающей Агату, вероятно, могло произойти в Италии, где она жила в 90-е годы и в начале 900-х годов. «Св. Агата» Себастиано дель Пьомбо (1520) до сих пор хранится во Флоренции, в галерее Питти.

Образ Агаты существует в повести на разных уровнях. Сначала — в уже упомянутом отрывке, в котором картина, изображающая мученичество, стала страшным пророчеством для рассказчицы. Вспоминая поруганную жертву святой, она думает о своей странной судьбе и явно идентифицирует себя с нею. Вскоре и сама рассказчица окажется в положении «терзаемой» жертвы, которое в своих записях она отождествит с мученичеством святой. Вера приносит ее в жертву и велит ей стоять нагой перед художниками. Как на картине Пьомбо, так и в повести «Тридцать три урода», обнаженная женщина становится доступной для мужских взглядов. Мучители смотрят на страдающую Агату с «одичалым любопытством», в повести на «нее» обращены «тридцать три внимательных, видящих пары глаз». Тридцать три художника явно отождествляются с мучителями, только на месте кисти — раскаленные щипцы. Такая параллель явно указывает на проблематику женского — нагого тела для искусства, процесса творчества. Вот как «она» описывает ситуацию, в которой более всего проявлены пассивность, красота и телесность женщины:

«Кто-то вел. Вера толкала. Кто-то снял хламиду, потом шаль, отстегнул броши на плечах... Им — я? Сердце рванулось назад. Больше тех минут не помню.

Головой прямо в омут... Хитон упал, запутался в ногах, когда я метнулась. Брызнули слезы...» (63—64).

Здесь также важно отметить, что и в живописном произведении, и в прозе Зиновьевой-Аннибал создается коннотация, связанная с проституцией, хотя и не в связи с пытками/позированием. Как уже говорилось, по некоторым версиям, Агата была помещена в публичный дом (Афродизии). И в повести «Тридцать три урода» рассказчица сравнивает себя с проституткой. (Интересно, что в обоих произведениях о проституции упоминается не открыто, а косвенно.) И там и тут в жертву приносится женская телесная красота, и мотивом в обоих случаях становится по сути религиозное убеждение. В случае Агаты это однозначно: Агата жертвует своим телом ради своей веры, христианства. «Она» же жертвует своей красотой тоже во имя Веры и преданности — искусству: «...воистину искусству послужила моя бедная красота» (56).

В этих словах, в которых звучит религиозный стиль и употреблена религиозная лексика, тоже присутствует своего рода религия — религия красоты. В символистской литературе часто описываются эстетизированные религиозные чувства или религиозный культ отождествляется с культом красоты. Или лирическое я или герой или героиня идентифицируют себя с жертвой, требуемой этой религией. Рассказчица повести «Тридцать три урода» в силу своей кротости и пассивности считает свое тело ей не принадлежащим — ее теплая, живая, телесная красота понимается ею самою как предмет, как объект:

«Я сама не своя (66).

Я же была их, их, их — там, на полотне» (71).

И еще одна — важная и центральная параллель, существующая среди иных сходств в картине мучений Св. Агаты и повести «Тридцать три урода»: образы Агаты и Диониса. На общем плане, как в истории мученической судьбы Агаты, так и в мифе о Дионисе, речь идет о страдании, смерти и о новой жизни — воскрешении. В житиях Агата сравнивает себя с евангельской пшеницей:

«Как пшеница не может попасть в житницу иначе, как очищенною от плевел, так нельзя душе моей войти в рай, прежде чем не очищусь страданием» (Жития..., 29).

Теперь вспомним Диониса с его виноградом. В повести оба эти архаические мотивы страдания и нового существования в новой форме — Агаты/Диониса играют важную роль и становятся емкими метафорами творческого процесса. Как и две вышеописанные «жертвы» — Агата и рассказчица, так и другая пара в повествовании — Агата и Дионис связаны в тексте Зиновьевой-Аннибал цепью ассоциаций. На теле Агаты в первую очередь мучители терзают грудь женщины. Дионис — божество вина, винограда. Возникает еще одна коннотация — грудь и гроздь. В повести Вера (рассказчица цитирует Верин дневник) описывает «ее» грудь таким образом:

«Как грозди золотого винограда и на них упавшие два лепестка бледно-алой розы — ее молодые ровные груди, высоко поднятые любовью, как к солнцу вперед притянулись» (59).

Гроздь и грудь, фонетически и визуально близкие, являются близкими также на мотивном и на идеологическом уровнях произведения. Мотив груди скрыто повторяется в повести в связи с любованием женской телесной красотой. К тому же, уже вопреки всякой традиции, он же противопоставляется садистской ситуации с пыткой Агаты. Страдание Агаты, вспарывание ее грудей сравнивается в житии со страданием пшеницы в мельнице и тем самым в повести — с выжатыми гроздьями виноделия, жертвой Диониса. Перед нами вновь явная феминизация темы жертвы. Удостоверившись в важности образа Агаты с точки зрения поэтики, остается еще поразмышлять над смыслом его появления в тексте.

Ведется диалог с эстетикой символизма, к которому автор подключает женский взгляд, и потому стоит вспомнить о доктрине символистской эстетики, касающейся женственности, играющей чуть ли не первостепенную роль в символистской концепции творчества. Женственность была источником инспирации, побудительной силой в творческом процессе — музой в прямом и переносном смысле слова. Менее известно, хотя в литературе достаточно хорошо зафиксировано, отношение символистов и включенного в их дискурс окружения к возможностям женщины в самостоятельном творчестве. Бердяев в «Метафизике пола и любви» утверждает, что «истинное назначение женской половины человеческой индивидуальности состоит вовсе не в том, чтобы что-нибудь творить, создавать, воплотить в жизнь. Творчество — удел мужчины. Женщине предопределено быть не творцом, а прекрасным творением, не художником, а произведением искусства, примером творчества Божьего, силой вдохновляющей творчество мужественное. (Pereval 1905:5— 6, pp. 7—16, 224—36)

В таком же духе «защищает» женщин против О. Вейнингера А. Белый:

«... взгляд на женщину как на существо, лишенное творчества, критики не выдерживает. Женщина творит мужчину не только актом физического рождения: женщина творит мужчину и актом рождения в нем духовности. Женщина оплодотворяет творчество гения: стоит только припомнить влияние женщины на ход развития гения Гете, Байрона, Данте. (...) С одной стороны, мы не встречаемся почти с гениальными женщинами. С другой стороны, без влияния женщины на мужчину человечество не имело бы тех гениев, которыми оно справедливо гордится и существование которых наталкивает Вейнингера на мысль о превосходстве мужского начала». (Русский эрос, 1991, 104.)

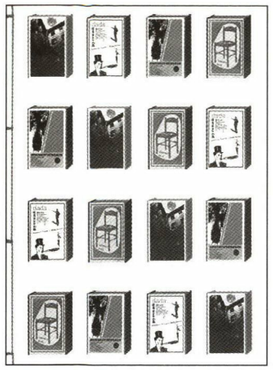
Как женщина — и творец и «вдохновительная сила» — Л. Зиновьева-Аннибал не могла не чувствовать это противоречие в своей писательской работе. Об этом свидетельствуют ее сатирические произведения — «Певучий осел» и «Голова Медузы». Но ту же проблематику можно расшифровать, еще раз прибегнув к образу Св. Агаты.

Если, читая, полагать текст Зиновьевой-Аннибал как литературную метафору ее сознания/подсознания или результат ее авторского самоанализа, можно утверждать, что в повести говорится и о литературной работе, и о положении женщины-творца в условиях русского символизма.

Как делает Фрейд в «Толковании сновидений», проследим и мы цепь ассоциаций, возникающих по мере погружения в литературный текст «Тридцати трех уродов». Главная из них: «дневник — грудь — Агата» (то есть творчество — женственность — жертва). И здесь можно предположить, что образ святой Агаты с растерзанной пытками грудью, возникший в литературном произведении, указывает нам на жгучую проблему женского авторства в русском символизме. В дневнике безымянной рассказчицы можно прочитать между строк следующую мысль: чтобы писать, чтобы быть настоящим автором, творцом, женщине приходится жертвовать своей «женскостью».

В заключение хочется добавить, что в повести можно почувствовать и возможность положительного выхода для женского творчества. В конце дневника «она» пишет:

«Вот переписала еще раз ее слова, а теперь какие-то свои хотят сказаться. Я их пишу сквозь слезы». Соответствие этому высказыванию можно найти и в творческой биографии автора — Лидии Зиновьевой-Аннибал. Ее следующее и последнее произведение — «Трагический зверинец» является первым самостоятельным, оригинальным и зрелым произведением писательницы.



у книги всегда *некнига* виновата

Михаил Кузьмин

«Хармсиздат представляет...»
ГРМ. Корпус Бенуа. Декабрь 2003 — февраль 2004. Каталог к выставке

Книг в домашних библиотеках все меньше и меньше. С появлением Интернета многие бумажные издания, особенно справочники и словари, незаметно перекочевали в Сеть: пять-шесть кликов мышкой, и значение нужного слова найдено. Так же доступны в мировой Сети и всевозможные картинки — от самых серьезных до «самых-самых»... Хотим мы того или нет, книга в XXI веке претерпела колоссальные изменения.

Другая тенденция — это когда книга превращается в сложный и загадочный объект, который и руками-то нельзя потрогать, как в случае с экспонатами выставки «Хармсиздат представляет...», открывшейся в самом конце декабря 2003 года в корпусе Бенуа Русского музея. На ней собрано тридцать более или менее необычных книг, созданных группой независимых художников, в основном питерских и московских, объединившихся вокруг главного питерского апологета «книги художника» (в данном случае будет точнее говорить об «авторской книге») Михаила Карасика.

Все они напечатаны авторским способом в технике офорта, литографии, шелкографии, высокой печати. Среди участников сам Михаил Карасик, а также его коллеги по «Хармсиздату»: Владимир Загоров, Виктор Гоппе, Петр Швецов, Юлия Зарецкая, Евгений Стрелков, Андрей Чежин... Всего 21 человек. Кстати сказать, и каждая из книг существует в количестве 21 экземпляра.

Именно Михаил Карасик в конце 80-х годов придумал и организовал в городе на Неве «Хармсиздат», активно пропагандируя творчество Даниила Хармса и других обэриутов. Тогда это воспринималось как продолжение борьбы с тоталитарной системой, как дань уважения к авангардистам 20—30-х. Омажный жест, как любит говорить искусствовед Александр Боровский. В начале и середине 90-х в Музее Анны Ахматовой прошла серия выставок «Театр книги» и несколько «Хармсфестивалей». С тех пор минуло почти десять лет, но любви к омажным жестам ни у самого Михаила Карасика, ни у его неофитов не поубавилось. Более того — теперь художников интересуют уже не только обэриуты, но и поэты-конструктивисты, а также деятели ленинградского самиздата 50—80-х годов. Как, впрочем, и некоторые реалии советской эпохи, явно отошедшие в прошлое. То есть омаж и ностальгия теперь совпали, что частенько чревато эклектикой и повторениями.

Зритель, у которого и без того сложные отношения с книгой, попав на выставку «Хармсиздат представляет», испытывает затруднения. Обэриуты, литконструктивисты, кубофутуристы, новые русские дадаисты и старые питерские самиздатчики — все они теперь оказались в одном флаконе. Правда, сам «флакон» понюхать-полистать зрителю так и не удастся. Под оргстеклом, на стенах и в витринах, мы видим лишь несколько страниц каждой книги, которые, конечно же, не передают содержания. Но зато — «засвечивают» картинку и имя.

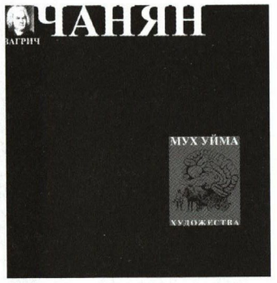
В начале 90-х многое, в том числе и авторская книга, воспринималось иначе, чем сейчас. Тогда забытое старое казалось нам абсолютно новым. Теперь ситуация изменилась. Средней авторской книгой уже никого не удивишь. Недостаточно взять стихотворный текст, допустим, раннего Николая Заболоцкого, переписать его от руки каллиграфическим почерком, сопроводить неожиданными иллюстрациями, а потом все листы сброшюровать или раскидать в беспорядке. Или сложить их в футляр, рулон, коробку, корзину, муфту...

Что же делать? В конце экспозиции есть монитор, на котором в режиме нон-стоп крутится видеоролик. Сам Михаил Карасик играет в этом книжном «фильме» роль фокусника. Надев на правую руку белую перчатку, а на левую — черную, он перелистывает (страница за страницей) все выставленные книги. Параллельно монотонному листанию звучит за кадром веселый голос Бориса Констриктора, читающего заумные стихи и манифесты русских авангардистов, например Алексея Крученых и Александра Туфанова.

К сожалению, и этот видеовариант мало что проясняет. Вот Карасик, старательно листает загадочную кнопочную книгу Андрея Чежина. Она сделана с использованием детского, явно не конструктивистского стихотворения Веры Инбер «Сороконожки». У кнопки, как известно, одна нога, а у сороконожки — гораздо больше: «Слишком много ножек /У сороконожек. /Ноги — это гадость, /Если много ног». Кнопка мало похожа на сороконожку, поэтому и убедительной метафоры, на которой бы держалось все изобразительное начало, не получилось.

Для создании авторской книги требуется особый, интуитивистский подход. Художник должен увидеть всю книгу целиком. Как целостный и оригинальный объект, годный для созерцания и умозрения. Если этого не происходит, «авторская книга» так и останется книгой за семью печатями. Грудой строптивых страниц, которые невозможно ни перелистать, ни прочитать, — на выставке в Корпусе Бенуа таких вот «закодированных альбомов» немало.

Даже «Протокол допроса Обэриу» (биографические справки писателей в форме допроса), напоминающий нам о страшном сталинском времени, это тоже очередная головоломка. На наш взгляд, лучшими на выставке являются те книги, которые не заинтересованы в перелистывании. Они воспринимаются зрителем мгновенно, оставаясь при этом художественными и интеллектуальными игрушками. Как, например, табло Бахтерева—Констриктора «Я спросила: — Сколько время?» или книга в форме гармошки Евгения Стрелкова «Спартакиадская легкая» (на стихи Семена Кирсанова). Думается, что к омажным жестам это не имеет никакого отношения. Авторская книга — произведение штучное. Она или получается или нет.



лялязык и сдвигология

Александр Люсый

Вагрич Бахчанян. Мух уйма. Художества.
Екатеринбург: У–Фактория, 2003

Когда я учился классе в шестом, на районной школьной олимпиаде по географии в одном из пунктов задания предлагалось обозначить на контурной карте города, носящие имя Ленина. Указав само собой подразумеваемые Ленинград, Ульяновск, Ленинабад, Ленинакан, Ленинск-Кузнецкий и какой-то из Ильичевсков, я стал вдумываться в буквальный, а не переносный смысл задания. Ведь речь в нем шла, с одной стороны, не о той или иной причастности вождя к тому или иному населенному пункту, с другой — не о фамилии и не об отчестве, а именно об *имени* Ленина.

Имя же это тоже хорошо всем известно. И я самыми большими буквами твердо вывел на карте — Владимир. Это не было ни имяборчеством, ни имяславием, а первым опытом стихийной «Философии имени», сделавшим неизбежным последующее, еще полулегальное прочтение соответствующих трудов Алексея Лосева и Сергея Булгакова. Ума хватило не зачеркнуть другие, уже отмеченные топонимы, что стало очевидным, также первым в жизни, культурологическим компромиссом.

Заставший ребенком еще Великую Отечественную войну, придумавший в родном Харькове псевдоним Лимонову, поработавший оформителем красных заводских уголков, ставший лауреатом международных конкурсов карикатуристов, уехавший в Нью-Йорк, по его объяснению, «из-за квартирного вопроса», Вагрич Бахчанян выходит из аналогичных озадаченностей несколько иначе. То есть не путем углубленного «прямого» вдумывания, грозящего внутренним «сдвигом» по фазе, а путем легкого внешнего смещения самого предмета осмысления. Так, «олимпиадный» древний город он предложил более определенно переименовать во «Владимир Ильич». Такова, по определению предваряющего книгу Александра Гениса, стратегия «художественного оформления режима на адекватном ему языке» путем поиска того «минимального сдвига, который отделял норму от безумия, банальность от нелепости, штамп от кощунства». Так сознательное ли это кощунство — сунуть в руку одетой в траур женщине со знаменитого плаката «Родина-Мать зовет» меню ресторана ЦДЛ 1979 года, или же это стихийный, оформленный в персональный детский опыт, рецидив Эдипова комплекса?

Первая в России книга Бахчаняна объединяет художественные и литературные произведения. Это своего рода передвижной музей сдвигологии — только не русского стиха, о чем писал в начале века Алексей Крученых, один из бесспорных учителей харьковско-нью-йоркского сдвиголога (как и футуризма в целом), а социокультурных матриц.

«ПРАВ ДАДА» — так обыгрывается название главной советской газеты, вводя в текущую идеологию сюр (или сор). Таковы параметры советского пространства (в одноименном стихотворении): «„Спутник“ летит. // Время бежит. // Суд идет. // Стража стоит. // Буковский сидит. // Ленин лежит». Хорошо, однако, лежит, стоически перележав ряд предшествующих стихотворных констатаций.

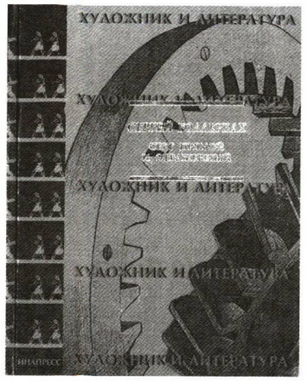
«ни земЛЕ НИ Небу» — таков проект памятника Ленину с орденом Ленина вместо головы. На проекте самого же ордена голова Ленина показана в лежащем положении. Другой проект предлагает орден-серьгу (или наушник)?

Несколько более сложный проект — буквализация перевернутой метафоры «Ленин — это Сталин сегодня». Накладывая портреты обоих вождей, Бахчанян добился их визуального взаимопреображения. Вариант неоклассической ленинианы — улыбающийся вождь подбрасывает смеющуюся маленькую девочку на обложке «Лолиты» Набокова.

Неодадаизм развивается в 58-стишьи «Ленин», представляющем собой перестановку букв в этом имени собственном. «В языке всегда действует некий непредсказуемый элемент, который неожиданно появляется и уничтожает то, что мы хотим сказать, — пишет словенский философ Рената Салецл в книге «(Из)вращения любви и ненависти» (М.: Художественный журнал, 1999. Пер. с англ. Виктор Мазин). — Лакан назвал этот элемент лялязыком, а Жан-Жак Лессекль — остатком. Остаток — нечто такое, что не только не подчиняется контролю говорящего, но также и научному изучению». Как еще можно перевести этот термин — *lalangue* и как тут не вспомнить и наше расхожее выражение: «Не надо ля-ля»?

На обрисованной с легкой руки Бахчаняна карте психопатологии текущей обыденной жизни очевидным образом возвышаются два возбуждающих символических имени — собственное и нарицательное. Невольно напрашивается некоторая аналогия с архитектурными нью-йоркскими символами, подвергнутыми символической террористической кастрации, о чем пишет нынешний нью-йоркец Леонид Шварц: «Здесь стояли Северный Фаллос и Южный, теперь зевают курящиеся провалы, дым вещества разнося по меняющимся морским бризам» («Комментарии». № 24, пер. Алексея Парщикова). К сожалению, никаких реалий нью-йоркского этапа творчества Бахчаняна в книге нет.

В заключение остается отметить, что выход данной книги был приурочен к художественной выставке в приветливой московской галерее «Муха». К сожалению, галерея эта, с уймой вариаций фирменного знака вреднейшего из насекомых, до посуды включительно (массово разворовываемой посетителями), кажется, прекратила свое гостеприимное жужжание, будучи прихлопнута явно не санэпидстанцией. Так что название книги — но только название, если читать его чисто гигиенически, без сдвигов, — отчасти стало памятником и данной галерее. Именно эту не названную «Муху» из всей «уймы» очень жалко...



мы не древние греки

Константин Соловьев

Сергей Голлербах. «Свет прямой и отраженный»
Воспоминания, проза, статьи
«Инапресс», Санкт-Петербург. 2003

Может ли русский человек быть счастлив вдали от родины? Большинство из нас, живущих в России, ответит, что нет. И, скорее всего, мы будем правы. Но бывают исключения. Одно из них: известный художник и писатель Сергей Львович Голлербах. Он родился в 1923 году, с 1950 года живет в Нью-Йорке. С 1942-го по 1949-й — Германия, учеба в Мюнхенской академии художеств. Новую Россию Сергей Голлербах смог посетить только в 1993 году. Чуть позже, года через три, в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме с успехом прошла его персональная выставка «Пляж».

Более подробно биографию Сергея Голлербаха можно узнать из послесловия к его новой книге — «Свет прямой и отраженный», написанного французским профессором славистики и знатоком русской зарубежной культуры Ренэ Гера, а также из статей Бориса Филиппова, Юрия Кублановского и Юрия Зорина, составивших крепкую документальную основу этого издания.

В название своей книги — «Свет прямой и отраженный» Голлербах вкладывает важный смысл, в котором по сути сконцентрирован авторский взгляд на мир: «Прямой свет, падающий на лицо человека, освещает лишь часть его. Другая сторона остается в тени. Но тень эта не однородна. Тончайшие цветовые оттенки проступают в ней, а с краю, меняясь в зависимости от близлежащих предметов, отраженный свет касается щеки, скулы или лба. Его слабое мерцание создает глубину и объем человеческого лица.

В жизни, видя большинство вещей и событий в прямом свете, мы улавливаем и отраженный свет. Как его определить? Это — наблюдения, воспоминания и сравнения, случайные находки и игра фантазии. И, конечно, голос совести, сознание собственной недостаточности и желание что-то понять и исправить. Может быть, вся жизнь человеческая есть постепенное изменение освещения, переходы прямого света в свет отраженный».

Художника Сергея Голлербаха трудно отделить от писателя, носящего то же имя: они существуют неразлучно. Как мощный творческий тандем. Многие статьи и эссе в книге сопровождены рисунками, которых более двухсот пятидесяти. В разное время в Америке и Европе были напечатаны восемь книг Сергея Голлербаха. Нынешнее, российское издание — первое на бывшей родине, но в то же время и самое крупное (857 страниц).

Более половины текстов в этой юбилейной книге так или иначе касаются изобразительного искусства. В разделе «Заметки художника» много интересных наблюдений и парадоксальных выводов:

«Грех художествен, вспомним: искус, искуситель, искусство. А добродетель? Разве можно сказать: художественная доброта? Что-то не так. А художественное вранье, художественная подлость? Вполне».

В разделе «О чем иногда думается» помещены лирико-философские тексты автора. Его мысли вслух. Они тоже необычны:

«Обрывки автомобильных шин, попадающихся на автострадах, — как куски растерзанных ящеров нового механического периода земли нашей. Вообще исчезновение животных гигантов — динозавров, бронтозавров и прочих — было временным. По истечении десятков тысячелетий они вернулись. Посмотрите на землечерпалки и бульдозеры, посмотрите на подъемные краны и самолеты — это они, древние обитатели доисторических лесов и равнин. Взгляд их, раньше тусклый, теперь горит красным и зеленым огнем, а сами они скрежещут, лязгают и шипят на нас».

В качестве художественного обозревателя Сергей Голлербах сотрудничает с парижской «Русской мыслью», с нью-йоркским «Новым русским словом» и с «Новым журналом», который тоже выходит в Нью-Йорке. Несколько сотен статей опубликовал он на страницах этих изданий. Какие-то из них представлены и в нынешней книге. Голлербах пишет ясно, понятно, адресуя свои рецензии любителю искусства эрудированному и заинтересованному, но не особо умствующему и искушенному скорее в жизни, чем в интеллектуальной сфере. Своим наблюдениям и выводам он практически всегда находит весомую аргументацию, так что за словами встают крепкая аналитика, глубокие и выверенные жизнью размышления. За ходом его мысли следить просто интересно: если Голлербах прибегает к критике, то делает это не «по-модному» агрессивно и зло, а, напротив — абсолютно элегантно и оттого особенно эффектно. Обладая острым умом и дерзким воображением, Сергей Голлербах легко сближает далекие явления и понятия. Просто завидуешь тому, как точно, зримо и емко он характеризует, например, скульптора Эрнста Неизвестного:

«Модернизм и фундаментальная архаичность — вот отличительные черты всего творчества Эрнста Неизвестного, этого выдающегося современного русского скульптора. ...Странное сравнение пришло мне в голову при виде многих его скульптур. Слово «живот», как мы знаем, означает в русском языке и «жизнь». Поэтому и полость живота, внутренние органы человека суть носители жизни в не меньшей степени, чем сердце человеческое и его биение. В скульптурах Неизвестного много этого «внутреннего». Конечно, это не «внутренности» в буквальном смысле слова, а нечто их символизирующее и как бы передающее их «перистальтику». Но в то же время эта внутренняя анатомия человека превращается во внешнюю его оболочку, обретает ритм, жест, направление, идущее изнутри и охватывающее пространство. Мы видим метаморфозу внутреннего и внешнего, рационального и иррационального, как бы застывших в момент напряжения и материализации».

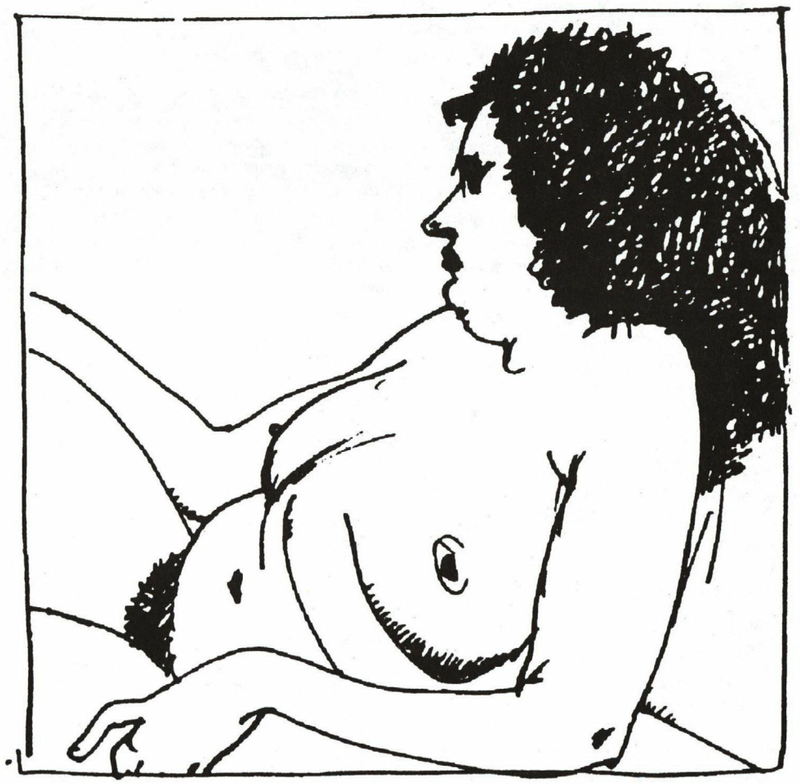
В короткой статье, посвященной выставке «Великая утопия: Русский и советский авангард 1915—1932 годов» (Гуггенхайм, 1992—1993 год) Сергей Голлербах находит блистательное сравнение. При желании его можно было бы развернуть, развить в большой монографический текст, но Голлербах пренебрегает этой возможностью. Для него достаточно точно и емко зафиксировать свои мысли:

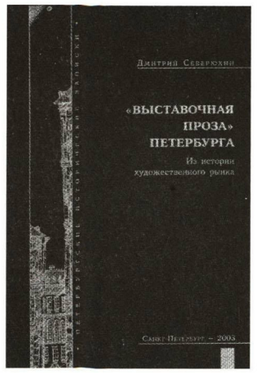
«Неужели русский авангард — это древняя утопия, исчезнувшая, как исчезли царства майя, ацтеков и олмеков? В музеях антропологии мы видим гигантские высеченные из камня головы их воинов и богов. Они — не часть нашего времени. И так же перестали быть частью нашего времени, превратились в антропологические экспонаты головы недавних вождей, их символы, их жрецы и жрицы. Они — некое языческое прошлое русского народа, жестокое, кровавое, по-своему великолепное, даже художественное, но прошлое. Мне возразят, что русский авангард оказал и продолжает оказывать влияние на современное русское искусство. Совершенно верно. Древние искусства периодически оказывали и будут оказывать влияние на искусство последующих поколений. Это в порядке вещей. По мере того как я подымался вверх (по экспозиции. — **Ред.**) я наблюдал медленное падение этого грозного революционного искусства. Вместо жестких абстракций, пронзающих, как копья, линий, крутых ракурсов появились мрачные дейнековские сталевары и спортсмены, тяжелые и неуклюжие, запестрели псевдорадостные картинки быта, пока, наконец, я не дошел до картин Александра Лабаса с детишками, смотрящими на дирижабль в небе. Краски из ярко-красных и черно-черных превратились в бледно-розовые и серебристо-серые. И как последний вздох и стон — грустная символика Тышлера. Племя погибло».

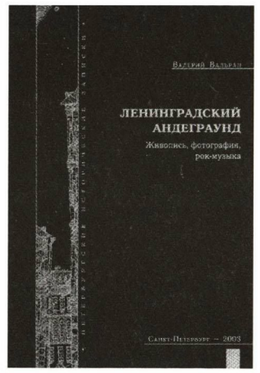
Разговор о книге Сергея Голлербаха был бы неполным и отчасти ханжеским, если не сказать о том, что лучшие тексты этого писателя и его лучшие рисунки посвящены представительницам слабого пола. Сергей Львович просто обожает увековечивать женщин: и красавиц, и дурнушек, и толстых и худых, и черненьких и беленьких, и добрых, и злых. А женщинам, которые зарабатывают на хлеб простым, но тяжелым трудом натурщиц, Голлербах посвятил отдельное эссе. Если настоящие натурщицы его прочтут, то лучше поймут суть своей профессии и осознают ее значимость:

«Во всех языках мира существуют понятия «голый» и «нагой». Голая натурщица — совсем не то, что обнаженная. Нагота предполагает некую красоту и художественность, в то время как «голизна» — нечто неприличное, незащищенное и неэстетическое. Вот тут-то для художника и открываются неисчерпаемые возможности. Надо правильно «прочесть» натурщицу, передать ее наготу или «голизну», уловить психологическую причину ее позирования, а вместе с тем и разгадать ее как человека. Как правило, у большинства художников очень красивые женщины получаются хуже, чем те, что на первый взгляд ничем не примечательны. Неизбежно человеческие судьбы проступают через маски имен и загадки тел. Не в идеальных пропорциях и правильных чертах лица

следует искать красоту, а в сложной игре формы и содержания, собственных догадок и вольных интерпретациях. Мы не древние греки. Хорошо это или плохо — не знаю».







