

Новый Мир Искусства

НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art
Die Neue Welt der Kunst

3/38/2004





издатель ООО «Редакция журнала „Новый мир искусства“»
директор Юрий Калиновский
главный редактор Вера Бабинова
менеджер по распространению Алексей Сенаторов
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 Вертина
коммерческая служба Дмитрий Седых
производственный отдел Александр Гончаров
экспедиторская служба 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.
адрес 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: Хоан Миро. Мужчина и женщина. Дерево, металл, масло. 34x18x5,5. 1931. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Photo: Philippe Migeat, CNAC/Mnam Dist. RMN. A Succession Miró/Adagp, Paris, 2004

2-я стр. обложки: Статуэтка воина в шлеме с повернутой в сторону головой. Бронза, литье. Высота 36,2. Около 550 г. до н. э. Флоренция, Национальный археологический музей

3-я стр. обложки: Георгий Пузынков. Из проекта «Путешествия Моны Лизы». ГГТ, 2004

Печать — типография «Белл», 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

Алексей Иваненко
советская пасха

событие

Дмитрий Новик
времена «Арт-Москвы»: немузыкальная пьеса в нескольких частях 3

Екатерина Андреева
наш «арт брют» и норвежский контекст 6

взгляды / назад — в будущее!

Геннадий Обатин
из истории общественных настроений: пассеисты 9

Марина Витухновская
роспись статей и материалов журнала «старые годы» 16

in memoriam

Ирина Карасик
памяти учителя 20

из книг

Александр Люсий
к политэкономии аукциона 22

Лев Клейн
путь к теории стиля 22

из книг

Михаил Кузьмин
«двойной интерес для взора художника» 24

артикуляция / прежде и теперь

Татьяна Лебедева
Кичигины: русские художники в Китае 25

Марина Польянская
Михаил Соколов: упрямые образы 28

Валентин Дьяконов
Николай Тыrsa: не слишком 32

Ирина Карасик
«прежде» и «теперь» Михаила Рогинского 34

Сергей Даниэль
Владимир Шинкарев: Великая Китайская стена 39

Николай Кононов
Филипп Кондратенко: сон без хлорала 42

photo-step

Дмитрий Новик
фотобиеннале-2004: лавры фотографии 45

Михаил Кузьмин
с боевым посвящением вас! 51

из книг

Михаил Кузьмин
Владимир Балабнев: совпадая лишь в параллелях... 55

галерейное поле

Дмитрий Новик
мина в башне 56

Д. Н.
от больших кутюр 59

проездом

Александр Котломанов
Рига-2004: воздух Европы 60

трехмерный образ: петербургский контекст 63

из книг

Ирина Карасик
Валентин Левитин, Жанна Бровина 66

художественная хроника

петербургская арт-хроника 67

московская арт-хроника 71

арт-хроника России и СНГ 75

музеи 81

галереи / выставочные залы 88

столицы / москва 90

столицы / киев 96

на родных просторах 98

из-за рубежей 102

советская пасха

Алексей Иваненко

У каждой нации есть свой день консолидации — национальный праздник. Это такой же национальный атрибут, как национальное самосознание, национальный язык, национальный характер, национальная кухня или национальный костюм. У американцев национальным праздником является День Благодарения, у британцев — День Рождения Королевы, у французов — День взятия Бастилии. Понятно, что национальный праздник не может быть просто спущенным сверху. Это не просто официальный праздник, не просто выходной день. Это именно день консолидации. России с этим явно не повезло.

Что считать русским национальным праздником? Рождение новой России связано с распадом СССР, а многие воспринимают эту веху нашей истории как трагедию. Октябрьская революция/Переворот — трагедия вдвое. О Дне независимости от Золотой орды или Дне изгнания польских оккупантов из Кремля помнят только абитуриенты гуманитарных вузов да историки. Что не сохранилось в коллективном сознании, то навеки утеряно.

Сегодня русские празднуют Новый год, Пасху и День Победы. Ритуал Нового года разработан до мелочей: елка, шампанское, салат оливье, бой кремлевских курантов, Дед Мороз со Снегурочкой. Но что символизирует этот праздник, кроме надежд на будущее, свойственных всей западной цивилизации? Этот поистине общенародный праздник далек от статуса национального, ибо никак не объединяет население в нацию. Пасха — праздник сугубо религиозный, и он как будто разделяет русских на православных и неправославных. К XXI веку православные русские («воцерковленные верующие») — это все же субэтнос русских, но еще не все русские.

Остается День Победы. Бесспорный общенациональный праздник. В России его даже отмечают на день позже, чем в Европе. Не 8 мая (капитуляция вермахта), а 9 мая. Это, конечно, не ошибка. Только 9 мая было сломлено вооруженное сопротивление крупного немецкого соединения в Праге. Но момент обособления не случаен. Коллективное сознание мыслит архетипами. Для советского народа День Победы — это аналог иудейской Пасхи. Избавление от фашистского ига подобно избавлению от «египетской тьмы». День Победы — это Советская Пасха.

70 лет советского искусства тоже никогда не представляли собой некой цельной субстанции. Война раскалывает и его на две неравные части. Все военные артефакты могут быть истолкованы как реализация проекта левых интеллектуалов по превращению пролетарского субэтноса в пролеткульт (пролетарскую культуру). Это время господства авангарда: оптимистический футуризм, монолитный конструктивизм, геометрический супрематизм. Господство во всем — в поэзии, архитектуре и живописи. Объективации духа того времени сохранились в стихах Маяковского, полотнах Малевича, искусстве плаката, первых домах культуры.

Потом была Война, после которой искусство радикально меняет свой вектор. Вместо будущего оно ориентировано на прошлое. Вместо радикализма — консерватизм и музеефикация. Вместо архитектуры конструктивизма — так называемый «сталинский ампир» (совет-

ский эквивалент ар деко), который чем-то напоминает возрожденный классицизм эпохи Александра I: та же желтая штукатурка стен и белые колонны. Русская революция, начавшись с эпохи декабристов, в ее же и возвратилась. Прав был древний мудрец Анаксиманд: «что из чего появляется, то туда же и возвращается согласно необходимости». Время пошло вспять.

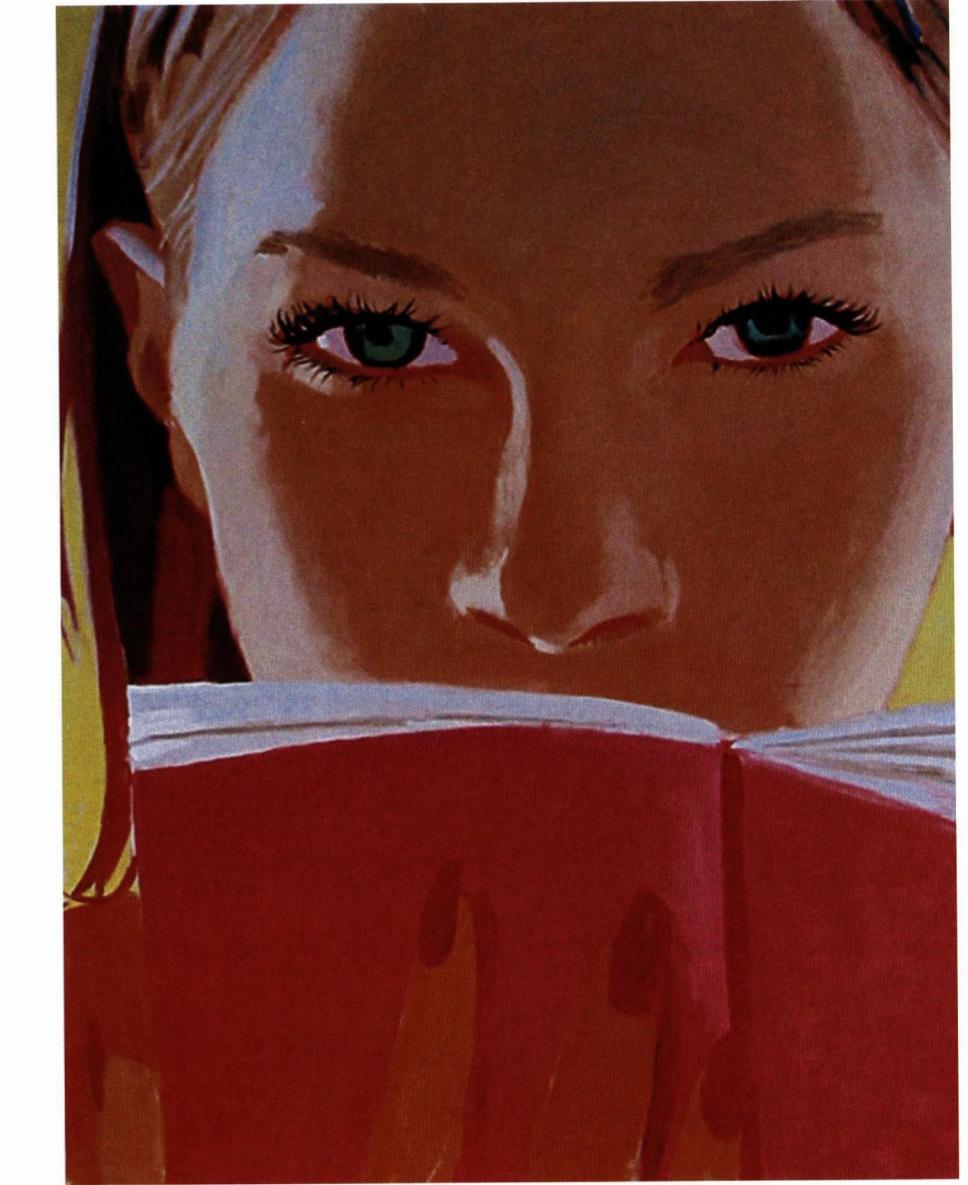
Основной лейтмотив послевоенного искусства — монументальный культ Победы. Священные рощи парков Победы и марсовых поля площадей Победы. Полуязыческий вечный огонь и монументы героям на гранитных постаментах. Ампир отсылает к классицизму, а классицизм к античному прошлому богов-аллегорий, среди которых как раз и была богиня Победы (Виктория, Ника). Подобно римским нобилям фронтовики-ветераны превращаются в привилегированное сословие. Кровь спасителей Отечества питает славное прошлое и препятствует наступлению будущего. Во многом ортодоксия культа Победы привела к годам Застоя и разрыву между военным и послевоенным поколениями, достигшему трагической кульминации в эпоху Перестройки. День Победы стал эксклюзивным днем ветеранов, днем военных парадов благодарных потомков и днем возложения венков к могилам неизвестных солдат.

Но в теологии Победы было два спорных момента: это советский Моисей и советские египтяне. Роль первого изначально отводилась Сталину, но для либералов он кровавый тиран, для националистов — «нацимен», для коммунистов — могильщик Революции, а сталинисты представляют собой незначительную политическую секту. Поэтому советским Моисеем стали героические массы советского народа, предводителем которого оказался маршал Георгий Жуков. На роль советских египтян изначально претендовали немецкие оккупанты, которые позже были политкорректно заменены абстрактными фашистами-гитлеровцами. Впрочем, Гитлер стал сатаной не только советского, но и западного мира. Его черный авторитет был поколеблен лишь 11 сентября 2001 года, когда главным сатаной стал Бен Ладен.

Перестройка породила третий спорный момент теологии Победы. День Победы — это очевидный советский национальный праздник. Но является ли он праздником для «новых русских», для российского «среднего класса» или для московских япли, которые любое проявление «совковости» (квинтэссенции советского образа жизни) воспринимают как смертный грех?

Попытки публициста Виктора Суворова подвергнуть деконструкции этот праздник не увенчались успехом. Можно констатировать, что ему удалось найти неделимое ядро новой русской нации. Русские могут быть атеистами и противниками монархии. Они могут вслед за историком Гумилевым и математиком Фоменко сомневаться в существовании татаро-монгольского ига. Но День Победы свят. Вновь актуальны «старые песни о главном», вновь снимаются фильмы про Войну.

Здесь как в анекдоте: есть новость хорошая и плохая. Хорошая новость — в нас осталось что-то святое; плохая — мы продолжаем оставаться советскими людьми, хотя и не хотим себе в этом признаваться.



Александр Виноградов и Владимир Дубосарский. Девушка с книгой. Х., м. 195x145. 2003. Галерея XL

времена «Арт-Москвы»: немузыкальная пьеса в нескольких частях

Дмитрий Новик

allegro

Перед открытием ярмарки — события, по определению, коммерческого, говорить не о чем. Даже если торгуют искусством, даже если современным. Сухая статистика о количестве участников — 45, стенды расставлены, произведения развесены, галеристы, как капитаны, на своих местах. Вскрытие, то есть торговля, покажет. Но двуличный Янус Василий Бычков (директор ЦДХ, где проходит «Арт-Москва», и одновременно руководитель «Экспо-парка», эти ярмарки проводящего) решил подбросить дровишек в толку и сообщил прессе, что ярмарка, существующая почти 10 лет, не получает должного внимания государства: в этом году Министерство культуры полностью прекратило ее финансовую поддержку. Никто директора почему-то неожидал, и тогда он атаковал конкурентов. Что, мол, весь московский арт-бюджет съедает месячник фотографии Свибловой, а федеральный уйдет на предстоящую в январе первую Московскую биеннале. Между тем переговоры с ЦДХ об аренде никто не ведет, и Бычков подумывает о том, чтобы запустить на это время выставку школы Сергея Андриаки. Тут не выдержал Марат Гельман и попробовал перевести это заявление в шутку. Бычков парировал прозрачными разъяснениями о ЦДХ как о сложном многопрофильном учреждении...

andante

На старте организаторы «Арт-Москвы» заявили, что прошлогодние \$500 тысяч продаж будут доведены до 750. Им поверили. В итоге ярмарка наторговала на \$1,7 млн. Современное искусство стало товаром окончательно и бесповоротно. Никого уже не удивляют пятизначные суммы за произведения российских художников. Эмоции и рассуждения типа «нравится — не нравится» оставлены для публики с копейками. Спрос определяет предложение. Олега Кулика и Константина Звездочетова представляли 5 и 4 галереи соответственно. В линеры вырвался Валерий Кошляков, его показывали аж 6 галерей. К нам вплотную приблизилась новая звезда — Александр Савко, его «Симпсоны» желтели на трех стенах. Любопытно, что все названные авторы продавались как российскими, так и западными галереями. Женевская «Galerie Jan Krugier — Ditesheim&Cie» выставила Юрия Купера, а венско-московская «Галерея Егермина» — только московских и бывших московских художников от Рогинского и Шелковского до Кошлякова и Савко.

Знаменитый дуэт Виноградов — Дубосарский был показан всего на двух стенах, но их живописная буква, а иногда и гламурный дух



Александр Виноградов и Владимир Дубосарский. The Beatles в Москве. Х., м. 2004. Галерея XL

ощущались везде. XL показала свежеиспеченную работу дуэта: портрет группы «Битлз» в лучшие годы на фоне Московского университета на Воробьевых горах. Запись песни битлов «Back in the USSR» напоминала, что в России группа никогда не выступала.

adagio

НОМИ, как журнал, издающийся в Петербурге, следил за работой питерских галерей. На ярмарку приехали три ведущие. «Д137» продала огромные рисованные портреты моряков Георгия Гурьянова и принты «Адам» и «Ева» Ольги Тобрулутс. По официальным итогам «Арт-Москвы», эта галерея вошла в число десяти самых успешно торговавших. Галерея Марины Гисич реализовала западному покупателю огромное полотно Керима Рагимова: «мерседес», заблудившийся в шишкинском лесу. В Россию ушли черно-белые графические аэропланы Петра Белого. Галерея Дмитрия Семенова продала красно-синие акрилы Филиппа Донцова. Выезд в столицу себя оправдал — больше того, Марина Гисич к осени намерена еще ближе подобраться к клиенту и открыть филиал в Москве.



Валерий Кошляков. Идеальный ландшафт. 200x150. 2001. Галерея Leonhard Rüthmüller, Contemporary Art

За все постсоветское пространство отвечала «Riga Gallery», которая запомнилась зрителю живописью Иевы Илтнере «After Man Ray» — изящного посвящения знаменитому фотографу. В прошлом году НОМИ показал сразу 11 работ Илтнере в своем выставочном зале.

Европейские галереи впервые привезли много мировой классики — Уорхола, Лихтенштайна, Вессельмана. Венская «Rudolf Budja Gallery» выставила одного Уорхола — доллары, супы и т. д. Еще не достигшая годовалого возраста, московская «Stella art gallery» тусовалась на той же художественной и ценовой поляне, показывая голых Спенсера Туника, снимки женщин «в крови» иранца Утана и неожиданную живопись с коллажированными цветочками «Новый аккордон» (2001) Ильи и Эмилии Кабаковых.

Впервые в Москву приезжала известная своей коллекцией русского авангарда Галерея Кристины Гмуржинска из Кельна. У нее был только информационный стенд и продажа каталогов, но галеристка явно прощупывает российский рынок.

Картинки с ярмарки завершили участвовавшие в «Арт-Москве» после долгой паузы галереи Риджина и Якут.

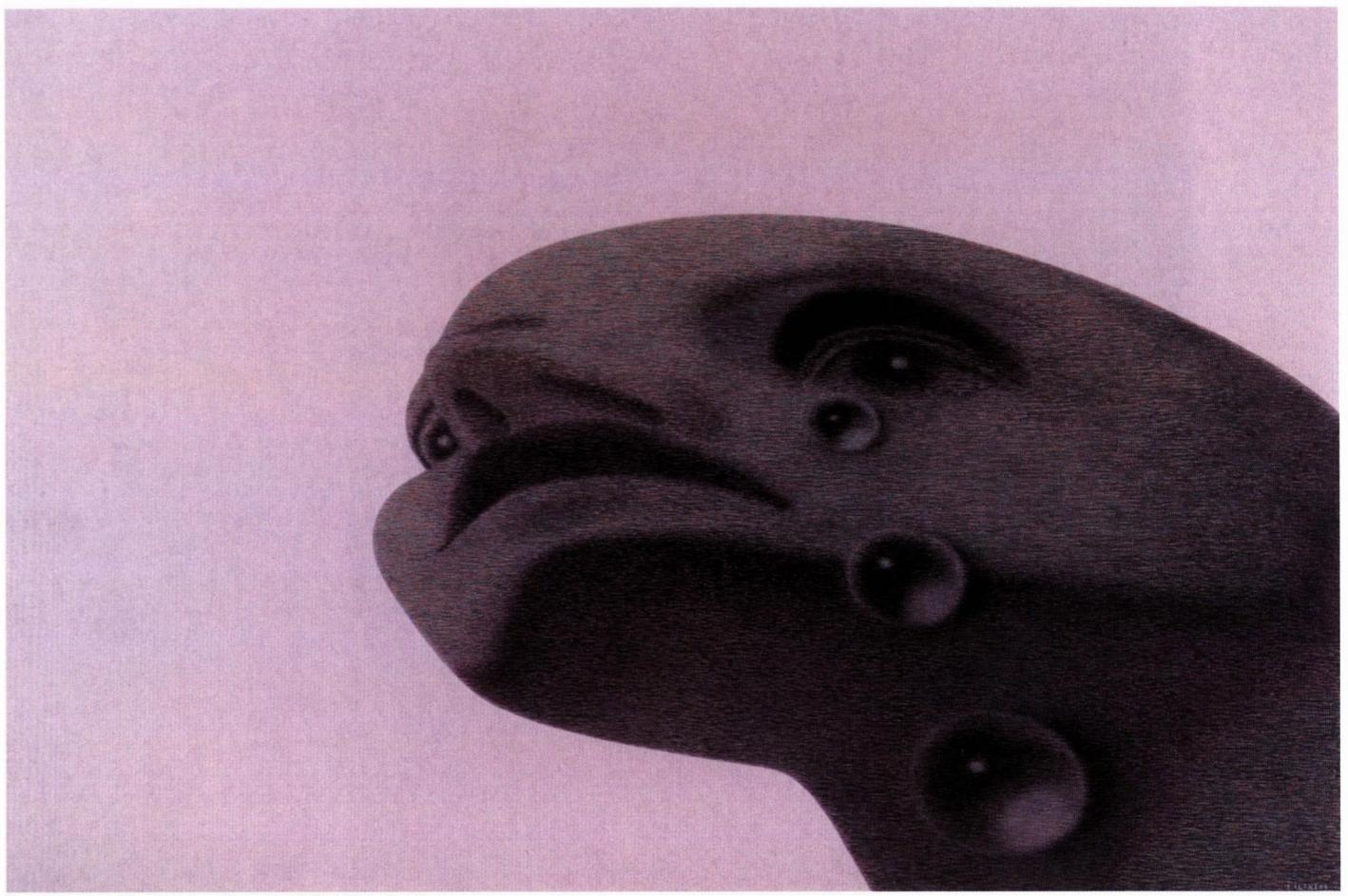
allegretto

На арт-ярмарке — как на базаре: всякие сравнения условны. Что лучше — помидоры или мандарины? Мясо для шашлыка или чорчхела? Уже не говоря о том, что бессмысленно сравнивать галереи, работающие в разных ценовых нишах. Предлагаю свои номинации для четырех галерей. При самой маркетинговой достается «Риджине». Она материализовала рыночный принцип, создав инсталляцию склада искусства. На выстроенных в ряд деревянных поддонах (на таких обычно перевозят коробки с бананами) выставлены почти сорок авторов. Тут вам и поролоновая гора «Куршавель» Сергея Шеховцова, и «домашние порнушки» Николая Бахарева, и умное искусство Семена Файбисовича и Ольги Чернышевой.