деньги художника пахнут краской

Лев Широков

Дмитрий Северюхин «Выставочная проза» Петербурга»
(из истории художественного рынка)
Валерий Вальран «Ленинградский андеграунд»
(Живопись, фотография, рок–музыка)
Издательство имени Н.И. Новикова. Санкт–Петербург. 2003

Обе книги вышли в серии «Петербургские исторические записки, издаваемые Дмитрием Северюхиным». «Выставочная проза» Петербурга» значится как четвертый выпуск, «Ленинградский андеграунд» — как пятый. Ранее в этой серии выходили сборники очерков, посвященных русской художественной эмиграции 1917—1939 годов и ленинградскому самиздату 1953—1991 годов, а также книга статей Бориса Останина и Александра Кобака «Молния и радуга: литературно-критические статьи 1980-х годов». Предполагается, что и в 2004 году выйдут в свет еще четыре сборника, посвященных самиздату и неофициальной культуре 1960—1980 годов.

Для своего исторического очерка Дмитрий Северюхин выбрал трудную тему, обозначив ее очень осторожно — «Выставочная проза», тем самым подчеркнув, что где-то есть и выставочная поэзия. Проза, как правило, остается за кадром. Зрителю неинтересно знать, кто разрешил ту или иную выставку, сколько денег потратил художники на аренду зала. Даже стоимость картин (или, по-нынешнему, прайс-лист) не волнует зрителя, когда ему предлагается нечто особенно интересное. Таких вот излишне эмоциональных почитателей искусства Дмитрий Северюхин и возвращает на грешную землю. К прозе жизни и к прозе искусства. Свободный художник, который назло всем чертям творит в башне из слоновой кости или в ветхой мансарде, это всего лишь миф. Реальность такова, что художественная жизнь Санкт-Петербурга всегда кем-то регламентировалась. Всеми понемногу — но в основном все-таки государственными институциями.

Сначала волей Императорской Академии художеств, в прямой зависимости от которой находились многие мастера кисти и резца. Самые лакомые, самые дорогие заказы получали те художники, которые пребывали на вершине академической иерархии.

В 1820 году возникло Общество поощрения художников (ОПХ). Но заметного улучшения художественного бытия не произошло, ибо действительными членами этого общества становились лишь представители аристократии и высопоставленные чиновники. В 1857 году группа молодых художников (П.Клодт, А.Марков, Н.Пименов, Н.Сверчков, П. Шамшин) предприняла попытку создать независимую организацию — «Художественное общество» со скромной целью «доставить себе взаимными средствами некоторые пособия и удобства, необходимые для художественных занятий». Процедура регистрации этого общества затянулась на несколько месяцев. Даже Александр II был поставлен в известность, что художники готовят нечто экстраординарное. И как итог в регистрации было отказано в ханжеской форме: таковое общество «может рано или поздно принять направление вредное». Вот она — всегдашняя российская боязнь: как бы чего не вышло...

Несмотря на небольшие размеры очерка (всего 60 страниц), Дмитрий Северюхин упомянул и хотя бы кратко рассказал практически обо всех обществах и художественных объединениях царской России. Интересно, что некоторые из них («Община художников» и «Общество имени Архипа Куинджи») просуществовали до 1930 года.

Собственно художественный рынок стал интенсивно развиваться в России в начале XX века. Это значит, что появились состоятельные покупатели, которые были согласны приобретать изобразительное искусство за большие деньги. Интересно, что эту тенденцию одним из первых уловил вездесущий Сергей Дягилев. В Петербурге он стал организовывать выставки нового типа по принципу сочетаемости эстетической цельности экспозиции с детально продуманной коммерческой стратегией и тактикой. Об этом стоит сказать подробнее.

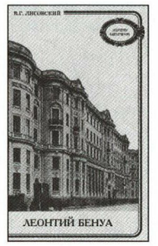
В основе делового подхода Дягилева лежал «строгий отбор участников выставки, оригинальная развеска, органичное соединение станковой живописи, графики и скульптуры с декоративно-прикладным и театрально-декорационным искусством, необычное оформление интерьеров выставки, особо внимательное отношение к вернисажу с непременным приглашением «высоких» гостей, наконец, последовательная пропаганда избранного художественного направления на страницах журнала «Мир искусства».

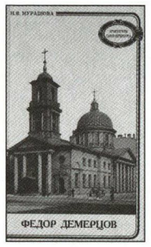
Так же подробно, но в то же время и кратко, пишет Дмитрий Северюхин о «выставочной прозе» советского периода — как довоенной, так и послевоенной. Она тоже была неоднозначной. Внутри официальных художественных структур были и достаточно автономные объединения художников — например, в 60—70-е годы в ЛОСХе возникли «Группа одиннадцати» (Аршакуни, Ватенин, Егошин, Крестовский, Симун и другие) и «Группа восьми» (Добашина, Заславский, Ланец, Мишин и другие). В последних главках книги рассказывается о деятельности художественных групп ленинградского андеграунда (например, о ТЭИИ, «Митьках», «Острове»), об активизации клубной и выставочной деятельности в период перестройки и о 90-х годах, которые теперь воспринимаются многими как десятилетие дикого капитализма. По мнению Дмитрия Северюхина, нынешний этап «выставочной прозы» Петербурга крайне противоречив. С одной стороны, Северная Пальмира претендует на статус одной из мировых художественных столиц в «силу исторической значимости своих культурных традиций» (да и к тому же много в Петербурге «музейных художественных богатств»). С другой стороны, арт-рынок Питера сильно отстает от Москвы и других крупных европейских городов. Цены на произведения изобразительного искусства в Питере вынужденно занижены (в четыре-пять раз), что приводит к полунищенскому существованию художников. Как ликвидировать это противоречие, никто не знает. Дмитрий Северюхин полагает, что «организаторы «выставочной прозы» Петербурга» должны «выработать конструктивную программу совместных действий», ориентируясь прежде всего на то, что петербургское и общероссийское искусство принадлежат мировому художественному контексту. Так ли это на самом деле и надо ли это кому-то доказывать — вот в чем вопрос.

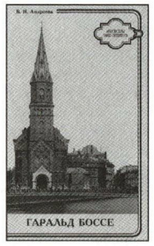
Книга Валерия Вальрана «Ленинградский андеграунд» охватывает двадцать лет, а не два века, как у Дмитрия Северюхина. Будучи не просто очевидцем, но участником большинства художественных событий 70—90 годов прошлого века, Валерий Вальран отдает дань уважения двум наиболее важным фигурам ленинградского андеграунда: художнику Евгению Михнову-Войтенко и фотографу Валентину Самарину. Им, а также ленинградскому фотоандеграунду, посвящены отдельные главы. О поколении 70-х (к нему принадлежит и сам автор) тоже рассказано в пространном очерке. Между прочим, это было самое стабильное десятилетие России: без войн, революций, переворотов, без массовых репрессий и депортаций и даже без смены партийного лидера. И, что самое важное, именно в эти годы резко усилился интерес к различным сферам художественной культуры. В стране наблюдался музейный и театральный бум. Короче говоря, «художественная культура становится (тогда. — **Л.Ш.**) едва ли не единственной сферой, призванной компенсировать ущербность советского образа жизни». Между прочим, на этой благодатной почве и расцвел ленинградский андеграунд, заявивший о себе во всеуслышанье знаменитыми выставками в ДК им. Ивана Газы и ДК «Невский».

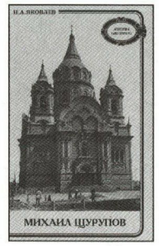
архитекторам вернули книгу

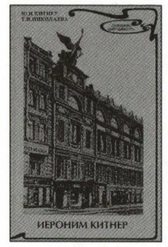
Д.Н.

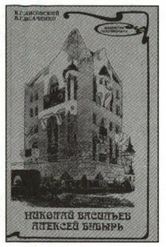












Б.М. Кириков. Архитектурные памятники Санкт–Петербурга. Стили и мастера. 2003
В.Г. Лисовский. Леонтий Бенуа (Архитекторы Санкт–Петербурга). 2003
Н.В. Мурашова. Федор Демерцов (Архитекторы Санкт–Петербурга). 2002
В.И. Андреева. Гаральд Боссе (Ахитекторы Санкт–Петербурга). 2002
Н.А. Яковлев. Михаил Щурупов (Архитекторы Санкт–Петербурга). 2001
Ю.И. Китнер. Т.И. Николаева. Иероним Китнер (Архитекторы Санкт–Петербурга). 2000
В.Г. Лисовский. В.Г. Исаченко. Николай Васильев, Алексей Бубырь (Архитекторы Санкт–Петербурга). 1999
Санкт–Петербург: «Белое и черное»,

В декабре 2003 года вышла шестая книга из серии «Архитекторы Санкт-Петербурга» — исследование Владимира Лисовского «Леонтий Бенуа». Как и все предыдущие, она также удобного формата, оформлена в полном соответствии с научно-популярным назначением серии и петербургской книжной традицией. Шесть книг — это уже библиотека, и можно говорить о проекте издательства «Белое и черное» как успешно реализованном.

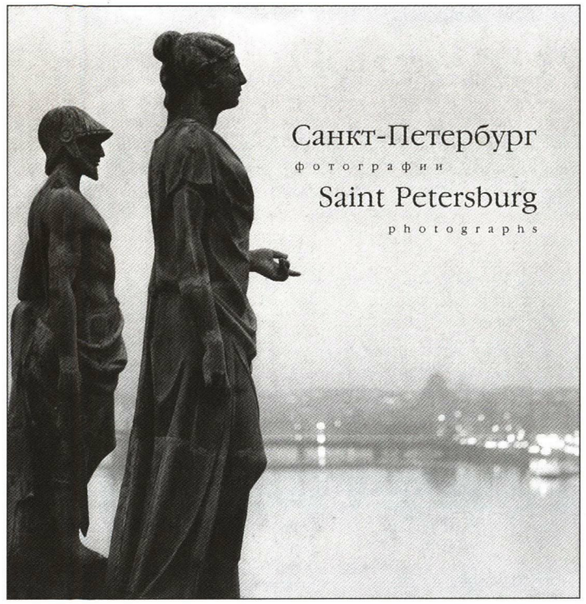
Подготовить такую серию к выпуску задумал заместитель председателя КГИОП по науке Борис Кириков: время обязывает. До начала 90-х в Лениздате выпускались брошюры «Зодчие нашего города», «Стройиздат» издавал академическую серию «Мастера архитектуры». Первый проект давно прекратил свое существование, второй — еле дышит. Нельзя сказать, что книги об истории домов выходить перестали, но так называемую широкую публику больше интересуют интимные подробности из жизни обитателей особняков, чем архитектурные тонкости, и большинство современных изданий потрафляет ее вкусу.

Специализированная архитектурная серия оказалась востребованной почти через десять лет. Вероятно, основной причиной ее появления стал процесс активного освоения инвесторами исторического центра Петербурга. Дискуссии о возможности или невозможности строить возле Михайловского сада или на Каменноостровском проспекте неизбежно начинаются с обсуждения степени ценности окружающих зданий. Впрочем, и в этом случае не приходилось рассчитывать на коммерческий успех выпуска специальной литературы. Она выходит при поддержке Законодательного Собрания Петербурга, за что ему отдельное спасибо. Поскольку серия издается на деньги налогоплательщиков, ее нельзя продавать, весь тираж — по 2 тысячи экземпляров каждой книги — расходится по заявкам заинтересованных организаций. С одной стороны, это избавляет библиотеки и другие социальные учреждения от необходимости искать средства для закупки. С другой — если интересант не входит в круг архитектурных профи, журналистов и т.п., то в частное пользование книга ему недоступна. Таковы «гримасы капитализма».

Еще один важный принцип «Архитекторов Санкт-Петербурга» заключается в том, что о персонажах этой серии ранее не выходило ни одной отдельной книги. В этом смысле она не повторяет другие проекты. Первая книга — «Николай Васильев. Алексей Бубырь» Владимира Лисовского и Валерия Исаченко вышла в 1999 году. Совершенно естественным выглядит поклон мастерам фирменного петербургского стиля — северного модерна: вместе они построили изысканный дом на Стремянной улице,11, по отдельности — Соборную мечеть (Н.Васильев) и дома на Загородном проспекте, 64, и на набережной Фонтанки, 159 (А. Бубырь).

За этой книгой последовали — «Иероним Китнер» Юрия Китнера и Тамары Николаевой (2000), «Михаил Щурупов» Н.Яковлева (2001), «Гаральд Боссе» Веры Андреевой (2002), «Федор Демерцов» Н.Мурашовой (2002) и «Леонтий Бенуа» Владимира Лисовского (2003). В прошлом году Борис Кириков выпустил в серии исправленный вариант своей книги «100 памятников Петербурга». Следующими томами обещаны издания об Александре Дмитриеве и Николае Султанове.

В коротком обзоре невозможно хотя бы «пролистать» семь книг, наполненных полезной и разнообразной информацией. Остановлюсь только на нескольких деталях. В книге о полузабытом церковном архитекторе середины XIX века Михаиле Щурупове подробно рассказано о комплексе Реконьской пустыни, остатки которая находятся среди болот Новгородской области и практически недоступны для исследователей. В монографии о Леонтии Бенуа автор, рассматривая самое известное сооружение зодчего — клинику доктора Отта, приходит к выводу, что своей постройкой архитектор уничтожил старый ансамбль площади, располагавшейся между Биржей и зданием 12 коллегий. Так что градостроительные жертвы приносились и сто лет назад. Вопрос ценности архитектурного ландшафта отдельно рассматривается в книге о ста памятниках: дополнительным, 101-м пунктом у Бориса Кирикова идет «Центральная акватория Невы». Автор призывает холить и лелеять все то, что видно сейчас со Стрелки и не возводить высотных доминант.



Прогулки по мокрому Парижу и подсохшей Венеции

М.К.

Две воды. «Санкт–Петербург. Фотографии».
Издательство «СЛЕЗА». Санкт–Петербург, 2003

Начнем с того, что названий у альбома два. Одно явное: «Санкт-Петербург. Фотографии» — оно вынесено на суперобложку. Второе — «сокрытое». На титульном листе значится: «Две воды. Фотографии». Непонятно, почему две воды, а не три.

На уроках физики мы проходили, что вода существует в природе в трех состояниях: жидком, твердом и газообразном. Кстати, все три состояния воды в этом альбоме присутствуют. Есть в альбоме реки. Есть снег, лед, иней. Есть и туман. Все эти «материи» даны в сугубо питерских экстерьерах.

Составители фотоальбома Д. Клоков и С. Ларионов при участии дизайнера А. Веселова отобрали 171 фотографию 15 авторов. В их числе Борис Смелов, Александр Китаев, Андрей Чежин, Владимир Антощенков, Евгений Мохорев, Станислав Чабуткин, Алексей Титаренко, Вадим Егоровский... Ориентация на качество ясна, и все-таки логика «вкусового» и тематического отбора визуальным рядом отчетливо не проартикулирована. Если сказать, что составители особо жаловали виды непарадного Петербурга, то это будет полуправдой. Явно ощутим крен в сторону «метафизики города», и в то же время немало работ и вполне реалистических, документальных.

Более ясно концепция альбома «Две слезы» выражена в большом вступительном эссе «Ускользающий взгляд» писателя Андрея Битова. В этом изысканном тексте есть все: метафизические размышления, мысли об истории и поэтические наблюдения о питерской погоде...

«Вода, снег, лед, иней... пар, туман, морось, дождь, ливень... Если перечислить все состояния воды, то останется еще одно — Петербург. В нем есть пространство, но нет объема. Одни фасады и вода. Представить себе внутреннюю или заднюю часть дома бывает затруднительно. Живут ли там? И кто? Петербург населен литературным героем, а не человеком. Петербург это текст, и ты часть его. Герой поэмы или романа. Тогда проспекты и улицы выглядят как обмелевшие каналы. В затопленном состоянии они даже естественнее. Мокрый, лоснящийся ночной асфальт сойдет за воду. Мокрый Париж или подсохшая Венеция? Другое дело — лед. Можно было бы и так сказать... Льда — полметра. Но это в квартире. Значит, не тридцать, а шестьдесят лет тому назад. Первое, что я помню. Лед ведь это замерзшая вода? Тогда память это замерзшее время. Недавно обнаружили, что вода обладает памятью. Еще бы! Она ведь состоит из линз».

Если следовать логике Андрея Битова, то и сам альбом можно было назвать так: «Две воды. Две памяти». Одна память «принадлежит» воде, другая — фотографии. А вместе они — великая сила.

Мне понравилась мысль писателя о затопленных проспектах и улицах. О том, что в таком состоянии они выглядят естественнее, чем в периоды великой суши. Я решил проверить наблюдение Андрея Битова и пролистал весь альбом под этим прицелом. Действительно, многие фотографы, особенно Андрей Чежин и Александр Китаев, этот вывод подтверждают своими работами. В то же время с другой категорической мыслью писателя («В Петербурге есть пространство, но нет объема») спорят почти все фотографы. Наиболее объемное видение Петербурга дает Александр Китаев. Когда смотришь на эти выпуклые фотографии, то возникает впечатление, что Петербург находится в центре мира, в центре Вселенной. Ну, прямо не город, а птолемеевская модель мира!

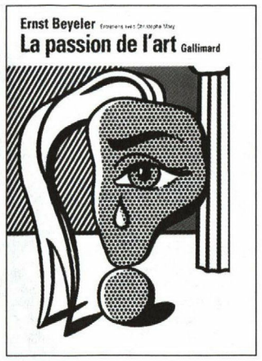
Парадоксально снял деревянный «Лазаревский мост на Малой Невке» Владимир Антощенков. Он напоминает теперь... экватор, который уходит куда-то в бесконечность. В кругосветное путешествие вокруг Земли.

Примерно половина всех фотографий или даже три четверти (из ста семидесяти) отражает погодный и сезонный Питер: морозный, туманный, дождливый, облачный, предрассветный. Изредка солнечный. А также летний, осенний, зимний, весенний. Но демисезонного Питера все равно больше.

Не могу сказать, что очень интересно анализировать степени концентрации тумана на различных снимках. В принципе, «физиономия тумана» в реалистических фиксациях более или менее одинакова. Все туманы, в отличие от облаков, на одно лицо. Но когда фотограф вмешивается в погоду, как, например, Людмила Таболина, и изобретает свой собственный туман, это уже попытка светописи, тончайшей живописи. Тут уж диву даешься.

То же и с инеем. Если он явлен как аксессуар мороза, наравне со снегом, то не впечатляет. Но, как только фотограф — в данном случае Владимир Атощенков, разрешает инею «навластвоваться всласть», получается шедевр: «Ростральная колонна на Стрелке Васильевского острова». Хорош и «Конь Иней» у Евгения Мохорева в работе «Аничков мост».

Есть ли в фотоальбоме слезы? Вопрос резонный, ведь слезы — это тоже вода. Но тяжелая. С атомами страдания и с молекулами боли в кристаллической решетке... На известной фотографии Бориса Смелова «Летний сад» (1984) (в книге она повторена дважды, в том числе и на титульном листе) я обнаружил 40 слезинок и одну большую слезу. Факты — упрямая вещь: в большой слезе отражается солнце. Только очень маленькое.



Байлер, байлер... — это имя стало нарицательным

Александра Каурова

Эрнст Байлер «Страсть к искусству».
Интервью с Кристофом Мори.
Издательство «Галлимар». Париж, 2003

Книга под названием «Страсть к искусству», выпущенная в прошлом году французским издательством «Галлимар», рассказывает о том, как создавалась одна из крупнейших коллекций искусства XX века в Европе. Герой книги — швейцарский собиратель и торговец произведениями искусства Эрнст Байлер. За полвека этому скромному жителю города Базеля удалось пройти путь от владельца небольшой галереи до директора роскошного музея искусства модернизма. Музей-фонд Эрнста Байлера располагается сегодня в строгом, минималистическом здании, построенном Ренцо Пиано, автором (совместно с Ричардом Роджерсом) парижского Центра Помпиду.

Интервью с господином Байлером интересны прежде всего с точки зрения постоянно меняющейся ценности произведений искусства, как денежной, так и морально-эстетической. Читая высказывания Эрнста Байлера, поражаешься, как легко он жонглирует шедеврами: «купил двадцать Пикассо, из них продал дюжину, купил два Моне, продал...» и т.п. Но дело здесь не (только) в циничной расчетливости торговца. Произведения искусства для Байлера представляют совершенно особый тип капитала, из которого можно черпать до бесконечности эстетические переживания, мировоззренческие установки, престиж, дружбу с великими художниками.

Байлеру, как коллекционеру из небольшого городка Базеля, было чрезвычайно важно превратить отсталую в 50-х годах европейскую провинцию в центр мирового притяжения. И это ему удалось, принимая во внимание, что на инициированную им международную ярмарку современного искусства в Базеле, которая проходит в июне, стекаются галеристы из Нью-Йорка, Лондона, Парижа, Токио.

Социальная значимость искусства играет большую роль для базельского коллекционера. В марте 2003 года музей-фонд Эрнста Байлера открыл выставку «Expressiv!» гигантской репродукцией «Герники». Этот жест имел прямое отношение к войне в Ираке, решение о которой было принято на Совете Безопасности ООН месяцем раньше. Байлер был возмущен тем фактом, что шпалерная версия «Герники», украшающая зал заседаний ООН была завешена темной тканью в преддверии выступления Колина Пауэлла. И не замедлил отреагировать на своем музейно-выставочном фронте.

Пикассо является культовым художником Байлера. Не каждому суждено побывать «на дружеской ноге» с художником, который символизирует эпоху. Байлер вошел в доверие к гению как деловой партнер, на которого можно было положиться и который из года в год высылал качественно выполненные каталоги.

Качество для Байлера — ключевое слово. Но что подразумевать под качеством по отношению к произведению искусства? Этой теме можно посвятить целые философские трактаты. Байлер отделывается общими словами: он, дескать, не теоретик и не историк искусства, для него важна «свежесть». Эпитет, на наш взгляд, типично буржуазный и применимый как к новому платью, так и модному интерьеру. Однако, искренность коллекционера подкупает, особенно, когда он признается, что приобрел «Импровизацию 10» Кандинского под впечатлением от необыкновенно сильного композиционного ритма.

Впоследствии для Байлера стало ясно, что эта картина одна из первых знаменует собой переход от фигуративного искусства к абстракции. И он не стал больше ее продавать, решив сделать из произведения Кандинского один из краеугольных камней своей коллекции.

Вообще Эрнст Байлер любит прикоснуться к истокам всяческих революций и трансформаций в искусстве и в качестве коллекционера влиять на ход событий в истории искусства. Так, он приобретает сотню работ Клее, заклейменных в 1939 году как «дегенеративное искусство», чтобы продать их демократической Германии. Благодаря стараниям коллекционера собрание скульптур Джакометти возвращается в Швейцарию. Байлер знакомит швейцарскую публику с искусством поп-арта в момент его рождения и создает в Базеле так называемую «капеллу» из произведений Марка Ротко, в соответствии с завещанием художника. Байлер приглашает в 1999 году Кристо, который упаковывает деревья в местечке Риен. Байлер, байлер... Это имя стало в Европе нарицательным.

Марк Шагал равен Чарли Чаплину

Геннадий Шатунов

«Шагаловский международный ежегодник 2002»
Сборник статей под редакцией Аркадия Полипского
Витебский краеведческий фонд им. А. П. Сапунова. 2003

Почему международный? Среди авторов статей много иностранцев, наших бывших соотечественников, проживающих нынче за границей: в Германии, Израиле, США. Кстати, и генеральный спонсор сборника, Игорь Райхельсон — житель Нью-Йорка.

Интересно, что сам Шагал, значившийся во всех энциклопедиях мира как француз, считал себя русским живописцем. И об этом заявил во всеуслышание летом 1973 года в Третьяковской галерее на вернисаже выставки своих литографий. О нескольких днях пребывания художника в брежневской России подробно рассказывает искусствовед Всеволод Володарский. Всего в сборнике тридцать статей, помещенных в разделы: «Исследования», «Мемуары», «Архив», «Шагаловские адреса» и др. Любопытно было узнать, что с выдающимся скульптором Осипом Цадкиным Шагал учился в 1-м и во 2-м классах Витебского городского училища. Больше того, исследователь В. Денисов обнаружил в архивах несколько экзаменационных работ Марка Шагала по русскому языку (оценка «пять») и по истории (оценка «четыре»). В разделе «Retro» помещена статья известного кинорежиссера Сергея Юткевича «Архипенко и Шагал», датированная 1922 годом и написанная в Берлине. По мнению режиссера, искусство Шагала проходило под знаком гротеска, и по силе своего воздействия на публику Шагал равен Чарли Чаплину. Раньше это казалось парадоксом, теперь очевидный факт.

петербургская арт-хроника

Раздел ведет отв. секретарь НЮМИ Инга Мушкина.
Информация о выставках принимается в электронном виде или по факсу редакции.

ДЕКАБРЬ

3—16 декабря. Летний сад. Кофейный домик. «Бремя прожитых весен...». Елена Сидоренко. Фотография.

13 декабря — 13 января. Дом-музей П.П.Чистякова. Царское Село (г. Пушкин). «Осенние мотивы». Валерий Журавлев. Графика.

15—30 декабря. «Лавка художника». Татьяна Чернова. Живопись.

15 декабря — 11 января. Академия художеств. «Рождественская выставка». Геннадий Бернадский, Юрий Лысенко, Кирилл Мальков и др. Живопись.

15 декабря — 15 января. Дом культуры «Рыбацкий». Выставка новогодних масок. Работы художников-любителей и учащихся студий детского творчества Невского района.

17 декабря. Русский музей. Экспозиция русского народного искусства XVII—XXI веков. Около 1500 экспонатов.

17 декабря — 17 января. Галерея «Black&White». «He/She». Константин Водяницкий, Виктор Морозов. Фотография.

18 декабря. Галерея «ДиДи». «Рождественская» выставка. Современные художники и скульпторы Петербурга.

19 декабря. Grand Art Gallery. Завен Аршакуни. Живопись.

20 декабря — 31 января. Галерея «Царскосельская коллекция». Сергей Парасочка. Живопись, графика.

22 декабря — 26 января. Галерея «Кофе-Брейк». Давид Борисович Боровский. Живопись, графика.

22 декабря — 22 февраля. Особняк Румянцева. «Я — создатель миров моих». Выставка работ современных театральных художников.

23 декабря. Этнографический музей. Фотовыставка, посвященная 400-летию Свято-Троицкого Зеленецкого монастыря, одного из древнейших памятников религии и культуры Северо-Запада.

23 декабря — 16 января. Галерея «Северная столица». «Рождественская выставка». Александр Герасимов. Живопись.

23 декабря — 20 января. Галерея «Антология Ж». «Приглашение в гости». Работы петербургских художников Феликса Волосенкова, Наталии Цехомской, Алексея Ярыгина, Геннадия Устюгова, Андрея Геннадьева, Александра Буровцева, Роберта К., Кати Гусевой, Греты Манукян, Юры Тумасяна.

24 декабря. Музей городской скульптуры. «Игра в БИ». Интерактивная акция одного дня.

25 декабря. Музей хлеба. «Хлебная новогодняя сказка, или Карнавал елок». Живые деревья, украшенные в стиле разных периодов: рождественская елка второй половины XIX века, новогодние елки начала XX столетия.

25 декабря. Русский музей. Корпус Бенуа. «Хармс-издат представляет...». Издательский проект Михаила Карасика.

25 декабря. Кафе-клуб Che. «От Рождества до Рождества». Валерий Кацуба. Живопись.

25 декабря — 10 января. Выставочные залы IFA. «Флуктуация». Рождественская выставка.

25 декабря — 31 января. Дом ученых. «Новогодняя выставка». Елена Тутина-Дворкина.

25 декабря — 31 января. Академия художеств. Летние работы студентов Академии художеств.

26 декабря. Архитектурно-художественный салон ЛЕННИИПРОЕКТА. Лика Волчек. Живопись.

27 декабря. Музей «Новой академии изящных искусств». «Конец мифа». Арсений Фоминых.

ЯНВАРЬ

1—15 января. «Невский, 20». «Моя Карелия». Александр Лукичев. Живопись.

1—31 января. Клуб чайной культуры «Море чая».

«Ремесла. (Китайская зима)». Елена Старовойтова. Ткачество.

«Три цветка пиона. Весна!». Нина Патова. Роспись по ткани.

«Иероглифы Петербурга». Юлия Рубцова. Живопись, каллиграфия.

1 января — 1 марта. Автосалон «Форд». Игорь Орлов. Живопись.

3—31 января. Галерея Третьякова. «Ню Виктора и Петра Рейхетов». В рамках проекта «Петербургские художественные династии. (Отцы и дети)». Живопись, графика.

3—31 января. Галерея «Фотоimage». «Skate Rebel». Жан-Жак Кисслинг/JJK (Швейцария). Фотография, 2000 г.

3—31 января. Музей «Мир воды Санкт-Петербурга». «Акватория акварели». Международный художественный салон.

4—29 января. Галерея «Форум». Тамара Романова. Графика.

5 января — 5 февраля. Интернет-центр «Quo Vadis». «Мы». Никита Панин. Digital painting.

6—17 января. Галерея «Борей». Юрий Медведев. К 65-летию со дня рождения. Живопись.

6—18 января. Выставочный центр Союза художников. «От Курил до Норвегии». Михаил Ильин. Живопись.

8—23 января. Галерея «Национальный центр». «Учитель и ученики». Работы учеников и преподавателей Детской художественной школы №6. Живопись.

9 января. Музей политической истории России. «Пока не похоронен последний солдат». Экспонаты поисковых экспедиций: останки самолета «Киттихаук», награды, оружие, предметы быта, принадлежащие русским и немецким солдатам.

9—28 января. ЦВЗ «Манеж». «Петербург-2003». Ежегодная выставка новых произведений петербургских художников.

10 января — 8 февраля. Галерея «Кино-Фот-703». «Сие творите в мое воспоминание». Людмила Иванова, Георгий Колосов, Сергей Морозов, Андрей Чежин, Людмила Чежина. Рождественская фотовыставка.

12—16 января. Государственный центр фотографии. Сергей Пантелеев. Выставка одной фотографии.

12—26 января. Выставочные залы IFA. «Реанимация совести». С.Миханков. Живопись.

12 января — 12 февраля. Галерея «НА.И.В.». «Сказочный мир». Александр Соломянко. Фотокартины. Наталья Кадрашева. Батик.

12 января — 12 февраля. Галерея «АстроСофт». «Природа чувственности». Андрей Смирнов. Живопись.

13—30 января. Дом архитектора. Галина Попова. Акварель.

13 января — 4 февраля. Галерея «Гильдия мастеров». Дмитрий Азаров. Живопись.

15 января. Петропавловская крепость. «Made in Holland». Современное голландское видеоискусство. Из собрания Голландского института медиаискусств.

15—30 января. Эрмитаж. «Фантастический словарь» Тонино Гуэрры». Марина Азизян. Ткань, смешанная техника.

15—31 января. Музей Мухинского училища. Борис Зинкевич. Живопись.

15 января — 2 февраля. Галерея «Раритет». «Лирический реализм». Владимир Волосов. Живопись.

15 января — 4 февраля. «Гостиная искусств» ресторана «Палкинъ». Владимир Шинкарев. Живопись.

15 января — 15 февраля. Музей игрушки. «Трудные люди». Ольга Герр. В рамках проекта «Две столицы в пространстве игры». Текстильная скульптура.

15 января — 29 февраля. Галерея японского искусства. «Отзвук». Котаро Хатинохэ. Художник работает в технике письма «суми», «суйбокуга» (одно из традиционных направлений японского изобразительного искусства). Выставка сопровождается видеоинсталляцией.

16—30 января. Выставочный зал Московского района. «Моя Россия». Международная ассоциация художников — потомков дворянских родов «Возрождение» представляет живопись, графику, керамику.

16—30 января. «Anglia». Сергей Подсадник. Цветная и черно-белая графика, книжная иллюстрация.

16—31 января. «Невский, 20». Василий Птюхин. Живопись.

16 января — 5 февраля. Музей Ф.М.Достоевского. «Пространство вещества/вещество пространства». Выставка фотографий Ника и Александра Тепловых.

16 января — 7 февраля. Выставочный зал Союза художников. Галина Железнякова. Живопись.

17 января. Галерея «Navicula Artis». «Отрицание отрицания». Дмитрий Виленский. Видео, графика, инсталляция.

19—23 января. Государственный центр фотографии. Александра Митлянская (Москва). Выставка одной фотографии.

19—24 января. Выставочный центр Союза художников. Вступление в Санкт-Петербургский Союз художников. Живопись, графика, скульптура.

19 января — 2 февраля. Центр искусств им. Дягилева. «Геометрия пространства». Евгений Орлов. Живопись.

20 января. Особняк Румянцева. «История ленинградской семьи». Подлинные документы, фотографии, вещественные экспонаты, рисунки, рассказывающие о жизни ленинградцев во время блокады, в частности о семье петербургского художника-блокадника Ю.Белова.

20—31 января. Галерея «Борей». «Живопись без цвета». Кадри Зухди. Живопись.

20 января — 3 февраля. Выставочный зал «Смольный». «Две недели Индии». Традиционное искусство и народные промыслы Индии.

20 января — 5 февраля. Музей А.С.Пушкина. «Санкт-Петербург: дух города, события, люди». Международная выставка экслибриса.

20 января — 15 февраля. Галерея стекла. «Татьянин день». Андрей Будилов, Анатолий Евменов, Олег Яхнин и другие художники. Живопись, графика, текстиль.

20 января — 29 февраля. Галерея «Дельта». Александр Буравцов, Феликс Волосенков, Андрей Геннадиев и др. Выставка петербургский художников.

21 января — 16 февраля. Jam Hall Gallery на Петроградской. Анна Мишина-Васькова. Рецептуальная фотография.

21 января — 20 февраля. Музей политической истории России. К 80-летию со дня смерти В.И.Ленина. Документы, фотоматериалы.

22—29 января. Музей Мухинского училища. «С днем рождения!». Александр Демидов. Живопись, керамика.

22 января — 17 февраля. Монумент героическим защитникам Ленинграда. «Сологубовка. Россия». Сюзанна Шляйер, Михаэль Штефан. К 60-летию снятия блокады Ленинграда. Фотография.

22 января — 22 февраля. Фонд художника Михаила Шемякина. «Руки». Андрей Чежин. Фотография.

22 января — 23 февраля. Русский музей. Мраморный дворец. «Между хаосом и фарсом». Валерий Лукка. Живопись.

22 января — 29 февраля. Музей истории революционно-демократического движения 1880—1890-х годов. «Ленинград. Война. Блокада». Архивные документы, дневники, письма, семейные реликвии, предметы быта.

22 января — 7 марта. Музей кукол. «Куклы героического детства». К 60-летию снятия блокады Ленинграда.

23 января. Музей политической истории России. «Распутин: жизнь в зеркале смерти». Выставка приурочена к 135-летию Григория Распутина. Подлинные экспонаты из фондов музея, связанные с жизнью царского фаворита, следственный фотоальбом по убийству Распутина.

23 января — 22 февраля. Artbureau. «Желание видеть». Алексей Чистяков. Живопись.

23 января — 23 февраля. Арт-подвал «Бродячая собака». «Двое». Сергей Бабанин, Елена Нетецкая. Живопись, графика.

23 января — 29 февраля. Галерея «Берег». «Начало». Надежда Трефилова. Фотография.

24 января. Матисс-клуб. «Бегство в Египет». Левон Лазарев. Скульптура, графика.

24 января — 24 февраля. Дом-музей П.П.Чистякова. Царское Село (г. Пушкин). «Соловецкая осень». Персональная выставка Александры Ивановны Мезенцевой.

25 января. Эрмитаж. Бывшее музейное бомбоубежище. «Жизнь Эрмитажа в годы блокады».

25 января — 29 февраля. Летний сад. Чайный домик. «Уходящая натура». Ирина Бируля. Живопись.

26 января. Музей артиллерии. «Музей в блокаде». Героическая история Музея артиллерии в 1941—1944 годах. Архивные документы, фотографии, переписка.

26—30 января. Государственный центр фотографии. Алексей Паршин. Выставка одной фотографии.

26 января — 8 февраля. Выставочный центр Союза художников. Моисей Абрамович Вайнман. К 90-летию со дня рождения. Скульптура, графика.

26 января — 15 февраля. Галерея Михайлова. «Абстрактные миры». Игорь Конаков, Петр Лесных. Графика, живопись.

27 января. Смольный собор. К юбилею полного снятия блокады Ленинграда.

«Дети блокады». Более 20 работ художников, которые во время войны начинали свой творческий путь.

«Смольный. Блокадные дни». Выставка рассказывает о работе Штаба обороны города, который находился в Смольном. Документы 1941—1942 годов раскрывают подробности условий труда и быта руководящих работников города.

27 января. Музей политической истории России. «Блокада, блокада, блокада...». Выставка приурочена к 60-летию снятия блокады Ленинграда. Работы известных советских фотокорреспондентов.

27 января. Галарея «Кофе-Брейк». «Такие разные...». Анна Каждан, Ольга Жукова.

27 января — 8 февраля. Выставочный центр Союза художников. 60-летию снятия блокады посвящается. Живопись, графика.

27 января — 8 февраля. Выставочные залы IFA. «Ласковое отражение». Виталий Архипов. Фотография.

27 января — 13 февраля. Галерея «С.П.А.С.». «Розовая птица надежды». Вячеслав Шрага. Живопись, графика.

27 января — 15 февраля. Музей городской скульптуры. «Незрячие видят сердцем». Олег Зиновьев. Скульптура.

27 января — 29 февраля. Музей Анны Ахматовой. «Так же тихо, как снег...». К 60-летию снятия блокады Ленинграда. Фотографии, рукописи, дневники из фондов музея.

28 января. Исаакиевский собор. «Чтобы помнили...». В экспозиции воссоздана атмосфера блокадного времени, когда собор служил пристанищем для раритетов из дворцов-музеев Петергофа, Павловска, Пушкина, Гатчины.

28 января. Музей-квартира И.И.Бродского. Александр Дворников. Живопись.

28 января — 8 февраля. Мариинский дворец. Выставка художественных работ воспитанников психоневрологического интерната № 3 города Петергофа.

28 января — 10 февраля. Выставочные залы IFA. «Реальность — ирреальность». Анатолий Клеймиц, Борис Энгельгардт. Живопись, графика, дизайн.

28 января — 20 февраля. Галерея «Национальный центр». «Зима». Дорвард Акопян, Евгений Александров, Кира Бадмаева, Владимир Кожевников и др. Живопись, графика.

28 января — 28 февраля. Библиотечно-культурный комплекс Кировского района. «Живы. Выдержим. Победим». К 60-летию со дня полного снятия блокады Ленинграда. Фотографии, дневники блокадного времени, предметы военного и блокадного быта, продовольственные карточки, газеты, книги, открытки и афиши, изданные в блокадном Ленинграде

28 января — 1 марта. Русский музей. Мраморный дворец. Феликс Волосенков. Живопись.

29 января — 17 февраля. Галерея «Д137». «Хабиби». Айдан Салахова.

30 января — 14 февраля. Музей-квартира А.А.Блока. «Прогулки по Коломне». Александр Муратов. Графика.

30 января — 15 февраля. Дом ученых. «И в феврале цветут цветы...». В.Прошкин. Живопись.

30 января — 29 февраля. Галерея «Grand Art». Андрей Белле, Павел Обух, Александр Федоров. Живопись, акварель.

31 января — 15 февраля. Музей нонконформизма. Музейный флигель. «Другая сторона «Нюанса». Виктор Богорад и группа «Нюанс». Графика.

31 января — 22 февраля. Галерея «Navicula Artis». «Светопись». Андрей Медведев, Станислав Макаров, Денис Егельский, Егор Остров, Игорь Вишняков. Фотовыставка возрожденных художественных технологий печати конца XIX века.

31 января — 22 февраля. Петербургский архив и Библиотека независимого искусства. Выставка архивных документов о деятельности «Новой академии изящных искусств» за десятилетие.

31 января — 22 февраля. Галерея «КвадраТ». «Городок». Геля Писарева. Живопись, графика, скульптура.

31 января — 22 февраля. Музей нонконформизма. «10 лет Новой академии изящных искусств». Живопись, фотография.

31 января — 29 февраля. Музей «Новой академии изящных искусств». «Ренессанс». Тимур Новиков. Триптих/декоративное панно.

ФЕВРАЛЬ

1 февраля. Музей-квартира Н.А.Некрасова. Дмитрий Щербаков. Портреты, живопись.

1—13 февраля. Академия художеств. Виктор Орешников. К 100-летию со дня рождения художника. Портреты, живопись.

1—15 февраля. «Невский, 20». «Мой Петербург». Екатерина Гречаниченко. Живопись.

1—15 февраля. «Anglia». «Портреты шахматистов». Евгений Отаров. Фотография.

1—20 февраля. Галерея «Национальный центр». «Зимняя радуга». Дорвард Акопян, Евгений Александров, Владимир Кожевников, Вера Кузнецова-Рыбак и др. Взгляд коренных питерцев на шестидесятую послеблокадную зиму. Живопись, графика.

1—28 февраля. Модный дом Ulita. «Непостижимый город (Венеция)». Георгий «Жорес» Телов. Фотография.

1—29 февраля. Галерея «Форум». Людмила Куценко. Живопись, графика, коллаж.

1—29 февраля. Галерея Третьякова. «Рождение образа». Александр Дмитриевич и Галина Александровна Романычевы. В рамках проекта «Петербургские художественные династии. (Отцы и дети)». Живопись, графика, керамика.

1—29 февраля. Галерея Тонино Гуэрры. Татьяна Беспалова, Лариса Брусникина. Батик, шелк.

1—29 февраля. Галерея «Северная столица». Саша Белле. Живопись, графика.

1—29 февраля. Клуб чайной культуры «Море чая». «Цветение». Сергей Хмелев. Фотография.

1—29 февраля. Галерея японского искусства. Кунисада, Кунииси, Эйдзен и др. Экспозиция японской гравюры (укие-э) XIII—XIX вв. из коллекции галереи.

1 февраля — 1 марта. Кукольный театр сказки. «Отражение». Ирина Краснер-Шумара. Живопись, графика.

2—6 февраля. Государственный центр фотографии. Валерий Орлов (Москва). Выставка одной фотографии.

3 февраля. ЦВЗ «Манеж». «Питер-Ювелир». Первая международная выставка.

3—13 февраля. Галерея «Голубая гостиная». Лидия Динер. Живопись.

3—15 февраля. Музей-квартира В.В.Набокова. «По следам воображаемой экспедиции». Александра Жданко. Фотография.

3—17 февраля. Выставочный зал Московского района. «Мой белый свет». Тойво Ряннель. Акварель.

3—17 февраля. Дом кино. «И дал им Память и Имя...». Выставка в рамках проекта «Холокост в европейском кинематографе».

3—27 февраля. Дом архитектора. Людмила Ильина. Акварель.

3—29 февраля. Еврейский общинный центр. «Каверзы» Елены Кузнецовой. Выставка текстиля и стекла.

3 февраля — 29 марта. Русский музей. Корпус Бенуа. Гавриил Скородумов. Гравюра.

4 февраля — 15 марта. Русский музей. Строгановский дворец. «Немецкий взгляд на Санкт-Петербург». Даниэль Бискуп. Фотография.

5—22 февраля. Выставочный зал «Смольный». «Грезы о Китае». Работы преподавателей и студентов Академии художеств и Художественно-промышленной академии им. Мухиной.

5—26 февраля. Русский музей. Корпус Бенуа. Борис Смирнов. К 100-летию со дня рождения. Графика: путевые заметки, ленинградские зарисовки, парафразы. Гуашь, шариковая ручка. Художественное стекло: избранные работы.

5—28 февраля. Галерея «Гильдия мастеров». Вера Павлова. Живопись.

5 февраля — 3 марта. «Гостиная искусств» ресторана «Палкинъ». Владимир Загоров. Живопись.

5 февраля — 16 мая. Музей игрушки. «Игрушка для Сальвадора». К 100-летию со дня рождения С.Дали. Художественные объекты.

6—29 февраля. Музей Анны Ахматовой. Вера Дорн, Игорь Лебедев. Петербургская фотография.

6 февраля — 6 марта. Музей-квартира Н.А.Некрасова. «Петербургская зима, испанское лето». Дмитрий Щербаков. Живопись, графика.

7—28 февраля. Галерея «Фотоimage». «Уходящая натура». Женя МА. Цветная фотография.

8 февраля — 7 марта. Музей сновидений З.Фрейда. «GN: Hypnerotomachia». Выставка Владимира Гизатулина.

9 февраля. ГМЗ «Гатчина». Художественная бронза из коллекции Гатчинского дворца-музея.

9—13 февраля. Государственный центр фотографии. Сергей Щербаков. Выставка одной фотографии.

9—22 февраля. Выставочный центр Союза художников. «Около церковных стен». Сергей Николаевич Спицын. Графика, книги.

10 февраля. Выставочный зал «Лицей». «Пушкин и Кавказ». А.Гасанова. Живопись, графика.

10—21 февраля. Музей Мухинского училища. Юрий Сухоруков. Живопись.

10—28 февраля. Галерея «Борей». Группа товарищей «КОЛХУи». Живопись, инсталляция, перформанс.

10—29 февраля. Выставочный центр Союза художников. «Северная рапсодия Ярослава Крестовского». Ярослав Крестовский. Живопись, графика.

10—29 февраля. Музей Анны Ахматовой. «Неотправленные письма». Светлана Ведерникова, Татьяна Лебедева, Галина Якимович. Графика.

11—15 февраля. Культурно-выставочный центр «Евразия». Арт-салон Ленинградской области. Живопись, скульптура, фотография.

11 февраля — 6 марта. Выставочный центр Союза художников. «Память сердца». Владимир Корбаков (Вологда).

12 февраля — 11 апреля. Смольный собор. «Русско-японская война. 1904—1905». Уникальные документы, фотографии, картины и рисунки, предметы вооружения и инженерного обеспечения.

13 февраля. Выставочный зал Союза дизайнеров. «Эволюция интерьера: идеи и решения». Фотографии, эскизы.

13 февраля. Этнографический музей. «Огонь и свет». Осветительные и нагревательные приборы в дизайне жилых и служебных помещений.

13 февраля. Музей Арктики и Антарктики. «Челюскинская эпопея». Документы и изобразительные материалы, посвященные истории гибели ледокола «Челюскин».

13 февраля — 10 марта. Галерея «НА.И.В.». «Три столицы. Петербург — Париж — Лондон». Наталья Пушнина. Живопись, графика.

14—29 февраля. ЦВЗ «Манеж». Современное фотоискусство Израиля.

14 февраля — 1 марта. Клуб «Паръ.spb»

Александр Андреев. Живопись.

Валериус. Выставка одной картины. Живопись.

14 февраля — 14 марта. Галерея «Кино-Фот-703». «Круговорот жизни / памяти Е.Раскопова». Выставка фотохудожников клуба «Зеркало».

15 февраля. Галерея «Сельская жизнь». «Северная дверь». Винсент Леконт. Фотография.

15 февраля. Художественный музей современного искусства. Сосновый Бор. Выставка Ивана Билибина.

15—29 февраля. Выставочные залы IFA. Ежегодная отчетная фотовыставка Санкт-Петербургского творческого союза художников.

15 февраля — 15 марта. Галерея стекла. Алла Давыдова, Наталья Савинова. Гобелен, керамика.

16—20 февраля. Государственный центр фотографии. Людмила Таболина. Выставка одной фотографии.

16—28 февраля. «Невский, 20». «Равноденствие». Алексей Парыгин. Живопись.

16—29 февраля. «Anglia». «12 месяцев». Наталья Порядина. Фотография.

16 февраля — 8 марта. Кафе-клуб Zoom. «Города». Илья Андрецов. Графика.

16 февраля — 14 марта. Выставочный зал «НоМИ». «Шагреневая кожа. Бумажные вариации». Борис Марковников (Москва). Графика.

17 февраля — 12 марта. Галерея «С.П.А.С.». Олег Янушевский. Персональная выставка.

17 февраля — 14 марта. Музей-квартира А.А.Блока. «Памяти Александра Блока». Выставка графических работ Кирилла Соколова (Лондон). Рисунки и гравюры к произведениям А.А. Блока.

17 февраля — 1 апреля. Галерея дизайна. «Символические предметы». Инна Олевская. Фарфор.

18—29 февраля. Jam Hall Gallery на Петроградской. Николай Кузнецов. Живопись.

18 февраля — 18 апреля. Эрмитаж. «От мифа к проекту. Влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма». Офорты, рисунки, эскизы.

19 февраля. Музей-заповедник «Ораниенбаум». «Время по Рамбову». Часы разных эпох — от петровских времен до Великой Отечественной войны.

19 февраля. Галерея «Раритет». Елена Одинцова. Батик.

19—29 февраля. Музей городской скульптуры. «Солнце-Петербург/Sun Petersbourg». Эмиль Кан. Фотография.

19 февраля — 14 марта. Музей игрушки. «Целлулоидная игрушка».

20 февраля. Академия художеств. Андрей Мыльников. К 85-летию со дня рождения. Живопись.

20 февраля. Зимняя галерея. Юрий Купер. Эскизы художественного оформления к новому фильму Александра Сокурова.

20 февраля. «Кино-Фот-703». Владимир Кобрин. Программа фильмов режиссера — классика научно-популярного кино, искусства видеоарта.

20 февраля — 12 марта. Выставочный зал Московского района. Татьяна Беспалова, Лариса Брусникина. Батик.

20 февраля — 20 марта. Музей А.С.Пушкина. Константин Кордобовский. Иллюстрации к «Медному всаднику».

23—27 февраля. Государственный центр фотографии. Азамат Чеслав. Выставка одной фотографии.

24 февраля. Выставочный зал «Смольный». «День Эстонской Республики в Санкт-Петербурге». Экспресс-выставка.

24 февраля — 13 марта. Выставочный центр Союза художников. «Петербургский витраж».

25 февраля — 3 марта. Выставочный зал «Смольный». Анатолий Некрасов. Живопись.

26 февраля — 12 апреля. Русский музей. Корпус Бенуа. Борис Ермолаев. Рисунок, акварель.

27 февраля — 14 марта. ЦВЗ «Манеж». «Искусство Ярославской и Костромской земель XIV—XX веков». Поиски, находки, открытия (1963—2003).

28 февраля. Петербургский архив и библиотека независимого искусства. «Отцы и дети». Выставка поколений художников Санкт-Петербурга.

28 февраля — 21 марта. Музей нонконформистского искусства. Музейный флигель. «В ожидании весны». Персональная выставка Ирины Борисовской. Живопись, графика.

28 февраля — 28 марта. Музей нонконформистского искусства. «Русский инженерный театр»/«АХЕ». Максим Исаев, Павел Семченко. Живопись, графика, объекты, театральные артефакты, видеоинсталляция.

анонс

Государственный Русский музей

Русский музей. Корпус Бенуа. «Домашние и дикие». Анималистика в русском искусстве XVIII—XXI веков. Из собрания Государственного Русского музея. ***4 марта 2004 — 14 июля 2004***

Выставка посвящена отражению животного мира в разных видах изобразительного искусства. Ее особенностью является комплексный показ скульптурных, графических, живописных произведений, работ декоративно-прикладного характера, творчества мастеров народного искусства. В экспозиции отмечены этапы и направления развития жанра в России XVIII—XIX веков, но ее основу составляют произведения, созданные после 1900 года.

Центральный выставочный зал «Манеж»

«Искусство Ярославской и Костромской земель XIV—XX веков». Поиски, находки, открытия. 1963—2003. ***27 февраля 2004 — 14 марта 2004***

Эта выставка подробно освящена в статье Марины Полывяной «Провинциальный портрет: плоды Просвещения» (НоМИ № 6, 2003).

Буквально из небытия реставраторы вернули портреты И.Вишнякова, Г.Островского, Д.Коренева, Н.Мыльникова, И.Тарханова, Е.Камеженкова, П.Календаса и многих безымянных мастеров. Кроме того, настоящая выставка — дань уважения к трудам и заслугам Савелия Ямщикова — заслуженного деятеля искусств России, академика РАЕН (отделение «Российская энциклопедия»), первого реставратора, получившего за двухсотлетнюю историю Российской Академии художеств почетную серебряную медаль.

НоМИ-инфо

ДЕКАБРЬ

10—17 декабря. Дом кино. «Обретая свободу. 40 лет нонконформизма». Выставка живописи и графики из коллекции Натальи и Татьяны Колодзей. В рамках IX Международного фестиваля фильмов о правах человека «Сталкер».

10—30 декабря. Выставочный зал «Творчество». «Сюрпризы мастеров реализма». Более 60 работ.

10—30 декабря. Галерея ГОСТ. «Окна РОСТА Роскина». Живопись, графика, иллюстрации, дизайн.

11 декабря. Галерея «Рефлекс». «London's thrilla». Павел Киселев. Фотография.

11—21 декабря. Галерея «А-3». «ПРОстранные ПРОстранства. В рамках Московского фестиваля «ARTFOR.RU». Фотография, компьютерная графика.

11 декабря — 11 января. Музей-заповедник «Царицыно». «Высокое искусство рукоделия». Предметы из бисера, золотное шитье, вышивка, кружево, костюм русской работы, образцы-рисунки для рукоделия, предметы интерьера XIX — начала XX века.

14 декабря. Музей «Новый Иерусалим». «Страница ушедшего века». 101 картина первой половины XX в. из собрания музея.

16 декабря. Союз художников России. «ТСХ России-2003». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, скульптура, фотография.

16 декабря — 16 января. Московский Дом фотографии. «История авиации в фотографиях». Выставка посвящена истории авиации и приурочена к 100-летию со дня ее рождения.

16 декабря — 16 января. Фотоцентр. «Для друзей и врагов». Блиц-арт-проект Полины Вильховской и Вадима Крохина. Фотография.

16 декабря — 30 января. Центр современного искусства «М'АРС». Анатолий Комелин. Скульптура, объекты.

16 декабря — 18 января. Дарвиновский музей. «Бумажная феерия». Коллекция работ, выполненных в традиционной корейской технике бумажной пластики.

16 декабря — 30 января. Центр современного искусства «М'АРС». Ирина Старженецкая. Живопись. Около тридцати картин за три последних года.

17 декабря. Айдан галерея. «Cosmoscopia in action». Выставка Максима Ксуты.

17—28 декабря. ЦДХ. Зал №15. «Ошибка как творческий метод». Александр Н.Шевченко. Выставка посвящена специфическим ситуациям, когда неудача или ошибка становится творческим успехом.

17 декабря — 25 января. ВВЦ. Павильон «Культура». «Русское чудо». Шестая художественная выставка. Произведения современных художников и мастеров. Деревянное зодчество, декоративная резьба по дереву, керамика и эмали, жостовские подносы, гобелены, художественная вышивка, бисероплетение, лоскутное шитье, вязание, кружева, народные костюмы, авторские коллекции одежды, традиционные пряники.

18 декабря. Галерея «Арт-21». Владимир Корначев (Ростов-на-Дону).

18 декабря. Галерея «Х». Выставка авангардиста Владимира Роскина. Живопись, графика, иллюстрации, дизайн.

18 декабря. Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Есть Чо?». Группа ПГ. Стенная роспись. Интерактивный комикс (фото, видео, музыка).

18—24 декабря. «Манеж». «Ювелир. Рождественская сказка». Ювелирные украшения, часы, предметы интерьера, драгоценные и полудрагоценные камни, столовое серебро, жемчуг и изделия из жемчуга, предметы народных промыслов.

18 декабря — 15 января. Галерея на Солянке. «Мифология вещи». Лев Тюленев. Из цикла «Современные открытия советского периода». Живопись, графика.

18 декабря — 16 января. Галерея Петра Войса. «Первая аксиома». Константин Бохоров, Дмитрий Булныгин, Екатерина Дронова, Иван Коршунов, Таисия Короткова, Нина Котел, Любовь Курафеева, Диана Мачулина, Вячеслав Мизин, Владимир Сальников, Владислав Сафронов-Антомони, Кирилл Челушкин.

18 декабря — 16 января. Фонд народных художественных промыслов. «Новогодний подарок». Елочные украшения с 40-х годов XX века до наших дней.

19 декабря — 4 января. Фотоцентр. «Кумиры века двадцатого». Выставка отца и сына Агеевых.

19 декабря — 13 января. Дом антиквариата. «Лавка древностей». Рождественская выставка.

19 декабря — 15 января. Третьяковская галерея на Крымском Валу. Илья Фальковский, Алексей Каталкин, Борис Спиридонов. Инсталляция.

19 декабря — 18 января. Музей А.С.Пушкина. «...Да скроется тьма». Авторский социально-политический плакат 1988—2003 гг. Выставка включает работы, созданные в период последних пятнадцати лет группой художников-плакатистов.

20 декабря — 11 января. Дарвиновский музей. «Дед Мороз и дети». Работы детской изостудии Дарвиновского музея.

21 декабря — 10 января. Дом Бурганова. «Ангелы». Деревянная скульптура XIX века из собрания музея.

21 декабря — 31 января. Музей истории города Москвы. К 10-летию восстановления московского городского самоуправления. Документы, фотографии, графика конца XIX — начала XX века.

22 декабря. Зверевский центр современного искусства. «Упокоение». Проект Владимира Тучкова посвящен судьбам персонажей русской литературы. Мемориальный портрет, видения и звуки (трэш — видеоинсталляция), голоса (поток массового сознания), спиритическая машина (кейбордоверчение).

22 декабря. XL Галерея. «Стиль XL». Юбилейная 130-я выставка, посвященная 10-летию галереи.

22 декабря — 22 января. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Сказочный мир открыток».

22 декабря — 1 февраля. Библиотека иностранной литературы им. М.И.Рудомино. «Я — окно...». Выставка детских работ.

23 декабря. Клуб на Брестской. «Новогодняя гирлянда». Выставка к Рождеству и Новому году.

23 декабря — 18 января. Выставочный зал журнала «Наше наследие». «Рождество». Персональная выставка Елены Черкасовой.

23 декабря — 2 февраля. Галерея гостиницы «Рэдиссон САС Славянская». «Рождественский калейдоскоп».

23 декабря — 1 марта. Дарвиновский музей. «Что ни страница — то слон, то птица». Выставка посвящена 10-летию детского экологического журнала «Свирель».

24—29 декабря. Московский центр искусств. «Тринадцать к одному». Фотовыставка с показом фильма Рубена Туманяна «13:1. Объект + объектив = объективность?».

24 декабря — 10 января. Галерея «ЕК АртБюро». «Ночь перед Рождеством». Андрей Филиппов. Инсталляция.

24 декабря — 18 января. Дом Нащокина. Артур Фонвизин. Акварели и рисунки из собрания ГТГ и 50 работ из частных собраний.

24 декабря — 25 января. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Солнцеворот Изабеллы Бочкаревой, или Четыре руки ISABO». Настенные панно, прозрачные готические занавески, деревенские лоскутные покрывала, декоративные куклы, одежда, украшения, рисунки интерьеров, живопись.

24 декабря — 31 января. Галерея «Ковчег». Михаил Соколов (1885—1947). Живопись, графика.

24 декабря — 31 января. Галерея на Малой Ордынке. «Рождество на Малой Ордынке». В рамках девятого фестиваля вертепных театров. Евгений Масалов, Михаил Сапожников, Сергей Тараканов, Виктория Хархалуп, Елена Вечерина. Куклы, живопись, графика.

25 декабря. Музей имени Н.К.Рериха. Персональная выставка Элеоноры Михайловны Белевской. Более 50 произведений художницы.

25 декабря — 11 января. Третьяковская галерея. Выставка произведений А.Н.Чиркова. Живопись, графика, скульптура.

25 декабря — 18 января. Галерея «ФотоСоюз». «Субъективный Петербург». Персональная выставка Людмилы Таболиной.

25 декабря — 25 января. Музей архитектуры им. А.В.Щусева. Сергей Резников. Акварель.

26 декабря — 25 января. Галерея WAM. «Апокалипсис сего дня». Г.Литичевский, Хихус, К.Комаргин, Аскольд Акишин, Алим Велитов, Яворский и другие. Современные комиксмены иллюстрируют Апокалипсис.

26 декабря — 15 февраля. Музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. «Преподобный Серафим, Саровский чудотворец». К 100-летию канонизации и 250-летию со дня рождения. Автограф преподобного, прижизненные портреты, документы истории Саровской пустыни и почитания отца Серафима до канонизации, иконы.

27 декабря — 12 января. Галерея Сабурово. «Новогодняя коллекция». Куклы, елочные украшения, игрушки, объемная аппликация, лоскутные картины, открытки.

29 декабря. Театральный особняк. «Платформа». Выставка визуальной поэзии.

30 декабря — 11 января. ЦДХ. «Московский постутренний авангард». Графика.

30 декабря — 7 марта. Дарвиновский музей. «Звериная грация». К 120-летию со дня рождения анималиста В.А.Ватагина. Зарисовки путешествий в Среднюю Азию и Индию, работы для издательств Кнебеля и Сытина, путеводитель по Московскому зоопарку 1915 года, знаменитые иллюстрации к «Маугли» 1926 года.