Самый артистический стенд был у Крокин-галереи. Только черно-белое искусство: человечки, запутавшиеся в нотах Дмитрия Цветкова, абстракции Кирилла Челушкина, ностальгические воспоминания о полярниках, ледоколах и трубопроводах Константина Батынкова.

Самым многолюдным я бы назвал стенд галереи «Роза Азора» с подиумной аудио-видеоинсталляцией Андрея Бартенева «Лондон в снегу». Помимо простого развлечения публики психodelической музыкой и видео, здесь шел поиск покупателей, намеренных обустраивать общественные пространства.

Самой принципиальной оказалась галерея «Ковчег»: она торговала графикой Павла Спасского, малоизвестного художника начала XX века, мастера неоклассицизма, автора росписей Сандуновских бань и плаката «Кулак — это паразит».



Иева Илтнере. After Man Ray X. м. 122x183. 2004. Riga Gallery

рядом с ярмаркой. largo

Некоммерческая программа, которая уже в прошлом году была менее интересна, чем ярмарочная, теперь окончательно задвинута на десятый план. Местами любопытные финский и грузинский видеоарт требовали другого контекста. Инсталляция «300 верблюдов» швейцарца Нота Витала, состоявшая из трех сотен гипсовых верблюжих голов и посвященная жертвам египетской мясной бойни, выглядела данью серийной технике 80-х. Тем более что автор сам признался: мог бы сделать и 600 голов, то есть для него не имело принципиального значения, сколько верблюдов лепить. К тому же, «зеленый» патфос давно девальвирован и неактуален. Фотографии Норио Кобаяши «Digital kitchen» были бы уместнее на Фотобиеннале. О студенческом видео и говорить не стоит.

В предыдущие годы сразу за ярмаркой на тех же стенах показывалась еще одна некоммерческая затея — мастерские «Арт-Москвы». Теперь их передвинули на ноябрь. Мухи и котлеты разделились, правда, победители прошлогодних мастерских — «Программа «Escape» получила право показаться на ярмарке. Огромная инсталляция с длинным названием «Художник, погибший под картиной в результате взрыва накануне вернисажа» должна была стать иллюстрацией мысли о том, что арт-рынку выгодны трагедии. Не убедили.

вокруг «Арт-Москвы». presto

По традиции во время ярмарки московские галереи показывают у себя новые проекты. Почти все были чисто коммерческими. «Риджина» эксплуатировала моду на футбол и патриотизм в одном флаконе. «Тренер» Владимир Овчаренко собрал свою команду, которая размножалась на футбольные темы. Виноградов — Дубосарский изобразили мяч на фоне голубого неба, Пузенков сравнил кожаный шарик с женской грудью, Мизин с Шабуровым сняли видео о том, что с футболом у нас слабовато, с исполнением казачка гораздо лучше.

В XL-галерее Влад Монро доказывал, что любовь к родине и к мужчине не имеет одно происхождение. В Галерее Гельмана над эпидемией телевеевиков и «мочиловок» поиздевался Василий Цаголов. И только Айдан-галерея показала совершенно непродолжную «Поэзию войны» Елены Берг. Зал был засыпан тысячами скомканых бумажек (потребовалась 1 тысяча тетрадей по 48 листов). Публика зарывалась в белое и шуршащее, как будто там есть спасение. Но о смерти напоминали чучела голубей и видео с трепыхающимися птицами.

финал. allegro ma non troppo

Слова «скучно» и «буржуазно» не раз звучали в кулуарах ярмарки, и, заметим, почти всегда с уважительным оттенком. Дни шумных акций на «Арт-Москве» давно миновали — шла тихая и малозаметная постороннему работе с клиентом. Как сказал один художник, богатые папы покупают яйца, а их силиконовым дочкам нужна такая ярмарка.

В Москве сложились необходимые и достаточные условия рынка для contemporary art. Первое — наличие товара, отрецензированного ведущими галерями со стажем работы десять и более лет. Второе и главное: постоянный интерес обеспеченной публики, подогреваемый клубом коллекционеров современного искусства. Это не зарегистрированное, но модное общество, взаимодействующее с Пьером Брошье, ежегодно показывает купленное за прошлые годы. Выставку специально устраивают перед входом на ярмарку, обойти ее невозможно. В этом году показывали свои сокровища дамы. Мне приглянулось собрание дизайнера Александры Вертиńskiej — фотографии Нэн Голдин и Энн Лейбовиц. В основном здесь были выставлены те, кем торгует сама ярмарка: Айдан Салахова, Гор Чахал, АЕС, Кулик и Кошляков. Рядом с коллекционерами галерея «Кубометр» построила модель сгоревшего Манежа, набила ее миниатюрным искусством все тех же участников ярмарки и раздавала листовки за свободу авторов от кураторов. Но и здесь двигали товар: публику приглашали на «Арт-Клязьму» и Московскую биеннале. Говорят, она все же состоится в ЦДХ в январе.



Георгий Гурьянов. Боксеры. Х., апрел. 1994

наш «арт брют» и норвежский контекст

Екатерина Андреева

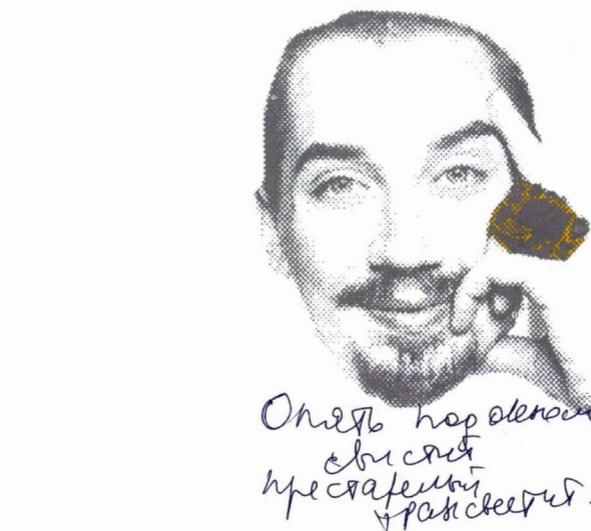
В конце мая совпали два важнейших события в жизни актуального российского искусства: ярмарка «Арт-Москва» и выставка в Национальном музее искусств Норвегии в Осло, названная «Se Opp! Kunst Fra Moskva Og St. Petersburg». Se Opp! — это по-нашему Внимание! или Гляди в оба! На открытие в Осло я поехала через «Арт-Москву».

Первым художником, встреченным мною на ярмарке, оказался Володя Дубосарский, счастливый и расслабленный, в синей джинсовой куртке, из нагрудного кармана которой гирляндой свешивался букет золотых кувшинок. Стенды трех главных галерей «первой линии» (Айдан, XL и Д137) поражали сочетанием респектабельной роскоши и богемной свободы. Накануне ярмарки журнал «Афиша» опубликовал сравнение хитов «Арт-Москвы» с товарами эксклюзивного потребления: элегантная картина Виноградова — Дубосарского с изображением битлов на фоне МГУ завлекала, как роскошный красный «альфа-ромео» в единой ценовой нише 300 тысяч у.е. Поскольку жизнерадостная, броская живопись этих художников присутствовала на многих стенах (в галерее Файн-арт даже продавались литографии с их картин), создавалось впечатление, что по всему пространству разлила знакомая брутальная субстанция жизни, когда она соблазняет, обдает жаром всевозможных надежд, лукавит и манит.

На то, что ставки соблазна в этом году высоки, как никогда, указывало и наличие на ярмарке произведений монументальной скульптуры. Так, в галерее Айдан, прямо напротив входа, на фоне золотого «Тибетского ренессанса» Тимура Новикова, красовались два клинка

выше человеческого роста, напоминающие о сабельной арке Саддама Хусейна. В Риджине была представлена скульптура из поролона «Куршавель» работы Сергея Шеховцова — гора, на склонах которой кипит жизнь, а из вершины, как из газовой скважины, вырывается пламя. Неудивительно, что в этой атмосфере скоротечного праздника жизни звездами явились те, кто в нее успел окунуться еще в золотое время конца 1980-х: Костя Звездочетов, Сергей Шутов, Владик Мамышев, бывшие «Чемпионы мира» Борис Матросов и Костя Латышев. Матросов показал у Веры Погодиной объект, сделанный из старого чемодана, катающегося под нежной шлягер на роликах; с потертым утешком сверху, он вызвал приступ ностальгического веселья у Иосифа Марковича Бакштейна. Зато компьютерный фотопортрет Латышева «Путкин» (Пушкин + Путин), выставленный на стенде Айдан, в рейтинге «Афиши» соответствовал дорогому велосипеду. Сергей Шутов представил в галерее Кино картину на модную тему «Труд и капитал» с изображением двух пузатых анилиновых космических роботов. Комментируя происходящее какими-то ему одному ведомыми путями сознания, Владик Мамышев, украшивший своим присутствием артхаусный стенд Лены Селиной, написал мне экспромт: «Опять под окном / Свистит / Престарелый / Трансвестит».

Казалось, что даже всегда отстраненный и мрачный Сергей Волков захотел попасть в тон общему веселью и показал в галерее VP серию картин-негативов былых удовольствий, всяких пляжей под пальмами, изображенных летучим белым штрихом по черным фонам. Элементы критического макабра в микродозах по сравнению с прошлыми годами были заметны и у Гельмана в видеоинсталляции Мизи-



Опять под окном
свистит
престарелый
трансвестит.



Рагнар Кьяртансон. Колонизация. Видео. 2003

на и Шабурова, представляющей собой проекцию в картонную коробку трех мелких картинок: художник что-то поедает на кухне, быстро копикурирует с теткой и бегает в сортир. Как сказала Ольга Чернышева: «Похоже на жизнь хомячков...». Всюду наливали, угощали(сь) и обнимались, у многих произведений — например возле Звездочетова в XL, краснели кружочки, что продано, уже через час после открытия...

В Осло меня ждал строгий музейный взгляд на все это колорращение. Здание Национального музея искусства — бывший банк. Экспозиция разместилась в четырех залах слева и справа от парадной лестницы. Направо, в самом большом операционном зале с мраморными колоннами и золотыми капителями, публику встречали две витрины с экспонатами «Музея» Олега Кулика (теннисисткой Курниковой и певицей Бьюрк), которые словно бы попали в руки художника из рук патолога-анатома, прошившего их по всему телу суральным швом. За витринами на две стены раскинулся полиптих Виноградова — Дубосарского в 18 частях «Тотальная живопись», представлявший, в частности, обнаженных Льва Толстого и Маяковского, Ахматову и Цветаеву, орла, серого волка с окровавленной пастью и черную иномарку — все в березовой роще. Здесь же оказалась и диптих Иры Вальдron — автопортреты в стиле хард-порно и софт-порно; первый имел дополнительное название Fuckistan, и, по предположению художницы, стал причиной того, что российские МИД и Минкульт выставку не поддержали. Имелись, кроме того, записи перформансов Кулика и его же компьютерные фотографии из серии «Русское». Несколько поодаль висели шапки Ольги Чернышевой из цикла «В ожидании чуда», а в одном из трех видеобоксов показывали ее фильм «Поезд». В двух дру-

гих шли видео «Синих носов» и «Дракула» Люды Горловой. По левую руку располагался зал Новой Академии с «Триумфом Гомера» Маслова и Кузнецова, диптихом Ольги Тобрелут «Танец» и «Музыка», панно Тимура Новикова «Белая ночь» и «Николай II», «Летчиком» Георгия Гурьянова и неоакадемическими видео. В центре этого зала на полу разместился объект Андрея Хлобыстина «Аполлон III» — большой ящик с землей, на которой краской был нарисован Аполлино, а из земли через рисунок день ото дня прорастали посевные Хлобыстинские травы и горох. Меж двух черных с золотом и жемчугом траурных Новиковых открывался проход в самую политизированную часть выставки: к стене по центру, заклеенной газетой Дмитрия Виленского «Что делать», к видео с чеченской войны, использованному Сергеем Бугаевым под названием «Сталкер III», к инсталляциям Глюкли и Цапли о Коллонтай. На стене чеченского бокса Алексей Каллима изобразил боевиков, которые водружают знамя на развалинах; а напротив истории Коллонтай Анатолий Осмоловский расклеил портреты Ленина в гриме рабочего и сделал надпись по-норвежски (мифологизатор Бугаев говорил, что какой-то специальной пылью, но историк Хлобыстин утверждает, что обычным спреем).

На открытии нашлись местные жители, в семье которых Александра Коллонтай крестила дедушек-бабушек. Они с оторопью рассматривали проекты Першиной-Якиманской и Егоровой. В боксе Глюкли почти все пространство пола занимала земля, перемешанная с крупными костями и бижутерией, из земли к потолку поднимались металлические штыри, на которые были насыпаны голубые пластици; по периметру шли узкие мостки для желающих пробраться внутрь и оз-

накомиться с наглядной агитацией, вывешенной по стенам (история жизни Коллонтай с рисунками и фотографиями, отксеренная на листах А4). То и дело отступаясь в землю, затертые между штырями и стенами, зрители, выйдя, попадали в смежный бокс Цапли, где стояли лишь несколько типовых кресел из магазина «Икея». Однако этот официальный западный минимализм тоже открывался как комната пыток: из динамиков громко звучала «радиопередача», в которой некая свидетельница рассказывала о сексуально-политических опытах 1920-х годов; давление чужой речи падало на пустые — открытые, как жаждные рты, кресла. Вся выставка, сделанная очень ясно и отстраненно (произведения были отобраны и размещены в экспозиции куратором музея Кари Брандцаег, известной специалисткой по русскому искусству XX века), выглядела словно бы обледеневшей амплитудой колебаний от агрессии в чистом виде к приступам анархического веселья с более или менее ощущим духом насилия. Даже у Новикова был выбран жесткий вариант «Белой ночи» — с черными мостами, взрезающими золото неба, и двумя кораблями-зигзагами в темной реке. Даже самое ответственное произведение на выставке — «Поезд» Ольги Чернышевой, показывающий с толстовским сочувствием всю эту непреходящую, но и словно бы исключенную из модернизованный жизни российско-советскую натуру: граждан в бедных вагонах, влекущихся куда-то и все же сумевших превратить эти наши суровые социальные пространства в обжитые просторы личного творчества, даже этот «Поезд» на огромном экране открывал перед иностранной публикой призрачное, черно-белое, пугающее чрево, где совершается метаболизм чужого народа и чужого наречия. Любопытно, что внутреннее противоречие московского и петербургского искусства в этих залах тоже ослабело. Конечно, Новая Академия с «Триумфом Гомера» и «Золотым сечением» Мамышева—Новикова—Безрукова на экране телевизора смотрелась более cool и sophisticated, чем «Тотальная живопись»; но принципиальной разницы между последователями Семирадского/К. Маковского и Пластиова / Корина не было. Все это была общая энергичная, экспансивная и эфемерная деятельность, «праздник на нашей улице», когда мы его ждем из всех сил: вот он к нам сейчас докатится из соседнего переулка и умчится прочь.

На другой день после открытия произошел симпозиум «**Искусство, средства массовой информации и политика в России**». Основной круг докладчиков заявил политизированные темы. Екатерина Деготь рассуждала о «мультикультурализме против интернационализма в глобальном неолиберальном контексте», Дмитрий Виленский — о «возможностях сопротивления и тактических медиа в России Путина», Сергей Бугаев — о том, что следует «Fuck This Shit». На основе анализа видеопроизведения Виленского, напоминающего цензурированный вариант производственной темы в фильме «Влюблен по собственному желанию», Деготь предложила свежеразмороженную идею, что главное оружие мультикультурного рабочего класса — саботаж. Впрочем, на farewell drink она же взывала на русском языке к зазевавшимся норвежским офицерам индо-пакистанского происхождения: «Халле! Да проснитесь вы там уже! Еще вина!!!», доказывая, что декларации для панели — это декларации для «панели», где наши идеологи зарабатывают на скромную жизнь low middle-класса. Наслушавшись этих деклараций и посмотрев выставку, одна не подготовленная норвежская зрительница попросила сопроводить экспозицию подробнейшими аннотациями, а то можно подумать, что это искусство о каннибализме. Ее опасения отчасти развеял Сергей Бугаев, сказав, что кто-то заметил в «Сталкере III» пенис (подразумевался страшный кадр с обгоревшим трупом российского солдата), но это видео — о другом. Впрочем, о чем он точно хотел сказать, демонстрируя на выставке гибель реальных людей в реальном времени, осталось неясным. Интерпретируя такие художественные тенденции, Андрей Хлыбистин предложил термин «пи-арт» и образ художника-оборотня, который прикидывается то монстром, порождающим или тиражирующим ужас, то интеллигентным человеком, этот ужас комментирующим для западной публики. Подводя итоги заседания, издатель журнала «Нордик Арт Ревью» Джон Петер Нильсон, фанат нашей новой «циммервальдской левой», сослался на авторитет некоего

интеллектуала из Москвы, который заметил, что «русские не любят историю и боятся будущего». И то сказать: есть у нас веские причины не любить историю и побаиваться будущего, всегда так было, еще Пушкин об этом писал. И циммервальдская левая в свое время это крепко усугубила.

Днем позже нам представилась возможность сравнить русское чувство формы с нордическим на фестивале северного современного искусства «**Momentum**». Кари Брандцаег отвезла нас в городок Мосс, где на территории пивоварни в трехэтажной бетонной постройке показывали свои произведения норвежцы, шведы, датчане и исландцы, большей частью родившиеся в 70-х. Здесь тоже экспонировалось актуальное политизированное искусство: Натали Дюрберг (Natalie Djurberg) в своей серии мультфильмов-ужастиков «Головой стукнулся?» разыграла сцены пластилиновой инфантильной зоофилии и ужасы войны по Гойе; Еспер Юст (Jesper Just) в видео «Человек — это не остров» использовал мотивы гомосексуальной эстетики и тематику гендерных ролей; Илка Халсо (Ilkka Halso) в фантастических компьютерных пейзажах трактовал тему защиты окружающей среды; Рагнар Кьяртансон (Ragnar Kjartansson) в видеоинсталляции «Колонизация» представлял сцены угнетения исландцев датчанами, похожие на съемки пиратского телевидения; Маргарета Клингберг (Margareta Klingberg) в серии цветных фотографий «В движении» сняла тайских сезонников, собирающих ягоды в дремучих шведских лесах; Ларс Нильсон (Lars Nilsson) в компьютерном видео «В «Оргии» представил вечер мегаполиса, где на фоне закатного зарева в эстетике компьютерной анимации удовлетворяются банальные страсти современного человека; Торбьорн Роланд (Torbjorn Roland) сделал видеофильм «Экзорцизм Матери Терезы», соединяющий романтический стиль Херцога с бульварным сюжетом из новостей CNN. И вот, удивительное дело — все это похожее и по средствам исполнения, и по сюжетам, и по ироническому подходу современное искусство оказалось качественно совершенно другим.

Здесь декларации соответствовали не энергетическим выплескам вещества, но глубокой освободительной проработке жизненного и духовного опыта. За ними была культура мысли, которую художник готов разделить со своим обществом посредством ясных, универсальных образов, критикуя это общество, развлекая и сострадая. Как, например, Яст, взяв строку старинного британского поэта Джона Донна о том, что никто не хочет одиночества, развернул ее в зрелище затрудненного теперь, опошенного мюзиклами и караоке выражения чувств через публичное пение и танец, которые уже сами по себе делают человека эмоционально самодостаточным. Начавшись как иронично нарочитое, это зрелище в те несколько минут, что идет видеозапись, совершает над самим собой и над зрителем освобождающее превращение, доступное, как это всегда было, только искусству.