ЯНВАРЬ

1—24 января. Музей А.Н.Скрябина. «Рождественская выставка». Борис Смирнов-Русецкий. Живопись из коллекции Музея Востока.

3 января — 5 февраля. «Новый Эрмитаж». «От А до Я». Художники второй половины XX века из коллекции Михаила и Галины Красилиных. Николай Андронов, Юрий Кузьмин, Александр Яблоков и другие.

6—18 января. ЦДХ. Зал №11. «Птица счастья». Елена Варшавчик, Юлия Травникова. Живопись.

6—18 января. ЦДХ. Зал №12. «25 кадр». Николай Чередниченко.

6—18 января. ЦДХ. Зал №14. «Кузнецы Москвы. Романтика тяжелого металла». Московский творческий союз кузнецов.

6—18 января. ЦДХ. Зал №14б. «Портрет на фоне». Сергей Белов. Живопись.

6—25 января. Выставочный зал «Солнцево». «Одухотворение». Выставка работ Юрия Михайловича Неелова. Портреты, жанровые композиции, пейзажи.

6—31 января. ВВЦ. «Новогодние и рождественские традиции народов мира». Флористика.

8 января. Государственный историко-литературный музей-заповедник А.С.Пушкина в Вяземах. «Памятные места Отечественной войны 1812 года». В рамках выставочного проекта «Золотая карта Подмосковья».

8—18 января. ЦДХ. Зал №13. «Города и годы». Владимир Лаповок. Живопись, графика.

8—31 января. Галерея «Измайлово». «Второе дыхание, или Еще раз через десять лет». Выставка фотоклуба «Серебряный свет».

8 января — 8 февраля. Музей А.С.Пушкина. К 70-летию со дня смерти Андрея Белого. Последний период жизни. Рукописи, документы, фотографии.

9 января — 28 февраля. Исторический музей. «Переяславская Рада». К 350-летию вхождения Левобережной Украины в состав Российского государства. Документы, карты, оружие, нумизматика рассказывают о «земле казаков» в первой половине XVII в. Более 250 экспонатов.

10—18 января. ГЦСИ. «Этимология сновидений, или Бессонник Насонова». Аркадий Насонов.

10 января — 8 февраля. Выставочный зал «Богородское». Персональная выставка Бориса Горового. Скульптура, акварель.

10 января — 10 февраля. Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Сезон Кузьмы Петрова-Водкина». К 125-летию со дня рождения. В рамках проекта «Сезоны великих мастеров XX века». Живопись, графика.

10 января — 15 марта. Музей-усадьба «Царицыно». Любовь Савельева, Владимир Шевченко, Елена Яновская и другие художники. Художественное стекло, графика, фотография.

12—25 января. Музей-квартира Н.А.Островского. «Вечный огонь искусства». Чэнь Цзянь Цзюнь, Линь Цян, Фэнь Бин, Ван Хай Цзюнь. Живопись китайских художников, учившихся в Советском Союзе.

13 января. Литературный музей. «Праздник силуэта». Выставка знакомит с основными этапами развития искусства силуэта (с XVIII века до наших дней), с разнообразием изобразительных возможностей, стилей и приемов.

13—18 января. ЦДХ. Зал №17. Выставка живописи московских художников.

13—18 января. ЦДХ. Зал №18. «Ее весна». Валерия Коцарева, Аруш Воцмуш. Живопись.

13—18 января. ЦДХ. Зал №18. «Импровизации». Николай Ларский. Живопись, акварель.

13—18 января. ЦДХ. Зал №18. «Самая добрая живопись в мире». Владимир Чайка.

13—25 января. ЦДХ. Холл. «Лефортово. Далее — везде...». Светлана Филиппова. Графика.

13—25 января. ЦДХ. Зал №19. Выставка живописи Бориса Николаевича Авдеева (1934—2000).

13 января — 15 февраля. Музей-центр имени Андрея Сахарова. «Вдали от соцреализма». Борис Алексеевич Смирнов-Русецкий (1905—1993).

14 января. Совет Федерации. «Современная икона Ярославля». Произведения современных художников-иконописцев.

14—18 января. ЦДХ. Зал №16. Проект «Красота». Фотографии Евгения Бельченко.

14—27 января. Галерея «Рефлекс». «Дайджест». Игорь Мухин, Саша Моновцева, Сергей Борисов, Георгий Первухин, Владимир Мишуков, Павел Киселев, Святослав Пономарев, Владимир Клавихо-Телепнев и другие.

15 января. Галерея «Артгентум». Феликс Шерман. Живопись.

15—21 января. Московский дом фотографии. «Подружки Лежебок: как снималась легенда». 200 фотографий Константина Цивилева и Алексея Эйбоженко, ведущих программы «Лежебоки».

15 января — 8 февраля. Крокин галерея. «Другая жизнь». Константин Батынков. Живопись.

15 января — 29 февраля. Институт Сервантеса. «Золото Колумбии доколумбовой эпохи». Из Музея золота Республиканского банка Колумбии. Авторизованные копии 60 золотых изделий из могил и захоронений I тысячелетия — первой половины II тысячелетия нашей эры. Фигурки животных, подвески, браслеты, украшения для носа, золотая модель знаменитого плота Эльдорадо, ожерелья, жезлы, ступки для коки, другие символы власти и культовые предметы.

16 января — 7 февраля. Выставочный зал журнала «Наше наследие». Виктор Звягинцев. Живопись.

17 января. Еврейский культурный центр. Выставка художницы Галины Эдельман.

17 января — 10 февраля. «Манеж». Персональная выставка Василия Игоревича Нестеренко. В экспозиции — несколько сотен больших живописных и графических работ, выполненных в разных жанрах.

19 января. Клуб на Брестской. «Русские святки — Вечера на хуторе близ Диканьки». Видеоинсталляция.

20 января — 8 февраля. ЦДХ. Зал №4. Выставка живописи Петра Чеканцева.

20 января — 8 февраля. XL Галерея. «Вместо Минотавра. Посвящается А.Салаховой». Сергей Шутов. Видеоинсталляция.

20 января — 15 февраля. Музей А.С.Пушкина. «Кто б ни был ты, о мой читатель». Дмитрий Белюкин. Иллюстрации к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин».

20 января — 15 февраля. Чешский центр. Иржи Ганзелка, Мирослав Зикмунд. Фотография. 100 снимков советской эпохи (сентябрь 1963-го — осень 1964-го), сделанных в Бурятии, Якутии, Киргизии, Таджикистане, на Камчатке, в Приморском крае фотографами — специалистами по экзотике.

20 января — 29 февраля. Дарвиновский музей. «Линия жизни Виталия Бианки». К 110-летию со дня рождения писателя. Личные вещи, рукописи, прижизненные издания книг, материалы из архива Бианки.

20 января — 11 апреля. Государственный музей изобразительного искусства им. А.С.Пушкина. «Весь мир — театр». Жак Калло. Около 80 офортов.

21 января. ГЦСИ. «Штудии с Лениным». Владимир Сальников. Мастер-класс: лекция, слайд-фильм, выставка.

21—25 января. Выставочный центр «Гостиный двор». «Православная Русь». Вторая общецерковная выставка. Иконы, церковная утварь, одежда, православная литература, свечи и другие предметы.

21—25 января. Выставочный центр «Гостиный двор». «Архитектура. Градостроительство. Реставрация». Значительное место в выставке отведено реставрации и воссозданию наследия прошлого, возрождению архитектурно-исторических памятников.

21—27 января. Клуб на Брестской. «Невидимка двух островов». Выставка художников группы «Мекка». Олег Артюшков, Александр Беланов, Роман Миткевич. Художественная акция «Труба Бэнбоу».

21 января — 1 февраля. Музей современной истории России. «В.И.Ленин. К 80-летию со дня смерти». Живопись, графика, скульптура.

21 января — 1 февраля. ЦДХ. Зал № 21. «Графика Подмосковья». Печатные листы, рисунки, коллажи. Работы выполнены в технике пастели, акварели, темперы.

21 января — 4 февраля. Музей А.С.Пушкина. Виктор Бокарев. Живопись, акварель.

21 января — 8 февраля. «Манеж». «Южная ночь...Тайная ночь... Чайная ночь». Алексей Орловский. Живопись.

21 января — 8 февраля. Музей имени Н.К.Рериха. «Фантастические ландшафты». Василий Вятич. Живопись.

21 января — 21 февраля. Галерея «Art-Divage». «Неизвестный довоенный Ленинград». Живопись.

21—31 января. Галерея «ФотоСоюз». Персональная выставка Валерия Дегтярева. Из проекта «Субъективный Петербург».

22 января. Московский дом фотографии. «Серебряная камера-2003». Выставка работ участников конкурса на лучший фоторепортаж о Москве.

22 января — 1 февраля. Фотоцентр. Выставка работ выпускников фотоотделения Школы журналистики «Известия». В объективе молодых фотожурналистов — актуальные события, жизнь мегаполисов, жанровые сценки, пейзажи, портреты друзей.

22 января — 8 февраля. Третьяковская галерея. Триалог: Лев Мелихов, Валерий Сировский, Сергей Ястржембский. В рамках проекта «Третьяковские встречи». Фотография.

22 января — 21 февраля. Третьяковская галерея на Крымском Валу. Группа «Синие носы». Вячеслав Мизин, Александр Шабуров. Инсталляция и видеопрограмма.

22 января — 21 февраля. Музейный центр РГГУ. «Геннадий Бушмелев. Монотипии». Живопись, графика.

23 января — 16 февраля. Дом Нащокина. Фотовыставка, посвященная 100-летию Джорджа Баланчина. Работы американского фотографа Пола Колника. В экспозицию вошли около 100 фотографий балетов, сценические костюмы, плакаты к спектаклям, редкие документальные материалы.

23 января — 29 февраля. Выставочный зал «Тушино». «Валерий Чкалов — человек-легенда».

23 января — 14 марта. Музей современной истории России. «Библейский сюжет». Марк Шагал. 77 гравюр — иллюстраций к Библии.

24 января — 1 февраля. Культурный центр «Дом». «ФотоУвлечение-2004». Работы, представленные в проекте, отражают различные стороны визуальности — «вещи», «люди», «город», «любовь». Фотография.

24 января — 1 февраля. Фотоцентр. «Городская черта». Фотография.

26 января. Айдан галерея. «Интим». Дмитрий Кочанович.

26 января — 29 февраля. Музей архитектуры им. А.В.Щусева. «Алвар Аалто: архитектура для чтения». Выставка посвящена проектам библиотек финского архитектора XX века, как осуществленным, так и оставшимся на бумаге.

27 января. Клуб на Брестской. Фотоработы Николая Полисского.

27 января — 6 февраля. Московский общественный фонд культуры. «Лирика творчества». Самуил Линдин. Живопись, акварель.

27 января — 15 февраля. ЦДХ. Зал №17. Выставка живописи Александра Николаевича Переднего (1958—1993).

27 января — 15 февраля. ЦДХ. Зал №18. «Метафизический реализм в искусстве шестидесятников». Дмитрий Плавинский, Эдуард Штейнберг, Александр Пятницкий и другие художники.

27 января — 15 февраля. ЦДХ. Зал №18. Юлия Волконская. Живопись.

27 января — 16 февраля. ЦДХ. «Россия-10». Произведения живописцев и графиков.

27 января — 22 февраля. Музей Академии художеств. Владимир Соскиев. Скульптура.

27 января — 29 февраля. Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Десять персонажей». Илья Кабаков. Часть II. Продолжение выставки классических альбомов первой половины 1970-х.

28 января — 8 февраля. Московский музей современного искусства. «Внутреннее пространство войны. Блокада Ленинграда в фотографиях». К 60-летию снятия блокады Ленинграда. Из Центрального государственного архива кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга.

28 января — 15 февраля. Литературный музей. Анатолий Иткин. К 50-летию творческой деятельности художника. Книжная графика, литография, акварель.

28 января — 25 февраля. Галерея «Файн Арт». Борис Свешников (1927—1998). Живопись, графика.

28 января — 27 февраля. Галерея «Риджина». «Futurussia». Наталья Стручкова. Живопись, имитирующая цифровую печать.

28 января — 25 апреля. Минералогический музей им. А.Е.Ферсмана РАН. «Живопись в камне». Авторские работы А.Н. Коробкова. Миниатюры, сделанные из природного камня — агата и яшмы.

29 января. Третьяковская галерея на Крымском Валу. Давид Тер-Оганьян. Стенная роспись.

29 января — 5 февраля. ГЦСИ. «La Fabrica Illuminata». Луиджи Ноно. Партитуры, перформанс.

29 января — 11 февраля. Галерея искусств «Дом Шаляпина». «Картинки с выставки». А.А.Дронов, Л.Л.Крылов, С.А.Гаврилов, И.К.Гаврилова, Т.В.Безвербая. Живопись, графика, скульптура.

29 января — 12 февраля. Клуб «Культ». «Newest Scrolls. Proloque/Новейшие свитки. Пролог». Выставка цифрового фотографа Марка Марселоса. Эзотерический квазиреализм.

29 января — 15 февраля. Выставочный зал «Солнцево». «Речные просторы Москвы». Евгений Дружинин. К 75-летию художника.

30 января. ГЦСИ. «О квадрат». Презентация проектов хореографа Матеи Бучар (Словения). Видеопоказ.

30 января — 8 февраля. Московский музей современного искусства. «13 к 1». Десять московских фотографов делают съемку одного человека. Фотография.

30 января — 12 февраля. ЦДХ. Холл. «In Forum». Персональная выставка картин Елены Черкасовой.

30 января — 30 марта. Центральный музей Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. Персональная выставка художника Людвига Гаевича Симонова, посвященная 60-летию снятия блокады Ленинграда. Около 60 живописных полотен.

30 января — 11 апреля. Центральный музей Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. «Крепость на Неве». Выставка посвящена 60-летию полного освобождения Ленинграда от блокады.

31 января — 1 марта. «Муртуз». Григорий Анисимов. Живопись.

ФЕВРАЛЬ

2 февраля. Галерея «Сэм Брук». «Борьба бобра с козлом». Проект группы «Слепые». Завершающая акция.

2—29 февраля. Российский НИИ культурного и природного наследия. Выставка художников Михаила Викторова, Алексея Загородных, работающих в стиле посттрадиционализма.

2 февраля — 14 марта. Галерея «Багира». Тевтонский рыцарь в полном боевом облачении, реконструкция оружия воинов Тамерлана, ковка для украшения интерьера и другие экспонаты.

3 февраля. Галерея Марата Гельмана. «Рыба в баксах, или Кухня художника». Канат Ибрагимов. Перформанс.

3—14 февраля. Галерея «ФотоСоюз». Персональная выставка Станислава Чабуткина. В рамках проекта «Субъективный Петербург». Фотография.

3—22 февраля. ЦДХ. Зал №19. Выставка живописи и графики Юрия Обуховского и Вячеслава Агабалаева.

3—22 февраля. ЦДХ. Зал №21. «Моя деревня». Михаил Абакумов. Живопись. Коломна.

3—29 февраля. Дарвиновский музей. «Константин Константинович Флеров. Зоолог, палеонтолог, художник». К 100-летию со дня рождения. Живопись, скульптура.

3—29 февраля. Музей современной истории России. «Тюрьма и воля». В рамках проекта «Закрытое пространство в открытом обществе». Орудия преступления, материалы следственных дел, фотографии, предметы тюремного быта: четки из плодовых косточек, самодельные игральные карты, скульптуры, приспособление для межкамерного общения и другие материалы.

4 февраля. Stella Art Gallery. «Классики поп-арта».

4—14 февраля. Галерея «Сэм Брук». Валентин Мария Тиль (Самарин). Ретроспектива. Фотография.

4—16 февраля. Музей современного искусства. «Эзотерикум. Карты Таро». Павел Пепперштейн, Елена Елагина, Игорь Макаревич, Константин Звездочетов, Никита Алексеев, Мария Константинова и другие. Графика московских концептуалистов.

4—19 февраля. Культурный центр «Дом». «Regio Opus Posthumum». Владимир Мартынов. Мультимедийная инсталляция композитора-авангардиста.

4—22 февраля. Музей личных коллекций. «Душа моя — живопись». Катя Медведева. Живопись.

4—22 февраля. Выставочный зал «Творчество». «ЭТНО — параллельные миры». Выставка творческой группы «Арт-ома» (Мордовия). Степан Коротков, Людмила Колчанова, Ирина Чурикова, Юрий и Виктор Дырины, Николай и Петр Рябовы. Живопись, графика, прикладное искусство.

4—24 февраля. Галерея им. Братьев Люмьер. «Сияющая тьма». Персональная выставка Святослава Пономарева. Фотография.

4—29 февраля. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Дорогая гостья Масленица». Дымковская игрушка.

5—12 февраля. ГЦСИ. «Тотальный театр». Вячеслав Колейчук. В рамках программы «Творческие мастерские». Графика, объекты, стереографика, инсталляция, супрематическая трапеза, видеопроекции материи, тени, геометрия, акустические перформансы.

5—19 февраля. Музей архитектуры им. А.В.Щусева. «Immaterialbox». Объект, объединяющий свойства музейной сторожки, специализированной библиотеки и собственно объекта, предназначенный для созерцания. Архитектор Борис Бернаскони.

5—19 февраля. Галерея «Артгентум». «Против света». Олег Деркунский (Омск). Фотовыставка.

5—22 февраля. Галерея на Солянке. «Гошкин дом, или Ноев ковчег Гоши Ляховецкого». Из серии «К истокам. Наивное искусство и художники-примитивисты». Графика.

5 февраля — 25 марта. Фонд народных художественных промыслов. «Сказочные потешки». К 90-летию со дня образования Богородской фабрики художественной резьбы по дереву.

6—15 февраля. Галерея «Замоскворечье». «Город Ангелов». Выставка кукол.

6—16 февраля. «Артколлегия». «Photoextreme&Extremephoto». Фотография.

6—29 февраля. Музей-центр им. Андрея Сахарова. «Странники и пришельцы». Евгения Окунь, Любовь Небренчина. Фотография.

6 февраля — 6 апреля. Музей археологии. «Ростиславль 850 лет». Археологические находки от палеолита до XVIII века.

7—13 февраля. Музей А.Н.Скрябина. «Необузданные холсты». Людмила Савина. Живопись.

7 февраля — 10 апреля. Галерея на Солянке. «Искусство женской моды». Из серии «Искусство обслуживает жизненные потребности человека».

9—28 февраля. Выставочный зал журнала «Наше наследие». Андрей Былинский. Живопись, графика: натюрморты, портреты, пейзажи.

9 февраля — 9 марта. Театральный музей им. А.А.Бахрушина. «Ф.Г.Волков и театр XVIII века». Выставка приурочена к 275-летию со дня рождения актера. Живописные и графические произведения, эскизы костюмов и декораций, рукописные источники и списки пьес, афиши, книги, нотные издания, мемориально-вещевые предметы из фондов музея.

10—21 февраля. Центр современного искусства «М'АРС». «Pre-Babel-On»/»До и после Вавилона». Фил Ниблок (США), Катерина Либеровски (Канада). Аудиовидеопроект.

10—22 февраля. ЦДХ. Зал №4. «Москва — Липецк — Ташкент». Живопись.

10 февраля — 2 марта. Галерея Сабурово. «Ветамаринки — чудесный мир тканей». Тамара Колесникова, Марина Телицына, Вероника Матюхина.

10 февраля — 10 апреля. Выставочный зал «Богородское». Валерий и Ирина Ломовцевы. Вышивка, бисер, керамика.

11 февраля. Клуб на Брестской. «Один день лета». Выставка — праздник Кати Андреевой.

11—22 февраля. Галерея «А-3». «Маленькая Малаховка или...». Алексей Бобрусов. Графика.

11 февраля — 2 апреля. «Новый Эрмитаж». «Пантеон русского авангарда». Илья Кабаков, Анатолий Зверев, Владимир Немухин, Лев Крапивницкий и другие. Живопись, графика, фотография художников-шестидесятников.

11 февраля — 28 марта. Галерея «Ковчег». «Слушали-постановили». Выставка представляет собой изобразительный ряд, отражающий характерные для советской эпохи сферы деятельности. Воспевание примет «новой жизни», ремесленничество на заказ, сатира для «внутреннего потребления».

12 февраля. Stella Art Gallery. «Искушение». Этторе Сотсас, Клето Мунари. Изделия из золота и полудрагоценных камней.

12 февраля — 13 марта. Крокин галерея. «Водолазы». Леонид Тишков. Полный художественный мифологический проект: акварели про водолазов, рисунки сангиной и углем на кальке, бесконечная серия абсурдистских рисунков, шелкографическое портфолио «Водолазы», инсталляция — живопись на бумаге, объекты, перформанс.

12 февраля — 12 апреля. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Искусство русского модерна на Всемирной выставке в Париже 1900 г.». Экспонаты, покорившие европейскую публику в 1900 году. Серия скульптур М.Врубеля, исполненных в майолике, работы абрамцевской гончарной мастерской, керамической мастерской Строгановского училища, мебель, оригинальная графика художника К.А.Коровина, архитектора И.Е.Бондаренко, проекты других авторов, серия фотографий выставки 1900 года.

13—29 февраля. «Манеж». «Небесные явления». Евгений Гороховский. Живопись.

13 февраля — 13 марта. Галерея «Нагорная». «Мгновение чувств». Ирина Шеина. Акварель.

«Сказочные сюжеты». Светлана и Владимир Слонковские. Живопись, графика.

13 февраля — 31 марта. Музей-квартира В.Э.Мейерхольда. «Мейерхольд. Пространство любви». Фотографии из семейного архива Мейерхольда и Зинаиды Райх, фотографии сцен из спектаклей, макеты, эскизы декораций и костюмов, следственное дело Мейерхольда.

14 февраля. Клуб на Брестской. «Всюду любовь». Выставка Дмитрия Казнина ко дню Святого Валентина.

16 февраля. ГЦСИ. Екатерина Либеровская. Видеопроекция.

16 февраля —18 апреля. ГМИИ им.А.С.Пушкина. «Зримый образ и скрытый смысл». Аллегории и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии XVI—XVII веков.

17 февраля — 22 марта. Музей А.С.Пушкина. «Мир кукол Олины Вентцель». Фарфоровые куклы.

18—28 февраля. Галерея «Сэм Брук». «Спрятанные лица» и другие работы». Лев Повзнер. Живопись, графика.

21 февраля — 12 марта. Центр современного искусства «М'АРС». «Ветлуга. След со-прикосновений». Владимир Башлыков. Живопись, графика (пастель, сухая игла).

21 февраля — 21 марта. Галерея «Art-Divage». «Неизвестный довоенный Ленинград». Графика.

22 февраля — 10 марта. Галерея на Солянке. Саша Гусов. Фотография.

26 февраля — 9 марта. ГЦСИ. «Степень повышенной опасности». Ирина Нахова. В рамках программы «Творческие мастерские».

27 февраля — 14 марта. ЦДХ. Зал № 3. «Работы 30—60-х годов». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

АЗОВ

25 декабря. Историко-археологический музей. «Донские праздники». Выставка рассказывает о забытых традициях жителей Приазовья.

АКТОБЕ

4—14 февраля. Галерея «Solo». Выставка сердечек и поцелуев, посвященная Дню святого Валентина. Картины на шелке, поделки, сувениры из бисера, ракушек, глины, макарон. Более 50 работ.

АЛЕКСАНДРОВ

1 января — 29 февраля. Литературно-художественный музей Марины и Анастасии Цветаевых. «Александровское лето Марины Цветаевой». Рукописи, архивные документы, фотографии Цветаевых, личные вещи, прижизненные издания, открытки с изображениями городских видов и архитектурных памятников, выпущенные в начале XX века, графика, живопись.

АРЗАМАС

27 января — 15 марта. Историко-художественный музей. «Раздумья о времени...». Арзамас и арзамасцы в 1917-м и в годы гражданской войны. Выставка в рамках образовательной программы «И живо памятью столетье!», посвященной основным вехам истории XX века. 150 экспонатов.

АРХАНГЕЛЬСК

14 января. Соломбальский дом детского творчества. «Соломбальская сторона». Выставка выполнена в стиле русской избы и рассказывает о событиях и быте соломбальцев в прежние времена.

2 февраля. Областная научная библиотека имени Н.А.Добролюбова. «Не шедевры...». Александр Гаврилов. Пейзажные фотоработы.

АХТУБИНСК

25 декабря. Концертно-выставочный зал «Муза». Персональная выставка фоторабот журналиста Виктора Богдана. 40 фотографий.

БАРНАУЛ

1 декабря. Художественный музей Алтайского края. Выставка графических и живописных работ В.И. Смирнова.

1 декабря. Художественный музей Алтайского края. Выставка новых поступлений произведений алтайских художников, приобретенных музеем за последние годы.

1—31 января. Художественный музей Алтайского края.

«Алтайское солнце». Выставка посвящена памяти художника Н.П.Иванова.

Юбилейная выставка Я.Н.Скрипкова. Живопись, графика, эскизы росписей.

«Пейзажи Сибири». Персональная выставка В.И.Смирнова. Графика.

29 января — 29 февраля. Художественный музей Алтайского края. Персональная выставка произведений Дениса Октября. Живопись, графика.

12 февраля — 31 марта. Художественный музей Алтайского края. «Краски русской провинции». Выставка посвящена 100-летию со дня создания «Союза русских художников». Около 70 произведений живописи, графики и скульптуры русских мастеров XIX — начала XX веков.

БЕЛГОРОД

25 декабря. Музей народной культуры. «Мозаика народного костюма». 300 экспонатов одежды, бытовавших на территории современной Белгородской области в конце XIX — начале XX веков. Рубахи, сарафаны, юбки, поневы, головные уборы, украшения, платки, шали, сезонная одежда, обувь.

БИРОБИДЖАН

15 января. Музей современного искусства. «Скрипач под елкой». Персональная выставка художественного редактора газеты «Биробиджанер штерн» Владислава Цапа. Иллюстрации к произведениям еврейских писателей, жанровые картины из жизни евреев.

22 января. Музей современного искусства. «Мой милый мирок». Выставка художественных работ поэтессы и художницы Риммы Лавочкиной и мастера народных промыслов Ольги Волошиной.

БРЯНСК

23 декабря. Музей братьев Ткачевых. Фотовыставка Аркадия Курдинова. Экспозиция включает более ста фотографий.

16 января — 16 февраля. Выставочный зал на бульваре Гагарина. Альтернативная художественная выставка. Живопись, декоративно-прикладное искусство, керамическая скульптура.

26 января — 26 февраля. Краеведческий музей. «Навеки вместе». Выставка посвящена 350-летию Переяславской Рады и воссоединению Украины с Россией. Портреты стародубских казачьих полковников, старинное оружие, коллекции старых открыток и монет, костюмы жителей западных районов Брянщины и многое другое.

ВЕЛИКИЕ ЛУКИ

29 декабря. Выставочный зал. Рождественская выставка. Живопись, декоративно-прикладное искусство.

29 января — 25 марта. Выставочный зал. «Многообразие в единстве». Выставка работ белорусских художников, выполненных в технике батик.

ВЛАДИВОСТОК

16 декабря. Музей имени В.К.Арсеньева. «Зимний букет». Зимние композиции, новогодние сувениры, изготовленные флористами клуба «Дыхание Востока».

18 декабря. Музей имени В.К.Арсеньева. «По следам биеннале». Выставка-инсталляция посвящается современному искусству Приморья и Японии и проходит в рамках арт-проекта «Восточный дневник».

18 декабря. Международный музейный центр. «Путешествие к полюсу холода». Николай Турков. Фотовыставка.

18 декабря. Международный музейный центр. «Золотой тростник». Татьяна Жукова. Выставка экологического дизайна.

25 декабря. Дом-музей Сухановых. «Рождественские встречи». Выставка школы искусств №2.

ВЛАДИМИР

11 декабря. Культурно-образовательный центр «Палаты». «Кимрский сапожок». Туфельки, сапожки, ботинки XVIII—XX веков.

18 декабря. Владимиро-Суздальский музей-заповедник. Выставка тульских пряников.

16—31 января. Институт усовершенствования учителей. «Рукотворная радуга». Народные костюмы и уникальные кружева — плетения на коклюшках.

16 января — 16 февраля. Троицкая церковь. «Фирменный магазин хрустальной посуды Ю.С.Нечаева-Мальцова». Экспозиция воссоздает заведение преуспевающего торговца конца XIX — начала XX вв. Картины, лаковые шкатулки, изделия из бересты и хрусталя.

19 января. Институт усовершенствования учителей. Коллективная выставка произведений прикладного творчества. Более 120 работ.

20 января. Городская художественная школа. Выставка детских рисунков из галереи изобразительного искусства юных художников Словении.

26 января — 29 февраля. Владимиро-Суздальский музей-заповедник. Самые древние и ультрасовременные, различные по форме, цвету и назначению бутыли, бутылочки и бутылки.

27 января. Институт усовершенствования учителей. Выставка средневекового искусства. Точные копии средневековых костюмов и оружия X—XV веков.

5 февраля. Центр народного творчества. Выставка объединения ковровских художников. Более 50 живописных и графических работ.

6 февраля. Культурно-образовательный центр «Палаты». «Постижение натуры». Художественная выставка, посвященная 10-летию Фонда Бориса Французова.

19 февраля. Культурно-образовательный центр «Палаты». «Эти разные, разные, разные ...кошки и мышки». Скульптура, фотография.

ВОЛГОГРАД

4 декабря. Музей изобразительных искусств. «Рождественский сувенир». Выставка рукоделия.

23 декабря. Музейно-выставочный центр. «История созидания». Выставка знакомит с развитием градостроительства. Проекты, фотографии, макеты.

ВОЛОГДА

8 декабря — 31 января. Шаламовский дом. Выставка декоративно-прикладного искусства Китая. Экспонируются произведения мастеров, выполненные в 1950—1970 годы в художественных мастерских Пекина. Панно и экраны из пробкового дерева, перламутра, ваты, пера, изделия перегородчатой эмали, лака, фарфора, яркие фонарики, зонтики, веера, изделия из бронзы, микрокопии фигур керамических воинов и колесниц первого китайского императора Цинь Шихуанди.

18 декабря. «Музей забытых вещей». Выставка кукол из коллекции Татьяны Кашиной.

ВОРОНЕЖ

23 января. Дом актера. «Россия — один день». Всероссийский фотопроект. 40 работ, сделанные 15 мая 2003 года. Фотографии рассказывают, как прошел этот день в самых разных уголках нашей планеты. Большинство снимков созданы воронежскими фотографами, среди которых Виталий Грасс, Михаил Квасов, Александр Зибров, Юрий Коновалов и другие.

26 января — 1 февраля. Областная библиотека имени Василия Кубанева. «Татьянин день». Различные издания, которые знакомят с историей создания университета, с историческими документами, мемуарами.

29 января. Выставочный зал Союза художников. Работы студентов художественного училища.

2 февраля. Выставочный зал Союза художников. Персональная выставка живописца Николая Трунова. Пейзажи.

3 февраля. Областной музей имени Никитина. «Древние традиции современной русской вышивки». Работы XIX века и современных мастеров. Художественные произведения: воротнички, предметы быта, одежда, иконография.

6 февраля. Муниципальный центр военно-патриотического воспитания «Музей-диорама». Выставка воронежского художника Вячеслава Черкасова. К 100-летию гибели легендарного «Варяга».

6 февраля. Областной краеведческий музей. «Подвиг русского воина». Выставка посвящена 100-летию начала Русско-японской войны. Фотографии, открытки, документы того времени, вырезки из газет и журналов, подлинные вещи.

ВОТКИНСК

25 декабря — 25 января. Музей истории и культуры. Выставка вышитых картин (гладью, крестом, бисером и т. д.).

3 февраля. Музей истории и культуры. Выставка детского творчества. Мягкая игрушка, вышитая картина, аппликация, смешанная техника.

ГОРЯЧИЙ КЛЮЧ

14 февраля. Исторический музей. Отчетная выставка преподавателей городской школы искусств. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

ДЯТЬКОВО

19 декабря — 19 января. Музей хрусталя. «Пейзажи Ясной Поляны». Живопись.

19 января — 31 марта. Музей хрусталя. Работы брянской вышивальщицы Людмилы Георгиевны Силаковой. Вышитые картины.

ЕКАТЕРИНБУРГ

8 декабря. Выставочный зал Детской художественной школы N2. «Двенадцать месяцев». Выставка флористики.

11 декабря. Галерея «УралПостер». Леонид Баранов. Живопись.

11 декабря. Выставочный зал Общественного фонда Екатеринбургского творческого союза деятелей культуры. Выставка работ художницы Ирины Власовой. Графика разных лет. Около тридцати работ.

11 декабря — 11 января. Дом-музей Метенкова. Выставка фотографий неформального художника Кашкина-Букашкина. Фотоэксперименты 1970-х гг., «ФотоБукварь, Или бело-черная фотографика из мифов о добром и злом».

18 декабря — 11 января. Музей изобразительных искусств. Экспозиция работ екатеринбургской художницы Анны Селенских. Около 70 живописных и графических полотен.

19 декабря. Музей изобразительных искусств. Персональная экспозиция екатеринбургского художника Василия Брыжко. Около двухсот живописных и графических работ, написанных в разные годы.

19 декабря. Музей молодежи.

«Со-Временная живопись». Леонид Луговых. Современные интерпретации работ Веласкеса, Ван Гога, Малевича и Пикассо.

«Тихая моя родина». Вадим Колбасов. Пейзаж, портрет, натюрморт. Около тридцати работ.

19 декабря. Галерея «Окно». «Бестиарий». Фантастическая экспозиция. Картины, на которых изображены мифологические животные: химеры, сфинксы и другие.

19 декабря — 19 января. Дом-музей Метенкова. «Избранное». Персональная фотовыставка Виталия Пустовалова.

20 декабря — 20 января. Галерея «Золотой скорпион». «Встречное движение». Сергей Астапов, Виталий Кальпиди, Сергей Сухов. Скульптура, неомы, поэтические клипы, пейзажи и графические композиции.

23 декабря. Галерея Одоевского. Выставка произведений художников из Кургана. Живописные и графические работы.

26 декабря. Галерея «Арт-игра». «Сказы северного ветра». Экспозиция объединяет образы северной культуры и северной природы.

26 декабря — 30 января. Центр народного искусства «Гамаюн». Экспозиция посвящена жизни и творчеству Павла Бажова. Живописные и графические произведения, декоративно-прикладное искусство: вышивка, украшения из бисера, вязание на коклюшках, изделия из лоскутов, работы, выполненные из керамики, камня и металла.

8 января. Музейно-выставочный комплекс УралГАХА. «Капля упала в океан, и океан растворился в капле». Наталья Субботина. Живописные и графические работы.

9 января. Дом-музей Метенкова. «Город моей гордости». Выставка фотографий школьников.

13 января. Музей молодежи. «Старый Новый год в Музее молодежи». Четыре выставки, объединенные одной тематикой.

«Здесь хорошо». Валерий Буланов. Фотография.

«Времена года». Евгения Акулова, Елена Гладышева, Лидия Чупрякова. Живопись.

«Нет — в любом случае «да». Юлия Свирепова. Живопись, графика.

«Красная планета». Галина Шадрина. Работы выполнены в технике батика и посвящены планете Марс.

15 января — 20 февраля. Музей литературной жизни Урала XIX века. «Ерофеич, Красная Шапочка и все другие...». Выставка посвящена трехлетию Музея этикетки. Экспозиция рассказывает все об истории этикетки, о культовых этикетках века, о курьезах полиграфии и дизайна.

16—30 января. Дом ученых. «Аркаим». Фотографии природных, туристических и археологических объектов, произведения древнего искусства, найденные в раскопках, аэрофотоснимки.

16—30 января. Дом кино. Выставка Олега Чагина и Юлии Крутеевой. 36 фотографий.

16 января — 16 февраля. Музей изобразительных искусств. «Возбуждение». Ирина Волостникова, Елена Подкорытова, Елена Сереброва, Виктор Оборотистов. Выставка посвящена теме эротики. Живопись, арт-объекты.

20 января. Выставочный зал Екатеринбургского творческого союза деятелей культуры. Образцы всех техник, которые когда-либо существовали в печатной графике.

20 января — 11 февраля. Музей изобразительных искусств. Рисунки, графические работы и фотографии 27 современных художников Германии.

20 января — 16 февраля. Галерея «Эгида».

«В состоянии перехода». Ольга Сирруш. Около тридцати работ.

«Forest Game». Любовь Черных. Графика. Двадцать графических листов, «картин с секретом». «Silk & Sound». Выставка Ирины Грековой. Картины и аксессуары, созданные в технике батика.

21 января. Новое здание областной библиотеки имени Белинского. Персональная выставка екатеринбургского художника Сурена Хондкаряна.

22 января. Музей литературной жизни Урала XX века. «Сказы Уральских гор». К 125-летию Павла Бажова. Старинные писаницы, рисунки дочери Елены, самоцветы уральских пещер, личные вещи писателя, фотографии, портреты и другие экспонаты.

22 января. Центр современной культуры Уральского государственного университета им. А. М. Горького. «Боевая готовность I: хроники». Фотография.

22 января. Областной музей ВДВ «Крылатая гвардия». «Боевая готовность II: оружие». Дмитрий Цветков (Москва). Объекты, оружие из ткани.

23 января. Выставочный зал библиотеки им. В.Г.Белинского. «Боевая готовность III: маневры». Нина Котел (Москва). Графика. Александра Митлянская (Москва). Фотография. Олег Лысцов (Нижний Тагил). Объект.

23 января. Площадь перед библиотекой им. В.Г.Белинского. «Вечный огонь». Анфим Ханыков (Ижевск). Перформанс.

23 января. Музей истории камнерезного и ювелирного искусства. «Бажовская комната». 11 панно, изготовленные мастерами палеха по мотивам бажовских сказов, произведения уральских камнерезов и ювелиров.

23—30 января. Дом-музей Метенкова. Выставка фотографий Евгения Савенко. Около 30 произведений на тему ландшафтов Урала.

24 января. Музей молодежи. «Боевая готовность IV: стратегии». Произведения Виктора Давыдова, Марины Ражевой, Валерия Корчагина, творческого союза «КудаБегутСобаки» (Екатеринбург), «Zer Gut» и «Консерватор» (Екатеринбург / Нижний Тагил), Максима Нероды (Новосибирск).

24 января — 15 февраля. Художественная галерея Храма на Крови.

«Святая земля». Ярослав Кулаков.

«Чувство Родины». Николай Семенов. Художественная фотография.

Выставка работ детской художественной школы города Заречного «Верхотурский пленэр».

27 января. Музей изобразительных искусств. «Человеческий фактор». Каслинское чугунное литье отечественных и зарубежных авторов. Около сорока чугунных человеческих фигур: императоры, древние воины, солдаты, женщины, дети, спортсмены.

28 января. Галерея Одоевского. Любовь и Василий Анциферовы. Около сорока работ.

28 января. Музейно-выставочный комплекс УралГАХА. Нумизматика, фарфор, акварели, интарсия, фотографии, макраме, кружево и др.

30 января. Галерея «Окно». 50 картин живописца Георгия Ваганова.

30 января. Галерея «Золотой скорпион». Живопись, графика, батик, бронзовая скульптура, керамика, авторская игрушка.

31 января. Выставочный зал Дома художника. Экспозиция картин художницы Маргариты Семеновой. Живопись, керамика. Около пятидесяти работ.

1—29 февраля. Художественный салон журнала «Урал». «Лето среди зимы». Людмила Махота. Натюрморты, пейзажи.

4 февраля. Краеведческий музей. «Сокровище Тибета». Выставка буддийской скульптуры, живописи, графики и предметов ритуального искусства. Более 200 экспонатов, созданных в мастерских Индии, Непала, Тибета, Монголии, Бурятии и Калмыкии.

5—25 февраля. Галерея «Окно». «Жизнь. XX, XXI век». Персональная выставка картин художника Георгия Ваганова. Живопись.

5 февраля — 10 марта. Центр культуры «Молодежный». «10 радостей». Выставка живописи Анатолия Макарова, Дмитрия Девятова, Марины Катаевой, Виктора Низовцева, Льва Хабарова. Абстракция, пейзажи, натюрморты.

10 февраля — 10 марта. Уральский центр народных промыслов и ремесел. «Весенние метаморфозы». Батик, выжигание по шелку, цветы из ткани.

12—25 февраля. Галерея «ART-Левъ». «В поисках новой живописи...». Выставка работ художника Николая Лисицына. Около 30 произведений. Интерьерная живопись.

13 января. «Литературная жизнь Урала XIX века». «Русская игрушка». Самые разнообразные матрешки, прототип русской игрушки — японская складная кукла «Шичи-Фуку-Джин» или «Семь божеств Счастья», «Зернушка», «Толстушка», «Свадебные неразлучники», «Вепская платочная кукла».

13 февраля. Галерея искусств «Вдохновение». «Шляпа. Предчувствие весны». Выставка фотографий Виталия Пустовалова. Все герои снимков запечатлены в черной шляпе.

13 февраля — 9 марта. Дом-музей Метенкова. «Гармония среды». Вадим Леонтьев. Около 50 фотографий. Пейзажи Антарктиды, Алтая, Камчатки и Танзании.

13 февраля — 13 марта. «Пушкинский дом». «Лики любви». Выставка посвящена Дню святого Валентина. Более 100 работ. Деревянные, бронзовые, керамические изделия, мягкие игрушки, живописные и графические картины.

16—29 февраля. Музей молодежи. «Палкопись». Петр Малков. Около 40 художественных объектов. Число экспонатов равно количеству лет художника — выставка приурочена к юбилею.

17 февраля. Музей молодежи. Выставки в рамках проекта «Страна Теремов. Прошлое. Настоящее. Будущее».

«Страна Теремов». Историко-краеведческая выставка. Керамика, ткани, макеты, изготовленные из дерева.

«Романовы. Верхотурский терем для цесаревича Алексея». Сергей Мочалов. Около 20 картин. Живопись.

«Россия — страна теремов». Сергей Поляков. Фотография.

«Тобольск». Картины Виталия Воловича и Алексея Казанцева. Около 20 работ.

19 февраля — 4 марта. Выставочный зал Дома писателей. «Весеннее обострение — генеральная репетиция». Египта. Персональная выставка. Сюрреалистическая живопись, коллажи.

20 февраля — 14 марта. Музей изобразительных искусств. Выставка работ Юрия Крылова. Скульптура, гобелены.

21 февраля — 10 марта. Галерея искусств «Вдохновение». «Танец с трех позиций». Елизавета Манерова, Ольга Житенева, Анна Метелева. Живопись, графика.

ИВАНОВО

24 декабря. Дом-музей Бориса Пророкова. «Лоскутная мозаика». Экспозиция лоскутных работ и кукол художницы Эльвиры Сиваковой.

ИЖЕВСК

27 ноября — 27 декабря. Выставочный центр «Галерея». «Татьяна Назаренко. Живопись, инсталляции». Около 40 живописных работ, созданных за период с 1986 по 2003 год.

12 декабря. Выставочный центр «Галерея». «Гармония вокруг нас...». Выставка фоторабот в жанре пейзаж.

24 января. Выставочный центр «Галерея». «Лица Волги». Сергей Братков, Вита Буйвид, Сергей Леонтьев, Валерий Стигнеев, Станислав Яворский. Выставка представляет материалы фотоэкспедиций по пяти республикам Поволжья: Марий-Эл, Мордовии, Татарстану, Удмуртии, Чувашии.

ИРКУТСК

25 декабря. «Классик-банк». Выставка работ художника Дмитрия Петухова. Сибирские пейзажи.

ЙОШКАР-ОЛА

12 февраля. Республиканский музей изобразительных искусств. «Поцелуй земле». Выставка художественных работ Валерия Боголюбова. 80 философских графических и живописных работ, натюрмортов и портретов, объединенных общей тематикой: человек, земля, космос.

КАЗАНЬ

9 декабря. Выставочный зал Союза художников Республики Татарстан. «Клятва предков». Художественная выставка произведений Канафи Нафикова и Фаиля Зиязова. Более 50 работ.

12 декабря. Музей «Элифба». «Радость творчества». Работы преподавателей и студентов Арского педагогического колледжа. Живопись.

13 декабря — 15 января. Камерный Шаляпинский зал. «Казань — абрисы и блики...». Выставка графики и живописи И.К.Колмогорцевой.

15—19 декабря. Музей им. Горького. «Архитектурный рисунок». Работы с видами уходящей Казани, а также фантазийные композиции.

24 декабря. Музей-квартира Ш.Камала. «Отосланные письма». Выставка посвящена 100-летию со дня рождения татарского писателя Аделя Кутуя.

12 января — 8 февраля. Центральная библиотека. «Эзотерические натюрморты № 2». Выставка Гульнары Ураз. Работы 2002—2004 гг., выполненные на стекле, холсте, дереве и других материалах.

19 января. Музей изобразительных искусств. Выставка художника-стеклодува Алексея Зеля.

22 января. Музей изобразительных искусств. «Мифологические и библейские сюжеты в западноевропейском искусстве». Основу выставки составила коллекция казанского историка, археолога и нумизмата XIX века Андрея Федоровича Лихачева. Произведения итальянских, голландских, французских, фламандских и немецких живописцев.

22 января — 25 февраля. Национальный музей Республики Татарстан. «Школа мужества». Выставка посвящена 100-летию со дня рождения Аркадия Петровича Гайдара. Из тематического цикла «Календарь знаменательных и памятных дат 2004 года».

27 января. Центральный государственный архив историко-политической документации Республики Татарстан. Экспозиция документов, посвященная 60-летию снятия блокады Ленинграда. Среди экспонатов дневники, письма, фотографии бойцов Ленинградского фронта (1944 год), фотографии эвакуированных детей (1945 год).

28 января — 15 февраля. Аксубаевский краеведческий музей. «Мы и природа». Выставка детских рисунков.

6 февраля — 10 апреля. Национальный музей Республики Татарстан. «Деньги к деньгам». Монеты Пантикапея и Золотой Орды, западноевропейские и российские средневековые монеты, юбилейные рубли и монеты регулярного обращения СССР и России, памятные монеты Российской Федерации, монеты СНГ, фальшивые деньги, «Займы Свободы», «думские» деньги, «керенки», кредитные билеты, заменители денег в виде продовольственных карточек, талонов.

7 февраля. Дом архитектора. Выставка, посвященная 70-летию Союза архитекторов Татарстана. Макеты зданий, ресторанов, банков.

КАЛИНИНГРАД

5 декабря. Историко-художественный музей. «Магия возвращается». Выставка произведений канадских индейцев. Репродукции десяти работ трех индейских художников.

19 декабря — 19 января. Музей Мирового океана. «Морские приключения барона Мюнхгаузена». Гравюры и рисунки художников XVIII—XX вв. из собрания писателя Сергея Макеева, иллюстрирующие подвиги барона Мюнхгаузена на море.

30 января — 29 февраля. Музей Мирового океана. «Атака века. Триумф и трагедия». Выставка отражает одно из ярчайших событий военной истории России. Модели судов «Вильгельм Густлов», «Штойбен», «Адмирал Хиппер», «Карл Гальстер», подводной лодки «С-13», выполненные в крупном масштабе.

2—29 февраля. Художественная галерея. «Гималаи». Николай Рерих. Более 60 гималайских пейзажей, выполненных художником в 1930—1940 годы.

КАЛУГА

18 декабря. Картинная галерея «Образ». Выставка графики. Сотни работ мастеров прошлого и настоящего. Литография, линогравюра, цветной офорт, монотипия, в том числе на бумаге, изготовленной вручную.

27 декабря. Государственный объединенный краеведческий музей. «Мир фарфора и фаянса». Выставка посвящена 150-летию Песоченской фаянсовой фабрики.

8—14 января. Картинная галерея «Образ». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство калужских художников.

21 января. Картинная галерея «Образ». Выставка-конкурс имени Афанасия Куликова. Около 200 работ. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, скульптура.

28 января — 28 февраля. Государственный музей истории космонавтики имени Циолковского. Выставка работ скульптора Андрея Волкова. 24 скульптурные композиции.

КЕМЕРОВО

7 января. Музей детского изобразительного искусства народов Сибири и Дальнего Востока. Персональная выставка Рафаэля Асланяна. Живопись.

8 января. Областной краеведческий музей. «Земля Кузнецкая». Выставка творческой фотографии.

12 января. Юргинский городской краеведческий музей. «Родного города любимый уголок». Персональная выставка Николая Николаевича Черкасова. Из цикла «Люди и судьбы». Живопись.

12 января. Городской краеведческий музей. «Старинные часы еще идут». 50 видов часов, изготовленных в период с XVIII века до наших дней: приборы для измерения времени первых часовых заводов России и предприятий иностранных производств, а также современные электронные и механические ходики, будильники, наручные часы.

15 января. Дом художника. Персональная выставка Августы Тарнавской. Живопись.

15 января. Краеведческий музей Мариинска. «Берестяные фантазии». Руслан Фаргиев. Работы из серий «Зимушка-зима», «Березовый край», «Египетские мотивы», репродукции картин из серий «Таинственные замки», «Водопады», «Наскальные росписи», «Древние цивилизации».

КИРОВ

8 декабря. Кинотеатр «Смена». «Поэма о Востоке». Светлана Кулябина, Елена Лопаткина, Ольга Фетисенко и др. Роспись по шелку. В работах присутствуют мотивы японской и китайской поэзии.

28 января. Художественный музей имени Васнецова. «Девять месяцев чувств». Тема выставки: беременность как произведение искусства.

5 февраля. Выставочный зал Дворца молодежи. «Во сне и наяву». Художественная фотография.

17 февраля. Музейно-выставочный комплекс «Диорама». «Земля—Воздух». Фотовидеовыставка. Более 150 работ.

КОВРОВ

26 декабря — 31 января. Историко-мемориальный музей. В рамках культурной программы XI Рождественских историко-краеведческих чтений.

Галина Заходер. Фотография.

Выставка народной фотостудии «Камчатка».

Выставка медного культового литья XVII—XIX вв. Около 200 предметов: крестов, икон, складней.

КОМСОМОЛЬСК-НА-АМУРЕ

5 января. Выставочный зал Союза художников. «Рождественская выставка». Более пятидесяти живописных и графических работ.

19 января. Музей изобразительных искусств. Выставка китайского фарфора. Работы современных китайских керамистов, выполненные в лучших традициях мастеров сунского периода (960—1232 гг.), свитки с каллиграфическими надписями.

КОСТРОМА

26 декабря. Галерея «Перпетуум Арт». Выставка современной вышивки.

14 января. Муниципальная художественная галерея. «Вьетнамские впечатления». Василий Ярославцев. Фотография.

19 января. Областная библиотека имени Крупской. Елена Максимова-Анохина. Натюрморт, пейзаж.

КРАСНОАРМЕЙСК

25 января — 25 февраля. Картинная галерея. Персональная выставка живописи художника Владимира Пермиловского.

КРАСНОДАР

20 января. Краеведческий музей Тихорецка. «Традиционные куклы России». Около 70 экспонатов — обрядовые, игровые и обереговые куклы.

4—15 февраля. Выставочный зал. «Тьмутаракань». Выставка иконописи и православной фотографии, посвященная 160-летию храма во имя иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость». 40 икон и около 100 фотографий.

11 февраля. Краевой художественный музей имени Ф.А.Коваленко. «Загадочный Тибет». Предметы быта и одежды высшего духовенства и рядовых жителей Тибета, предметы интерьера, посуда, украшения, культовое искусство,

25 февраля — 14 марта. Центральный выставочный зал. Фотовыставка.

КРАСНОЯРСК

15 декабря. Дом-музей П.А.Красикова. Филиал Красноярского краевого краеведческого музея. «В начале было слово». Выставка посвящена 120-летию Православного слова Сибири. Иконы, письменные источники, подлинные документы, книги, статьи «Енисейских епархиальных ведомостей», опубликованные с 1884 по 1919 гг., фотографии церковных памятников Сибири, резная церковная скульптура.

17 декабря. Общественная приемная администрации ЭАО. Выставка эвенкийских изделий декоративно-прикладного искусства. Традиционные изделия из кожи, меха, ровдуги (оленьей замши), украшенные вышивкой из бисера, женские украшения, предметы быта, одежды, поделки, художественные панно, оригинальные картины, мягкие игрушки и куклы.

КУРСК

28 января. Государственная картинная галерея имени А.А.Дейнеки. «Идеи и образы античности в европейском и русском искусстве». Экспозиция включает работы мастеров Италии, Фландрии, Франции, Германии, России и Австрии XVI—XX столетий. Более пятидесяти произведений живописи, графики и скульптуры.

МАЛОЯРОСЛАВЕЦ

16—31 января. Культурно-просветительский центр «Единство». Выставка работ парижского художника Игоря Шелковского. Живопись, гравюра, скульптура.

МАХАЧКАЛА

5 декабря. Институт прикладного искусства и дизайна. «Советский плакат шагает из века в век. XX—XXI».

27 января. Дагестанский государственный музей изобразительных искусств им. П. С. Гамзатовой. Выставка художественного стекла. Стеклянная утварь XVIII—XIX веков: рюмки, бокалы, бутылки, штофы, графины; авторские работы советского периода: вазы, кувшины, блюда; сервиз более чем из четырехсот предметов под названием «Золотая свадьба» художника Бориса Смирнова.

МЕНДЕЛЕЕВСК (ТАТАРСТАН)

29 декабря — 12 февраля. Краеведческий музей. «Букеты народного творчества».

МУРМАНСК

22 января. Мурманская организация Союза художников России. «Бескрайнее море». Около 90 работ 35 авторов. Классическая живопись, графика, акварели, декоративные статуэтки.

МУРОМ

19 декабря — 1 февраля. Выставочный центр Муромского историко-художественного музея. Персональная выставка памяти художника Николая Кульпина (1955—2002 гг.).

13 февраля — 31 марта. Выставочный центр Муромского историко-художественного музея. «Провинциальный дневник». Персональная выставка Владимира Севостьянова (Владимир).

НАБЕРЕЖНЫЕ ЧЕЛНЫ

25 декабря. Арт-салон молодежного центра «Нур». «Малахай с плюмажем». Выставка творческой группы «ШирМА» (Нижнекамск). Коллажи с использованием старых вещей.

14—25 января. Музей истории города. «Вятские динозавры». Демонстрируется уникальное собрание находок скелетов и черепов древних существ, обитавших на нашей планете в прошлые эпохи.

14 января — 5 марта. Музей истории города. «Мир старины». Экспонируются фондовые предметы, накопленные за 30 лет существования музея.

15 января. Городская картинная галерея. «Карнавал». Более двухсот произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства.

НАХОДКА

23 декабря. Музейно-выставочный центр. «Путешествие в Японию». Масштабные копии древних храмов и замков Страны восходящего солнца, материалы о традиционных национальных праздниках: День Девочек и День Детей, репродукции картин из коллекции «36 видов горы Фудзи» японского художника эпохи Эдо Кацусика Хокусая.

27 декабря. Музейно-выставочный центр. «Новый год и Рождество». Выставка детских произведений. Живопись, графика, флористика, керамика, коллаж, батик, вязаные игрушки, куклы из бумаги и бросового материала.

НИЖНИЙ НОВГОРОД

18 декабря — 12 февраля. Музей истории художественных промыслов. «Животворная сила». Выставка посвящена 100-летию со дня рождения мастера хохломской росписи Степана Павловича Веселова.

25 декабря. Государственный выставочный комплекс. Персональная выставка художника Валерия Алешина. Живопись, графика.

25 декабря. Музей имени А.С.Пушкина. «Неторопливая прелесть бытования». Выставка бытовой вышивки конца XIX — начала XX веков.

25 декабря — 31 января. Музей нижегородской интеллигенции. «Рождественская сказка». Выставка рассказывает об истории и традициях празднования Рождества и Нового года в семьях нижегородцев на рубеже XIX—XX веков. Елочные украшения, открытки, костюмы, маски, игрушки, фарфор и др.

7 января. Государственный художественный музей. Выставка иконы Богоматери Печерской. В рамках XI фестиваля «Рождественские дни православной культуры».

12 января. Нижегородская государственная областная универсальная научная библиотека имени Ленина. Выставка живописи Николая Бурдастова. В рамках фестиваля «Рождественские дни православной культуры». Пейзажи, жанровые картины.

19 января — 1 февраля. Государственный выставочный комплекс. «Российское застолье». Фотовыставка.

20 января — 1 февраля. Государственный выставочный комплекс.

Персональная выставка художника Ивана Еськова. Экспозиция посвящена 60-летнему юбилею автора. Около 100 живописных и графических работ. Пейзажи.

Алексей Яковлев. Живопись.

28 января. Дмитриевская башня нижегородского Кремля. «Созидая, не разрушай». Экологическая фотовыставка.

6 февраля. Центральный выставочный комплекс. «Фоторакурс». Выставка работ нижегородских фотохудожников. В экспозицию вошли художественные, репортажные и рекламные работы.

6 февраля. Нижегородская ярмарка. «Большая Волга-2004». Всероссийская филателистическая выставка, посвященная 100-летию со дня рождения Валерия Чкалова.

5—18 февраля. Русский музей фотографии. «Внуки капитана Гранта-2». Фотоснимки экзотической природы далеких стран и островов. Более 70 работ.

10 февраля — 10 марта. Галерея «Русский век». «Букет для любимой». Выставка живописи, приуроченная ко Дню всех влюбленных».

13—21 февраля. Художественный музей. Выставка «портретов без этикеток» нижегородских деятелей культуры, искусства, науки, представителей бизнеса и политики, выполненные художником Вячеславом Грачевым. Более 50 работ.

НИЖНИЙ ТАГИЛ

26 декабря — 31 января. Музей изобразительных искусств. «Территория ПРО». Фотовыставка более 200 работ на экологическую тему.

НОВГОРОД

4 декабря. Центральная городская библиотека имени Балашова. «Невелика диковинка — платочек». Около 30 шалей и платков.

22 января. Детский музейный центр новгородского Кремля. «Второму детству не бывать...». Выставка посвящена блокаде Ленинграда.

28 января. Детский музейный центр новгородского объединенного музея-заповедника. «Город под городом». Выставка работ участников городского детского археологического конкурса.

9—14 февраля. Салон Елены Смирновой. Традиционная февральская выставка «валентинок». Сердечки из бересты, сена, соломы, перьев и ракушек, из разнообразных природных материалов и тканей, из гипса и драгоценных металлов, светящиеся «валентинки». Около 200 работ.

НОВОКУЗНЕЦК

5 февраля. Художественный музей. «Деревянные узоры». Выставка мастеров резьбы и росписи по дереву.

НОВОРОССИЙСК

5 февраля. Художественная школа. Выставка архитектурного и дизайнерского творчества.

НОВОСИБИРСК

26 декабря. Картинная галерея. «Сибирское искусство XX века». Коллекции икон, полотна западноевропейских мастеров, живопись и графика русских художников XVIII—XX веков.

4—27 января. Дом ученых. Выставка работ детской художественной студии А.Шорина «Гвалт».

6—25 января. Дом ученых. Выставка фотографии В.Асмирко (Москва).

15 января. Новосибирский художественный музей. Выставка живописи Олега Ланга.

16 января. Новосибирский художественный музей. Выставка, посвященная 450-летию российско-британских отношений. Краткая иллюстрированная история взаимоотношений наших стран. Репродукции картин, фотографии, рисунки детей, побывавших в Англии.

28 января. Джаз-клуб «Труба». «Лес», «Татуировки». Две серии графических абстрактных работ художника Николая Мясникова.

28 января — 28 февраля. Галерея «Модерн». Персональная выставка итальянского художника и скульптора Эмилио Баракко. Печатная графика, акварели.

29 января. Новосибирский художественный музей. «Художники Уфы». Более 100 живописных и графических работ уфимских художников — Рината Миннебаева, Раиса Гаитова, Айрата Терегулова.

6 февраля. Галерея «Connection». Эд Лю Вэй. Фотохайки. Лед, вода, дерево, камень — «персонажи» работ фотохудожника.

9 февраля. Краеведческий музей. «Горный Алтай». Выставка работ художников из Горно-Алтайска. В экспозиции более 80 работ — от камерных сюжетов до монументальных полотен.

12 февраля. Галерея «Модерн». «Лед и пламень». Николай Чепоков, Эмилио Баракка. Графика.

ОБНИНСК

21 января — 8 февраля. Региональная выставка «Фотовир». Тридцать пять фотохудожников из Обнинска, Калуги, Малоярославца, Боровска и других городов и сел Калужской области. Более 200 работ различных жанров и направлений.

ОЛОНЕЦ (КАРЕЛИЯ)

9 февраля. Национальный музей. Выставка посвящена олонецкому купечеству. Предметы быта и интерьера, документы, денежные знаки IX—XX веков.

ОМСК

16 декабря. Музей изобразительных искусств им. М.А.Врубеля. «Имя забытое, имя обретенное». Русский портрет из собрания музея. Графика и живопись XVIII — начала XX века.

24 декабря. Музей изобразительных искусств имени М.А.Врубеля. «История елки». В экспозицию вошли елочные украшения 1930—1960-х годов, дореволюционные рождественские открытки, коллекции Дедов Морозов разных лет.

20 января. Государственный историко-краеведческий музей. Выставка, отражающая основные вехи истории немцев в Сибири. Фотодокументы, архивные материалы.

3 февраля — 3 марта. Музей изобразительных искусств имени М.А.Врубеля. Первая выставка в рамках проекта «Союзники». Живописные, графические и скульптурные работы мастеров бывшего СССР.