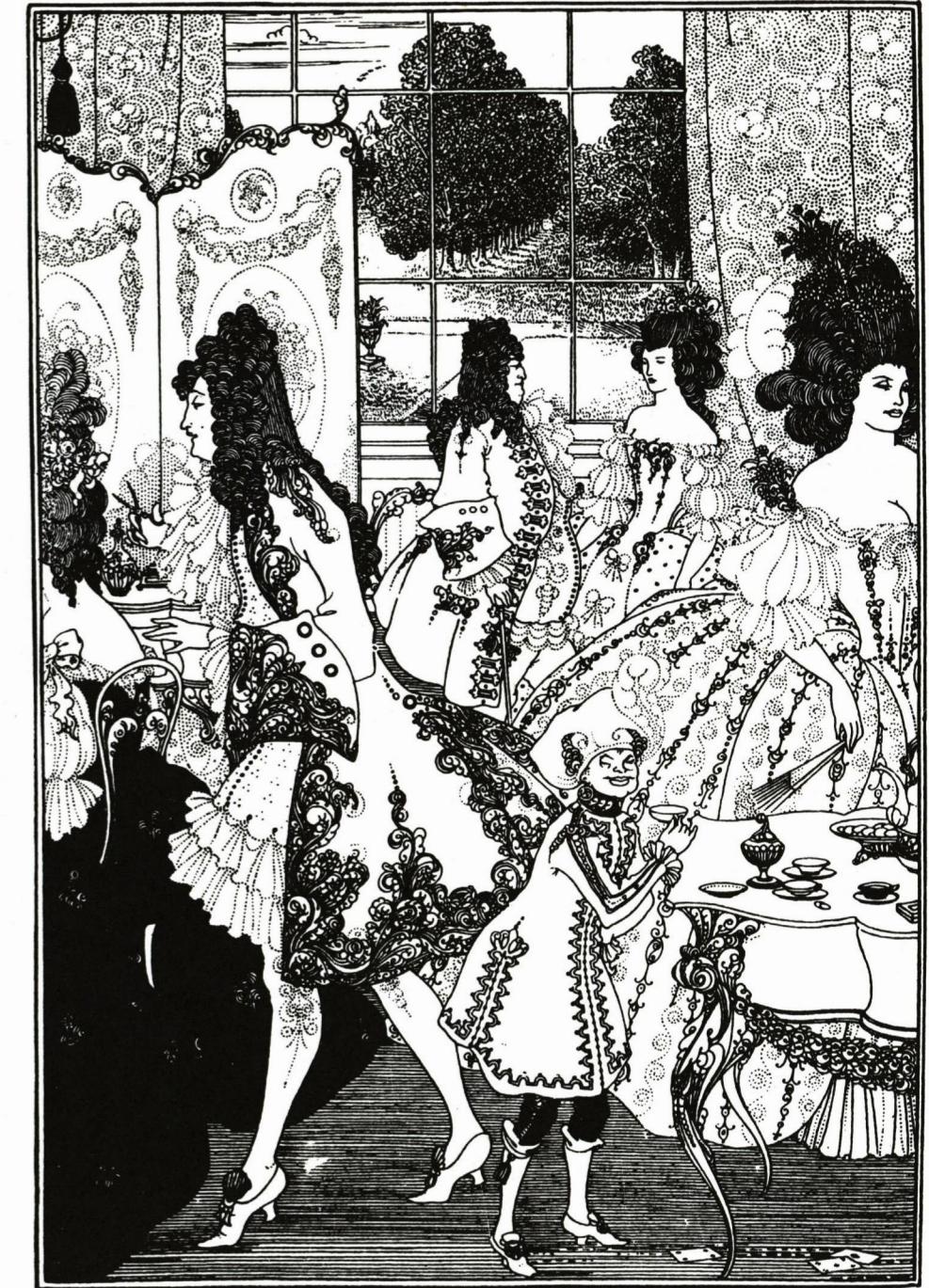
Представляется, что пришло другое поколение художников, способное создавать искусство о живых проблемах жизни и свободное в новейших техниках — таких, как видео или компьютерная фотография. Искусство в принципе не спекулятивное, не герметичное, не ради спецэффектов, не для «своих-тусовщиков», а для всех желающих видеть и понимать. Подразумевая, что авангардное творчество стремилось стать вне общества, разрушить или превзойти картину мира, это искусство можно назвать поставангардным, так как оно строит, складывает из оригинальных и подвернутых ресайклингу фрагментов динамическое зрелище сегодня, немедленно приобщающееся к общемировой истории. Очевидно также и понимание художниками того, что «сделанное» произведение — необходимое условие коммуникации со зрителем. Это искусство новое, но зрелое, встроенное в европейскую культурную традицию благодаря рефлексии об истории и реальности. У нас же действует, если по Марксу, азиатский способ производства, когда нечто зреет-зреет и потом бывает вытолкнено и вывезено на корню при очередном кочевом набеге. В конце концов, Европа сама иногда хочет, чтобы ей задали жару, и потому экспорт сырой энергии остается нашей главной возможностью участвовать в цивилизации европейского вареного.

из истории общественных настроений: пассеисты

Геннадий Обатнин

В декабре 1918 года в газете «Искусство коммуны» появилось стихотворение В.Маяковского «Радоваться рано». Верный своему футуристическому воспитанию, поэт громко настаивал на том, что свержение государственного строя есть лишь полдела: радоваться рано, надо свергать и старое искусство. Среди мер для этого Эрмитаж предлагалось перестроить под макаронную фабрику: «Дым развеется над Зимним — Фабрики макаронной!». Просвещенный нарком А.Луначарский в статье «Ложка дегтя», помещенной в той же газете, поспешил успокоить встревоженных обывателей, указав, что сказанное

не есть точка зрения новой власти. Сам нарком в 1918 году закончил свою идеально-аллегорическую утопию, пьесу «Фауст и город», начатую в 1906-м и роскошно изданную на средства голодающей страны. Неутомимый Маяковский не сдавался и ответил Луначарскому стихотворением «Той стороне», где — скаламбурил — призывал старое сделать отжившим: облить отца родного керосином и пустить «в улицы для иллюминаций» (музыка строки чудная!). Но удивляет в этом эпизоде запись Блока в дневнике — видимо, начало письма Маяковскому после его первого выступления: «Не так, товарищ! Не меньше,



Обри Бердслей. Похищение. Иллюстрация к поэме А.Пула «Похищение локона». 1896

чем вы, ненавижу Зимний дворец и музеи. Но разрушение так же старо, как и строительство, и так же традиционно, как оно» — и так далее¹. Контекст этого заявления был зловещим: уже летом 1918-го ввиду увлеченностя масс той же ненавистью, был создан «Комитет по охране художественных сокровищ». Как это всегда бывает, сильные эмоции служили хорошей основой для коммерции, и глава Комитета И. Грабарь горько замечал: «...после второго государственного переворота по России шла волна потрясений и пожаров, и произведения искусства массами гибли и массами уходили, через руки скупщиков, за границу»². Выкручиваясь приходилось по-разному: о.Павел Флоренский для спасения Троице-Сергиевой Лавры написал одну из своих лучших статей «Храмовое действие как синтез искусств» (1918, опубликована в 1922-м). С той же целью летом 1919 года заседал «Семинарий по изучению Павловска», основанный историком города В.Я.Курбатовым, автором краеведческой книги о Павловске (1916), и античником И.М.Гревсом³. Пройдет десятилетие, и предметом консервации и ретроспекции станет дореволюционный быт — вспомним вагиновского Тептелкина.

За фразой «не меньше, чем вы, ненавижу Зимний дворец и музеи» стоит представление о ненужности музея, о музее как о мертвом собрании застывших вещей. Само это представление гораздо шире и глубже, чем левизна, сиюминутная по природе. Например, П. Муратов, которого трудно в ней заподозрить, настаивал, чтобы античные статуи находились на воздухе, а не в музеях, должны темнеть, желтеть, покрываться мхом — одним словом жить во времени⁴. Только не живое искусство попадает в музей, настоящее же никогда не завершено, никогда не готово, музеями пользуются лишь «буржуи-ки на готовенькой красоте»⁵. Последняя фраза направлена разгневанным Блоком кругу журнала «Старые годы», тем, кого принято было называть словом «пассеисты».

В начале XX века, богатом на исторические рифмы, угроза русской старине возникла гораздо раньше Октябрьского переворота. Первая русская революция проходила в дыме поджогов барских усадеб, что особенно стало популярным весной — летом 1906 года. Депутат первой Думы от партии кадетов адвокат М.Герценштейн 19 мая 1906-го произнес знаменитую речь о необходимости применить принудительное отчуждение усадеб, то есть законодательно отнять их у владельцев, дабы таким образом остановить «иллюминации», как он называл крестьянские поджоги. Слово было подхвачено, стало расхожим и в конце концов попало в стихотворение Маяковского, не случайно, как видим, связавшись с образом отца. Правые восприняли мысль Герценштейна как оправдание беспорядков. Началась ожесточенная газетная перебранка, за которую Герценштейн поплатился жизнью. Через два месяца после этой речи члены Союза русского народа, решившие открыть, по примеру эсеров и анархистов, террор, избрали его в качестве первой жертвы.

Именно весной 1906 года в кругу петербургских арт-критиков и краеведов, точнее, у В.Верещагина и С.Маковского (позже они терпеть друг друга не могли) возникает замысел нового журнала, «Старые годы»: «...по нынешнему революционному настроению такой журнал нужен более, чем когда-либо», — писал Н.Врангель к А.Бенуа[6]. Руководясь этими же настроениями, позже, в 1909-м, они создадут Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины, задачей которого было обобщить опыт как промышленного наступления на усадьбу, так и аграрных поджогов 1906 года. Именно в тревожную эпоху русского бунта усадьба начинает постепенно осознаваться как незамеченный ранее источник художественных ценностей. В начале 1905-го в Таврическом дворце, еще не отданном под Думу, Дягилев устраивает выставку портретов, собранных по поместьям России. Объезжать усадьбы становится важной частью деятельности круга «Старых годов». После очередного обзора памятнических усадеб летом 1909 года Врангель опубликовал в «Старых годах» серию очерков «Искусство помещичьей России», которая стала основанием (по ходатайству А.Кони) для присуждения журналу ме-

дали им. Пушкина, дававшейся Академией наук. К 1910-м годам обезд усадеб стал своеобразной модой: в 1914-м Г.Лукомский опять посетил поместья России уже по заданию журнала «Столица и усадьба», сниженного, массового двойника «Старых годов». Результатом этого стала книга «Памятники старинной архитектуры России в типах художественного строительства» (1916).

Портрет и рече эстетика бытовых предметов, наряду с тургеневским садом и тургеневской девушкой, становятся значимым элементом образа усадебного мира. В 1906-м вышел интересный прозаический сборник А.Трубникова «Помнишь, бывало...», заканчивавшийся рассказом «Предки», сюжет которого — бегство оживших старинных портретов из своих рам на поезде прочь из дома, оказавшегося на железной дороге⁷. Написанный в 1909 году рассказ С.Городецкого «Пустое полотно» (сборник «Старые гнезда», 1914) посвящен творческому пути художника Герского, который в эпоху революции пишет выкинутый, в крови, человеческий зародыш. В наступившую затем эпоху реакции Герский едет в усадьбу и вдохновляется картинной галереей вырождения, а для новой работы разыскивает свою прежнюю возлюбленную и застывает перед пустым полотном. В 1910-е годы, когда усадьбу воспели и Анненский, и Кузмин, и Гумилев, тема неизбежно спустилась в литературу второго ряда. Например, стихи М.Веселковой-Кильштет, замеченные Гумилевым только из-за их темы, в сборнике «Песни забытой усадьбы» (1912) целиком состоят из антуража: портреты на чердаке, беседки, поцелуй в парке и ощущение смерти. В литературной среде появляется стилизации художественного быта золотого века русской поэзии: девичий и дамский альбом, обмен стихотворными посланиями, в поведении возрождается дендицизм, а Ахматова одевается намеренно старомодно. В 1911 году второстепенный писатель Н.Русов, более известный своими симпатиями к анархизму, выпускает своеобразную хрестоматию для чтения, отрывки из мемуаров и записок XVIII — начала XIX вв. под названием «Помещичья Россия». Эти настроения перехлестываются в смежные области искусства: в 1907 году Н.Евреинов вместе с Н.Дризеном и Н.Бутковской организует «ретроспективный» «Старинный театр», в котором в сезон 1907—1908 годов были реконструированы миракль, моралите, пастурель и фарсы, а в следующий за ним сезон 1911—1913 годов был показан испанский театр XVII века. В целях такой же реконструкции в 1909-м Императорское музыкальное общество устроило серию «исторических» концертов.

Но и с самого начала «Старые годы» были весьма успешным начинанием: уже февральский номер за 1907 год, где начал свое сотрудничество Врангель, поместив статью «Забытые могилы», пришло выпустить вторым изданием. Между тем, как отмечал в своих воспоминаниях бессменный редактор и издатель журнала П.Вейнер, «...интерес к искусству прошлого был очень вял»⁸. Когда «Старые годы» начали издаваться, мода на старое русское искусство была частью «мимискуснической», то есть в глазах общества декадентской программы. В своих позднейших мемуарных очерках А.Трубников (псевдоним — Андрей Трофимов) также указывал на пример старшего поколения: «...мы <кружок «Старых годов» не были пионерами. Уже Дягилев очень скоро — что было неизбежно — дал в своем новаторском «Мире искусства» широкое место былой красоте. После векового забвения нам улынулись Ротари, Левицкий, Рокотов; Александр Бенуа своими описаниями Царского Села манил в пряный век Елизаветы. Появились «ретроспективные мечтатели» (как их назвал Сергей Маковский): Сомов, Лансере, Мусатов; зачастую ретроспективные выставки. Прекрасные издания: «Царское село» Бенуа, «Левицкий» Дягилева, «Художественные сокровища России», даже открытки Евгеньевской общине Красного Креста, воспроизведшие эрмитажные картины, все это понемногу прививало публике вкус к старине и искусству»⁹. Уже Бенуа в своей «Истории русского искусства XIX в.» (1902) попытался разрушить расхожее, восходящее к Стасову презрение к русскому «подражательному» XVIII веку, указав на творчество Рокотова, Левицкого и Боровиковского. Подражателем для него стал К.Брюллов.

Мнения о том, как критики «Мира искусства» пришли к ретроспективному интересу, расходятся. С одной стороны, истоки этого можно искать в горячей для русского искусства, особенно для «мамонтовского» кружка, теме отношений между искусством и национальностью. По поздней трактовке С.Лифаря, Дягилев попеременно был под влиянием то Д.Философова, то Бенуа. В 1899 году кузены-любовники Дягилев и Философов совершили путешествие в Киев, и Владимирский собор, расписанный Васнецовым, Нестеровым и Врубелем, поразил Дягилева. Влияние Бенуа, который первые годы «Мира искусства» жил в Париже, не могло быть сильным, но именно ему Лифарь приписывает направление главного редактора к сокровищам России, к ретроспекции, за которую очень упрекали мимискусников¹⁰.

Вторым обстоятельством могла быть смена спонсора. Сначала «Мир искусства» содержали С.Мамонтов, потом недолго княгиня М.Тенишева, основательница ложно-русского стиля и мастерских в Талашкине, но дольше всех — Николай II, которого об этом попросил В.Серов, когда рисовал его портрет¹¹. Это могло повлиять на переориентацию журнала с национального искусства «мамонтовского кружка» (Репин, Васнецов, Серов) на имперский, государственный, вестернизированный XVIII век¹² (Лансере, Сомов, Бенуа). Интересно, что когда в 1904 году царь, охладев к журналу, отнял свои 30 тысяч казенной ренты, Дягилев обратился вновь к Тенишевой, и та согласилась, поставив условием выход из редакции именно Бенуа. Когда же Дягилев на словах пообещал, а на деле не выполнил ее требования, княгиня публично заявила о своем отказе субсидировать издание. Бенуа же в своих воспоминаниях об этом умалчивает, указывая в качестве причины отказа Тенишевой то, что она все еще находилась под влиянием проф. Адриана Прахова, ее многолетнего советника.

Итак, ниша между 1904 годом, когда почил «Мир искусства», и 1907-м, когда появились «Старые годы», не была заполнена. С 1901 г. выходил журнал «Художественные сокровища России», где сначала большую роль играл Бенуа и в провале которого дружно — и Маковский, и Вейнер — винят все того же Прахова. Между тем эти годы — решающие для «нового искусства» России: за это время выросло поколение (по)читателей декадентов. Если «Мир искусства» возводился Бенуа к кружку, названному им «пиквикианцами», где Дягилев был лишь провинциальным и малокультурным кузеном Д.Философова, собиравшимся стать певцом, то «Старые годы» объединили круг арт-критиков нового поколения. Писать в журнале стали П.Вейнер (1879 г. р.), С.Маковский (1877), Н.Врангель (1880), брат известного «черного барона» из песни гражданской войны, А.Трубников (1884), С.Тройницкий (1882), то есть поколение Блока и Андрея Белого, если искать аналоги в литературной среде. Позднее в журнале возникли и новые имена: С. Р. Эрнст (1894—1980), вологодский, а позже петербургский студент (его карандашный портрет демонстрировался на недавней выставке Кустодиева в Русском музее), мыслился как своеобразная замена Н.Врангелю, несомненно, самому талантливому критику «Старых годов».

Полный расцвет всего предприятия наступил в 1910-е годы, когда «...появилась и мода на «Старые годы» и стало считаться «bien vu» говорить о них, ссылаться на них и — если не читать — то хоть иметь их на столе <...>¹³. Г.Лукомский в своей книжке «Старые годы» указывал на 1910 год как на переломный, когда помещики стали покупать вещи, которые другие помещики продавали¹⁴, — и это был год, когда В.Зубов сотоварищи задумали Институт истории искусств. Трубников вспоминал предвоенные годы: «Модным стало болтать о русском «Dix-huitiém», о Павловских жирандолях, Екатерининских фонарях, пакетных табакерках; «Бонтон» повелевал обставляться мебелью красного дерева или карельской березы, выписывать «Старые годы», ездить к старьевщикам на Александровский рынок, где правоверная еврейка Брайна Мильман, не принимавшая денег по субботам (в эти дни состоящий при ней хахаль, огромный дворник, исполнял обязанности кассира), предлагала любителям «пару рококовых триумов»¹⁵.

Современные историки говорят о «потребительской революции» в XVIII веке. Для ее объяснения было предложено две концепции потребления: одна, восходящая к Т.Веблену (Thorstein Veblen), описывает взрыв потребления и жажду роскоши в терминах «брюского накопления», когда вещи накапливались в целях демонстрации социального статуса (Neil McKendrick). Другая, больше развитая во Франции (Daniel Roche), выводит коньюмеристский взрыв из философских предпосылок, апологии чувственного опыта, свойственной философии Просвещения¹⁶. Можно было бы сказать, что пассеистский взгляд края «Старых годов» не случайно направился на «вещный» XVIII век, ведь коллекционирование было непременным спутником их жизненного стиля и ценностных ориентиров. Трубников закончил свои дни старьевщиком («татарином») в Париже, Бенуа коллекционировал детские игрушки подобно писателю А.Ремизову. Обращение Дягилева к изобразительному искусству в 1893 году было ознаменовано его твердым намерением организовать частный музей, для которого он даже начал скупать картины. От музея один шаг до выставок, и Дягилев, как известно, еще до издания «Мира искусства» организовал несколько выставок, из которых самой знаменитой стала «Русские и финляндские художники» 1898 года.

Из страсти к коллекции, к музею можно вывести сам подход пассеистов. Он предполагал если не научный язык искусствоведения, который не был к тому моменту толком выработан, то по крайней мере исследование, если мы возьмем это слово в буквальном его значении. Известно, что «исследование», как и его оригинал — латинское слово *investigatio* — родственно слову «следы (ног)», *vestigia*, и первоначально этот термин входил в античную науку мемонику. Распространенной метафорой памяти в античности и средневековье был охотник, выслеживающий добычу, — вспоминать и означает идти по следам¹⁷. Таким выслеживанием — исследованием — воспоминанием и занимались «пассеисты». Археологи памяти смело можно было бы назвать и метод З.Фрейда. Будучи страстным собирателем античной мелкой пластики, Фрейд признавался, что больше читал книг по археологии, чем по психологии. Работу психолога по «откапыванию» скрытой травмы, обычной причины истерии, он сравнивал с реконструкцией целого по обломку, фрагменту «древней правды», скажем мы словами Баратынского, видимо, родоначальника топоса пассеизма («Последний поэт», 1835). Пациент, приходивший к Фрейду на консультацию, оказывался в окружении ваз, мисок, фиалов, сфинксов, будд, барельефов, статуэток и бюстиков, которыми был уставлен кабинет психолога в его венской квартире на Бергштрассе, 19. Здесь и начинался сеанс психоанализа, сеанс воспоминания.

Коллекционирование и музейная работа неизбежно предполагают атрибуцию, которая базируется на каталоге формальных признаков. С.Лифарь передает рассказ И.Грабаря, как Дягилев, устраивая выставку портретов 1905 года, нередко помогал при самых трудных атрибуциях. Неизвестно, кто — модель, кто — автор. Бог весть, из какой усадьбы привезено. И реплика Дягилева: «Чудаки, ну как не видите: конечно, Людерс, конечно, князь Александр Михайлович в молодости». Выставки организовывали и Врангель, устроивший в качестве первой — «150 лет русской портретной живописи» уже в 1902 году и принимавший самое близкое участие в дягилевских «Портретах». Сказанное относится и к работе по каталогизации. В 1904 году под редакцией Врангеля вышел двухтомный труд, фактически каталог, Музея Александра III, а в 1908-м был выпущен том «Приложения» к «Старым годам», по сути отдельный каталог художественных сокровищ Академии художеств, составленный Врангелем и снабженный его же очерком истории собрания Академии. Каталог был жанровым ориентиром для опытов и других критиков: статья Трубникова о настурмопте «маленьких голландцев» в «Аполлоне» 1911 года на деле представляет собой путеводитель-каталог по их эрмитажному собранию. Это стремление к позитивно осмыслиенному знанию отличало именно молодежь «Старых годов». П.Вейнер, описывая первое собрание будущей редакции журнала, дал картину этих разнонаправленных интенций: «Верещагин заполнил заметками, извлеченными из

ряда популярных книг и хотя не лишенными интереса, но ничего в науку не вносили; молодежь же, имея Врангеля застрелщиком, издавалась над таким дилетантством и настаивала на том, что журнал должен иметь научную ценность на всем своем протяжении, а такие заметки достойны «Нивы» и отбывают охоту писать для журнала серьезные статьи, которые одни и определяют его удельный вес»¹⁸.

В свете этого другая известная антреприза, связанная с пассеистами, создание Института истории искусств, не случайна. История его подробно рассказана в воспоминаниях гр. В.П.Зубова. Оказавшись в Гейдельбергском университете (поскольку в Петербургском не учились, а митинговали¹⁹), Зубов был поражен тем, что история искусств там читалась как серьезный предмет. В Гейдельберге вместе с Зубовым у профессора Тоде (Thode), концептуальный курс истории искусств прослушал и Трубников[20]. В конце XIX — начале XX века, будучи изначально частью философской эстетики, «теория искусств» противостояла довольно плохо разработанной их истории, после Винкельмана не появлялось столь же значительных имен. Поэтому Н.Бердяев, С.Булгаков или даже Вяч.Иванов, считая себя философами — что было легко при смелом размытии ясности этого понятия, — на законных основаниях выкапывались по поводу современного искусства: первые два — о Пикассо, Иванов — о Баксте и Чюрленисе. Даже в середине 20-х годов, когда инерция формального рывка была сильна, задача создания научного языка искусствоведения, выведения его из-под опеки философии, была все еще актуальной. Г.Шпет в работе с административным названием «К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения» указывал, что «...без собственно специфического языка искусствоведение существовать и работать не может»²¹. Поиски этого языка Шпет мыслил по аналогии с возникновением «теоретических социальных наук»: общей социологии как теоретической историографии, лингвистики как теоретического языкоznания и т. д. «Эти теории, — писал Шпет, — имели свои блуждания, вроде мнимого «сравнительно-исторического» метода, фантастического «аналогического» («органического») метода, разного рода психологических «объяснений», но в итоге они все-таки вырабатывают свои оригинальные аналитические приемы, где не все еще освещено логически, но где практически научный прогресс — вне сомнения»²².

Обычно считается, что принципы истории искусств были выработаны между 1885-м и 1899 годами Риглем, Вельфлином, Варбургом и др. В Берлине Зубов попытался послушать Х.Вельфлина, автора знаменитой программы «истории искусства без имен», «Kunstgeschichte ohne Namen», но понял, что его уровень ему не по зубам. Образцом для петербургского ГИИ послужил немецкий институт истории искусств во Флоренции²³. Единомышленниками в этом деле для Зубова стали М.Семенов²⁴, женатый на сестре А.Полякова, владельца основного символистского издательства «Скорпион» и журнала «Весы», и Т.Трапезников, также историк искусства, в будущем видный антропософ (со Штейнером его познакомил недолго увлекавшийся теософией Зубов²⁵). После революции именно Зубов пригласил В.Жирмунского создать словесное отделение института: «Я лично симпатизировал этому подходу к литературе, видя в нем родство с тем, который был моим в истории изобразительных искусств»²⁶. Это означает, что формальный метод в искусствоведении проникал в Россию через «пассеистов».

В своем пионерском исследовании М.Витухновская прямо указывает на осознанное пренебрежение критиками «Старых годов» социальными и политическими аспектами творчества того или иного художника²⁷. Например, Врангель в статье о Рокотове в четвертом номере «Старых годов» за 1910 год пытался построить эволюцию и периодизацию творчества художника на колорите. Маковский в статье о Боровиковском сосредоточился на систематизации композиционных приемов художника и т. д. (Старые годы. 1907. № 7—9.) С точки зрения поколенческой классификации русские пассеисты соответствуют Панофскому и Гомбриху. И все же каким образом пассеисты, сконцентрировавшиеся на истории, оказались формалистами и ста-

ли игнорировать исторический контекст? Одну из разгадок этого можно найти, если заглянуть в историю искусствоведения на Западе, в Германии особенно. Тот пафос формального подхода к искусству, которым жило молодое искусствование того времени, также родился не в последнюю очередь из задачи организации музеев. Музеи конца XIX века располагали свои коллекции часто по алфавиту авторов или реже по хронологии. Задача более осмысленной развески полотен и расстановки предметов искусства требовала твердых принципов классификации, в основу которых искусствоведы пытались положить «чистую визуальность»²⁸.

Конечно, это была наука, но в руках пассеистов — «веселая наука». Круг демонстрировал поведение скорее богемное, даже фривольное, нежели академическое. В социальном отношении все устроители были близки ко двору: Верещагин служил помощником статс-секретаря Госсовета, Маковский — библиотекарем там же и еще работал в Государственной канцелярии вместе с Тройницким, директором Эрмитажа с 1918-го по 1927 год, владельцем издательства «Сириус», где печатались «Старые годы», Вейнер — делопроизводителем Госканцелярии сверх штата. Наконец, одним из пайщиков «Старых годов» (первоначальный замысел, из которого ничего не вышло, журнал в конце концов содержал П.Вейнера) был вел. кн. Николай Михайлович, человек близкий к Врангелю, судя по дневникам последнего. Да и по рождению и Зубов, и Врангель принадлежали к аристократии, Трубников был сыном орловского губернатора, и их гомосексуализм имел аристократическое происхождение. Недаром в своих мемуарах «Петербургский буэрак» А.Ремизов, роман которого стал чуть ли не первой книгой издательства «Сириус», называет их собирательно «кавалергарды». Кроме того, все три пайщика издательства (Тройницкий, «бабовидный в ажурных чулках», по словам Ремизова, Трубников и театровед М.Бурнашев) были «правоведами», то есть закончили Училище правоведения, очаг распространения гомосексуализма в Петербурге²⁹. Все это определяло «богемную» возможность не заботиться о хлебе насущном (хотя Врангель и выставлял в качестве причины своего ухода в «Аполлон» жалование, которое ему предложил Маковский), а также принципиально несерьезную интонацию в рассказах о своих занятиях, которые были, «разумеется, в общем-то безделушки». Показательно, как Зубов начинает изложение предыстории Института истории искусств: «Все началось с пьяного дела...». Врангель в одном из писем к Маковскому из Парижа описывает, как Зубов приобретает «для Института» разнообразные приспособления для эротических утех и занимает хорошенью француженку-инструкторшу. (Письмо от 21 мая 1911 года; РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 1006. Л. 6 об. Фрагмент письма опубликован в: Дни скорби. Дневник барона Н.Н.Врангеля. 1914—1915 гг. // Исторический архив. 2001. № 3. С. 132). Трубникова, бывшего пайщика «Сириуса», Вейнер называет по природе легкомысленным человеком, «jem'en fichiste»³⁰. За легкомыслие Трубникова корили и домашние, о чем он позже иронично вспоминал: «С юных лет я ездил за границу и сравнительно рано прошел все полагавшиеся тогда «художественные паломничества», среди которых на первом месте стояло посещение городков Тосканы и Умбрии. За эти постоянные поездки, за нерадение по службе, за мою так называемую «vie de bohème» (по-русски «битье баклуш») меня не раз журили, очевидно, для моего же блага, умудренные старцы: «Ты все куда-то носишься... Не служишь. Смотри на своих сверстников: кто скоро товарищем прокурора станет, а кто и вице-губернатором». Не знаю, насколько в эмиграции пригодилась примерным чиновникам их прежняя деятельность; скажу о себе, что мое «битье баклуш» все же, на чужбине, оказалось небесполезным»³¹. Поэтому интерес к «веку османнадцатому» выглядит совершенно органичным. Он воспринимался как век свободолюбия не только в философии, но и в любви, и эротика сопутствует увлечению им модернистами. Знаменитый сомовский «Осмеянный поцелуй» (1909), деятельность Ф.Сологуба (в «Мелком бесе» «правильная» эротика описывается в том числе и через пасторальную пастушескую песенку), его редактирование вместе с женой сборника «Любовь в письмах выдающихся людей

XVIII и XIX века» (1913), книга А.А.Веселовского «Любовная лирика XVII века» (1909), через год — антология, «не претендующая на научность», образчиков этой любовной лирики — от Сумарокова до сентименталистов, составленная Анной Веселовской³², перевод Мережковским «Дафниса и Хлои» — всего лишь первое, что сразу приходит в голову.

Противостояние революции с помощью таких культурных начинаний, как «Старые годы», для пассеистов совершенно естественно. Политическая ориентация «белоподкладочника» Зубова изображена в романе-хронике С.Волконского «Последний день», где действуют многие лица из круга журнала. Наибольшей симпатии автора заслужил «Кока» Врангель за «...изумительное совместительство серьезности с шуткой, труда с безделием, работы с баклушами»³³. Герой романа Андрей, который публикует свои произведения в типографии «Сириус», встречает там и Зубова: «Вошел молодой человек, маленький, с маленькими ушами бачками, с юркими, неприятными глазами, вида незначительного, но с намерениями значительности». Когда присутствующий при встрече Врангель предлагает почтить вошедшему объявление в кадетской «Речи» об открытии Института истории искусств, Зубов комментирует:

— «Я „Речь“ не могу сейчас читать, я забыл перчатки дома.

— Какая же связь? — спросил Андрей.

— Я „Речь“ не могу без перчаток читать. ...Га, га, га... — засмеялся он своим странным смехом, похожим на глумительный лай.

— Для чего же перчатки?

— Чтоб не запачкаться о свободомыслie. Га, га, га!..

— Что же вы в таком случае читаете? То есть что читаете без перчаток?

— В том-то и дело, что скоро нечего будет читать...»³⁴.

Конфликт с современным искусством начался у пассеистов с появлением кубизма. Главным критиком футуризма и кубизма в России был, как известно, Бенуа, но и следующее поколение — Маковский, Тугендхольд, не видели в кубизме перспективы. Почему?

С.Маковский в своей небольшой, но здирой книжке «Последние итоги живописи», написанной уже в эмиграции, задается целью подвергнуть новейшие победившие течения в искусстве историко-искусствоведческому анализу. На материале французской живописи он прослеживает борьбу формы, даже формализма, и живописности. Первая из них связана с искусством XVIII столетия, Давидом, Энгром, и вторая — с романтизмом, Делакруа в первую очередь. Эта борьба проецируется на ситуацию европейского модернизма: «Любопытно, что в начале XX в. опять возгорелся спор между поборниками Делакруа и Энгра. Любопытно в особенности, что анти-импрессионистская реакция, ведущая начало от Сезанна, доказывает родство свое именно с Энгром. В этом есть доля правды, конечно, несмотря на явность формальной противоположности между классикой и кубо-футуризмом... Статическая завершенность Энгра, ложноклассической формы от непосредственно воспринятой природы — ближе, чем Делакруа, послесезанновской статике и новейшему «отрицанию природы». Теперь пошли только гораздо дальше в «отрицании». Ложноклассики исправляли природу по требованию «благородства», но хотели «сначала» правдивой ее передачи. Экспрессионисты готовы вовсе обходиться без природы, довольствуясь отвлеченными пространственными построениями»³⁵. Метод искусства классицизма «исправлять» природу привлекал сочувственное внимание и Врангеля в его работе о женском портрете: «В живописи XVIII столетия мы находим те же черты условности, ту же изысканную пантомиму. Люди этого времени были слишком хорошо воспитаны, чтобы рассказывать быль. Они понимали, что факты жизни окажутся слишком жалкими словами для потомков и только ложь и фантастика останутся навсегда. Вот почему в картинах и портретах этого времени тот же особый

стиль пасторальной, бутафорской красоты. <...>...женщина рисуется нам какой-то особенной, прекрасной. Кажется, будто она была нарядной и холеной, что она мыслила и чувствовала изящно. И как теперь в литературе и живописи намеренно подчеркивается в женщине все, что в ней есть распущенного и нездорового, так тогда, в XVIII столетии, говорились о ней только «изящная правда» и «красивая ложь». Но под этими бутафорскими словами всегда чувствуется острый и опьяняющий аромат скрытой правды. Порочные мысли и чувства поэтов этой утонченной эпохи заключены в почти детские образы, выражаются условными, наивными словами»³⁶. Статика, условность, даже манерность портрета и есть те его особенности, которые вызывали сочувствие пассеистов. Их коллекционерская и выставочная работа, столь тесно связанная с поиском портретов, имела и сугубо эмоциональный, личностный аспект, портреты им нравились. Недаром одна из замечательных работ об идеологии и технике этого жанра родилась именно в их кругу — статья Я.Тугендхольда в «Аполлоне»³⁷.

Другой пример статичного жанра — натюрморт. Когда Маковский разоблачает кубизм и футуризм, он делает это при помощи сравнения натюрмортов Виллема Кальфа и Сезанна. Первый, написанный в реалистической манере, следующим, весьма характерным образом, по мысли Маковского, действует на зрителя: «Картина голландца, чем дольше смотреть на нее, тем больше навеет воспоминаний и ассоциаций. Невольно вы почувствуете эти плоды, как пережитую когда-то действительность, невольно замечаетесь о садах, где они созрели <...>» и т. д. Результат: «И если вы любите фрукты, вам захочется повесить картину Кальфа в столовой...». Для Сезанна «...эти плоды — не плоды, а исключительно цветные контрасты и окрашенные объемы, трехмерный материал для заполнения холста, повод для разрешения красочно-композиционной задачи, modus изобразительного мастерства, словом — живописная форма...»³⁸.

Пример с натюрмортом голландского художника, как кажется, не случаен. Такие «живые» натюрморты привлекали сочувственное внимание и Трубникова, написавшего большую статью о натюрмортах «маленьких голландцев» — «Художники зверей и «мертвой природы», опубликованную в 1911 году. В ней он предлагает словом «натюрморт» называть картины, изображающие внутренность кунсткамер или галерей³⁹. Идея была подхвачена Тугендхольдом, чья статья «Проблема «мертвой природы» начинается с протesta против самого слова «натюрморт». Основная мысль Трубникова состоит в том, что для «маленьких голландцев» изображаемые ими предметы не были «мертвыми». Для Тугендхольда натюрморт нового искусства, то есть в первую очередь Ренуара, Гогена, Мане, Ван Гога, Боннара, Дени, есть живописное выражение идеи одушевленности мира. Он проницательно сравнивает физические открытия в области цвета, биологические открытия о связи органической и неорганической природы и французский символизм, развивающий идеи всеобщей одушевленности, а также идею ассоциаций и соответствий в мире вещей, созданных и человеком, и природой (Малларме, Гюисманс, Роденбах)⁴⁰. Он приводит в пример, как созерцание круглой гитары рождает у Малларме идею материинства, беременности — и так появляется легендарный сонет «Отходит кружево опять...» (в переводе молодого Р.Якобсона). Как и позже Маковский, Тугендхольд из этого направления выделяет Сезанна, которого вещи не интересуют сами по себе, но лишь формально. Знаменитая фраза из письма Сезанна, что всю природу можно свести к шару, конусу и цилинду определяет и отношение к нему Тугендхольда. Из Сезанна Тугендхольд выводит два течения: кубистов, увлеченных формой — чаще безжизненной, и архаистов, к которым он причисляет Матисса и Лота, продолжающих примитивизм Сезанна с его яркостью и простыми цветовыми решениями, продолжателями чего в России он считал художников «Бубнового валета»⁴¹.

В связи с темой смерти не случаен интерес Трубникова к Босху, и не только как к художнику, но и ко всей эпохе, описанной им как время постоянного чудовищного умирания, казней, резни, жутких войн, церковной мистики, расцвета флагеллации, появления пляски

св. Витта и сифилиса, расцвета колдовства и борьбы с ним пытались⁴². Демонизм Босха Трубников объясняет всей совокупностью существовавших тогда представлений о рае, аде, фантастических рассказов о заморских путешествиях, короче говоря, объясняет его исторически.

Можно допустить, что такой условный, то есть в пределе своем тяготеющий к аллегории, эмблеме, символу⁴³ (критическая мысль XVIII века их не разделяет так настойчиво, как в веке 20-м) тип визуальности был подспудно описан в тексте-создателе литературного топоса пассеизма, романе Тургенева «Дворянское гнездо» (1855). Конфликт романа известен: Федор Лаврецкий и полюбившая его Лиза Калитина не могут соединить свои судьбы, поскольку им мешают обстоятельства в лице ветреной жены Лаврецкого и блестящего молодого человека Панинина, претендующего на руку Лизы. В этом контрапункте персонажей Лаврецкий и Калитина противопоставлены своим партнерам как русские — западным, искренние, глубокие — светским. Однако круг идей, связанных парой положительных неудачников, окрашен в темпоральными симпатиями: Лаврецкий особенно, интимно, сущностью характера связан с русским помещичьим бытом. Он русский помещик в первую очередь и своим розово-зеленым видом начинает галерею философов-здравояков русской литературы, где его ближайшим родственником станет сила Константина Левин из «Анны Карениной», а далеким — боксер Аполлон Безобразов из одноименного романа Б.Поплавского. Древнее, дедовское, старорусское, впрочем, у автора не идет дальше петровской эпохи, исконному помещичьему быту которой угрожают вертлявые пансины. Усадебное воспитание маленького Феди Лаврецкого до того, как он попадает в руки свихнувшегося отца-англомана, состоит в рассматривании «тайной книги», сочинения некоего Максимовича-Амбоника, под заглавием «Символы и эмблемы». Книга, известное в России собрание барочных «эмблемат», напечатанная в 1705 году по повелению Петра I в Амстердаме и переизданная гражданской печатью в Петербурге в 1719-м, содержала более восьмисот гравюр мифологического и аллегорического содержания с объяснительными подписями, «девизами». Через эти девизы, не вполне понимая их, Федя усваивает основы отношения к любви: «Купидон с голым и пухлым телом играл большую роль в этих рисунках. К одному из них, под названием «Шафран и радуга», относится толкование: «Действие сего есть большее»; против другого, изображавшего «Цаплю, летящую с фиалковым цветком во рту», стояла надпись: «Тебе они все суть известны». «Купидон и медведь, лежащий своего медвежонка» означали: «Малопомалу». Федя рассматривал эти рисунки; все были ему знакомы до малейших подробностей; некоторые, всегда одни и те же, заставляли его задумываться и будили его воображение; других развлечений он не знал»⁴⁴.

Неудивительно, что центральным средством настоящего, статического искусства, по мысли Маковского, является цвет — сам по себе мощный культурный носитель символических смыслов. И, напротив, анализируя резко отрицательно оцененное им творчество Пикассо, Маковский указывает, что новейшие теоретики «экстремизма», Виктор Баш, Морис Раэналь, футурист Джино Северини, в качестве основного принципа картины называют композицию, в то время как импрессионисты ее разрушали (резанные фигуры Удега и т. п.). В статье 1921 года «Сезанн и сезанизм» в качестве идеала композиции Северини выставлял Пуссена. Современное искусство, удовлетворявшее пассеистскому вкусу, не кубизм, но, например, А.Беклин, чье творчество Маковский противопоставлял «сюжетности» и «литературности» передвижников⁴⁵. Может быть, прав Лукомский, считающий, что поворот к старине, совершенный Дягилевым, был вызван разочарованием в новых течениях в искусстве⁴⁶? В этих спорах футуристы, разумеется, не оставались в долгу. «Пассеизм» как термин использовался в полемических целях в публицистике молодого футуризма, а вовсе не был придуман А.Бенуа, как это иногда пишут⁴⁷. В 1914 году в своей знаменитой статье «Пикассо» Николай Бердяев, описывая «синтетически-органические» художественные проекты

символистов, замечал о Вячеславе Иванове: «Футуристам должен он казаться наиболее пассеистом»⁴⁸ (что лишний раз доказывает совершенную глупоту Бердяева: стиль Иванова, скорее, можно понять как префигурацию авангарда). В своих воспоминаниях о Н.Кульбине В.Пяст несколько раз упомянул, что тот ненавидел «пассеистов», которых ассоциировал с «манишечными критиками и сотрудниками» «Аполлона», равно как и «музейное» отношение к искусству⁴⁹. Наконец, в «Последних итогах живописи» С.Маковский замечает: «Передовая живопись к концу первого десятилетия нашего века теряет чувство традиции. Вражда к прошлому переходит в открытый мятеж... Зачинщиками явились итальянцы. В Италии футуристы объявили войну сокровищам дней минувших, красоте веков. Новые вандалы «в мечтах», они не стыдясь проповедуют разрушение исторических памятников и городов-музеев во имя будущей культуры на развалинах, во имя культуры без «предрассудков пассеизма», культуры нового «hominis sapientis», поработителя сил природы, гордого своим электричеством и беспроволочным телеграфом, дреднаутами, аэропланами и фонографами, всей Шехеразадой американских чудес...»⁵⁰. Таким образом, становится ясен основной источник термина «пассеизм» — это словоупотребление Томмазо Маринетти. Интересный второстепенный поэт В.Стражев описал, как он попал на вечер Маринетти в 1910 году в Венеции: «...футуристы и пассеисты дали друг другу такое братоубийственное сражение, что я, человек, в их деле нейтральный, только что узнавший тогда, что существует на свете футуризм, искренне трепетал за свою физическую сохранность»⁵¹. В некрологе Трубникова, написанном Зубовым, происхождение термина открыто: «С ранних лет он грезил о прошедших эпохах, рулся в лавках старьевщиков, выкалывал всякие старые мелочи, был по самой своей природе «пассеистом». Это — то состояние духа, которое в то время было в той или иной степени присуще всей тогдашней культурной молодежи и вызвало протест итальянского «футуриста» Маринетти. Пассеист, даже если он живо реагирует на современность, в глубоком своем нутре живет прошедшим, чувствует себя дома лишь в окружении старинных предметов, в нем дрожат струны, отвечающие только на звуки прошлого»⁵². В переведенных манифестах Маринетти такого выражения не нашлось, хотя само понятие пассеизм он использует, например, говоря о книгах («пассеистская книга стихов») в главке «Типографский переворот» в статье «Воображение без проводов и слова на свободе»⁵³. Для Маринетти ретроспекция (то есть «смотрение назад») совершенно не нужна, поскольку он ощущает себя «на крайней оконечности столетий!».