6 февраля. Музей изобразительных искусств им. М.А.Врубеля. «Микрокосмос Анатолия Коненко». Более 30 миниатюр, 80 экземпляров микрокниги и 35 акварельных пейзажей, основная часть которых составляет архитектурный пейзаж с памятниками Омска.

11 февраля. Выставочный павильон библиотеки имени А.С.Пушкина. «Пинакотека цвета». Выставка Николая Молодцова.

12 февраля. Тарская картинная галерея. «Милая моя Родина». Выставка посвящена 410-летию города Тары. Живопись, изделия декоративно-прикладного искусства.

ОРЕНБУРГ

11 декабря. Выставочный зал ДК «Россия». Выставка картин Александры Суспицыной. Живопись.

11 декабря. Театр «Пьеро». «Женский взгляд». Екатерина Процив, Ольга Мухина. Натюрморты, пейзажная графика, картины — «отклонения от реализма».

22 января. Музей изобразительных искусств. Выставка лаковой миниатюры Палеха.

Шкатулки, солонки, пасхальные яйца, скань из мельхиора и серебра, иконы, «Евангелие в красках Палеха».

22 января. Центральный выставочный зал. «Этюды разных лет». Выставка оренбургских художников.

ОРЕЛ

25 декабря. Музей изобразительных искусств. Выставка произведений художника Николая Рымшина.

29 декабря. Музей изобразительных искусств. «Обнаженная натура в изобразительном искусстве XX века». Графика, скульптура.

10 января — 20 февраля. Литературный музей И.Тургенева. «У музы есть различные пристрастья...». Выставка работ фотохудожника Людмилы Домарацкой и художника-флориста Веры Соколовой. Букеты, панно, поделки и фигурки, выполненные из сухой травы и соломы, фотозарисовки деревенской жизни и быта, полуразрушенных архитектурных памятников Орловщины.

ПАВЛОВО

1 января — 29 февраля. Исторический музей. «Далекое Ближнее Константиново». Выставка знакомит с результатами археологических раскопок древнерусского села на территории Нижегородской области.

1 февраля — 31 марта. Исторический музей. Выставка визитных карточек XIX—XX вв. из собрания нижегородского коллекционера Л.Л.Крайнова-Рытова.

ПЕНЗА

11 февраля — 1 апреля. Музей-заповедник «Тарханы». «Судьба поэта-воина». Работы Лермонтова-художника (копии), материалы, рассказывающие о жизненном пути и военной деятельности великого русского поэта.

ПЕРМЬ

10 декабря. Гордума. Выставка пермского художника Анатолия Френкеля. В рамках проекта «Белая гостиная».

11 декабря. Галерея «Серебряный свет». «Верхняя Кама». Выставка художественной фотографии.

26 декабря. Выставочный зал Дома художника. «Зимняя симфония». Зимние пейзажи, натюрморты, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

16—25 января. Выставочный павильон «Пермская ярмарка». «Арт-Пермь-2004». Шестая международная выставка. Живопись, графика, скульптура, иконопись, художественная фотография, керамика, роспись, декоративные панно, мозаика, витражи, художественная ковка, литье, чеканка, резьба по дереву, изделия из бересты, плетение из лозы, макраме, флористика, фитодизайн, аранжировка цветов, икебана, вышивка, рукоделие, батик, гобелены, украшения из самоцветов, бисероплетение, национальная одежда.

22 января. Областной краеведческий музей. «Тайны морских глубин». Около 600 экспонатов.

28 января. Галерея «Серебряный свет». «Горячее лето. Природа обнажения». Фотография.

3 февраля. Областной краеведческий музей. «Сувенир с Востока». В рамках Дней японской культуры в Перми. Предметы из фондов музея.

6 февраля — 14 марта. Областной краеведческий музей. «В Японию без визы». Более 300 предметов: обереги, колокольчики, предметы быта и украшения жилища, традиционная одежда — кимоно и др.

9 февраля. Культурно-деловой центр. «И снег, и лед, и пламень!». Фотолетопись форума снежной и ледовой скульптуры. Более 80 художественных фотографий.

16 февраля. «Белая гостиная» городской Думы. Выставка художника Леонарда Пайю. Живопись.

ПЕТРОЗАВОДСК

17 декабря — 11 января. Городской выставочный зал. «Один плюс два». Борис Кукшиев, Александр Белоусов, Игорь Михайлов. Живопись, керамика.

23 декабря. Музей изобразительных искусств. «Прощание с юбилеем». Персональная выставка карельского фотографа Виталия Голубева, посвященная 300-летию столицы Карелии. Фотографии, запечатлевшие празднование юбилея Петрозаводска.

25 декабря. Музей изобразительных искусств. Олег и Ольга Юнтунен. Малоформатная графика: экслибрисы, натюрморты, портреты, пейзажи, «поздравительные открытки»; художественные объекты из дерева, бумаги, бересты и соломы, выполненные с применением росписи, тиснения, выжигания.

15 января — 15 февраля. Музей «Марциальные воды». Выставка произведений Бадри Топурия.

23 января — 29 февраля. Музей изобразительных искусств. Выставка ювелирных украшений Леонида Красавцева и студии «Скань».

30 января — 29 февраля. Музей изобразительных искусств.

«От реализма до объекта». Выставка петрозаводского художника Владимира Иваненко, посвященная его 65-летию. Живопись, графика.

«Литораль+». Выставка фотохудожника Олега Семененко.

1 февраля. Презентационно-выставочный центр музея «Кижи». Экспозиция посвящена архитектору-реставратору Александру Ополовникову.

5 февраля. Медиа-центр «Выход». «Тело-клетка». Персональная выставка фотографа Егора Верхоглядова. 27 авторских произведений, созданных в смешанной технике, сочетающей фотографию, компьютерное генерирование и цифровую печать.

ПЕТРОПАВЛОВСК-КАМЧАТСКИЙ

20 января — 28 февраля. Краеведческий музей. «Сокровищница духа». Выставка произведений Николая и Святослава Рерихов. 60 работ знаменитых художников.

ПСКОВ

29 января — 27 февраля. Галерея «На Бастионной». «Дорога к Пушкину». Энгель Насибулин. Живопись, графика.

5 февраля. Выставочный зал Союза художников. Выставка эстампа. Гравировальные техники: литография, ксилография, цветная линогравюра.

3 марта — 4 апреля. Галерея «На Бастионной». «За полчаса до весны». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

РОСТОВ-НА-ДОНУ

9 декабря. Детская художественная галерея. «Славянская культура». Более 90 реалистичных работ художников из Ростова и области отображают авторское видение славянской культуры.

30 декабря. Областной музей краеведения. Выставка посвящена рождественским праздникам. Елочные украшения, детские игрушки, поздравительные открытки дореволюционной России, карнавальные костюмы, маски.

20 января. Детская художественная галерея. Работы учащихся художественной школы Новошахтинска. Декоративно-прикладное искусство.

3 февраля. Краеведческий музей. Историческая выставка. Мир кочевых племен с IV в. до н. э. по XVII век. Более 300 экспонатов из истории поселения и освоения Дона: половецкий шлем и колчан, сделанный из бересты, хазарские украшения, старинное казачье оружие и многое другое.

РЫБИНСК

30 января — 10 марта. Рыбинский музей-заповедник. Выставка театрального художника Марины Помещиковой.

7 февраля — 1 апреля. Рыбинский музей-заповедник. «Наш младший брат...». Образы животных в памятниках археологии, одежде, предметах быта и народного искусства, оружии, в нумизматике и геральдике, произведениях живописи, графики, декоративно-прикладного искусства.

САЛЕХАРД

5 декабря. Музейно-выставочный комплекс им. И.Шемановского. «Арт-Ямал». Первая региональная выставка ямальских художников. Около 60 мастеров живописи, графики, резьбы по дереву и кости из Ноябрьска, Муравленко, Сеяхи, Аксарки, Нового Уренгоя и других городов Ямала.

САМАРА

11 декабря. Историко-краеведческий музей имени Петра Алабина. «Легкость». Персональная выставка московского художника Б.Гусева.

17 декабря. Художественный музей. «Амур и Психея». Графика Ф. Толстого первой половины XIX в.

18 декабря. Галерея «Мария». «Отражения». Работы Германа Феоктистова, Игоря Зейналова, Павла Грозова. Более 60 скульптур.

23 декабря. Художественный музей. Выставка иллюстраций Федора Толстого к поэме И.Богдановича «Душенька».

25 декабря. Художественный музей. «Пустырь. Атлас». Максим Кантор. Офорты, цинкография, ксилография.

30 декабря. Историко-краеведческий музей имени Петра Алабина. «Девять месяцев чувств». Фотография.

21 января — 10 февраля. Художественный музей. «Под знаком цветов и птиц». Выставка китайского искусства, посвященная восточному Новому году.

22 января. Дом журналистов. «Золотой объектив». Юрий Стрелец. Фотография.

2 февраля — 2 марта. Художественный музей. «Русский пленэр».

11 февраля — 11 марта. Культурно-выставочный центр «Радуга». «Древняя Греция в искусстве». Современные греческие копии известных античных скульптур богов Олимпа, барельефы с их изображением.

13 февраля. Дом Курлиной. «Сокровища музеев Франции».

16 февраля — 14 марта. Художественный музей. «Альфред Вакано. Страницы истории прошлого». Архивные материалы, фотографии семьи, подаренные музею его потомками.

САРАТОВ

25 декабря — 25 января. Дом-музей Павла Кузнецова. «Ангел объектива». Основой экспозиции стали старинные фотографии (конец 60-х годов XIX в. — 10-е годы XX) из частных коллекций саратовцев.

14 января. Музей-усадьба В.Э.Борисова-Мусатова. «Научись писать письма». Сергей Щурин. Живопись, графика.

15 января. Галерея «Эстетика». «Зимние узоры». Пейзажи Романа Мерцлина, Вячеслава Зотова, Татьяны Хахановой, Виктора Чудина, Владимира Гуляева, Леонида Гусева.

3 марта. Государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. «Три века русского искусства». Выставка организована совместно с Государственным Русским музеем.

СМОЛЕНСК

11 декабря — 11 января. Дом художника. «Мелодии времени». Персональная выставка Владимира Еленецкого. Живопись.

22 января. Исторический музей. «Женские головные уборы XVIII—XIX веков из коллекции Марии Клавдиевны Тенишевой». Кокошники олонецкие однорогие, нижегородские в форме полумесяца, костромские — похожие на шлем, головные уборы южных областей, из Смоленской губернии со множеством надеваемых деталей, Средней Азии и северных народов, коллекция шелковых, парчовых, шерстяных тканых и набивных платков русских мануфактур.

1 февраля. Выставочный зал Смоленского музея-заповедника. «Дороги небесные». Персональная выставка минского художника Сергея Пыжикова. 80 живописных и графических работ.

СОЧИ

3 февраля. Институт моды, бизнеса и права. Выставка работ студентов. Живопись, эскизы, коллекции одежды и аксессуаров, рисунки театральных и исторических костюмов, афиши.

СУРГУТ

1 января — сентябрь. Художественный музей. «Видевшие лицо Тарн». Археологический памятник III—IV вв. н. э. из собрания музея в пространстве современного медиаискусства.

3—10 января. Художественная галерея. Персональная выставка Анатолия Владимировича Седова. Живопись.

3—17 января. Художественный музей. «Преувеличения и примечания». Персональная выставка немецкого художника Клауса Мюллера-Бохума. Работы являются своеобразной интерпретацией известного графического произведения «Панорама Санкт-Петербурга» итальянского мастера Анжело Тозелли (конец XVIII — начало XIX века).

3—31 января. Художественная галерея. «Картины-призраки». Выставка художественной голографии.

3—31 января. Художественный музей. «Возможно быть другим». Экспозиция в «чемодане».

3 января — 1 февраля. Краеведческий музей. «Лики культуры».

20 января — 20 февраля. Художественный музей. «Я возвращаюсь». Алексей Веселкин (Суздаль). Эмалевые плакетки, панно, живопись, графика.

25 февраля — 14 мая. Художественный музей. «Югана». Геннадий Райшев (Ханты-Мансийск). Территория Югры: осмысление взаимодействия славянской и хантыйской традиционных культур. Живопись.

СЫКТЫВКАР

14 января. Национальный музей Коми. «Женский портрет в интерьере эпохи. XX век».

9 февраля. Национальная галерея Коми. Виталий Трофимов. Живопись, графика.

ТВЕРЬ

19 декабря. Областная картинная галерея. «Идеи. Мечты. Реальность». Художники Твери представили свои работы в различных жанрах.

5 февраля. Кинолекционный зал Тверского государственного объединенного музея. «Через сопки Манчжурии — к Цусиме». Выставка посвящена 100-летию Русско-Японской войны 1904—1905 годов. Модели русских кораблей, участвовавших в войне, боевое оружие российской и японской армий, историческая военная миниатюра, портреты наших земляков — участников сражений с японцами, коллекция военных плакатов 1904—1905 годов, военные доспехи японского самурая.

ТОЛЬЯТТИ

17 декабря — 1 февраля. Галерея современного искусства. Работы скульптора Александра Рукавишникова.

18 декабря. Картинная галерея. «Моя провинция. Времена года». Персональная выставка В.Цыбаева.

22 января — 15 февраля. Картинная галерея. «Полет над Киммерией». Персональная выставка Александра Худченко. Станковая графика, живопись.

10 февраля. Галерея искусств. «Керамика Пабло Пикассо». 16 подлинных произведений художника.

ТОМСК

4 декабря. Художественный музей. Персональная выставка художника Юрия Бралгина. Живопись, скульптура.

19 января. Художественный музей. Выставка эстонского художника Маргуса Румпа. Пастель.

ТУЛА

1 декабря — 31 января. Музей «Тульский некрополь». «Икона на камне». Фотографии фасадов надгробий, саркофагов, жертвенников, муфтированных колонн и конусов, рельефов с мотивами растительных и цветочных орнаментов, артефакты.

18 декабря — 1 марта. Музей самоваров. «Зима. Гармония природы». Из цикла «Времена года». 24 авторские работы художников-стекольщиков 70—80-х годов XX века.

23 января. Музей Порфирия Крылова. «Русский пейзаж». Пейзажи Оки русского художника Василия Дмитриевича Поленова, его друзей и последователей.

23 января — 21 февраля. Галерея «Ясная Поляна». «Рецепты счастья». В рамках программы передвижных выставок «Новое искусство».

ТЮМЕНЬ

23 января. Областной центр прикладного творчества и ремесел «Народная галерея». «Сибирские традиции». Декоративно-прикладное искусство, резьба по кости, изделия из дерева.

12 февраля. Областной музей изобразительных искусств. «Человек, зверь и птица». Русское искусство XIX века (живопись, скульптура), современное декоративно-прикладное искусство (фарфор, стекло, керамика), народная игрушка, искусство народов Обского Севера, первобытное искусство.

УЛАН-УДЭ

22 декабря. Художественный музей Бурятии. Цыренжап Сампилов. К 110-летию со дня рождения художника. Живопись.

4 января. Музей истории Бурятии. «Я — автор». Выставка детских произведений. Более 200 предметов декоративно-прикладного и изобразительного искусства — акварель, масло, гуашь, аппликация, плетение, вышивка, изделия из бересты и бисера.

УЛЬЯНОВСК

21 января. Музей-мемориал. «Прощание с Владимиром Лениным глазами художников». К 80-летию со дня смерти вождя революции.

2 февраля. Областной краеведческий музей. «Звуки времени». Выставка эволюции звуковоспроизводящих устройств. Мелодион, металлофон, граммофон, патефон, а также множество другой аппаратуры с конца XIX века до наших дней.

6 февраля. Музей фотографии. Фотолаборатория XIX века, фотоаппараты XIX—XX веков, фотографии того времени.

УФА

18 декабря. «Янгантау». Персональная выставка художника Ивана Фартукова. Живописные произведения по мотивам деревенской жизни, портреты жителей деревни Сюрюкаево.

25 декабря. Президент-отель. «Уфимское семигорье». Выставка работ художника Ф. Шагабутдинова. Живопись.

22 января. Галерея «Урал». Павел Шамыкаев. Пейзажи и жанровые работы.

1 февраля. Галерея «Аймак». «Тканая» выставка Инны Абзаловой. Работы в технике «печворк», «аппликация».

ХАБАРОВСК

18 декабря. Арт-подвальчик. «Званый вечер в декабре». Персональная выставка художницы Виктории Романовой.

15 января. Краеведческий музей. «Народные мотивы». Детско-юношеская этнографическая мастерская «Эвелен». Свадебный и праздничный наряды XIX века, костюмы Тульской, Орловской, Тверской, Рязанской, Архангельской губерний, десять национальных костюмов народов Приамурья, отделанные кружевом и мехом, расшитые гладью.

19 января. Арт-подвальчик. «Сказочный калейдоскоп». Выставка художницы Натальи Тимчук и ее воспитанников из детской студии «Лепота». Персонажи из русских народных сказок, образы-фантазии, жанровые сценки по мотивам русского фольклора.

20 января. Краеведческий музей им. Н.И.Гродекова. Николай Рерих. Выставка подлинных работ живописца и философа из серии «Гималаи», посвященная 130-летию со дня рождения Н.К. Рериха. Также представлено несколько ценных фотографий и документов, датируемых 20—30 годами XX столетия.

ХАНТЫ-МАНСИЙСК

10 декабря. Центр прикладного творчества и ремесел. «Звуки забытого чуда». Выставка старинных предметов.

25 декабря — 15 января. «Первопроходцам земли Югорской». «Чудо-валенки». Декоративно-прикладное творчество.

ЧЕБОКСАРЫ

23 декабря — 23 января. Чувашский государственный художественный музей. Выставка произведений художественных промыслов и народного искусства. Более 700 экспонатов. Вышивка, узорное ткачество, резьба, плетение и многое другое.

26 декабря — 8 января. Чувашский государственный художественный музей. «История страны в плакатах». Экспозиция произведений Ореста Ивановича Филиппова.

9 января — 15 февраля. Чувашский государственный художественный музей. Экспозиция произведений Анатолия Петровича Рыбкина. Живопись.

28 января. Галерея «Серебряный век». Выставка работ девяти фотографов.

ЧЕЛЯБИНСК

19 декабря — 10 января. Галерея «Каменный пояс». Виктория Питиримова, Любовь Серова, Михаил Никитенко, Екатерина Пензина. Стекло, батик.

20 декабря. Дом архитектора. Выставка кукол.

19 января. Областная картинная галерея. Выставка основоположника челябинской художественной школы Николая Русакова. Около 150 работ.

ЧЕРЕПОВЕЦ

31 января — 29 февраля. Художественный музей. «Мир русской иконы». Икона конца XIV—XVIII вв., культовая деревянная скульптура «Снятие с креста» в стиле барокко, шитье XVII в.

ЮЖНОУРАЛЬСК

1 февраля. Краеведческий музей. Фотовыставка работ творческого объединения «Каменный пояс». К 40-летию города.

ЯРОСЛАВЛЬ

6 января. Музей-заповедник. «Образы древнего Ярославля. Искусство XV—XVIII веков».

16 января. Художественный музей. «Лицо». Проект костромского художника Владимира Тюрина. Вариации на тему человеческого образа автор пишет на старых портретах членов Политбюро.

21 января — 18 февраля. Центр современного искусства «Арс-Форум». Выставка живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, фотографии.

23 января. Музей-заповедник. «Искусство видеть мир». Студия «Руссар». Выставка фотографии.

23 января. Музей истории города. Выставка репродукций картин Николая Рериха, приуроченная к 100-летию посещения города семьей Рерихов.

27 января. Музей-заповедник. «Чудеса фотографии. Ярославль начала XX века в цветных фотографиях С.М.Прокудина-Горского».

28 января — 28 апреля. Музей-заповедник. «Верую, Господи». Выставка посвящена 130-летию со дня рождения композитора и священника отца Василия Зиновьева.

Homo homini lupus. Бумага, наклеенная на холст, масло. 68×52. 1944—1948

Жорж Руо:
крик подавленного духа

Здание Главного Штаба. До 18 декабря 2004.

С 19 декабря в Эрмитаже — «Шесть шедевров Жоржа Руо». Так называется маленькая выставка, привезенная в Петербург из парижского Центра Помпиду почти на год, что позволяет всем ценителям искусства выбрать время для встречи с рядом лучших произведений знаменитого художника.

«Безумец и маньяк Руо пишет, точно топором рубит, свои бредовые видения»,— так его творчество определил Александр Бенуа. Классик отечественного искусствоведения был совсем не одинок в этой, увы, неоправданно высокомерной и пренебрежительной оценке деятельности одного из наиболее *глубоких* живописцев ушедшего столетия. Впрочем, достижения многих других мастеров, которые, как и Руо, стремились к мистическому и парадоксальному, воспринимались и воспринимаются весьма неоднозначно. Руо близок по духу к сюрреалистам и художникам английского неоромантизма, отчасти к немецким экспрессионистам. Все они были взволнованы теми образами, чье воздействие вполне соотносится с понятием катарсиса. Интересно, что именно среди представителей этих течений возникла идея создания нового религиозного искусства, которое уже не обладало торжественной силой, как во времена готики и барокко, а воплощало, скорее, крик подавленного духа.

Руо хранил в себе внутреннюю дуалистичность, болезненное чувство дисгармонии высокого и низкого, истинного и навязанного. Он долгое время испытывал состояние душевного беспокойства, всюду ему мерещился ужас, образы воплощенного зла занимали ведущее место в его работах. «Такой» Руо представлен «Парадом» и «Докладчиком». Но есть и «другой» — более поздний, теперь с фанатичной настойчивостью ищущий в направлении духовного искусства. В нем раскрывается мастер, способный создавать удивительно сильные образы, напоминающие насыщенными цветами, широкими черными контурами витражи древних католических соборов. На мой взгляд, лучшим произведением этой экспозиции является «Homo homini lupus» («Человек человеку волк»), таинственная и трагическая композиция, обладающая священной простотой, совсем не свойственной современному искусству.

Яков Тугендхольд говорил о Руо: «Какая-то темная, еще не осознанная сила рвется из-под кисти этого старого чудака, какой-то душевный пароксизм чувствуется за его творчеством, лихорадочным, неряшливо-эскизным и, в то же время, таким пластически ясным!» Невозможно воспроизвести особенности сложной живописной манеры Руо, проявлявшего необычайную требовательность к своим работам. Тем интереснее опыт непосредственного восприятия его искусства.

Александр Котломанов

Любовники. Около 1528. ГЭ

Сидящая женщина с шитьем на коленях. Рисунок пером и кистью. 1530-е годы. ГЭ

Пармиджамино: «принц маньеризма»

«Пармиджанино в веках и искусствах. К 500-летию со дня рождения». Двенадцатиколонный зал Эрмитажа. До 28 марта 2004.

В прошлом году просвещенный мир отмечал 500 лет со дня рождения Франческо Маццолы, известного под именем Пармиджанино. По этому случаю в Двенадцатиколонном зале Эрмитажа открылась экспозиция «Пармиджанино в веках и искусствах. К 500-летию со дня рождения». Если бы подобную выставку устраивал, допустим, нью-йоркский Метрополитен, то на ней можно было бы увидеть все произведения художника. Эрмитажная экспозиция — это удовольствие для эстета или знатока. Она не демонстрирует ни одного из всемирно известных шедевров Пармиджанино, зато показывает его рисунки и офорты, а также листы, выполненные ведущими мастерами европейской репродукционной гравюры по его картинам и рисункам. Кроме этого — фарфор, майолика, эмали и камеи. Все экспонаты представлены из собрания Эрмитажа, помимо трех рисунков из Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Пармиджанино — ведущая фигура итальянского маньеризма, своеобразного декаданса в культуре XVI века. Это художественное явление полно загадок. Стилистически маньеризм вроде бы считается «уже не Ренессансом, но еще не барокко», хотя, на мой взгляд, творчество всех выдающихся маньеристов (Понтормо, Бронзино, Россо Фьорентино, Приматиччо) — это доведенный до абсурда классицизм «титанов Возрождения», Леонардо, Рафаэля и Микеланджело. Пармиджанино, интерпретатор и последователь прежде всего Рафаэля, в своих произведениях предельно развивал линейную грациозность, присущую манере автора «Сикстинской мадонны». Его образы, показанные в нарочито «классических» ракурсах и зачастую почему-то имеющие неестественно длинные шеи, вызывают ассоциации с творчеством представителей ар нуво. Как и они, Пармиджанино имел множество странных и двусмысленных черт и в искусстве, и в жизни. Он мог, к примеру, зашифровывать в картинах на евангельские сюжеты какую-либо тайную информацию. В этом можно убедиться, внимательно разглядывая его самое известное произведение, «Мадонну с длинной шеей». Пармиджанино занимался алхимией, что было тогда в моде. Есть легенда, что он завещал похоронить себя обнаженным, с кипарисовым крестом на груди.

Несомненной заслугой «принца маньеризма», как иногда называют Пармиджанино в современном искусствоведении, является его деятельность в области рисунка. Если у предшествующих художников рисунки играли в основном вспомогательную роль, были по большей части подготовительными этюдами или эскизами, то большинство его рисунков было сделано уже в качестве самостоятельных произведений. При этом он редко рисовал с натуры, предпочитая импровизацию. Рисунки Пармиджанино пользовались огромным успехом у художников и любителей искусства, они неоднократно копировались и воспроизводились в различных видах гравюры, что с успехом демонстрирует и эта выставка.

Кроме рисунков мастера, среди которых особенно хороши «Мадонна с Младенцем в облаках» и «Сидящая молодая женщина с шитьем на коленях», представлены и его офорты. Пармиджанино, виртуозный офортист, был к тому же и одним из первооткрывателей этой графической техники. Немаловажно, что художник интересовался другими видами эстампа, в частности кьяроскуро — особым типом цветной гравюры на дереве. Он предоставлял свои работы для воспроизведения ксилографам, поощрял среди своих учеников изучение техники многокрасочной печати.

Уго да Карпи, Джулио Боназоне, Антонио да Тренто, Никколо Вичентино, Антонио Мария ди Джироламо Дзанетти — эти мастера, составляющие «цвет» итальянской гравюры XVI—XVIII веков, представлены совершенно уникальными вещами, увидеть которые можно крайне редко. Перед нами также работы граверов других стран, в частности представителей английского искусства — Элиши Кирколла и Франческо Бартолоцци. Добавлю, что один из экспонатов является настоящим шедевром, входящим в число известнейших листов в истории гравюры. Это «Диоген», исполненный Уго да Карпи и пользовавшийся таким успехом, что Вазари приписывал его создание самому Пармиджанино.

Эта эрмитажная выставка, открывшаяся в рождественские дни и посвященная великому маньеристу, еще раз напоминает нам о парадоксальных возможностях искусства, созданного по «идеальным» правилам, и оттого тем более ценна для всех интересующихся историей европейской графики.

Александр Котломанов

Туман. Ткань, смешанная техника. 150×100

nebbia

La mattina presto
con la cuffia di lana fino alle orecchie
guardo dalla finestra
con gli occhi dentro la *nebbia*
che cè un uccello che si lamenta
perché è scomparso tutto.

туман

Ранним утром
в шерстяной шапке, надвинутой на уши,
смотрю из окна,
в самую глубь *тумана*:
там какая-то птица стонет,
ей жалко, что все исчезло.

Марина Азизян: по направлению к алфавиту

«Фантастический словарь» — проект, объединивший два известнейших имени, представляющих русскую и итальянскую культуру, Марину Азизян и Тонино Гуэрру. С 15 по 30 января в Фойе Эрмитажного театра можно было увидеть 25 произведений петербургского художника в сочетании с текстами маленьких новелл, написанных итальянским поэтом и сценаристом на тему алфавита. Каталог выставки, который выпустило издательство «Новый мир искусства», представляет интерпретацию этой уникальной иллюстрированной азбуки уже в форме конкретной книги.

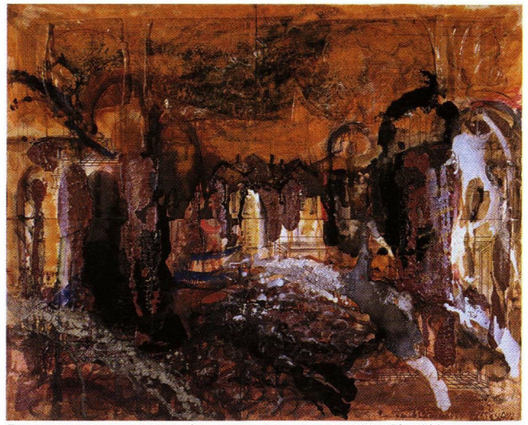
Работы Марины Азизян категорически нельзя назвать иллюстрацией — слишком они самостоятельны, хотя и включают в себя текст на итальянском, а также заглавные буквы — инициалы, форма которых изобразительно обыграна. Техника соединения различных материалов, коими стали всевозможные виды тканей, более всего может быть соотнесена с живописью: сложнейшие нюансы цвета в сочетании с усиленной или, наоборот, исчезающей материальностью тканей используются автором на правах красок и в качестве отдельных образов. Весь рукотворный, многодельный характер этих своеобразных «картин» прежде всего демонстрирует глубокое знание художником традиции и напоминают, конечно же, о временах средневековья, о возврате к которым мечтали многие великие романтики — Уильям Моррис например. Но есть одно важное отличие, выдающее в Марине Азизян прежде всего художника современного. Ее работы — авторские, подчеркнуто уникальные, выдающие индивидуальность, «лицо», позицию Азизян как художника.

Нельзя сказать, что эти картины воспроизводят формальный смысл текстов Тонино Гуэрры: как раз напротив, они «работают» с собственным сюжетом и предлагают задуматься об изначальном смысле понятий буквенного текста и изображения, о потенциальных возможностях их синтеза. Особенность композиций Марины Азизян — во впечатлении именно «нарисованности», а не «написанности» букв и текстов. К подобному осуществлению резонанса двух форм выражения подходили многие классики современного искусства. Эксперименты А. Матисса, М. Шагала, С. Дали и других в жанре livre d'artiste («книги художника») изменили в свое время представление о возможностях книги, создав систему «особых отношений» текста с миром визуальных образов.

Интересно, что причудливые, забавные и грустные образы маленьких стихотворений в прозе, написанных соавтором Ф. Феллини, М. Антониони и А. Тарковского, сами создают насыщенные визуальные впечатления, полные красок и линий, собственных форм — метафор. Две версии «Фантастического словаря», не мешая одна другой, находятся в то же время в состоянии гармонического взаимодействия — как будто авторы принципиально разговаривают на разных языках, что абсолютно не мешает им прекрасно понимать друг друга.