Но разве только футуристы ощущали себя на оконечности, на рубеже? В годы первой революции, когда К.Бальмонт не жалеет ругани, чтобы унизить «Николая Последнего», А.Блок «как кукла, несет красное знамя», Андрей Белый упорно защищает социал-демократов, а Н.Минский просто сотрудничает с Лениным, Врангель пишет тоже своего рода ответ на «русский бред»: «Бред о прошлом начинается с фантастики, искания прелести неземных грез. Потом ищут на земле то, чего нет, но что было. <...> Усталые поколения на рубеже двух эпох и ужасы войны создают новых людей — поэтических мечтателей. <...> Если нет счастья впереди, то оно сзади, оно было давно, надо воссоздать хоть его видение. <...> «Вишневый сад» почти весь вырубили, но тогда-то его полюбили»⁵⁴. В своей речи «В час итогов», пропизнесенной на чествовании его по поводу успеха портретной выставки 1905 года, Дягилев мрачно заявил, что его выставка — итог «смертьвевшему периоду нашей истории»⁵⁵. В своих замечательных более поздних мемуарах «Как я стал „татарином“» Трубников, прослеживая развитие помещичьей художественной культуры, указывал, что если Петр принес западное влияние, то только Екатерина его укоренила. И в целом все-таки оно осталось наносным: «Вот почему революция так легко нас содрала с русского тела, как ненужный наряд»⁵⁶. В этом была принципиальная позиция: быть «анахронизмом», как Вяч. Иванов назвал Михаила Кузмина, ненужным нарядом. Человек «рубежа», «оконечности», «конца эпохи, века, периода, истории» равным образом мог стать и футуристом, и пассеистом.

¹ Блок А. Дневник. М., 1989. С. 287.

² Грабарь И. Вместо предисловия // Кооперация и искусство. Сборник статей Игоря Грабаря, Н.Романова, Абрама Эфроса, П.Эттингера и А.Чаянова. М., 1919. С. 4.

³ См.: Лосский Б.Н. Наша семья в эпоху лихолетья 1914—1922 годов // Минувшее. 1993. Вып. 12. С. 46.

⁴ Еще в середине XIX в. так и было. Например, в своеобразных «записках путешественника» В.Яковleva mox — неотделимый элемент классической скульптуры (Яковлев В. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1865).

⁵ Запись от 14 января; Блок А. Дневник. С. 262.

⁶ Цит по: Витухновская М.А. Из истории русского искусствознания начала XX века (Изучение отечественного искусства на страницах журнала «Старые годы»). Дипломная работа, исторический факультет, кафедра истории искусств ЛГУ. Л., 1976. С. 18.

⁷ Трубников писал не только рассказы, но и модные сказки-бездешушки. (Трубников А. Настя. Сказка // Перевал. 1907. № 8—9. С. 90—92).

⁸ Витухновская М.А. Воспоминания П.П.Вейнера о журнале «Старые годы» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1984. Л., 1986. С. 77.

⁹ Андрей Трофимов. Как я стал «татарином» // Русская мысль. 1959. № 1314. 8 января. С. 6.

¹⁰ Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. Paris, 1939. С. 93 — 94.

¹¹ Там же. С. 151 — 152.

¹² Эта версия изложена в статье: Stuart R.Grover. The World of Art Movement in Russia // The Russian Review. 1973. Vol. 32. № 1. PP. 37 — 41.

¹³ Витухновская М.А. Воспоминания П.П.Вейнера... С. 78.

¹⁴ Лукомский Г.К. Старые годы. Берлин, 1923. С. 88.

¹⁵ Андрей Трофимов. Как я стал «татарином» // Русская мысль. 1959. № 1314. 8 января. С. 6. Вейнер замечал, что большую роль в рекламе журнала сыграл скандал между Врангелем и М.Боткиным, который хотел сорвать выставку старых мастеров из частных собраний (осень 1908 г.), написав донес градоначальнику о якобы неисправной пожарной системе в комнатах Общества поощрения художеств (это были комнаты, стилизованные под XVIII в.), за что получил от Врангеля пощечину (отсидел два месяца в тюрьме). Маковский описывал этот случай несколько по-иному: Врангель ударил «старика», «раздраженный донельзя отказом Боткина сдаться на его доводы» (Маковский С. На Парнасе Серебряного века. Мюнхен, 1962. С. 310). Бертенсон добавляет, что Врангель немедленно подал в отставку из Эрмитажа, так что когда пришло требование из двора (Боткин был председателем Общества поощрения художеств) уволить его, он уже ушел. Боткин передал дело в суд и после приговора великодушно «простили молодого человека», но Врангель прощения не принял и отсидел, что положено (Бертенсон С.Л. Вокруг искусства. Колливид, 1957. С. 151—152).

¹⁶ Попытку свести вместе эти концепции см. в: Michael Kwass. Ordering the World of Goods: Consumer Revolution and the Classification of Objects in Eighteenth-Century France // Representations. 2003. № 82. P. 87 — 89.

¹⁷ Draaisma D. Metaphors of Memory: A History of Ideas About the Mind. Cambridge, 2000. P. 35.

¹⁸ Витухновская М.А. Воспоминания П.П.Вейнера. С. 80. Каталогизации подверглась и политическая реальность; см., например, подготовленный к печати каталог лубочных картинок русско-японской войны, составленный Н.Врангелем (РНБ. Ф. 100. Оп. 3. Ед. хр. 175). В списке работ Врангеля, составленном Столпянским, такого труда не числится (Старые годы. 1915. № 6), было отдельное издание.

¹⁹ От революции уехали четверо человек, среди них Владимир Олив, владелец огромной коллекции искусства, каталог которой был позже помещен в «Старых годах», и С.Бертенсон, оставилший воспоминания о смерти Врангеля и позже работавший в Голливуде вместе с Немировичем-Данченко (Зубов В.П. Стадные годы России. Воспоминания о революции (1917—1925). München, 1968. С. 82).

²⁰ Маковский С. На Парнасе Серебряного века. Мюнхен, 1962. С. 309. В воспоминаниях Бертенсона Трубников назван его псевдонимом «Трофимов» (Бертенсон С.Л. Вокруг искусства. Холливуд, 1957. С. 78).

²¹ Густав Шлёт. К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения. Отд. оттиск из Бюллетеня ГАХН 4—5. М., 1927. С. 7.

²² Там же. С. 5.

²³ Гр.В.П.Зубов. Стадные годы России. Воспоминания о революции (1917—1925). München, 1968. С. 83—84.

²⁴ Семенов был племянником Петра Петровича Семенова-Тянь-Шанского, который, помимо своей известности как географа, был активным коллекционером, каталог его собрания вышел на французском языке уже в 1906 г., было приобретено в 1910 г. Эрмитажем за 250 тыс. рублей. Тянь-Шанский выступал и как историк искусства, в 1885 г. вышла его книга «Этюды по истории нидерландской живописи». Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старин организовало выставку картин из его собрания (см. подробнее: Памятки Петра Петровича Семенова-Тянь-Шанского. Сост. бар. Н.Н.Врангель. СПб., [1914]).

²⁵ В дальнейшем сменивший свое отношение на достаточно ироничное. Последнее вызвало сердитую реплику А.Тургеневу «По поводу «Института истории искусств», где она прослеживала, насколько благотворно было влияние Штейнера на Трапезникова, описывая «синтетически-органические» художественные проекты

а также кратко показывала всю эволюцию взглядов Штейнера на большевистскую революцию в России (Мосты. 1966. № 12).

²⁶ Гр.В.П.Зубов. Стадные годы России. С. 104.

²⁷ Витухновская М.А. Из истории русского искусствознания начала XX века. С. 45—46.

²⁸ Это соображение см. в: Holly M.A. Panofsky and the Foundations of Art History. Ithaca, London, 1984. P. 24—25.

²⁹ Маковский С. На Парнасе Серебряного века. Мюнхен, 1962. С. 306.

³⁰ Витухновская М.А. Воспоминания П.П.Вейнера... С. 82. Только легкомысленный Трубников, по просьбе Маковского, согласился пойти посмотреть на таинственный Чертунову деб Габриак (Дмитриеву) на вокзал, но — немудрено — не увидел. Зато Дмитриева узнала его «по изящному костюму» (см.: Мануйлов В.А. Записки счастливого человека. СПб., 1999. С. 239).

³¹ Андрей Трофимов. Как я стал «татарином» // Русская мысль. 1959. № 1314. 8 января. С. 6.

³² Сборник любовной лирики XVIII века. С био-библиографическими примечаниями Анны Веселовской, статьей барона Н.Врангеля «Женщина в русском искусстве XVII века» и приложением текста и нот песен XVIII в. СПб.: Пантон, 1910. С. V. Статья Врангеля была позже перепечатана в сборнике его работ.

³³ Кн. Сергей Волконский. Последний день. Роман-хроника. Берлин, 1925. С. 337.

³⁴ Там же. С. 340. Страницей позже Врангель в гостях разывает до абсурда шутку Зубова, говоря, что тот «Новое время» читает в лайковых перчатках, «Речь» в кожаных рукавицах, «Русские ведомости» в зеленых («краснота газеты заленой перчаткой нейтрализуется, и получается белое»), а «Московские ведомости» — в белых, поскольку они не пачкаются (С. 341—342).

³⁵ Маковский С. Последние итоги живописи. Берлин, 1922. С. 37—38.

³⁶ Сборник любовной лирики XVIII века. СПб.: Пантон, 1910. С. XVII—XVIII.

³⁷ Тугенхольд Я. О портрете // Аполлон. 1912. № 8. С. 46.

³⁸ Маковский С. Последние итоги живописи. С. 20—21.

³⁹ Трубников А. Художники зверей и «мертвой природы» // Апол

РОСПИСЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ ЖУРНАЛА «СТАРЫЕ ГОДЫ» ЗА 1907—1916 ГГ. (РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВВ.)

Марина Витухновская

Публикуемая здесь роспись статей журнала «Старые годы» была составлена мною почти тридцать лет назад, как часть дипломной работы, называвшейся «Из истории русского искусствознания начала XX века» (Изучение отечественного искусства на страницах журнала „Старые годы“). Как видно из самого названия, диплом был посвящен только публикациям «Старых годов» о русском искусстве — хотя журнал щедро предоставлял свои страницы и исследованиям искусства зарубежного. Рассказ статей также ограничена тематически — она включает в себя

ЖИВОПИСЬ

I. Статьи общего характера

1. Врангель Н.Н. Искусство и государь Николай Павлович, 1913. № 7—9. С. 53—163.
2. Врангель Н.Н. Очерки по истории миниатюры в России, 1909. № 10. С. 509—573.
3. Врангель Н.Н. Романтизм в живописи Александровской эпохи и Отечественная война, очерки по искусству эпохи Александра I, 1908. № 7—9. С. 377—438.
4. Озаровский Ю. Храм Талии и Мельпомены (театр Александровской эпохи) [декорации, костюмы], 1908. № 7—9. С. 513—528.
5. Трубников А. Пенсионеры Академии художеств в XVII веке, 1907. № 7—9. С. 348—356.
6. Трубников А. Первые пенсионеры императорской Академии художеств, 1916. № 4—6. С. 67—92.

II. Русские художники

7. Веретенников В. К биографии И.С. Саблука, 1910. № 4. С. 65—68.
8. Веретенников В. К биографии И.С. Саблука, 1911. № 12. С. 65—68.
9. В.И.В. К биографии Ив. Вишнякова, 1908. № 3. С. 174.
10. В.К. К истории пребывания русских художников за границей [о творчестве пейзажиста Федора Матвеева], 1909. № 6. С. 338—339.
11. Врангель Н. Венецианов как портретист, 1907. № 12. С. 647—651.
12. Врангель Н. Рассказ современника о существовании Федотова, 1907. № 11. С. 601.
13. Врангель Н. Странничка из художественной жизни начала XIX века (А.Р.Томилов), 1907. № 5. С. 155—162.
14. Врангель Н. Федор Степанович Рокотов, 1910. № 4. С. 3—16.
15. Грабарь Иг. Федор Яковлевич Алексеев, 1907. № 7—9. С. 357—390.
16. Дульский П. Василий Турин, казанский художник начала XIX века, 1915. № 12. С. 37—43.
17. Леонтович П. Новый женский портрет Тропинина [о портрете Е.А.Сеславиной], 1912. № 7—9. С. 160—161.
18. Маковский С. Несколько неизданных портретов Боровиковского, 1907. № 7—9. С. 309—329.
19. Милюков Н. О Григории Сороке, 1916. № 1—2. С. 94—96.
20. Николаев Н. Федор Данилович Данилов [живописец второй половины XVIII века], 1907. № 7—9. С. 475—477.

лишь публикации «Старых годов» об отечественном искусстве. Именно в этой области искусствознания журнал стал подлинным новатором — все десять лет своего существования, с 1907-го по 1916 годы он последовательно «открывал» российскому читателю прочно забытое к тому времени русское искусство XVIII — начала XIX веков. Хочется надеяться, что публикуемая здесь роспись статей даст современному исследователю цельное представление о работе журнала в этой области и позволит внести богатейшее наследие «Старых годов» в научный оборот.

ЖИВОПИСЬ

I. Статьи общего характера

21. Романов Н. Картина А.Иванова «Аполлон, Кипарис и Гиацинт», 1916. № 1—2. С. 36—49.
22. Романов Н. Малоизвестные произведения П.А.Федотова (материалы для истории русской живописи), 1907. № 11. С. 543—570.
23. Романов Н. Новый эскиз П.А.Федотова «Крестины», 1911. № 10. С. 26—33.
24. Селиванов А., Врангель Н. Портретист Михаил Шибанов, 1910. № 2. С. 30—33.
25. Соловьев Н. Воспитанник Императорского лицея Валериан Лангер [художник начала XIX века], 1912. № 1. С. 35—50.
26. Трубников А. Рисунки Федора Калмыка в Карлсруэ [русский художник начала XIX века], 1911. № 6. С. 37—40.
27. Шамурина Ю. О Рокотове, 1911. № 2. С. 71—72.
28. Эрнст С. А.М.Легашев [художник 20—50-х гг. XIX в.], 1913. № 3. С. 33—36.
29. Эрнст С. А.П.Лосенко, 1914. № 1. С. 3—24.

III. Иностранные художники в России

30. Бенуа А. Рассадник искусства [о предках и потомках Ф.Бруни, Жильярди, Трезини, Руска, Джан Батиста Мадерни, Феличе Ламони, Адальини, Кваренги], 1909. № 4. С. 175—202.
31. Веретенников В. Лампи-отец и его мысли об Академии художеств, 1910. № 11. С. 22—28.
32. Веретенников В. «Придворный первый маляр» Л.Каравак, 1908. № 6. С. 323—332.
33. В.И.В. К истории пребывания в России Ник.Пино, 1907. № 11. С. 602—603.
34. Врангель Н. Иностранцы в России, 1911. № 7—9. С. 5—94.
35. Врангель Н. Иностранцы XIX века в России, 1912. № 7—9. С. 5—50.
36. Голомбиевский А. Давид Людерс и его новые портреты, 1911. № 6. С. 31—36.
37. Николай Михайлович (в.кн.). По поводу миниатюры Ритта из собрания Е.П. и М.С. Олив, 1916. № 7—9. С. 109.
38. Курбатов В. Перспективисты и декораторы, 1911. № 7—9. С. 114—124.
39. Ротштейн Н. Некоторые сведения о миниатюристах, 1911. № 3. С. 50—52.
40. Шавинский В. Профиль Петра I [о работах Яна ван Довена, Таннуэра], 1914. № 2. С. 31—39.
41. Эттингер П. Картина Вильгельма Тишбейна «Вступление русских войск в Гамбург с Беннигсеном во главе», 1912. № 7—9. С. 154—155.
42. Яремич С. О театральных постановках [декорации иностранных художников в России, XVIII в.], 1911. № 7—9. С. 125—131.

ЖИВОПИСЬ

IV. Атрибуции

52. Голомбиевский А. Еще о портрете княгини Елены Степановны Куракиной [работа Гроота], 1911. № 2. С. 69—71.
53. Голомбиевский А. Княжна Тараканова и загадочный портрет Григория Сердюкова [об атрибуции «Портрета неизвестной» Г.Сердюкова], 1911. № 5. С. 41—43.
54. Голомбиевский А. Напрасный переполох [о портретах Настасьи Минкиной], 1910. № 3. С. 40—46.
55. Голомбиевский А. Попытка определить известный женский портрет [атрибуция одного из портретов Ротари], 1910. № 11. С. 32—36.
56. Лернер Н. Лже-брюлловский портрет Пушкина, 1914. № 4. С. 27—36.
57. Б.Н.В. Коллекция музея Александра III (ГРМ)
58. Б.Н.В. Новые приобретения Русского музея императора Александра III, 1911. № 3. С. 39—41.
59. Врангель Н. Близкайшие задачи Русского музея императора Александра III, 1910. № 1. С. 41—46.
60. Врангель Н. Дар великой княжны Елизаветы Федоровны Русскому музею Александра III [портреты работы Антропова, Левицкого, Боровиковского и др.], 1909. № 1. С. 30—35.
61. Врангель Н. Новые приобретения Русского музея императора Александра III [портреты Н.Аргунова, Ф.Рокотова], 1908. № 6. С. 344—346.
62. Врангель Н. Приобретения музея Александра III, 1907. № 6. С. 225—227.
63. Врангель Н. Приобретения Русского музея императора Александра III [о Вишнякове и его портратах], 1907. № 12. С. 629—631.
64. Голомбиевский А. По поводу новых приобретений музея императора Александра III и императорского Эрмитажа, 1909. № 3. С. 169—172.
65. Нерадовский П. Новые приобретения Русского музея императора Александра III [портреты работы Левицкого, Аргунова], 1914. № 2. С. 3—7.
66. Нерадовский П. О некоторых новых приобретениях Русского музея императора Александра III, 1913. № 2. С. 34—44.
67. Приобретения Русского музея Александра III, 1914. № 10—12. С. 136—137.

[портреты Н.Аргунова, Ф.Рокотова], 1908. № 6. С. 344—346.

61. Врангель Н. Новые приобретения Русского музея императора Александра III [портреты В.Родчева, А.Жданова, А.Лосенко], 1910. № 2. С. 27—29.

62. Врангель Н. Приобретения музея Александра III, 1907. № 6. С. 225—227.

63. Врангель Н. Приобретения Русского музея императора Александра III [о Вишнякове и его портратах], 1907. № 12. С. 629—631.

64. Голомбиевский А. По поводу новых приобретений музея императора Александра III и императорского Эрмитажа, 1909. № 3. С. 169—172.

65. Нерадовский П. Новые приобретения Русского музея императора Александра III [портреты работы Левицкого, Аргунова], 1914. № 2. С. 3—7.

66. Нерадовский П. О некоторых новых приобретениях Русского музея императора Александра III, 1913. № 2. С. 34—44.

67. Приобретения Русского музея Александра III, 1914. № 10—12. С. 136—137.

V. Частные собрания

68. Тарасов И. Цветковская галерея в Москве [русские художники второй половины XVIII — 50-х годов XIX вв.], 1909. № 12. С. 656—688.
69. Эрнст С. Из картиенной галереи Гатчинского дворца, 1916. № 10—12. С. 92—98.
70. Эрнст С. Картины русских художников в собрании Е.Швартца [от И.Аргунова до середины XIX в.], 1916. № 1—2. С. 50—93.
71. Эрнст С. старые портреты из собрания Олив [работы Никитина, Рослина, Вуала, Шмидта, Левицкого, Шубина, С. Щукина], 1916. № 4—6. С. 13—25.

VI. Выставки

72. Б.Н.В. Театральная выставка [театральные портреты, декорации], 1908. № 4. С. 210—212.
73. Врангель Н. Выставка работ Венецианова в музее Александра III, 1911. № 4. С. 58—60.
74. Выставка картин частных коллекций, 1914. № 5. С. 52—53.
75. Выставка Суворовских изображений в здании казарм лейб-гвардии Конного полка, 1909. № 6. С. 317.
76. Дульский П. О выставке живописи русских и иностранных мастеров в Казани, 1916. № 4—6. С. 136—138.
77. Маковский С. Русские комнаты [о выставке картин, организованной «Старыми Годами»], 1908. № 11—12. С. 735—742.
78. С. Выставка памятников русского театра из собрания Л.И.Жеверjeeva, 1915. № 12. С. 51—52.
79. Селиванов А. Выставка в память Отечественной войны в Рязани, 1912. № 12. С. 62—63.
80. Эрнст С. Выставка русских картин и рисунков из собрания П.В.Деларова, 1914. № 4. С. 49—52.
81. Эттингер П. Выставка произведений А.Орловского в Варшаве, 1911. № 1. С. 62—63.

VII. Собрания, музеи, выставки

82. Эттингер П. Русские портреты на выставках 1912 года [об иностранных выставках], 1913. № 4. С. 48—49.
83. Адариюк В. Добавления и исправления к подробному словарю русских гравированных портретов Д.А.Ровинского, СПб, 1889, 1910. № 1. С. 58—64; № 2. С. 51—57; № 3. С. 59—63; № 4. С. 56—62; № 5—6. С. 87—94; № 10. С. 49—72; № 12. С. 51—66; № 11. С. 53—66.

II. Персоналии

84. Беренштам Ф. «Михаила Махаев» и четыре изображения знатнейших проспектов столичного города Санкт-Петербурга, снятые им и аппробированы гг. И.Валериани и Я.Штелином (из собр.кн. Н.С. Долгорукого), 1907. № 7—9. С. 404—412.
85. Верещагин В. По поводу гравюры князя Г.Гагарина к «Пиковой даме», 1907. № 5. С. 186—191.
86. Виноградов С. П. Литографии Щедровского, 1908. № 6. С. 363—364.
87. Виноградов С. П. Люди сороковых годов в литографиях К.Горбунова, 1909. № 2. С. 102—105.
88. Рейтерн Е. Заметки о литографиях художника Игнатья Щедровского, 1907. № 11. С. 589—593.
89. Эттингер П. Рисунок А.П.Лосенко с фальконетовского памятника Петру Первому, 1915. № 3. С. 45—48.
90. Denis Roche. Портреты Елизаветы Петровны, рисованные Моро-младшим, 1913. № 7—9. С. 201—206.

III. Прикладная графика

91. Круглый А. Пригласительные билеты начала XIX столетия, 1914. № 6. С. 52—53.
92. Лукомский В. Жалованные грамоты XVII и XVIII веков, 1913. № 7—9. С. 164—172.
93. Лукомский В. О геральдическом художестве в России, 1911. № 2. С. 5—35.
94. Соколовская Т. Масонские рисунки и виньетки, 1909. № 1. С. 46—51.
95. Соловьев Н. Русская книжная иллюстрация XVIII века, 1907. № 7—9. С. 415—438.
96. Б.Н.В. Выставка рисунков и эстампов в Академии художеств, 1908. № 2. С. 97—99.
97. Б.Н.В. Выставка рисунков и этюдов кн. Г. Гагарина, 1910. № 5—6. С. 77—78.
98. Воинов В. Выставка «Русская и иностранная книга», 1914. № 4. С. 37—43.
99. Лукомский В. Выставка «Искусство в книге и плакате», 1912. № 1. С. 64—66.
100. Лукомский Г. Выставка произведений Галактионова, 1910. № 3. С. 54—55.
101. О выставке гравюр и эстампов в Академии художеств, 1913. № 1. С. 54.

АРХИТЕКТУРА

102. О выставке «Придворная жизнь за триста лет» [гравюры, литографии, акварели, рисунки], 1913. № 4. С. 48—49.
103. О выставке «Русская женщина в гравюрах и литографиях», 1911. № 3. С. 42—43.
104. Ретроспективный отдел выставки рисунков и эстампов в Академии художеств (посвященный Г.Г.Чернецову), 1915. № 12. С. 54—55.
105. Эрнст С. Несколько слов о рисунках

- 124.** В.К. Дом римско-католической духовной коллегии, 1912. № 10. С. 32—33.
125. Беренштам Ф. Несколько слов о даче М.А.Нарышкиной, 1908. № 7—9. С. 580—583.
126. Гернгросс В. (Всеволодский). Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии, 1910. № 2. С. 3—26; № 3. С. 18—35.
127. Кломке старого гостиного двора на Васильевском острове, 1912. № 10. С. 35—36.
128. Курбатов В. Проект порчи Инженерного замка, 1907. № 7—9. С. 446—450.
129. Лукомский Г. О постройке здания Сената, 1911. № 2. С. 36—42.
130. Ростиславов А. Еще о вандализме [о Пеньковом Бугне], 1907. № 4. С. 140—142.
131. Руднице Л. и М. По поводу продажи Новой Голландии и Нового Адмиралтейства, 1910. № 5—6. С. 73—76.
132. Столпянский П. В старом Петербурге [Жилая застройка XVIII в.], 1912. № 6. С. 58—60.

- 133.** Столпянский П. Петровский остров [история и архитектура], 1912. № 7—9. С. 128—134.
134. Столпянский П. Среди архивов [истории Новой Голландии], 1915. № 1—2. С. 54—60.
135. Столпянский П. Среди архивов [решетка Летнего сада, Лебяжий канал, дом Кантемира], 1915. № 10. С. 56—63.

- 136.** Тарасов Н. Горный институт, 1909. № 3. С. 139—145.
137. Тройницкий С. О цепных мостах Петербурга, 1907. № 3. С. 96—99.
138. Фомин И. Мнимый дворец Бирона, 1908. № 7—9. С. 571—572.

IV. Пригороды Петербурга

- 139.** Бенуа А. Первоначальный Елизаветинский дворец в Царском Селе, 1907. № 7—9. С. 330—335.
140. Воинов В. «Пелла» [дворец XVIII в. на мызе Пелла, арх. Старов], 1916. № 10—12. С. 144—149.
141. Грабарь И. В.Курбатов. Павловск. Художественно-историч. очерк и путеводитель, СПб, 1912, (рец.), 1912. № 4. С. 48—52.
142. Курбатов В. К вопросу о «Бренна» [полемика с И.Грабарем в связи с заметкой «Новая книга о Павловске»], 1912. № 5. С. 38—41.
143. Лансере Н. Архитектура и сады Гатчины, 1914. № 7—9. С. 5—32.
144. Лансере Н. По поводу «Павильона Венеры» [об одном из гатчинских павильонов], 1914. № 7—9. С. 192—193.
145. Тройницкий С. Чесменский дворец [на мызе Кекерексинен], 1907. № 7—9. С. 471—475.

V. Подмосковье и провинция

- 146.** Беннигсен Э. Гурьево [Имение Муромцевых в Тульской губернии], 1915. № 10. С. 35—37.
147. Бондаренко И. Подмосковные дворцы XVIII века, 1911. № 3. С. 11—32.
148. Г.Л. Салтыковская церковь в Костроме, 1913. № 3. С. 56.

- 149.** Денике Б. Старинный вид Ростова Великого [архитектура первой половины XIX века], 1915. № 10. С. 37—40.
150. Знаменский М. Свенский монастырь [архитектура XVIII века], 1915. № 7—9. С. 82—93.
151. Знаменский М. Храм села Рождественского Орловской губернии [начало XIX века], 1916. № 4—6. С. 111—114.
152. Лукомский Г. Барокко и классицизм в архитектуре Костромы, 1913. № 1. С. 21—41.
153. Лукомский Г. Несколько памятников архитектуры в Калуге, 1909. № 11. С. 612—619.
154. Лукомский Г. Несколько памятников архитектуры в Козельце [XVIII век, Растрелли], 1912. № 5. С. 29—37.
155. Лукомский Г. Старинные особняки в Плесе, 1915. № 1—2. С. 63—64.
156. Лукомский Г. Тульские ворота [Растрелли?], 1913. № 3. С. 50—51.
157. Шидловский С. Забытая комната «Вигелевой усадьбы» [Воронеж, начало XIX века], 1916. № 4—6. С. 115—117.
158. Эдинг Б. Екатерининский дворец в Воронеже, 1912. № 4. С. 57.

VI. Музеи и выставки

- 159.** Лукомский Г. Историческая архитектурная выставка в Москве, 1914. № 1. С. 53—55.
160. Лукомский Г. Историческая выставка архитектуры и художественной промышленности, 1911. № 4. С. 37—50.
161. Р-в А. Музей старого Петербурга [о чертежах Кваренги], 1914. № 2. С. 58—59.
162. И.Ф. Историческая выставка архитектуры в С.-Петербурге, 1908. № 7—9. С. 576—579.

СКУЛЬПТУРА

- I. Статьи общего характера**
163. Врангель Н. Забытые могилы [надгробные памятники нач.XIX в.], 1907. № 2. С. 35—51.
164. Врангель Н. Скульптуры XVIII века в России, 1907. № 7—9. С. 251—297.
165. Курбатов В. О скульптурных украшениях петербургских построек, 1914. № 4. С. 3—26.
166. Курбатов В. Садовая скульптура [русская и зарубежная XVIII — нач. XIX вв.], 1913. № 2. С. 3—28.

II. Персоналии

- 167.** Беренштам Ф. Иван Прокофьевич Прокофьев, 1907. № 5. С. 167—174.
168. Выставка работ скульптора Н.С. Пименова, 1914. № 10—12. С. 133.

- 169.** Эрнст С. Медальер Павел Уткин, 1915. № 9. С. 15—33.

III. Отдельные произведения

- 170.** Б.Н.В. Новый портрет Екатерины II работы Фальконе, 1913. № 7—9. С. 215—216.
171. Вейнер П. «Зима», статуя Фальконе, 1915. № 12. С. 26—36.

- 172.** Вейнер П. Несколько художественных предметов у князя А.С. Долгорукого в С.-Петербурге [скульптурные работы Фальконе, Козловского], 1908. № 1. С. 15—37.
173. Голомбиевский А. Неизвестный памятник событиям 1812—1814 годов [о проекте памятника работы Н.А.Колтовской], 1912. № 7—9. С. 156—158.
174. Лебедев А., Врангель Н. О бюсте императора Николая I [работа скульпт. Нормана], 1910. № 12. С. 74—75.
175. Ростиславов А. Золотаревский памятник [о памятнике И.М.Золотареву в Калуге], 1915. № 11. С. 55—57.
176. Столпянский П. В старом Петербурге. Памятник Петру I [работа Растрелли], 1913. № 7—9. С. 207—214.
177. Denis Roche. Контракт Растрелли на исполнение надгробного памятника маркизу де Помпони, 1912. № 12. С. 37—40.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

I. Керамика (фарфор, фаянс), стекло

- 178.** Высоцкий Н.Г. «Пашквильные табакерки» екатерининское время, 1913. № 1. С. 42—44.
179. Обольянинов Н. Несколько неизвестных марок русского фарфора, 1913. № 3. С. 37—42.
180. Орешников А. Аптекарская посуда времени Петра Великого, 1908. № 2. С. 87—91.
181. Ротштейн Н. Русский фарфор (по поводу распродажи коллекции Н.А.Лукутина), 1908. № 5. С. 295—301.
182. Ротштейн Н. Фаянс завода Поскочкина, 1911. № 6. С. 17—21.
183. Селиванов А. Из области русской художественной керамики, 1909. № 6. С. 291—300; № 11. С. 621—624.
184. Тройницкий С. Галерея фарфора Императорского Эрмитажа, 1911. № 10. С. 5—25.
185. Тройницкий С. Фарфор императорского завода эпохи Виноградова (1748—1752), 1912. № 6. С. 17—20.

- 186.** Фарфоровые табакерки Императорского Эрмитажа 50-е гг. XVIII в., 1913. № 12. С. 14—40.

II. Ювелирное искусство

- 187.** Тройницкий С. «Девиз» императрицы Екатерины II [жетоны, чеканка и др.], 1915. № 3. С. 35—37.
188. Тройницкий С. Медальные табакерки времени Екатерины II, 1915. № 6. С. 41—48.
189. Тройницкий С. Табакерка императрицы Екатерины II с портретом султана, 1915. № 3. С. 43—44.
190. Фелькерзам А. Иностранные мастера золотого и серебряного дела XVIII в., 1911. № 7—9. С. 95—113.
191. Фелькерзам А. Некоторые сведения о С.-Петербургских золотых и серебряных дел мастерах за сто лет (1714—1814), 1907. № 1. С. 7—13.
192. Фелькерзам А. Ювелирные изделия времен Александра I, 1908. № 7—9. С. 529—546.

III. Другие виды прикладного искусства

- 193.** Верещагин В. Веер и грация [из истории веера], 1910. № 4. С. 17—40.
194. Верещагин В. Женские моды Александровского времени, 1908. № 7—9. С. 472—493.
195. Кузьмин Е. От XVII к XVIII веку. О некоторых памятниках южно-русского прикладного искусства [резьба по дереву, худож. литье, чеканка], 1909. № 7—9. С. 457—466.
196. Ленц Э. Заметки о тульском оружейном заводе в XVIII веке, 1907. № 7—9. С. 336—347.
197. Столпянский П. В старом Петербурге. [Банкетные столы], 1913. № 3. С. 28—32.
198. Тройницкий С. Заметки о тульском заводе [стальная мебель, поделки и пр.], 1916. № 10—12. С. 85—91.
199. Фелькерзам А. Слоновая кость и ее применение в искусстве, прикл. иск-во XVIII в., 1915. № 10. С. 3—34.

IV. Музеи, коллекции, выставки

- 200.** Анисимов А. Церковная старина на выставке XV археологического съезда в Новгороде, 1911. № 10. С. 40—47.
201. Б.Н.В. Выставка дамского художественного кружка [вышивка, кружево], 1903. № 4. С. 212.
202. Выставка игрушек, 1909. № 7—9. С. 492.
203. Макаренко Н. Выставка церковной старины в музее барона Штиглица [прикладное иск-во XVIII—XIX вв.], 1915. № 7—9. С. 14—81.
204. О выставке предметов старины до XIX века в Новгороде, 1910. № 4. С. 49.
205. Первая выставка старинных и современных костюмов, 1908. № 4. С. 212.
206. Трутовский В. Русский gobelen в московской Оружейной палате XVIII в., 1907. № 7—9. С. 298—308.
207. Успенский А.И. Ризница Чудова монастыря в Москве, 1907. № 1. С. 14—17.
208. Эрнст С. Церковная старина в Петербурге [отзыв о выставке церковной старины XVIII—XIX вв. в музее Штиглица], 1915. № 7—9. С. 3—13.

РАЗНОЕ

- I. Дворцы и усадьбы**
(архитектура, история, быт)
209. Вейнер П. Марфино, 1910. № 7—9. С. 115—130.
210. Верещагин В. Разоренное гнездо [об имени Голицына Зубрилова], 1908. № 3. С. 133—149.
211. Врангель Н. Помещичья Россия [описание архитектуры и убранства помещичьих усадеб], 1910. № 7—9. С. 5—79.
212. Врангель Н., Маковский С., Трубников А. Аракчеев и искусство. Имение «Грузино». [Архитектура, скульптура, убранство], 1908. № 7—9. С. 439—471.
213. Г-р. Старое дворянское гнездо [имение «Денежково-Талызино» в Московской губ.], 1915. № 11. С. 34—35.

- 214.** Грабарь И. Останкинский дворец [имяне гр. А.Д.Шереметьева, архитекторы: Кваренги, Казаков], 1910. № 5—6. С. 5—37.
215. Казнаков С. Павловская Гатчина [ист. очерк, воспоминания], 1914. № 7—9. С. 101—188.
216. Макаренко Н. Ляличи, 1910. № 7—9. С. 131—151.

- 217.** Маковский С. Две подмосковные князя С. М.Голицыны [Кузьминки и Дубровино, конец XVIII — начало XIX вв.], 1910. № 1. С. 24—37.
218. Некрасов Н. В подмосковной [имение кн. Урусовых Александровское, его художественные ценности], 1907. № 10. С. 485—496.
219. П.В. Горенек [имение гр. Разумовского в Подмосковье], 1910. № 4. С. 69—70.
220. Ростиславов А. В Ляличах. [дворец-усадьба, архитектор Кваренги], 1914. № 1. С. 49—50.
221. Средин А. Полотняный завод [имение Гончаровых в Медынском уезде Калужской губ.], 1910. № 7—9. С. 80—114.
222. Трубников А. Княгиня Голицына в Марьине и Городне, 1910. № 7—9. С. 153—181.

II. Коллекции и выставки комплексного характера

- 223.** А.О. Выставка в память двухсотлетия Полтавской победы [портреты Петра I и современников, предметы прикладного искусства], 1910. № 1. С. 51—53.
224. Адарюков В. Выставка «Отечественная война 1812—1814 гг.», 1912. № 10. С. 36—37.
225. Бенуа А. Выставка, посвященная времени императрицы Елизаветы Петровны, 1912. № 5. С. 3—28.
226. Вейнер П. Жизнь и искусство в Останкине [живопись — И.Аргунов, скульптура — Ф.Шубин, прикладное искусство], 1910. № 5. С. 38—72.
227. Вейнер П. Собрание Алексея Захаровича Хитрова [портреты работы Боровиковского, Брюллова, фарфор императорского завода], 1912. № 12. С. 3—36.

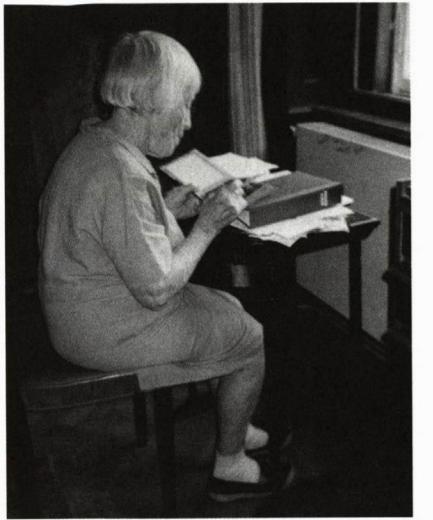
- 228.** Вейнер П. Убранство гатчинского дворца [живопись, скульптура, прикладное искусство], 1914. № 7—9. С. 33—83.
229. Е.Л. Уголок опочецкой старины [выставка в г.Опочке], 1912. № 10. С. 39.

- 230.** Корш Е. «Отделение императорского российского исторического музея — музей Петра Ивановича Щукина» и новейшие его приобретения [прикладное искусство XVIII в.] и др., 1908. № 5. С. 257—263.
<b

памяти учителя

Ирина Карасик

Нине Рабинович-Вержбинской с благодарностью



17 октября 2002 года, всего за 17 дней до своего 90-летия, умерла Элеонора Петровна Гомберг-Вержбинская. Последнюю четверть века она прожила в Вене и почти не занималась сколь-нибудь публичной искусствоведческой деятельностью, а потому ее имя почти ушло из нашего профессионального обихода. Имя, но не дело.

Главные книги Элеоноры Петровны все это время подспудно продолжали свою важную культурную работу, став неотъемлемой частью историографии русского искусства. Индекс цитирования сборника врубелевских материалов (в ссылках чаще указывался герой, нежели основной из авторов) превысил, наверное, показатели многих других специальных изданий. Не меньше ценилась в искусствоведческих кругах и книга о Константине Сомове, вышедшая в 1979 году в документальной серии «Мир художника», хотя мало кто знал, что Э.П. имеет к этому труду самое прямое отношение, что именно она написала большую и серьезную вступительную статью. Многолетняя работа в соавторстве с двумя давними коллегами и ученицами первого послевоенного выпуска — Ю.Подкопаевой и А.Свешниковой была завершена и сдана в печать, когда известие о грядущей эмиграции Э.П. Гомберг-Вержбинской из Советского Союза поставило публикацию под угрозу.

Стремясь спасти дело, Элеонора Петровна принимает решение снять с рукописи свою фамилию. Только благодаря этому поступку — поступку сильного и ответственного человека — книга все-таки увидела свет.