Александр Котломанов

Валерий Лукка:
живопись после катастрофы



Еще раз про Апраксин двор. Орг., смешанная техника. 122×159. 1992

До свидания, Феликс. Орг., смешанная техника. 135×116. 1992

Фигура у батареи (автопортрет). Орг., смешанная техника. 122×70.1994

Выставка живописи Валерия Лукки открылась в Мраморном дворце Русского музея 22 января — точно в день рождения художника. Юбилейной ее назвать нельзя, ибо художнику исполнилось 59 лет. Это возраст творческой зрелости. Многое уже сделано, но многое еще впереди.

Название у выставки отсутствует, но лозунг есть, и весьма интригующий: «Между хаосом и фарсом». Его придумал сам художник, склонный к ироничным размышлениям и серьезным теоретизированиям. Более двадцати лет тому назад Валерий Лукка закончил Академию художеств. Какое-то время работал в Русском музее как искусствовед. Потом были долгие годы поисков своего места в искусстве и своей живописной манеры. И вот — персональная выставка в Русском музее; в экспозиции, которая занимает четыре зала, представлено более 60 картин.

Вообще-то, если мы заглянем в послужной список Валерия Лукки, то убедимся, что этот художник уже давно признан различными российскими музеями (их не менее десяти). Хранятся работы Лукки и в многочисленных частных собраниях Европы и Америки. И это тем более удивительно, что картины художника, как и его метод, были в течение долгого времени предметом споров.

Валерий Лукка — довольно редкий пример «демиурга», в котором идеолог и практик существуют неразрывно. Многие живописцы творят как Бог на душу положит и не нуждаются в теоретическом обосновании своих порывов, жестов, интенций. Валерий Лукка работает иначе. Под свою живопись он подвел теоретическую базу, выдвинув лет 15—20 тому назад идею «плохой картины» и ее «скрытой сверхценности».

Итак, решив создавать свои собственные, ни на что не похожие произведения, Валерий Лукка стал разрушать картину. Или, как он сам говорит, «изнутри расшатывать ее устои, ее стилистические условности, то есть дестабилизировать...». Одновременно с Валерием «атаку на картину» осуществляли и два других питерских художника — Вячеслав Михайлов и Феликс Волосенков. По расчетам идеолога Валерия Лукки, ожидалось, что картина — рано или поздно — выкинет белый флаг, то есть признает свое поражение. Но этого не произошло. Даже будучи израненной, искалеченной, картина продолжала жить, демонстрируя свою силу. Реальную и символическую.

Чтобы как можно точнее уловить суть «метаморфоз», происшедших в мире Валерия Лукки, представим какую-нибудь масштабную катастрофу. Дальше будет легче! Работы Валерия Лукки действительно напоминают картины, которые чудом остались живы после наводнения, после землетрясения или после извержения вулкана. Это картины-руины. Для их создания Лукка использует смешанную технику. Берет все, что попадает под руку: тряпки, металл, неровный пузырящийся левкас. И даже какие-то отходы города: песок, асфальт, гарь. Но — не пугайтесь — все-таки на главных ролях остаются традиционные материалы: темпера, масло.

Одна из наиболее «руинированных» картин носит откровенное название: «Три пробоины ниже ватерлинии». Но вообще-то в «Композиции 7» ран-швов еще больше. Не меньше шести. Интересно, что все эти швы воспринимаются на разных картинах по-разному: как порезы, как горизонт, как ватерлиния. Иногда как обыкновенная веревка — в полотне «Пособие по тибетской медицине». В драматичной «Красной композиции» вертикальный «порез» и горизонтальная ватерлиния схлестнулись с такой силой, что образовался кроваво-красный крест.

Рядом с холстами Валерия Лукки в Мраморном дворце находятся и картины-реплики: парафразы на произведения русских и мировых классиков: Федотова, Мане, Рембрандта, Энгра, Васнецова. Копиями эти работы никак не назовешь. Верный идее «плохой картины», Лукка и произведения классиков проверяет на прочность. Он погружает их в «сор смешанной техники». Там они, испытав стыд и унижение (Ахматова не права, что «не ведая стыда»), рождаются вновь. Опаленными, обожженными. Со знаками трагедии на теле и на челе.

Вернер Терентьев

Феликс Волосенков:
второе пришествие Бога Волоса

Портрет Юнгура. Черный бархат, см.т. 61×70. 1997

У входа на выставку Феликса Волосенкова в Мраморном дворце Русского музея висит скромный манифест «Новый старый Бог». Он является прологом к гигантской выставке этого художника, к тем 150 произведениям живописи, графики и инсталляций, которые занимают десять экспозиционных залов, включая и длинный коридор. В нем разместилось стихотворение-кардиограмма Феликса Волосенкова.

Из пролога-манифеста следует, что после 2000 года Солнце уходит из знака Рыб и переходит в знак Водолея — знак России. В силу этих, явно метафизических причин у России появляется шанс. Во-первых, она уцелеет в результате грядущих геологических катастроф. Во-вторых, именно России предстоит после 2004 года явить миру нового Бога, который будет называться по-старому — Волосом. Этот новый старый Бог принесет миру идеи, синтезирующие главные христианские, буддийские и мусульманские заповеди. Поможет людям еще сильнее полюбить землю и всех животных, обитающих на ней. Особенно кошек и собак. Короче говоря, религия во славу Волоса, по мнению Феликса Волосенкова, может стать всемирной. И наверняка станет. Ну а пока мы должны утешиться «Явлением Бога Волоса в виде произведений Феликса Волосенкова» (таково полное название выставки).

Можно по-разному относиться к прологу-манифесту и ко всей мифологии, реанимирующей славянского бога Волоса (Велеса), который действительно был покровителем домашних животных (говорят, следы культа Волоса еще сохранились кое-где на Севере России). У нас нет уверенности, что идеи о грядущем «новом старом Боге» будут восприняты всеми зрителями на ура. Все-таки в музей ходят не за тем, чтобы приобщиться к религии, — для этого есть храмы. А вот питерские интеллектуалы, возможно, и воспримут выставочный проект Феликса Волосенкова как уникальную игру по парадоксальным правилам. Сам же художник играет в «Явление Бога Волоса» всерьез. Иначе и быть не может.

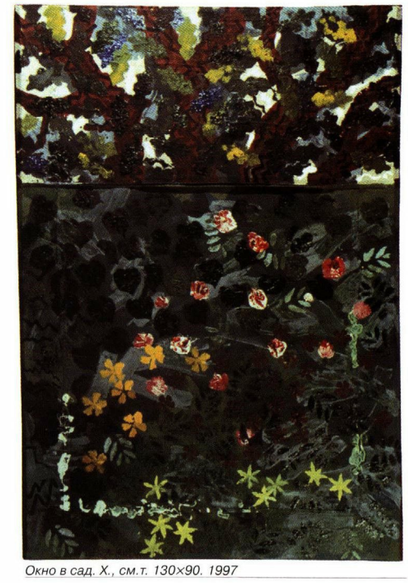
Куратор выставки доктор искусствоведения Владимир Леняшин, заведующий отделом русской живописи XIX—XX веков, относится ко всей этой «мифологической подоплеке» с долей здорового скептицизма. Владимир Алексеевич считает, что главным в творчестве Феликса Волосенкова является все-таки не Бог Волос, а Бог Живописи, который в общем благоволит художнику. Интересная подробность: за полчаса до открытия выставки Волосенков собрал всех музейных смотрителей и смотрительниц и устроил для них лекцию. Провел по всем залам и четко разъяснил структуру выставки. Подробно рассказал и показал, где Бог Волос явился ему в виде городских мотивов, где в виде знаков (шифров) российской истории. Отдельно остановился на визуализации разных религиозных конфессий. Ответил на теологические вопросы и завершил свой рассказ в зале, который называется «Рай». Показывая рукой на свой объект «Торс» (полудерево-полуЕву), объяснил, как душа покидает тело человека. Смотрительницы остались довольны.

И все же, после того как становится ясной общая идея выставки Феликса Волосенкова, каждый все равно волен выбирать свой путь восприятия. И совсем не обязательно зацикливаться на мифологической подоплеке: можно просто принять ее к сведению как сложный и прихотливый комментарий. Как концепт. Гораздо интереснее среди 150 произведений найти самые-самые... К счастью, такие работы есть. Это и портрет любимой собаки Волосенкова «Юнгун» (1997), сделанный на бархате. И «Автопортрет на руках у мамы» (1981). Феликс изобразил себя в очень раннем детстве — годовалым ребенком, но при этом очень головастым. И портрет жены художника — Натальи Цехомской («Портрет в ночи», 1982). Она фигурирует даже в деревянной (конной) инсталляции, напоминая одновременно Жанну Д'арк и актрису Мари Лафоре.

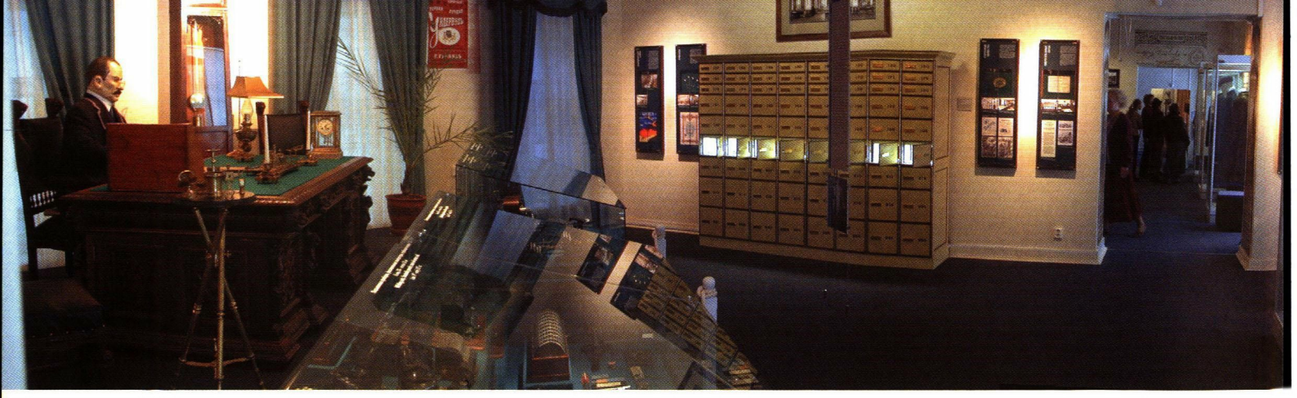
Из городской серии меня лично восхитил «Портрет дома на улице Маяковского» (2002), а в зале «Рай» — «Реалистический забор» (1995). Интересным получился образ и «Евы с детьми» (1973) — перед нами властная, уверенная в себе женщина, которая сумеет постоять не только за себя, но и за всю семью, включая Адама. Из графических работ особо выделим серию «Портреты русских писателей», а среди объектов— «Алину Кабаеву» (2003). Знаменитую гимнастку Бог Волос (вместе с Феликсом) явил нам как синтез строгих геометрических фигур. Чистая форма. Никакой религии, философии и эротики.

Михаил Кузьмин

Явление надежды. Орг., см.т. 122×70. 1996

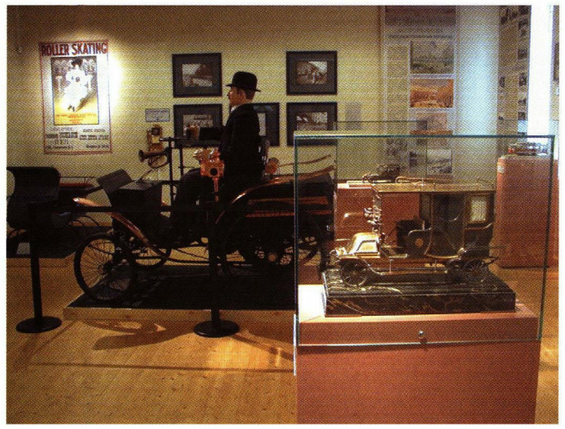


Окно в сад. Х., см.т. 130×90. 1997



неоленинград

Станислав Савицкий



Новое строительство — специфическая и щепетильная для Питера тема. Бывшая имперская столица, разрушенная во время блокады, после войны была восстановлена как город-музей. Ленинград, свято веривший в свою петербургскую сущность, дорожил дореволюционной историей. Все здесь жили прошлым — памятью о прежних жильцах перекроенной в коммуналку квартиры, поездками в Павловск и Пушкин с томиком Вагинова, любовью к Серебряному веку и ратоборством с его героями. За девушками ухаживали, приглашая в Эрмитаж. Ленинград слыл столицей аристократизма и неоклассической строгости, а его жители славились вежливостью, интеллигентностью и знанием родного края. Славу не могло умалить ничто. Ни петербургские персонажи из русской литературы XIX века, видевшие в городе бездушную, подавляющую человека столицу. Ни люмпенизация Ленинграда в 1920—1930-е и во время оттепели. Ни китчевые доходные дома, составляющие три четверти исторической застройки. Город был построен и обжит как национальный музей русского западничества, где «каждый камень дышал историей».

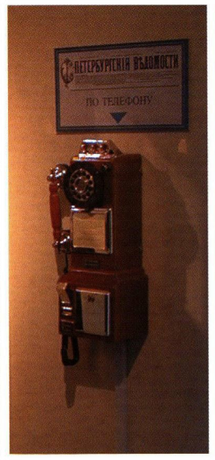
Когда бурные 90-е вернули ему старое название, оказалось, что от этого ждали совсем другого. Современный Санкт-Петербург был незнакомым тезкой прежнего — дикий, обшарпанный, хаотический, бедный. Жизнь в нем до сих пор жесткая — по канонам отборных вестернов о Диком Западе. История же, которой так дорожили, стала одним из далеко не самых ходких товаров. Серебряным веком переболели пятнадцать лет назад, дореволюционные эпохи и вовсе были кстати только при случае. Современность была куда интереснее исторических романов, вокруг все вертелось, о чем и пел «Аукцыон» в свои лучшие годы. Многочисленные советские музеи остались не у дел. История, которую они рассказывали, никуда не годилась. Только добросовестный иностранный турист объезжал на двухэтажном автобусе Петропавловку, Русский музей и Эрмитаж. Музей гигиены был не так популярен — впрочем, Музею Блока тоже было нечем похвастать. О советской любви к истории культуры вспомнили в конце 90-х кураторы «Pro Arte». Фестиваль современного искусства в традиционном музее был уместен, популярен и удачен. К юбилею началась новая программа реставрации города. Питеру и его музеям пообещали обновление, и тут же возник вопрос: «Что нового можно сделать в разрушенном советском архиве дореволюционной истории?»Как отформатировать новый файл — сохранить как что?

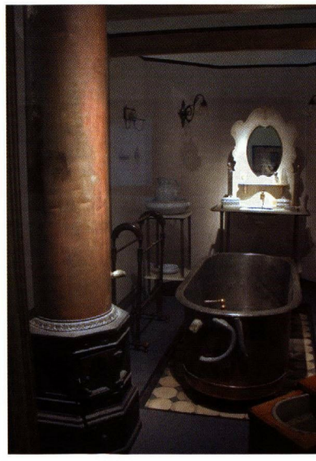
Культурной столице решили вернуть исторический облик. Риторика советского чиновника уместна, когда речь идет о советском прошлом. Реставрация памятников архитектуры вряд ли столкнется с культурными проблемами, если консультироваться с краеведами и специалистами-реставраторами. Освежающие исторический массив новые дома тоже не вносят путаницы, хотя их число должно быть ограничено. Сложности начинаются там, где нужно рассказать историю, то есть в музее.

Водокачка, бывшая Водонапорная башня, — место, где книгочеи испытывают ностальгию. В советское время там был большой книжный рынок. Теперь это место историческое — Музей петербургского водопровода. Все сделано со вкусом и пониманием. Стены из красного кирпича николаевской эпохи не отштукатурили и не закрасили ненавистным евробелым, а оставили, как было раньше. Индустриальный стиль середины XIX века в питерском контексте не рифмуется с немецким бюргерством, это достоверная историческая реконструкция функциональной постройки. Экспозиция современна: видеошоу о водоснабжении города, приводящее в восторг не только школьников, диггерское путешествие по подземным коммуникациям Петербурга и собственно исторический музей в Водонапорной башне. У городского хозяйства была на редкость славная история, даже удивительно, почему она так печально завершилась. На выставке не хватает одного знаменитого персонажа — демона из советского жэка. Позднесоветскую историю здесь можно рассказывать только как сказку.

Действительно непонятно, как показать позднесоветское время. С ностальгией, с ненавистью к «совку» или со всепобеждающей иронией? Музей истории города в Петропавловке построил новую экспозицию до 1917 года, пока что повременив с советской эпохой в целом. Как и в школьные годы, вы проходите через залы древней истории устья Невы, средневековья, петровской эпохи, царствования Екатерины II… Новая история начинается после декабристов. Подробный исторический видеофильм об Александровской колонне, знаменитая панорама Невского проспекта работы Садовникова, мультфильм о реформах и терроре эпохи Александра II, развитие железной дороги, коммерция и деловая жизнь (с демонстрацией папика времен первых отечественных банков), мода, жизнь в доходном доме (его макет и справка о системе прописки в середине XIX века), новый городской транспорт (первое авто), быт начала прошлого века, первые афиши

Великого немого и революционная кинохроника, трагическая история царской семьи — новая экспозиция Музея истории города очень увлекательна, насыщенна, пафосна. Новый музей не учит напрямую, как это было в советское время, но сначала развлекает. Это шоу, а не дидактические упражнения. Экспонаты можно и нужно трогать, открывать, вертеть. Всегда суровые бабушки-смотрительницы здесь как шелковые — приглашают пользоваться благами свободы, правда, с прежней навязчивостью. В третий раз снимать трубку установленного во всех залах старого телефона, чтобы прослушать те же самые истории из «Петербургских ведомостей» 1903 года, уже не так увлекательно. Главные акценты экспозиции — экономическая история, история городской повседневности. Сейчас особенно интересно, как формировался русский капитализм в 1860-е годы, как развивалось индустриальное общество. Старые банковские ячейки, старые жестяные коробки для вафель «Ландрин», часы от Буре, кухня 1890-х годов, первые электрические счетчики, медная ванна из глубокого прошлого, дореволюционный унитаз, первое авто, нереализованные планы застройки острова Голодай — на радость школьникам все эти фрагменты прежней жизни действительно настоящие. Шоу гораздо мощнее исторической интерпретации, которая пренебрегает эпохой Николая I и между делом рассказывает об Александре III. В центре внимания здесь — Александр II и Николай II — реформатор и консерватор, оба жертвы красного террора. Вещи убедительнее и самодостаточнее, чем пассеистский взгляд на русскую историю, сожалеющий о потерянной России. Трагический пафос растворен в быте и повседневности дореволюционного Петербурга. Судя по книге отзывов, посетителей гораздо больше интересует антиквариат, чем история. Среди сотни восторженных благодарностей несколько критических замечаний иностранцев, которым, как всегда, мало что понятно (большинство сопроводительных текстов только по-русски). Гость из Северодвинска, бывший в музее на Рождество, был особенно лаконичен: «Я хочу так жить!».





пространство метафизики или метафизическое пространство

Фото Ника Теплова

Музею Достоевского очень к лицу выставки фотографии. В сознании просвещенного европейца писатель и Петербург — если не синонимы, то понятия родственные. К счастью, мемориальный дом в Кузнечном переулке научился избегать иллюстративности: реки-каналы, белые ночи и обязательное мрачное изображение дома старухи-процентщицы. Все это обычно выдается за иллюстрации к русскому классику.

Художники, отец и сын, Александр и Ник Тепловы показали в Музее Достоевского свой Петербург. Александр как мудрый даос предпочитает путешествия, не двигаясь с места. Он установил камеру напротив Новой Голландии и стал наблюдать смены сезонов. Промелькнули весна с голыми ветками, лето с яркой зеленью и невзрачная осень с отблесками оттепельной воды в Крюковом канале. Зима сковала канал, можно перейти реку и ступить на другой берег. Или, следуя китайскому поэту Бо Цзюйи, сказать: «О, тело мое не ведает обузы, а в сердце царит безмятежность». Теплов-старший назвал свою серию «Вещество пространства».

Совсем другой город у Ника Теплова. Точнее, это и не Петербург вовсе, такие снимки могли быть сделаны в любом городе — либо старом, либо запущенном. Старые трубы, вросшие в замшелые кирпичные стены, брандмауэр со следами соседнего дома, снесенного давным-давно. Потрескавшаяся краска на стенах, такая ветхая, что напоминает такыр в каких-нибудь Каракумах или пейзаж из «Сталкера». Вслед за Хайдеггером, Теплов-младший утверждает, что заброшенность и пустота — не тупик, а только начало. Для абсолютной зримости этой идеи Ник крупно сфотографировал люк с дырками, где грубой сваркой сделано еще одно кривое отверстие. Работяга со сварочным агрегатом явно спешил прорубить окно в другой мир. Проект Ника Теплова называется «Пространство вещества».

Д.Н.

Вера Дорн:
встречное движение

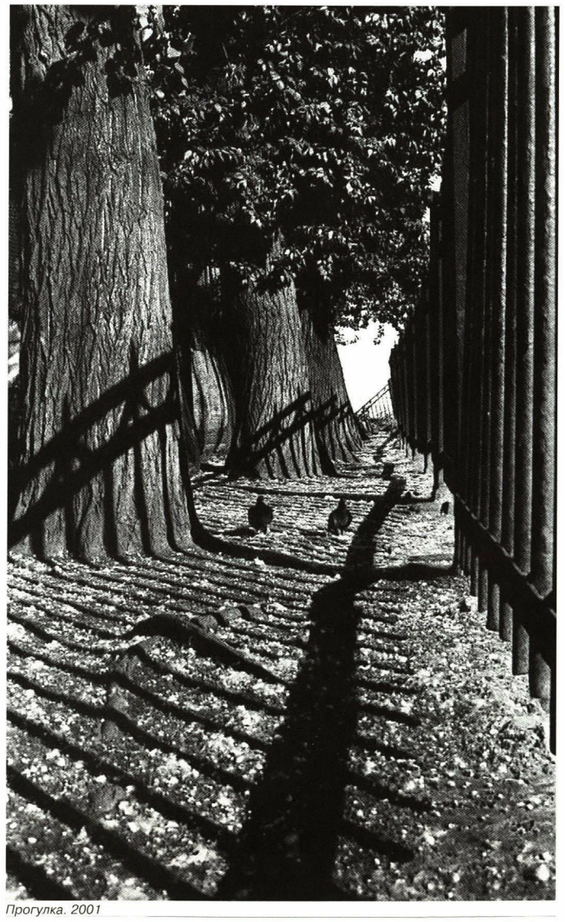
В Музее Анны Ахматовой (Фонтанный дом) открылась выставка черно-белой фотографии «Встречное движение». Ее авторы — Игорь Лебедев и Вера Дорн. Об Игоре НоМИ писал не раз — он известен и признан. Теперь несколько слов о Вере.

Вера в 1998 году приехала в Петербург из Германии и влюбилась в город. Фотографирует 5 лет и на сегодняшний день уже строго, не по-девичьи аналитично и грамотно, выстраивает пространство кадра: передний план, задний, центр, периферия. Добиваясь того, чтобы предметы, увиденные ею, были так же (не в значении тоже, а как раз так и только так, как увидела их Вера) увидены и другим. Другом, коллегой, зрителем. Чтобы зритель — не всегда тонкий, не всегда понимающий и умеющий «читать» фотографию, хоть в этой ее прихоти пошел ей навстречу.

Однажды Вера на городских улицах застала последнюю сцену третьего акта какой-то житейской драмы. Правда, людей в этом действе не оказалось: только разбитая люстра, выброшенная кем-то из окна на улицу. С плоскости асфальта мерцающая ловушка объектива фотографа тут же, как идентифицирующий личность сканер, «считывает» историю под названием «После ссоры». Или еще один — тоже сильный по драматизму снимок: суровое «закирпиченное» окно в доме, который весь упакован в полиэтилен. А рядом легкая, светлая зарисовка — «Год лошади»: кто-то из питерских жителей выставил в окошке маленькую лошадку.

Но если отвлечься от лирических или слишком театральных трактовок и заглянуть в глубь кадра, туда, куда устремляется и «пишущий фотореальность свет», мы увидим главное достижение Веры Дорн — ее хрупкий, чуть ирреальный город. Вот странные тени застыли на стенах в проходном дворе. А вот и туман просочился сквозь старые узорные ворота…

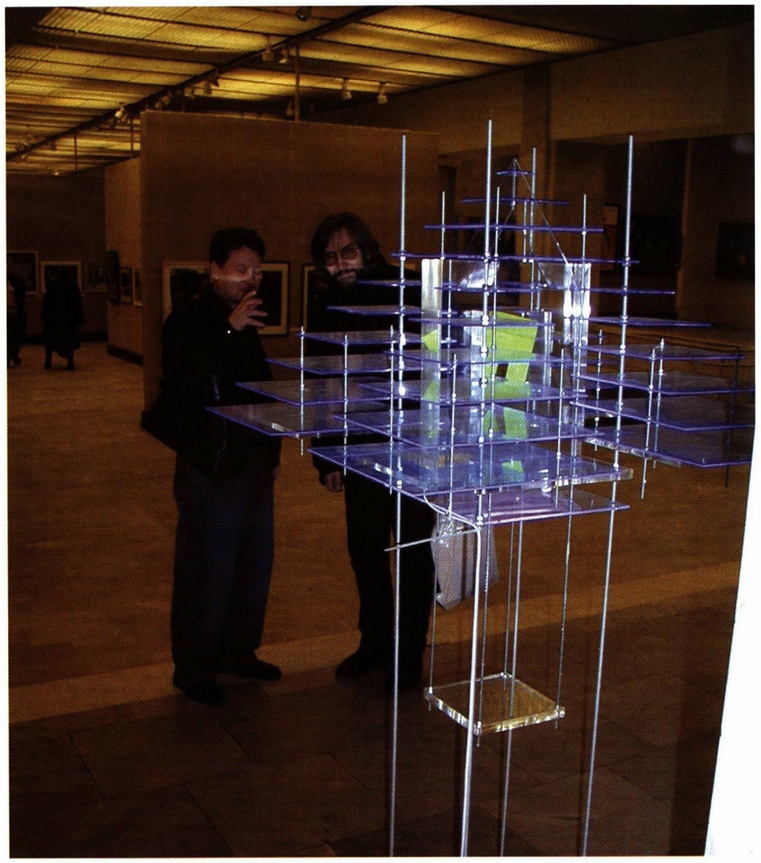
НоМИ



Прогулка. 2001

«И вряд ли что-нибудь произойдет»

Слова из песни Андрея Макаревича не раз вспомнились мне в Манеже на выставке «Петербург-2003». Те же авторы, что в прошлом и позапрошлом году. Буквально на тех же местах, с очень похожими вещами. Полное впечатление, что Питер застыл где-то в начале 80-х, малюет красками, точит камень, вяжет коврики. Разве что появились портреты нынешнего президента. К чести художников, а может быть, и куратора Ларисы Скобкиной — немногочисленные.



Ежегодный «Петербург» проходил в 11-й раз. За это время у него сложились официозные традиции и неписаные законы. Официально на выставку отбирается самое интересное, что создано питерскими художниками за прошедший год. На деле «имена», наиболее известные за пределами Питера (Африка, Рагимов, Гарев, Белый, неоакадемики) игнорируют манежный проект. Не говоря уже о видеоарте и других продвинутых. Остальные совершенно искренне считают «Петербурги» местом, куда можно прийти и выставиться без особых усилий. А главное — за аренду не надо платить. Вот и набивается выше крыши вялых пейзажей и цветочных натюрмортов, намалеванных художниками всех возрастов, с регалиями и без оных. Особенно печально, когда их «красят» авторы до тридцати, в самом креативном возрасте.

Ценой значительных усилий арт-критиков, все предыдущие годы пытавшихся объяснить, что нельзя упаковывать «Манеж» искусством без особого разбора, в этом году достигнут небольшой прогресс. Даже если по количеству были показаны все те же 500 вещей, видимо, за счет уменьшения размеров «воздуха» стало больше. Это обстоятельство сняло раздражение, которое обычно возникало с первых минут посещения «Петербургов».

В этом году на I этаже разместилась выставка всех конкурсных проектов (их было 122) на памятник Иосифу Бродскому и традиционные мини-персоналии юбиляров 2003 года. В «корыте» — краткая версия «Осеннего фотомарафона». На II этаже по отсеку досталось митькам, «пушкинцам, 10», членам Академии современного искусства.

На приемлемом уровне оказался только Бродский, что, скорее, заслуга организаторов и участников конкурса на памятник поэту. Манежу может быть зачтено только умелое использование ситуации (о необходимости таких навыков — речь дальше). Все проекты памятника Бродскому, включая эскизы, идеи, наброски шариковой ручкой, нигде доселе не выставлялись: в неудобное летнее время показывали только семь проектов финалистов. А здесь были интересны даже коробки от бандеролей и посылок, мейл-арт делали сами художники.

Юбилейный отсек «Петербурга-2003» был хаотичен как по датам — кому 50, кому 55, так и по составу. Одному достался целый отсек, другому простенок между окнами. Показ фотомарафона сжали так, что от его главной темы «кино — анатомия жанра» остались рожки да коробки из-под пленки. Не видя раньше выставок марафона, невозможно было понять, что там, собственно, происходило. Но ведь показ в Манеже, вероятно, преследовал цель представить в одном месте то, что было разбросано по разным городским залам и галереям.

Во всех остальных разделах количество масла и акварели на квадратный метр поверхности манежных стен можно было без потери качества сократить раза в два-три. Если бы осталось 150—200 вещей, тогда выставка стала бы съедобной и, что еще важнее, участие в ней стало бы престижным. 8 января 2004 года в Манеже наблюдались в основном сами авторы и их родственники: художники сидели у своих полотен как на ярмарках. Как тут не вспомнить, что в Питере нет своей арт-ярмарки. Там галереи могли бы структурировать художников по стилям и направлениям, чтобы целенаправленно искать своего зрителя и клиента.

О престиже приходится говорить особо, еще и потому, что «Петербурги» сидят на предельно низком бюджете. Городские власти профинансировали только каталог, да и то более чем скромный. В нем нет иллюстраций — лишь список художников. Зато обильно представлены литераторы, участники одной из культурных программ «Петербурга-2003».

Наверное, больше просить у казны не пристало. В то же время спонсоры давно обходят «Петербурги» за три версты — рискну предположить, что именно в силу непрестижности этой выставки, отсутствия среди гостей випов и просто известных людей. В этом случае даже не маркетинг, а элементарный здравый смысл подсказывает, что в «Петербург» в его нынешнем формате деньги вкладывать никто не будет.

Чтобы найти выход из кризиса, самое время вернуться к использованию ситуации. Интерес зрителей к проектам памятника Бродскому подсказывает правила игры для будущих «Петербургов». За год в Питере случаются интересные выставки, иногда появляются свежие идеи. Рейтинг той или иной акции можно оценить по реакции народа и СМИ. Самые успешные проекты и надо тащить в Манеж. Вслед за публикой придут деньги: это произойдет не сразу, но неизбежно. А там, смотришь, и очередь из «модных» художников, ныне «Петербургом» пренебрегающих, к нему же и потянется… Может, за этим и будущее?