Свыше 40 лет Э.П. Гомберг-Вержбинская преподавала в Ленинградском университете, и сегодня едва ли не половина действующих питерских искусствоведов старшего и среднего поколения могут так или иначе назвать себя ее учениками. Элеонора Петровна читала основные и специальные курсы по истории русского искусства XIX — начала XX века, вела семинары, руководила многочисленными дипломными работами, занималась с иностранными стажерами. Она была знающим лектором, внимательным педагогом, автором серьезных книг и статей. Однако все эти важные качества никак не объясняют ни смысла ее учительства, ни той особой памяти, которую она оставила о себе. Главное все же заключалось не в лекциях, не в книгах, не в знаниях, не в кафедральной репутации. Были у нас¹ преподаватели и более яркие, и более требовательные, и более сильные, и, возможно, более авторитетные, но таких, как Элеонора Петровна, больше не было. Неординарная личность, она заметно выпадала из общего ряда.

Все в ней было другим: звучное, какое-то несовременное имя, «не-стандартная» — двойная фамилия, непривычная — «распространенная» манера речи, странные и очень выразительные модуляции голоса, ощущимое присутствие женского начала (особенно острое в соче-

тании с возрастом) — в эмоциональной манере поведения, в стиле суждений и даже в пикантной стрижке, которой она оставалась верна всю жизнь. Элеонора Петровна была для нас не просто преподавателем, но прежде всего «человеком петербургской культуры», чудом сохранившимся отголоском Серебряного века, который, собственно, и составлял центральную тему ее искусствоведческих занятий. Сам процесс общения и был потому главной, пусть и «нематериальной», ценностью обучения, не сравнимой ни с какими полученными знаниями.

В искусствоведение Э.П. Гомберг-Вержбинская пришла с хорошим филологическим образованием: в ЛГУ, где она училась в конце 1920-х — начале 1930-х годов, была, как известно, сильная литературоведческая школа. Думаю, этот факт во многом определил и область ее новых научных интересов, и выбор исследовательских жанров, и сам взгляд на художественный процесс. Она чаще писала о тех мастерах, в чьем творчестве была сильна литературная составляющая. О Врубеле, который интерпретировал мотивы мировой литературы, иллюстрировал Лермонтова и испытывал потребность в словесном оформлении своих пластических идей. О Сомове, рассказывавшем в картинах фантастические «истории» и «рисовавшем» в голове сюжеты будущих произведений. Элеонора Петровна неизменно обращала внимание на круг чтения своих героев, интересовалась тем, кто был их любимым автором, и искала соответствия между «изображением» и «словом». Ее работы полны любопытных литературных параллелей. Не случайно и то, что исследовательница много и серьезно работала именно с литературным наследием художников, а ее главными трудами стали книги, в которых собраны и тщательно прокомментированы эпистолярные источники, дневниковые записи, мемуарные свидетельства и критические отзывы. В этой же плоскости, как кажется, лежит самостоятельный интерес Э.П. Гомберг-Вержбинской к художественной критике. Критике она всегда уделяла большое внимание в своих лекциях, а в 1975 году опубликовала статью по материалам журналов «Мир искусства» и «Золотое руно».

В первой профессии Элеоноры Петровны лежат и истоки пронесенного ею через всю жизнь увлечения символизмом — одним из самых литературных направлений в живописи. В военные годы она защищила кандидатскую диссертацию «Блок и поэты-символисты», и выбор подобной темы не был тогда ординарным явлением, так как требовал изрядной смелости. Можно сказать, что, начавшись с символизма, научная карьера Гомберг-Вержбинской символизмом же и завершилась. Живя в Вене, она опубликовала несколько больших статей на эту тему, в которых символизм рассматривался уже не только как конкретное художественное направление, но как сквозная и устойчивая тенденция, охватившая собой все русское искусство XX века.

Филологическая выучка стимулировала присущий Э.П. дар цитирования. Ее отличало удивительное умение находить яркие, глубокие высказывания и делать их фокусом собственного анализа. В разрозненной мозаике эпистолярных и дневниковых свидетельств ей всегда удавалось найти главные мысли. Конкретные суждения приобретали у нее расширительное, аналитическое значение. Вспомним хотя бы превращенное в формулу мирикунической ментальности сомовское «Ищили я в искусстве контраста?», его же определение картин «из головы» или принадлежащую А.Бенуа самохарактеристику — «мало материи, которая горит (в нас всех очень ее мало)».

Однако литературоведческие склонности Э.П. отнюдь не означали игнорирования или тем более непонимания пластической природы искусства. Скорее наоборот. Исследователь, хорошо знакомый с проблематикой словесности, острее чувствовал своеобразие другой формы творчества. Элеонора Петровна всегда была обращена к конкретному произведению, очень внимательно всматривалась в каждую картину, замечая не только тему, идею, сюжет, что было характерно для искусствоведения того времени, но и средства, при помощи которых художник делал их зримыми². Не ограничиваясь описанием **изображения**, она прежде всего, анализировала **видение**, словно погружаясь в саму стихию живописного. Говорила о движении кисти, о мазке и фактуре, о багтстве тональных переходов внутри цвета, о легкости или резкой чер-

ноте теней, о градациях света. Как выразительна, как словесно точна характеристика крестьянского пейзажа Серова: «В размашисто написанных, обгладанных крышах его сараев, с затеками краски за пределы контуров...». Разумеется, Элеонора Петровна не определяла понятие «видение» только в категориях формы. Чрезвычайно существенными были для нее такие моменты, как психология и духовный опыт художника, система его жизненных и эстетических ценностей.

Восприятие искусства для нее никогда не было привычной профессиональной обязанностью. Она искренне любила то, о чем писала. Ни преподавательская рутиня, ни неизбежный объективизм научной деятельности не приглушили этой любви. В ее статьях на место отстраненного академического стиля заступала доверительная беседа с читателем, которому автор сообщал воодушевление, а не исторические сведения и от которого ждал ответного понимания. Так, один из ее знаменательных текстов — статья называлась «Искания в русской живописи...» 1890—1900-х годов³ изобилует прямыми обращениями-вопросами («А сам автор? Был ли он убежден, что это удача?» и т. п.), открытыми ссылками на собственное мнение («Мне кажется...»). Говоря о тенденциях и проблемах — вещах сугубо теоретических, она умела эти отвлеченные материи отчетливо персонифицировать примерами перекрещающихся судеб Левитана, Коровина, Серова и Врубеля... Мир художника — вот что более всего интересовало ее как исследователя: его радости, тревоги, сомнения. Так, в предисловии к сборнику врубелевских материалов Гомберг-Вержбинская отмечала: «Все эти документы не только дают нам ключ к творческой лаборатории художника. <...> Возникает как бы непосредственное общение с художником, которого мы знали только по результатам его труда. Он открывается нам в процессе, в пути, в муках, упорстве, пока достигаются или не достигаются эти результаты». Думаю, эти слова шире конкретной задачи, в них явно различим мотив личного выбора, некое профессиональное кредо. Вот это-то **«непосредственное общение с художником»**, стремление сделать его «живым» было для Элеоноры Петровны главной темой, главным нервом собственного творчества.

Однако здесь стоит сказать и о другой сфере творческой активности моего учителя, приходившейся в основном на более ранние годы. Речь идет о книгах и статьях, посвященных истории передвижничества и художественному отражению первой русской революции. Сейчас подобные сюжеты менее популярны, но в 50—60-е годы именно к ним в первую очередь было обращено пристальное внимание историков русского искусства, тем более что зачастую революционная тема была единственной возможностью для рассмотрения творчества художников так называемого «эстетского лагеря». Исследования в этой области отличала серьезная работа с источниками, многие из которых она впервые ввела в научный оборот, и хорошее структурирование разнородного материала. Книга о первой русской революции изобиловала малоизвестными именами и произведениями, о которых Элеонора Петровна сумела, по своему обыкновению, рассказать интересно и увлекательно. Эта работа Гомберг-Вержбинской была тогда по достоинству оценена коллегами и до сих пор является важным источником для всех, обращающихся к этой проблематике. Востребованной оказалась и рассчитанная на массового читателя книга о передвижниках, вышед-

шая двумя изданиями. Наполненная живой повествовательной энергией, она давала целостную и яркую картину деятельности Товарищества.

Нынешнему профессиональному читателю многое в работах Э.П. Гомберг-Вержбинской может показаться устаревшим или по меньшей мере общезвестным. Однако нельзя не напомнить, что в свое время она нередко бывала первой. Тоненькая, похожая на брошюру, книжечка о Врубеле с черно-белыми картинками сегодня затянулась среди солидных изданий и масштабных концепций. Но в 1959 году она, несомненно, была знамением перемен — первой после долгого перерыва, пусть маленькой, монографией о художнике. Элеонора Петровна сама инициировала этот заказ, увидев в издательстве «Искусство» среди списка «разрешенных» тем имя любимого мастера (написать о нем было для нее давней мечтой). По свидетельству дочери, она всегда гордилась этой книжечкой больше, чем всеми последующими публикациями. Если сборник документов Врубеля и о Врубеле в какой-то мере продолжал дело, начатое сестрой художника⁴, то подобная сомовская книга являлась стопроцентно уникальной и остается таковой до сих пор⁵. Здесь впервые было собрано и мастерски превращено в цельное повествование почти полностью неизвестное литературное наследие художника. Как подлинное открытие воспринимались материалы эмигрантского периода — о русском зарубежье, понятно, тогда вообще говорили редко и скрупульно.

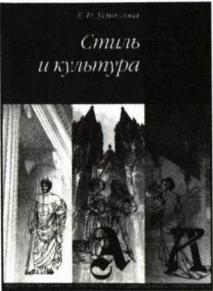
Судьба распорядилась так, что с декабря 1977 года и сама Элеонора Петровна оказалась частью этого русского зарубежья. К моменту отъезда ей исполнилось 65 лет: в таком возрасте трудно начинать все заново. В Вене у нее уже не было постоянной профессиональной работы, однако Элеонора Петровна всегда находила себе дело, не ограничиваясь домашним кругом. Она много читала, путешествовала, посещала выставки и музеи, театры и концерты. С серией докладов Э.П. выступает в университетах США (1979), преподает русский язык и литературу в университете города Кальяри на Сардинии (1980—1982, последнее официальное место ее работы), эпизодически читает лекции по русскому изобразительному искусству на кафедре славистики Венского университета, участвует в ряде конференций, водит экскурсии по выставкам, приезжающим из России, публикует несколько статей, дает консультации людям, проявляющим интерес к русскому языку и культуре. Более того, и в преклонные годы Элеонора Петровна продолжала учиться! Как вольнослушатель она посещала интересующие ее курсы в Венском университете (например, на отделении иудаики); пока позволяло зрение, активно работала в семинаре переводчиков. После 85 Гомберг-Вержбинская стала страстной поклонницей приехавшего в Вену С.С. Аверинцева и регулярно, дважды в неделю, появлялась на занятиях, которые он вел на факультете славистики. Все это было более, чем серьезно, в ней постоянно совершалась внутренняя душевная работа.

На фотографии, помещенной в траурном объявлении, Элеонора Петровна выглядит жизнерадостной и даже задорной, словно бросает вызов своей собственной смерти. «Эта достойная восхищения, сильная духом женщина последовательно прошла свой путь и всегда верила в добро. Она пережила все взлеты и падения этого века и 17 октября 2002 года мирно ушла в свет»⁶.

¹ Имею в виду книгу: М.А. Врубель. Письма к сестре. Воспоминания о художнике А.А. Врубель. Отрывки из писем отца художника. Л., 1929.

² Альманах «Советское искусствознание» — ведущее профессиональное издание тех лет — поместил обстоятельную рецензию на книгу (автор Е.Фререр), которая заканчивалась словами: «Эта книга Сомова и о Сомове привлечет многих к исследованию творчества и личности художника. Благодаря собранному и внимательно прокомментированному составителями материалу с именем Сомова будет, думается, связываться не только богатое творческими исканиями начало века в истории нашего искусства. Особенно ценна публикация для тех, кто занимается комплексными исследованиями культуры. Всестороннее рассмотрение личности художника поможет глубже проникнуть в его творчество, понять связи его с жизнью, понять саму жизнь» (Советское искусствознание-80. М. 1981. Вып.2. С. 390).

³ Текст траурного извещения написала Юлия Рабинович, внучка Э.П. Гомберг-Вержбинской. В моей статье использованы также биографические материалы, подготовленные дочерьми, Н.Рабинович-Вержбинской.



ПУТЬ К ТЕОРИИ СТИЛЯ

Лев Клейн

Устюгова Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля. СПб: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2003. 258 с.

В издательстве С.-Петербургского университета вышла книга проф. Е. Н. Устюговой «Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля» (2003). Автор книги — философ, специалист по эстетике. В книге три части: 1) стиль как междисциплинарная проблема, 2) историко-культурные парадигмы стиля (стиль в парадигме «скрытой» субъектности, «открытой» субъектности, межсубъектности), 3) пролегомены к теории стиля (его функции, эстетическая природа, стиль и стилизация). Завершается книга обширным списком использованной литературы. Автор несомненно в курсе основных дебатов о стиле и вообще обладает высокой квалификацией. Тем не менее при чтении книги вспоминается замечание Эйнштейна о философской литературе: «Вроде бы жуешь, жуешь, а проглотить нечего».

Ни в начале исследования, ни в его завершении нет определения, что же такое стиль. Поэтому нет уверенности, что речь все время идет об одном и том же.

В начале книги автор приводит ряд наличных определений стиля («имманентная, спонтанная интенция сознания», «анонимная нормативная власть всеобщности формы», «экзистенциальное самоуничтожение индивидуальности» и т. д. — с. 4), без указаний на преимущества или справедливость того или другого. Многие из этих трактовок — вообще не определения, а оценки, функции, метафоры. «С середины XX века, — пишет Устюгова, — круг трактовок стиля практически не пополняется радикально новыми толкованиями, вместе с тем складывается впечатление исчерпанности эвристического потенциала традиционных подходов...». По мнению исследовательницы, наблюдается «кризис в исследовании стиля», усугубляемый тем, что современная культурная практика поставила «под сомнение возможность любых форм устойчивости и определенности, с которыми так или иначе были связаны все традиционные трактовки стиля» (с. 4, 65). Имеется в виду постмодернизм.

Исследовательница с сочувствием вспоминает высказывание А. Ф. Лосева, который перед лицом огромного множества трактовок сущности стиля пришел к пессимистическому мнению: «кажется практически невыполнимой задача не только создания общей теории стиля, но даже и написания единой истории учения о стиле» (с. 3). Тем не менее Е. Н. Устюгова предприняла опыт построения такой теории, но так и не определив понятие.

Более того, она считает это невозможным: «Первая методологическая предпосылка к теории стиля — отказ от однозначных, окончательных формулировок и жестких логических схем. Опыт предшествующих исследований убеждает, что стиль — особый феномен культуры. Он очевиден и в то же время трудноуловим. За его демонстративностью скрыты сложные механизмы культуры, не поддающиеся схематическому упорядочиванию. В адекватности любого представления или суждения о стиле невозможно удостовериться... Не заключенный в рамки какого-то конкретного содержания, стиль принадлежит «междусфере», он есть переходность, определенность, ускользающая от разоблачения. Найти однозначную формулу сущности стиля, по-видимому, столь же безнадежно, как и сформулировать сущность красоты» (с. 133).

«Сущность» красоты, быть может, и безнадежно фиксировать, поскольку представления о красоте меняются от эпохи к эпохе и от человека к человеку, а вот понятие красоты у всех одно, поэтому, говоря о ней, люди понимают друг друга.

Исследовательница рассмотрела историю понятия «стиль» в ряде отраслей знания — в риторике, лингвистике, психологии, социологии, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1957. Р. 169). Далее ряд

культурологии, науковедении, искусствоведении и эстетике, а также в философии этих отраслей — и пришла к выводу, что «ни в одной из дисциплин, употребляющих это понятие и изучающих его, нет достаточных оснований для всестороннего определения сущности этого феномена» (с. 62). Из этого она сделала заключение о необходимости междисциплинарного исследования для построения теории стиля. Вопрос, однако, в том, кто и какими методами будет проводить это исследование. Для автора книги представляется самоочевидным, что вопрос должен решаться в рамках философии и ее методами. По крайней мере так она и поступает. Мне это решение представляется сомнительным. Сумма положительных или отрицательных результатов исследований в разных науках не образует базу для философии, а философия — не методология для междисциплинарных исследований. На стыках наук и на обобщении частных позитивных наук возникли особые позитивные науки (семиотика, информатика, кибернетика, культурология). Стиль — предмет для такой позитивной науки.

Но и в частных науках возможности научного определения понятия «стиль» далеко не исчерпаны. Кстати, среди наук, в которых это понятие разрабатывалось, в книге Устюговой совершенно отсутствует археология. А между тем она многими историографами выводится от того же «отца», который считается основоположником (или одним из основоположников) истории искусства и искусствоведения — Винкельмана, а он усердно разрабатывал именно понятие стиля и эпохальных стилей. Именно его ученики противопоставили Бюффоновскому афоризму «стиль — это человек» девиз «стиль — это эпоха». За ними лидер археологии XIX века Софус Мюллер называл свои периоды бронзового века «стилевыми». Шухардт, Кребер и другие крупные археологи выдвигали свои трактовки роли и природы стиля в археологии. По выражению Роберта Даннела, ряд обстоятельств «сделали стиль коньком археологов» (Dunnell R. C. Style and function: a fundamental dichotomy // American Antiquity. 1978. № 2. Р. 199). Имеется в виду постмодернизм.

Возможно, из-за «вещности» своего предмета, артефактов и памятников, археология интенсивно разрабатывала именно то формальное, морфологическое или типологическое определение стиля, которому в искусствоведении советской научной традиции уделялось наименьшее внимание (советские искусствоведы даже пытались подменить понятие стиля понятием «творческий художественный метод»). Тех же, кто стремился изучать явления формы, припечатывали клеймом «формалиста», причем не только искусствоведов. В число «формалистов» попал и мой учитель фольклорист проф. В. Я. Пропп, один из основателей русской семиотики. Между тем и в книге прокальзывают чужды ее автору идеи: «В риторических трактатах стиль предстает как качество формы, отвлеченней от содержания» (с. 9). По мнению античных авторов «стиль — формальная сторона поэзии» (с. 52). Да и как можно изучать содержание, если не через форму? Разве что через бога или кантовские априорные формы сознания.

В проповеском смысле я тоже формалист. В своей монографии «Археологическая типология» я стремился найти прежде всего формальное определение понятий типологии, к которым относится и «стиль». С формальной стороны стиль — это прежде всего устойчивая (повторяющаяся) совокупность материальных элементов — признаков. Но таковы же и некоторые другие типологические понятия — «класс», «тип», в археологии также «категория». Чем же от них отличается «стиль»? Крупнейший английский археолог Грэм Кларк подметил, что стилем мы называем те коллективные вариации форм, которые обусловлены свободой выбора и контактами, а не экологическими и экономическими факторами (Clark G. Archaeology and society. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1957. Р. 169). Далее ряд

американских археологов (Бинфорд, Сэкett, Елинек, Даннел) установил фундаментальную оппозицию функция /стиль. Суммируя все эти соображения, я определил стиль структурно с точки зрения археолога как устойчивую ассоциацию признаков, связанных не по функциональным особенностям — имеющим приспособительное значение, а по особенностям, определяемым случайностью, произвольным выбором, контактами и традицией (Клейн Л. С. Археологическая типология. Ленинград: АН СССР, 1991 (перв. изд. Archaeological typology. Oxford: BAR, 1982). Разумеется, на формировании стиля сказываются факторы, ограничивающие случайность и направляющие выбор. Это факторы социально-экономические, исторические, географические, в некоторой мере и биологические (темперамент и проч.). Все вместе они воздействуют на социальную психологию и через нее определяют общие детерминанты стиля.

А как же «стиль — это человек»? Стиль индивидуален лишь в той мере, в какой в поведении и творчестве человека тоже есть повторяющиеся элементы, не обусловленные прямо его приспособительными, жизненными интересами, а произвольно выбранные им. Если они не повторяются, то стиля нет. Если они повторяются не у одного человека, это не индивидуальный стиль. Если они не произвольны, не свободно выбраны, а неизбежны, это не стиль.

Я думаю, что прочие варианты понятия стиль (в риторике, поэтике, искусстве, психологии, науковедении и т. д.) не так уж далеко ушли от археологического представления о стиле. Найти общие параметры и, вероятно, общую (для всей культуры) природу понятия вполне возможно. Правда, это не философский путь, но зато это реальный путь к теории стиля.



К ПОЛИТЭКОНОМИИ АУКЦИОНА

Александр Люсий

Ж. Бодрийяр. К критике политической экономии знака. М.: Библион—Русская книга, 2003.