Дмитрий Новик

Владимир Горячев. Из жизни поэтов и шутов. Бумага, тушь, уголь. 45×55. 2002

Центр современного искусства

"Арс-Форум"

Арс-Форум: 10 лет «благородного безумия»

Празднование малых юбилеев за последние пару-тройку лет стало делом привычным. Волна галеристики прокатилась по России в памятное начало 90-х, и после отлива остается подсчитать, как говорится, «кто — кого, где и как», и искренне порадоваться за тех, кто с нами.

Занятный сюжет сложился в Ярославле, «городе с мощным культурным пластом и сильными традициями», которые нередко сдерживают смелые начинания. Тем не менее Ярославль никогда не любил осознавать себя провинцией. Ему издавна свойственна этакая урбанистическая осанка, и он с удовольствием примеряет на себя столичный фасон. Дух вольности всегда витал над Волгой.

10 лет назад в Ярославле родилась не галерея, а сразу Центр современного искусства, именуемый «Арс-Форум», живущий и ныне здраво и весело. Музейщик с солидным стажем, Татьяна Витольдовна Кравчук «захотела попробовать этой каши». И каша завалилась. К тому же в областном департаменте культуры нашлись люди, страдающие «благородным безумием». На юбилейном вернисаже один из попечителей центра признался, что, когда родилась идея Арс-Форума, он подумал: «Дело хорошее, но не жизнеспособное. Ладно, поиграем полгодика и перестанем. Но вот уже десять лет, а мы еще не наигрались». Первое время центр скитался со своими проектами по ярославским музеям, а потом для него появился свой дом на улице Якова Свердлова, где при Советах располагался кинотеатр «Арс». Время было шебутное, революционное, снова вошли в моду имена-названия через дефис типа Лебедев-Кумач, Соловьев-Седой и Филин-Киновар. Так появилась приставка к Арсу. То ли Форум, то ли Колизей... Да, Форум!

А здание-то, кстати, с историей. В 1913 году здесь размещался Дом взаимного вспоможения частному и служебному труду, или Дом приказчиков, с первым в городе кинозалом, роскошным буфетом и бильярдной, где промеж катанья шаров набриолиненным глазом завсегдатаи клуба заценяли первые шедевры отечественного синема. История сохранила даже название первого фильма, который здесь демонстрировался, — «Волны жизни».

На волне интереса к чужестранщине отчасти гальванизировались и некоторые функции, казалось бы, уже почившего в бозе Дома приказчиков. Сейчас в «Арс-Форуме», как в коммунальной квартире, обретается Камерный театр, кафе-бар и стильный книжный салон. Центр, живущий на двух этажах и устраивающий фотовыставки даже на лестницах, за 10 лет избежал соблазна заказных выставок и не стал коммерческим салоном, даже пройдя через опыт «Артотеки». Многие выставочные проекты инспирировались духом культурологии, домашним божком этого места. Вот потому здесь уважают Марата Гельмана и его проекты, ориентируются на Государственный центр современного искусства и сотрудничают с Леонидом Бажановым, принимают Рубинштейна, Пригова, представляют Тер-Оганьяна, Гор Чахала, работы Тимура Новикова. В «Арс-Форуме» привечают и российские провинциальные галереи современного искусства и мастеров Европы и Америки. Даже супруга министра культуры Экваториальной Гвинеи Ирина Кондэ, художница с образованием Ярославского художественного училища и уроженка города Рыбинска, соблазняет здесь своими работами земляков.

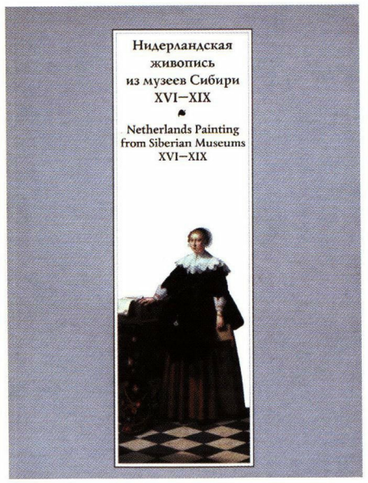
«Но нельзя же быть только телевизором», — восклицает Татьяна Кравчук, поэтому в центре не закармливают деликатесами, но приучают к пище простой и грубой. Концептуальным коньком стал проект «Простые вещи: Территория искусства». Художественному автору предлагалось отработать по целям: труба, валенок, стул и т.д. Подоспело и 85-летие дюшановского унитаза. И вот записная арт-общественность Ярославля оперативно срефлексировала на заданную тему, ведь «простые вещи» демократичны по определению и доступны и члену СХ, и студенту-филологу.

Патент фирменного блюда «Город молодых» в меню вернисажей «Арс-Форума» принадлежит адептам виртуального кульмана, студентам-архитекторам Технического университета. Они его подают на Всемирные дни архитектуры. Однажды Татьяна Витольдовна бросила клич: выделим биологическое начало во всех номинациях искусства. Несмотря на крутой почин, проект не состоялся. Каково же было изумление куратора, когда спустя полгода студенты-архитекторы Михаил Кудряшов и Семен Расторгуев пришли благодарить за идею. Проект «Бионический город» они представили на Всемирном архитектурном конкурсе и... получили Гран-При. Для России, которая с 1971 года не выигрывала в международных архитектурных конкурсах, — это было сенсацией! А журнал «L'ARCA» отметил, что «заказчиком проекта „БИОСИТИ“ выступил Центр современного искусства „Арс-Форум“ в Ярославле»! Город будущего явился у Татьяны Кравчук на суд землякам в прошлом году. На его реализацию, по мнению авторов, потребуется бюджет нескольких государств и то лет через пятьсот. Но кто знает — может, 2000-летие своего города ярославцы отметят в бионическом формате?..

«Арс-Форум» не смотрит на возраст и портфолио: картинки это или идеи, акции или тексты, холсты или CD, новые технологии или старые... Тут и безумства благородны, безобразия довольно приличны, а хулиганства не мнут культурное пространство. ЦСИ «Арс-Форум» — идеальная галерея для Ярославля.

Марина Полывяная (Ярославль)

нидерландская живопись из музеев Сибири



Тенирс Давид Младший. Жертвоприношение Авраама. Х., м. 62×79. 1666

В 2002 году по инициативе Томского областного художественного музея и при поддержке посольства Королевства Нидерландов, Альфа-банка и администрации Томской области в ряде городов Сибири прошла выставка нидерландской живописи из фондов сибирских музеев. Кроме Томского музея, в проекте приняли участие Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева, Новосибирская областная картинная галерея и Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля, а по результатам проектной работы был подготовлен каталог «Нидерландская живопись из музеев Сибири XVI—XIX вв. Томск. 2002», недавно вышедший из печати.

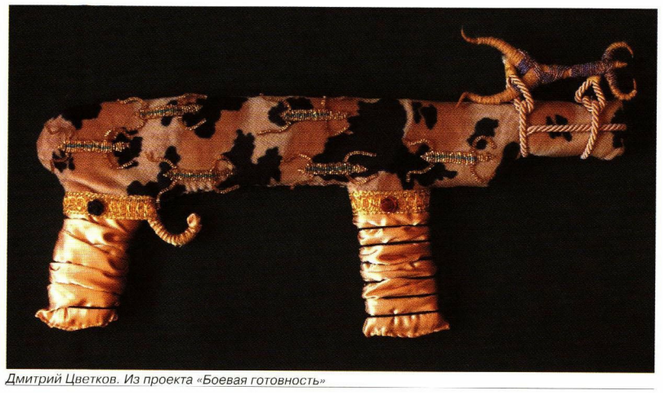
Каждый из музеев имеет свою историю формирования коллекции. Объединяет их то, что история эта началась только в XX веке. Во многом благодаря передачам из Государственного музейного фонда, Государственного музея изобразительных искусств и Эрмитажа были образованы фонды зарубежной живописи. Прежними владельцами отдельных картин были знаменитые московские и петербургские коллекционеры XIX века: Г. Брокар, А. Власов, С. и Н. Мосоловы, К. Солдатенков и др. Упоминание некоторых произведений можно найти в дореволюционных выставочных и коллекционных каталогах. Ряд картин поступил из собраний местных любителей искусства: так, например, самобытная коллекция нидерландской живописи Иркутского музея была образована в значительной мере благодаря дарам сибирских коллекционеров.

Выпущенный каталог включает описания 47 картин, среди авторов которых как знаменитые мастера, такие, как П. Клас, И. Я. ван Остаде, Д. Тенирс Младший, Х. Я. Тербрюгген, так и малоизвестные художники, произведения которых редко встречаются не только в наших, но и в зарубежных музеях. Так, «Школа воров» И. М. Матейсена из собрания Томского художественного музея — одна из трех известных в настоящее время картин художника, а картины П. Т. Вейнгардта и Ф. ван Севердонка из этого же музея — единственные в отечественных музейных собраниях.

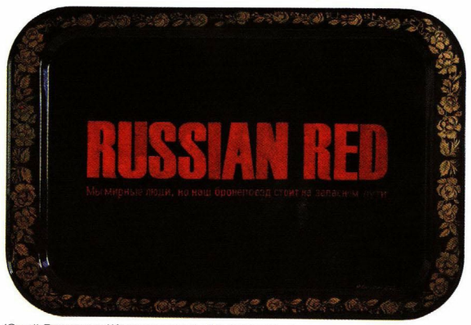
Ольга Власова

Олег Лысцов (Нижний Тагил). Тает снег

Сергей и Диана Брюхановы (Нижний Тагил). Ситчик на тему...



Дмитрий Цветков. Из проекта «Боевая готовность»



Юрий Васильев (Калининград). Мы мирные люди
(в рамках авторского проекта «Russian Red»)

С 22 по 24 января в Екатеринбурге работала научная конференция «Толерантность в условиях цивилизации «локальных войн»: тайм-аут или мораторий». Стоило как-то заметить, что при всей актуальности темы проблемы военного мира могут быть кому-то неинтересны, как в ответ услышала: «Война неинтересна?! Интересна и нужна. Вот уже и художник — человек с автоматом. В работах Максима Нероды, в проектах региональных ГЦСИ по освоению военных аэродромов, арсеналов, крепостей.

Поводом для конференции стал выставочный проект «Боевая готовность». Доклады о терроризме, группе «Альфа», казахском искусстве, антиамериканских настроениях, визуальных образах военной пропаганды сопровождались пятью выставками, акциями Виктора Давыдова и Анфима Ханыкова, показом видеоработ Николая Олейникова. Кураторы проекта Юлия Гниренко, Олег Лысцов (Центр современной культуры УрГУ, Нижний Тагил) и Евгений Уманский (Калининградский филиал ГЦСИ) впервые представляли его столь масштабно и так серьезно. Дискуссии усилили контекст, тематизирующий войну, и поэтому стало возможным говорить хоть о какой-то социальной значимости художественного высказывания.

Проекту около года. Начинался он с остроумной идеи «Камуфляж быта — Тагильский поднос», показанной в Музее молодежи. Художникам со всей России предложили создать эскизы на тему войны для росписи подносов, традиционного тагильского сувенира. Местный опыт — вроде проходящей близ Нижнего Тагила одной из крупнейших в Европе военных ярмарок «Ural Expo Arms» — подсказал стратегию: не бороться против военной индустрии, но создавать ситуации «нечувствительности к войне», наполнить войной быт.

В итоге получили чаще всего отклик на войну как разрушение тела, жизнь тела (у Анфима Ханыкова, Евгения Уманского, Вячеслава Мизина, Валерия Корчагина, Нины Котел) или неизбежное порождение любых проявлений власти (у Владимира Сальникова, Юрия Васильева). Здесь птенец, разбивающий скорлупу яйца, в своем роде тоже воин, переживший превращение в яичницу, а чьи-либо мирные намерения — хитрая оборона.

Остальные выставки должны были показать военную хронику, оружие, маневры и стратегии как составляющие мобилизационных настроений общества, военной романтики. Хроникерская работа (коллекции «Интерфото» и екатеринбургского Союза офицеров запаса) трогательно демонстрировала солдат в плавках, загорающих среди военной техники, жестко — руины. Так что война отличается от мира лишь набором внешних признаков.

Шитые из ткани оружие и ордена Дмитрия Цветкова разместили в Музее воздушно-десантных войск. Журналисты допытывались, нет ли здесь какой насмешки над настоящим военным делом наших десантников. И только вроде бы все друг друга убедили, что в патриотической по характеру экспозиции «модные пистолеты и автоматы» скорее разоблачительные свидетельства милитаризации жизни, как явился тот самый десантник, которого могли обидеть. Заявил: «мы... мужики... настоящая война... настоящее мужское дело...» Никто и спорить не стал. Мало того что оружие прекрасно, аргумент «мы воюем за родину» победил аргумент «вы воюете». Остался один модный стиль — линия аксессуаров для вдумчивых.

Нина Котел предпочла метафорические образы для описания военных действий: кровь отсутствовала в сражениях канцелярских принадлежностей с павлиньими перьями. Романтике же нашлось место в выставке о стратегиях, самой слабой — непричесанной. Валерий Корчагин графической серией «*Парно*графия» говорил что-то об эротичности войны и ссылался на Барта. На его картинках — обнаженные угловатые девицы на диване; мальчик в костюме зайчика со звездой красной армии на шапке приставил нож к горлу злой и противной куклы, похожей на *Деда Мороза*.

Марина Соколовская (Екатеринбург)

Виктор Оборотистов. Слоны

уже пробуждение

Выставка, посвященная эротике, открылась на Вайнера, в Музее изобразительных искусств. Starring: Ирина Волостникова, Елена Подкорытова, Елена Сереброва, Виктор Оборотистов — все участники заявлены как звезды!

Носит эта выставка вполне конкретное, предвесеннее название — «Возбуждение», а ее же буклет, созданный художником Виктором Оборотистовым, — «Уже Возбуждение». Первоначальное название выставки — «ЭРО» кому-то в последний момент не понравилось с точки зрения пиара и было срочно заменено — хотя, наверное, зря. ЭРО все-таки как-то романтичнее и не так прямолинейно... Там же в буклете указан девиз акции: Подкрути фитиль и выше пламя! Буклет полон маскулинно-агрессивных фраз — «Ноги шире (шагом марш)», «Перпендикуляр возбуждения разгонит циркуляцию ежедневного»... и так далее.

Не отстает от духа буклета и жесткая, предельно-конкретная живопись **Елены Подкорытовой** (в дни light life — культа легкости, эта живопись неожиданно оказалась похожей на немецкий экспрессионизм 30—40-х годов — не вспоминать бы его подольше!).

Витя Оборотистов — смелый авангардист, мог бы стать достойным конкурентом Мориса Дюшана, родись он пораньше: Виктор украсил зал не только классной живописью, но и арт-объектами. Из всех других авторов-мужчин он, наверное, единственный, кто выбился из общего настроя и не напирает на маскулинность, в его работах отсутствует порно и агрессия, а есть эстетизм, остроумие, смелость. Размеры работ, как и прежде, он освоил огромные, но и это, как ни странно, не снизило лиричности его образов («Рыбы», «Пуговицы неба»)...

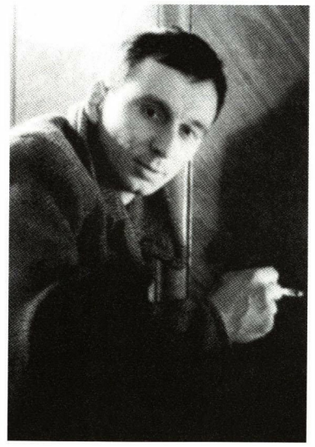
Небольшие композиции **Ирины Волостниковой,** как всегда, узнаваемо лаконичны, неожиданны по цвету, но... ничего нового. В целом чувствуется какая-то неусвоенность темы — на мой взгляд, далекой от философии. Образы неэротичны, суховаты и в общем не характерны для ее обычно высокого уровня, ценного за счет насыщенности эмоцией и идеей. Получился какой-то ходульный эротизм — просили, получите! Хотя есть и явные удачи — например «Синий пляж»

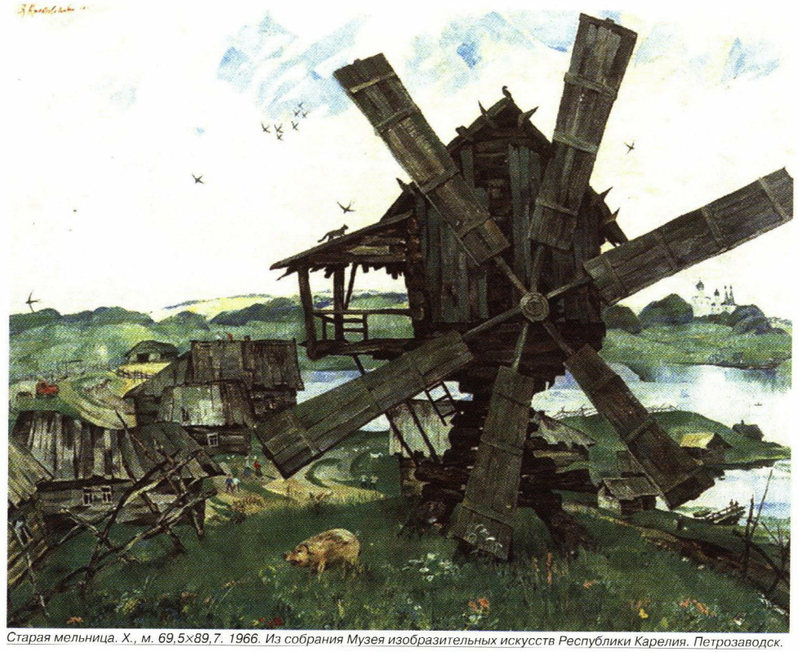
А вообще мне известно, что художники не в миг собрали эту выставку, — полгода совещались, обсуждая за чаем детали и концепт. Все работы на «ЭРО» — новые, выполненные специально к этой выставке.

Четвертый автор, молодой начинающий живописец Елена Сереброва находится в начале крутого спурта. Вышла она на екатеринбургские выставочные площадки всего год назад (до этого получала три высших образования, в том числе художника и психолога). И удивляет зрителей с каждой выставкой все больше и больше: она меняется каждый месяц, а может меняться и от картины к картине. Живопись ее полна страстности, горячей потребности в любви, в людях, в окружающем ее мире! Вот тут-то эротики хоть отбавляй — это вам не криминало-маргинальный секс, не чайные церемонии и не слоны на водопое, полнокровные чувственные образы и недвусмысленные отношения красавиц и красавцев.

Человек счастлив, талантлив, полон сил — вот ее-то картины действительно заставляют Эрос проникнуть зрителю в душу. Почитатели таланта этого художника уже третью выставку подряд крадут по картине Серебровой, а то и по две! А что ж не купить, спросите вы? Мы тоже в недоумении: это есть удивительный факт в пору всеобщей пресыщенности «предметами культуры». Одно оправдание — сила ее образов, запечатленных на холсте, просто провоцирует на авантюрные поступки. Такие вот *эрогенные зоны и абрикосовый пульсар* на выставочной карте Екатеринбурга.

Светлана Терпуг (Екатеринбург)





Старая мельница. Х., м. 69,5×89,7. 1966. Из собрания Музея изобразительных искусств Республики Карелия. Петрозаводск.

умер Ярослав Игоревич Крестовский

«Новый мир искусства» теперь уже нечасто провожает строками печали и сочувствия уходы из жизни друзей журнала — юных и зрелых, строптивых и милейших, крепких характером и нежных сердцем. Люди стали умирать чаще, а уходить — тише, хотя и сопровождаемые вдогонку громкими речами и необсуждаемым пафосом последних прощаний. Некоторых мы любили и помнили по-особому.

Умер художник Ярослав Игоревич Крестовский, с которым НоМИ связывала особенно теплая дружба. Наша встреча состоялась в 1998 году, когда Крестовский и его жена Наташа Страшкова не только пригласили нас к себе в гости, но и побывали в гостях у нас, приехав вдвоем, держась за руки, в тогда еще совсем маленькую нашу редакцию в Матвеевом переулке. Крестовский был уже лет двадцать как слеп. Смерть для художника? Сказать «да» было бы грубой неправдой в отношении этого человека.

Уже тогда Наташа передала нам написанные по трафарету для слепых удивительные воспоминания Ярослава Игоревича. Отрывок из них, посвященный 60-м годам и особому месту имени и творчества Марке в жизни петербургских художников тех лет, мы тогда же и опубликовали. Слепому художнику глаза заменила память — строгая, избирательная, пристрастная и... невероятно лиричная, диктующая его руке точные образы времени, яркие и незабываемые по точности упоминаемых деталей жизни художественного Петербурга 60-х. Он, внук писателя Всеволода Крестовского, знаменитого автора «Петербургских тайн», и сын живописца, архитектора и скульптора Игоря Крестовского, наверное, один из немногих художников того поколения, кто пластически особенно чутко прикоснулся к тайне Петербурга как города, в котором реальность ускользает от всяческих определений — особенно неискренних и посягающих на художественную правду.

Вот заключительные строки того опубликованного эссе, по нашему мнению, говорящие многое не только о французском живописце, но и о самом Ярославе Игоревиче.

«Интересно, что лучший Марке, — писал Крестовский, — это ранний Марке. Его поздние работы, писанные в 20—30-е годы, что-то утратили, стали многословны и даже как-то дробны, хотя и среди них нет-нет, да и попадались первоклассные морские пейзажи. И только напоследок мастер снова вернулся к своим истокам и создал чудесные вещи. На этой выставке был и поздний Марке — «Вид на новый мост». Этот большой по сравнению с другими его вещами холст, написанный в ненастный зимний день, был прекрасен. Он напоминал и не уступал многим откровениям Марке раннего периода. Каждый раз, уходя с его выставки (а я многажды посетил ее), я все больше приходил к убеждению, что о художнике следует судить по его высшим достижениям и лучшим периодам, а не наоборот, потому что достичь совершенства в собственной работе — дело нелегкое, и удержать свою высоту удается далеко не всем» (28 января — 1 марта 1983 года).

Петербургские благородство, взыскательность и неугасающий интерес к искусству — в этих строках петербургского художника Ярослава Крестовского. Таким мы его узнали — таким будем помнить...

Редакция НоМИ

Московский Международный Художественный Салон

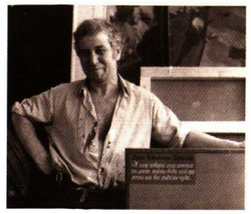
ЦДХ 2004

экология

19-28 марта

Россия, Москва,
Крымский вал, 10
Центральный Дом художника
Тел./факс: (095) 238 4059
e-mail:salon02@ru.ru

Международная конфедерация союзов художников
Совет по культурному сотрудничеству государств-участников Содружества Независимых Государств
Министерство иностранных дел Российской Федерации
Министерство культуры Российской Федерации



Илья Кабаков: 10 персонажей

Листы из альбомов, объединенные в инсталляцию под общим названием «10 персонажей», — не оригиналы, а качественные копии. Впрочем, зачем нужны оригиналы для такого жанра, как тотальная инсталляция? Мы видели разрозненные фрагменты альбомов на разных выставках и вынуждены были, как комментаторы Сафо, по отдельным удачным строчкам восстанавливать настроение целого произведения. Теперь по авторским эскизам сооружен лабиринт из деревянных постаментов и скрепленных в гармошку рамок для альбомных листов. Вторая часть, открывшаяся 27 января, есть завершение проекта — оставшиеся пять альбомов водружены на законное место.

Спиралевидное построение пространства в «10 персонажах» — самое простое и удачное решение при небольшом бюджете, поскольку создает эффект воронки. Начинаешь осмотр с простейших математических операций по построению числовых рядов, совершаемых «Математическим Горским». Он постепенно вводит в последовательности чисел предметы — французские батоны, человечков, пытается выстроить ряд из золотой диадемы, футбольного мяча и еще чего-то. Кончает сумасшествием, как сообщают на отдельных листах выдуманные комментаторы. Чем дальше, тем сложнее становятся построения персонажей, и уже во внутреннем круге инсталляции зритель знакомится с деятельностью «Шутника Горохова», которого на самом деле и нет, — сотрудники журнала, в который он посылал шарады, при попытке отыскать автора наталкиваются на пустоту. Шутки Горохова абсурдны — по легенде потомственный клоун, он пытается развеселить нас фокусом с наложением изображений одно на другое и создать иллюзию веселья там, где есть только ужас невозможности построить что-то рациональное, осмысленное, равнобедренное. К моменту постижения шуток Горохова зритель уже познакомился с Анной Петровной, изображающей свой сон в виде кружочков и фрагментов заварочного чайника, улетевшим Комаровым, проникается трагической судьбой вшкафусидящего Примакова, и в голове возникает то ощущение, которое описывал в одном из интервью сам Кабаков, вспоминая о коммунальном мире: шумят голоса, перекрикивая друг друга или, что еще хуже, монотонно излагая каждый на свой лад то, каким видится им мир.

Еще один удачный ход организаторов — телевизор, по которому «младоконцептуалист» Павел Пепперштейн монотонно комментирует инсталляцию, оговариваясь, что поскольку комментаторов к альбомам не существует в действительности, то он и сам чувствует себя не вполне реальным. Видимо, поэтому Пепперштейн напирает на приоритет Кабакова в разработке проблем виртуального мира и рассказывает о жанре альбомов в контексте новых технологий. Благодаря этому он вполне вписывается в ряд выдуманных комментаторов, поскольку к их философским трактовкам добавляет трактовку с позиций актуального искусства.

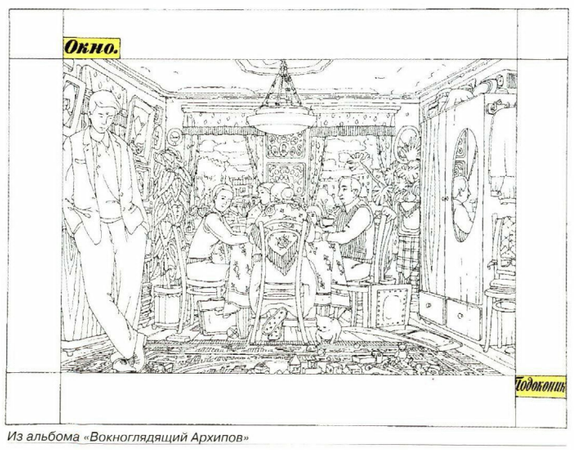
Когда смотришь на инсталляцию со стороны, ощущение, будто покинул город, в котором жил напряженной интеллектуальной жизнью по крайней мере неделю. Тотальность удалась. Единственным способом выйти из круга комментариев, не стать очередным листом в альбоме могла бы стать попытка анализа инсталляции с точки зрения истории, но для такого анализа нужна отдельная статья и нужна не сегодня, когда Кабаков только-только приходит к отечественному зрителю. Хотя уже сейчас в его работах можно услышать «шум времени».

Из альбома «Отпущенный Гаврилов»

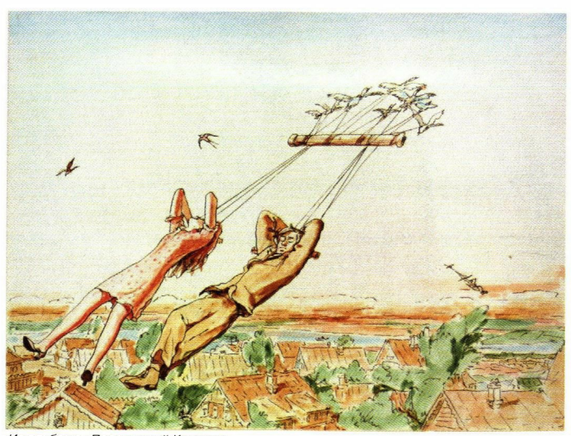
Не вдаваясь в подробности, отметим, что зачастую персонажи Кабакова пародийны по отношению к реальным представителям «потусторонней Москвы» (термин Ю. Мамлеева), эзотерическим философам, искавшим за действительностью высший смысл. Так, «Щедрый Бармин» «предполагает», что окружающие его люди — *на самом деле* предметы: ложки, чашки, облака, комбайны. И в этом аспекте «10 персонажей» и некоторые другие работы Кабакова можно сравнить с романом «Русские ночи» кн. Одоевского. В его новеллах какой-либо способ мировосприятия, будь то рациональный, из Адама Смита и Иеремии Бентама, или метафизический, из архитектурных построений Пиранези, доведен до логического — и одновременно фантастического — завершения. В конце каждого способа мыслить мир — одиночество того, кто ограничил себя этим способом, пустота, как на всех последних листах альбомов Кабакова.

И последнее. Эпитет «классик» сейчас — постмодернистский. Не только в каждом стилистически оформленном направлении литературы и искусства есть свои классики, но и в различных интеллектуальных кругах существует свой набор. Кабаков — классик одного из таких кругов, как, скажем, Шемякин — классик другого. Помимо внешнего значения выставки Кабакова — большой успех Андрея Ерофеева и молодой Третьяковки вообще — есть еще и более глубокое. Нам предъявлен авторитет, отношение к которому есть возможность определить не по слухам и чужим напевам.

Валентин Дьяконов



Из альбома «Вокноглядящий Архипов»



Из альбома «Полетевший Комаров»

журнал «НоМИ» можно приобрести по адресам:

Санкт-Петербург

«Санкт-Петербургский Дом книги» — Невский пр., 28
Галерея «Арт-Взгляд» — В.О., ул.Железноводская, 3
ООО «Гуманитарное агентство „Академический проект“» — ул. Рубинштейна, 26
Академия художеств — Университетская наб., 17
Магазин «Буквоед» — 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., 58
Книжный салон РНБ — ул. Садовая, 20
Галерея «С.П.А.С.» — наб. р. Мойки, 93
Музей Анны Ахматовой — наб. Фонтанки, 34
ЦВЗ Союза художников — Б. Морская, 38
«Чайный домик» — Летний сад
Галерея Михайлова — Литейный пр., 53
Зимняя галерея — пер. Гривцова, 2
Галерея Третьякова — ул. Пионерская, 2

Москва

Галерея искусств Церетели – ул. Пречистенка, 19
Московский центр искусств — ул. Неглинная, 14
ЗАО «Мосток», магазин «Книга и Ремесло» — Б. Садовая, 3
Книжная лавка архитектора — ул. Рождественка, 11
Галерея «МАРС» — 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
ГВЗ «На Солянке» — Солянка, 1/2, стр. 2
Музей Рериха. Книжный салон — Малый Знаменский пер., 3/5

А также

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

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

«Книга-Сервис» — тел.: (095) 124-71-13, 124-71-10
«АиФ-Эскорт» — тел. (095) 319-82-16
«Сотра» — тел. (095) 160-58-56

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

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

ISSN 1560-8697