Эта книга — самая «художническая» из трудов властителя постмодернистских дум. Обратите внимание на название. От марксовой «К критике политической экономии» оно отличается всего одним, но очень концептуальным словом. По Марксу, в капиталистической экономике производимый товар является одновременно и меновой стоимостью, подчиненной абстрактной логике эквивалентности и подверженной «фетишизму товара», и потребительной стоимостью, удерживающей возможность штучного воскрешения предмета по ту сторону рыночной экономики. Марксизм оставил потребительскую стоимость за пределами «логики эквивалентности», удержал ее в области «несправенного», способствуя упрочению мифологии, которая выдает отношение индивида к предметам за конкретное и объективное, то есть «естественное» отношение между собственной потребностью и функцией предмета. По Бодрийяру, потребительская стоимость — выражение целой метафизики, так как индивид вовсе не выражает свои потребности в экономической системе, а, наоборот, экономическая система производит индивида как функцию, как идеологическую структуру, соответствующую форме/товару (меновой стоимости) и форме/предмету (потребительской стоимости). Отталкиваясь от знаменитых марксистских товарно-денежных формул «Капитала», Бодрийяр постулирует формулы четырех различных логик стоимости — функциональной логики потребительской стоимости, экономической логики меновой стоимости, различительной логики стоимости/знака и логики символического обмена.

Идеальным, с тенденцией стать глобальным, пространством производства формы/знака и избыточной стоимости для Бодрийяра оказывается пространство аукциона произведений искусства. Ведь решающий акт состоит здесь в двойной редукции — меновой стоимости (денег) и символической стоимости (картина как произведение), а также в их двойном превращении в стоимость/знак (подписанная, престижная картина, избыточная стоимость и редкий предмет) посредством трата и соревнования. «Акт потребления никогда не является просто покупкой (обратное превращение меновой стоимости в потребительскую), ведь он еще и трата, то есть декларация богатства, декларируемое разрушение богатства — этот аспект был полностью упущен как в политической экономии, так и у Маркса. Именно эта стоимость, работающая по ту сторону меновой стоимости и основывающаяся на ее разрушении, вкладывает в купленный, приобретенный, присвоенный предмет свою различительную знаковую стоимость. И потому стоимостью наделяются не количество денег, как

в экономической логике эквивалентности, а растратенные, пожертвованные, пущенные по ветру деньги, что соответствует логике различия и вызова. Любой акт покупки является одновременно экономическим актом и трансэкономическим актом производства различительной стоимости/знака». В отличие от рыночного аукциона (к примеру на рыбных торгах), на художественном аукционе нет игры спроса и предложения, подразумевающей максимальное приближение предлагаемой меновой стоимости к скрытой потребительской. Если первый завершается в «точечном равновесии спроса и предложения», то второй, подобно игре в покер, одновременно и ритуальное, и уникальное событие. Правила тут произвольны и жестко фиксированы, однако заранее никогда не известно, что произойдет. Речь идет не об экономической операции, в которой ценности подвергаются безличному обмену, а о динамике индивидуальных столкновений, о «персональной алгебре». «В противоположность коммерческой операции, устанавливающей отношение экономической конкуренции частных лиц, основывающееся на формальном равенстве <...>, аукцион — подобно празднику или игре — организовывает конкретное пространство-время и конкретное сообщество обмена среди своих». Это соревнование аристократического толка скрепляет паритет участников, не имеющий ничего общего с формальным равенством экономической конкуренции, то есть их коллективную кастовую привилегированность по отношению ко всем остальным, от которых они отделены не покупательной способностью, а «коллективным избыточным актом производства и обмена стоимостей/знаков».

Есть в книге и сугубо художническая глава «Жесты и подпись». Росчерк творца превращает произведение в модель с видимым отличительным знаком. Современное произведение больше не является синтаксисом различных фрагментов общей картины универсума, для которого значимы длительность и обратимость, а становится последовательностью моментов. Существует, как и все мы, не во времени, а в пространстве, в различии, а не подобии, в серии, а не порядке. А современное искусство «актуально» в том точном смысле, что оно исполняется именно «в акте», от одного акта к другому, являясь современником не мира, а лишь самого себя и своего самодвижения. То, что было представлено, удвоением пространственного мира, становится повторением, бесчисленным удвоением жеста во времени. Парадоксальным пределом логической эволюции стал перформанс Раушенберга, выставившего два абсолютно одинаковых полотна — «Factum I» и «Factum II».



«ДВОЙНОЙ ИНТЕРЕС ДЛЯ ВЗОРА ХУДОЖНИКА»

Михаил Кузьмин

Гастон Башляр
Избранное: поэтика пространства
Москва. Издательство «РОССПЭН». 2004. 376 с.

С творчеством известного французского философа Гастона Башляра (1884—1962) российский читатель знаком по нескольким ранее переведенным книгам: «Научный рационализм», «Психоанализ огня», «Вода и грэзы». И понятно, что первая реакция на новый сборник, который включает в себя три работы («Поэтика пространства», «Пламя свечи» и «Лотреамон») будет, скорее всего, скептической. Ну, зачем нам еще один Башляр, с предыдущими-то его книгами мы еще толком не разобрались, а уже надо вникать в новую. Стоит ли?

Думаю, что стоит и, прежде всего, по причине, которую сам Гастон считает очень важной. Говоря о своих философских работах, созданных до «Поэтики пространства», философ признается, что все эти книги были написаны с объективной позиции. Анализируя космогонию огня, воды, земли и воздуха, Башляр старательно держал себя в «узде рационализма». И до какого-то момента это его вполне устраивало. Образы четырех природных стихий он рассматривал вне всякой личной интерпретации, как законопослушный специалист по философии науки. Потом произошел мировоззренческий кризис, и Башляр решил избавиться от интеллектуальной привычки искать во всем рациональное зерно.

К переоценке ценностей подтолкнул французского любомудра главный парадокс феноменологии воображения. Он заключается в том, что какой-то единичный образ, созданный поэтом или художником, может сконцентрировать в себе всю полноту бытия. И вот этот непонятно откуда взявшийся образ может мощно воздействовать на других людей и отзываться в их сознании, душе, сердце вопреки любым возражениям здравого смысла, любым благородным суждениям.

Башляр не решил этот парадокс раз и навсегда, но основательно в нем разобрался. По мнению философа, сила поэтического образа состоит в том, что в нем органично соединяются субъект и объект. Изображение и слово. Картинка и буква. Они постоянно мерцают, перетекают друг в друга, меняются местами. Для человека, который решается изучать образы, открывается «поле бесчисленных экспериментов». По мысли Башляра, наблюдения над образами тем и хороши, что они просты и «не чреваты последствиями». Все, что прояснится

в образе или, наоборот, затуманится, будет иметь смысл для грезящего сознания. Это понятие является важным в феноменологических исследованиях Гастона Башляра. Вообще-то грезу очень часто путают со сном. Это типичная ошибка интеллектуалов, озабоченных рациональностью. К Морфею и его божественным проделкам греза, или легкое покачивание на волнах медитации, не имеет никакого отношения. Многие, еще до Башляра, пытались разобраться в странном функционировании поэтического образа. Например, психологи описывали свои чувства, вызванные его силой и мощью. Психоаналитики, всматриваясь в образ, распутывали клубок собственных интерпретаций. И только феноменологи, увлеченные грезящим сознанием, дали много точных и глубинных расшифровок поэтических тропов.

Гастон Башляр рискнул пойти дальше других и создал «Поэтику пространства», в которой он объяснил, как работает грезящее сознание, на каких китах, черепахах и слонах оно покоятся. Это исследование с большим удовольствием прочтут все те, кого интересуют базовые, глубинные вопросы художественного творчества.

На самом деле никаких китов и слонов нет. Умение грезить наяву человек приобретает еще в детстве, скажем, во время чтения книг. Очень часто во время болезни или в периоды одиночества. Отдельные главы «Поэтики пространства» посвящены поэтическому изучению архетипических сущностей дома, хижины, гнезда, раковины, а также ящиков, сундуков, шкафов и углов.

«На хижинах Ван Гога переизбыток соломы. Толстые, грубо перевязанные связки соломы, нависая над стенами, выражают подчеркнутое стремление укрывать. Обо всех достоинствах укрытия здесь свидетельствует в первую очередь кровля. Под защитой крыши — глинобитные стены. Окошки прорезаны низко. Хижина поставлена прямо на землю, совсем как гнездо в поле».

Башляр неоднократно возвращается к хижинам-гнездам Ван Гога, внимательно их рассматривает, и вот однажды он наконец-то улавливает скрытую игру слов. Скрытый подтекст: гнездо — это образ покоя, умиротворенности. В гнезде обитает птица королек. А в хижине живет маленький король. Уж не Ван Гог ли?

АНОНС

ПАМЯТНИК ОТ ПАМЯТНИКА НЕДАЛЕКО...

Книга «Бронзовый век» известного петербургского культуролога и журналиста Михаила Золотоносова, выходящая в свет в издательстве «Новый мир искусства», имеет поясняющий подзаголовок «Каталог памятников, памятных знаков, городской и декоративной скульптуры Ленинграда — Петербурга 1985 — 2003 гг.». Это практически полное собрание (более 400 фотографий) новых памятников и других объектов, появившихся в Петербурге и его пригородах за последние два десятилетия. И в то же время это серьезная монография, в которой исторически точно и философски значимо анализируются процессы «семиотической революции», которая началась в России почти двадцать лет тому назад.

Ни для кого не секрет, что в советский период официальные художники, работающие на заказ, активно использовали коммунистическую символику. Перестройка стимулировала в России смену идеологических знаков. Новая власть «захотела» и новых памятников. Они

не замедлили появиться на всей территории России. Наиболее значимыми для Петербурга и его пригородов оказались такие символы, как Петр I, Александр Невский, Александр Меншиков, ангелы и некоторые другие религиозные образы. Они-то и стали, прежде всего, воплощаться в бронзе, граните, мраморе. Михаил Золотоносов подробно рассказывает обо всех памятниках, возникших в этот период, включая незначительные, почти пародийные работы.

К сожалению, общий вывод автора (по итогам почти двух десятилетий) весьма неутешителен: «монументально-декоративное искусство ускоренно распространяется вширь, неуклонно вульгаризируясь и регулярно опускаясь до кича, поэтому каталог новых памятников и других объектов «экспонирует историю деградации монументально-декоративного искусства в постсоветском Ленинграде-Петербурге».

НОМИ-инфо

Михаил Кичигин. Вера Кузнецова-Кичигина: русские художники в Китае

Татьяна Лебедева



Михаил Кичигин. Фото.
Харбин. 1920



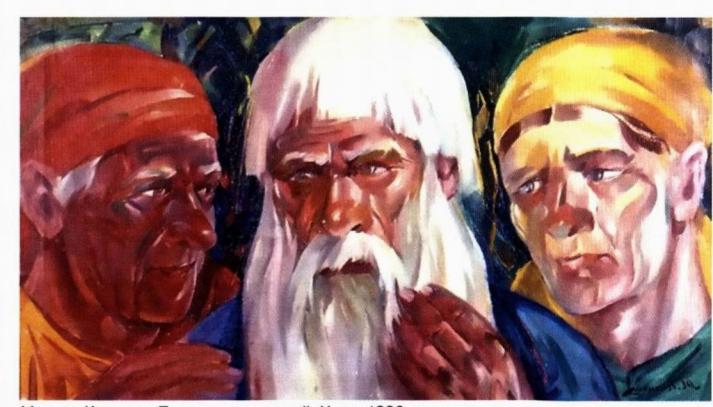
Вера Кузнецова в театральном костюме.
Харбин. 1920-е

«Восточная волна» русской эмиграции... В последнее время это явление послереволюционной культуры России вызывает все больший интерес, наполняясь новыми подробностями, фактами, судьбами. Михаил Александрович Кичигин (1883—1968) и Вера Емельяновна Кузнецова-Кичигина (р. 1904) — русские художники, волею обстоятельств долгие годы жившие в Китае. В их жизни и творчестве причудливым образом соединились Россия и Китай, влияние европейской и восточной культур.

Михаил Кичигин родом с Урала, из патриархальной крестьянской семьи. Художественное образование получил в Москве, в Строгановском художественно-промышленном училище и Московском училище живописи, ваяния и зодчества¹. В Москве же он начал и творческую деятельность: с 1912 года экспонировал свои работы на выставках «Свободное творчество» и «Московский салон». В 1917-м стал членом Профессионального союза художников-живописцев столицы, участвовал в оформлении города к первомайским праздникам. Ученик К.А. Коровина, сокурсник В.Маяковского² и С.Герасимова³, Кичигин был полон надежд выразить в искусстве что-то новое, непременно свое. Его работы 1910-х годов посвящены русской деревне, мотивам близким и любимым. «Русская тема» увлекала тогда многих художников — от традиционной реалистической ориентации до крайних «левых». Праздничные, нарядные акварели и живопись Кичигина «Сенокос», «Уральские крестьянки», «Посиделки», «Гулянье крестьян на Урале» — то идилические, то разгульные — несут в себе элементы народной картинки, лубка. Иногда форма усложняется за счет усиления гротеска, с годами в «русских работах» появляется почти былинная монументальность. Но это — еще 1910-е годы. В 1920 году с волной русской эмиграции Кичигин попадает в Китай, где ему предстоит прожить долгих 27 лет.

Вера Кузнецова родилась в Харбине в семье русских поселенцев и с ранней юности была одарена красотой, грацией, артистизмом. Она умела видеть и рисовать, она могла стать танцовщицей, сниматься в рекламе, наконец, просто выйти замуж — от поклонников не было отбоя, но — стала художником. В 1920-х годах в Харбин хлынула волна беженцев из революционной России, и встреча с русскими эмигрантами решила ее судьбу. В 1920 году она попала в студию искусств «Лотос» — классы рисования, живописи, музыки, драматического искусства. В студии работали скульптор А.Каменский⁴, архитектор А.Бернардации⁵, В.Анастасьев, ранее служивший в Министерстве просвещения Временного правительства России. Уроки музыки вели К.Лазарева⁶, дочь известного пианиста и дирижера А.Зилоти, внучка прославленного русского мецената П.Третьякова, и ее муж — пианист Б.Лазарев, ученик А.Зилоти. В классе рисунка и живописи преподавал Михаил Кичигин, чьей ученицей, музой и подругой и стала Вера Кузнецова.

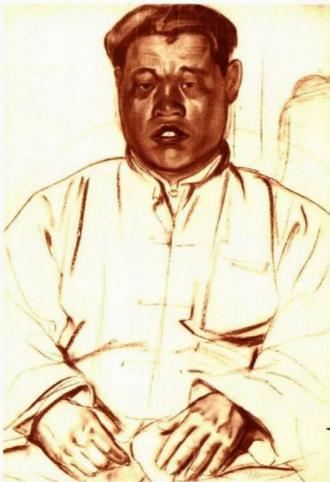
Кичигины жили в Харбине, с 1928 года — Шанхае. Оба работали необычайно творчески, ежегодно участвовали в выставках и в 1931 году стали членами международного Артклуба, приобретя заслуженный статус художника, имевший свои преимущества. Местное китайское население к художникам относилось с уважением и пониманием. Кичигины могли свободно передвигаться по стране, хотя политическая обстановка и была нестабильной; имели возможность



Михаил Кичигин. Портрет родителей. Х., м. 1930-е



Михаил Кичигин. Смеющийся мужик.
Б., графитный карандаш. 1918.
Частное собрание (Москва)



Михаил Кичигин. Приказчик из лавки.
Шанхай. Б., сангина. 1938.
Ярославский Художественный музей

в восточном духе. Ее многофигурные композиции на темы китайской истории, театра — легкие, пластичные, многоцветные — имели неизменный успех.

Художественная жизнь «европейского» Шанхая, крупного экономического и финансового центра Юго-Восточной Азии, обладала своей спецификой. Так сложилось, что в изобразительном искусстве там задавали именно русские художники-эмигранты: Виктор Подгорский⁸, Александр Ярон⁹, Яков Лихонос¹⁰ и др. И Кичигин и Кузнецова выделялись на этом фоне. В 1940 году они участвовали в оформлении амбициозного юбилейного издания «The diamond jubilee of the international settlement of Shanghai» («Бриллиантовый юбилей иностранного сettlementa в Шанхае»). В отдельной главе книги, посвященной культурной жизни города — музыке, театрам, кино, клубам, изобразительному искусству, Вера Кузнецова и Михаил Кичигин названы первыми в ряду наиболее интересных мастеров Шанхая¹¹.

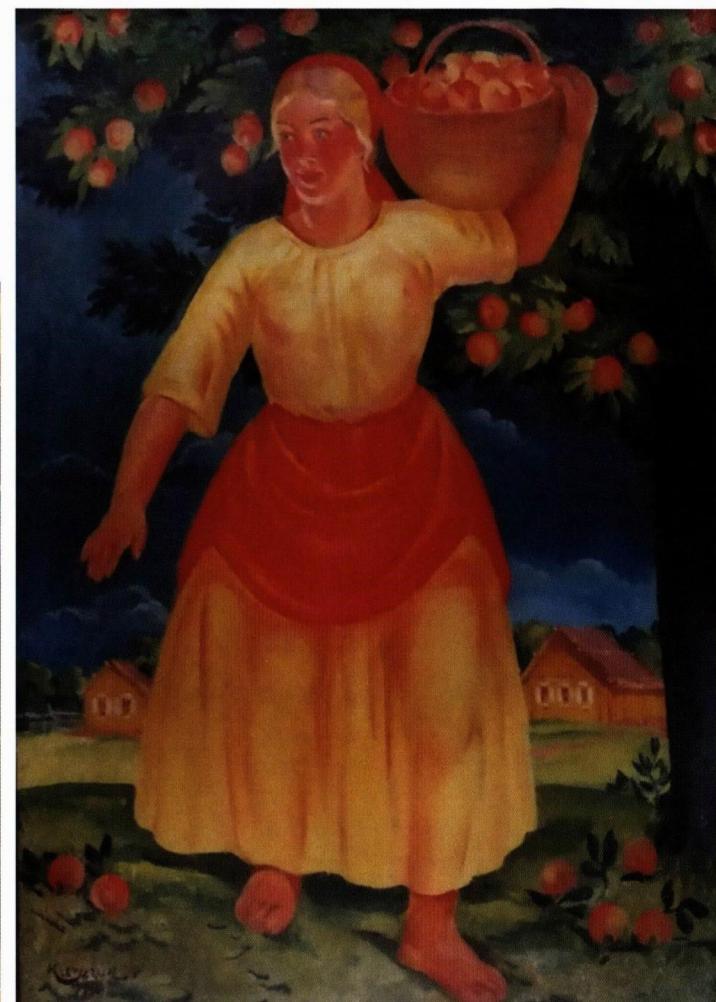
Оставил ли Восток след в творчестве художников? Безусловно, но в разной степени. Михаил Александрович приехал в Харбин сложившимся художником. Эмигрант поневоле, живший воспоминаниями о России, он, кажется, сознательно изолировал себя от влияния восточной культуры. Конечно, Китай, особенно в первые годы, не мог не привлекать художника своей колоритной экзотикой, давал интересную натуру. Но художественное качество китайских работ Кичигина в большой степени определяют мастерское владение техникой рисунка и живописи. Вера Кузнецова родилась в Китае. В оценке действительности у нее не было альтернативы — восприятие специфики страны было для нее естественным и органичным. Она интуитивно чувствовала особое освещение и колорит восточной природы, пластику и поведенческие особенности китайского населения, стилистику искусства и уже поэтому прекрасно передавала их в натуальных этю-

дах и импровизациях на восточные темы. Интересно, что работы Кузнецовой вызывали заметный интерес и одобрение китайских художников: она оказалась им ближе и понятней Кичигина. В 1945 году Вера Кузнецова была приглашена участвовать в выставке китайского искусства в Нантао. И все же в любом случае творчество Кичигиных остается взглядом европейцев, восхищенных, но сохраняющих дистанцию к культуре Востока.

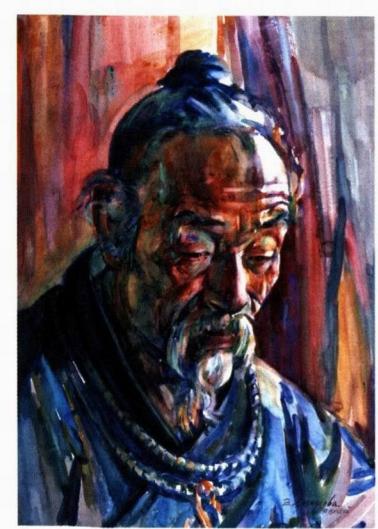
Непросто жили Кичигины в Китае, но гораздо более безрадостно — позже в России. В 1947 году как репатрианты художники приехали в СССР — и это была чужая страна, не имевшая ничего общего с образом России, жившим в их воображении. С 1948 года они обосновались в Ярославле. Михаил Александрович преподавал в Ярославском художественном училище. В 1951 году Вера Емельяновна была репрессирована и пять лет провела в лагерях¹². С трудом преодолев депрессию, она продолжила работу художника. Путешествия по России, Средней Азии, Европе, Америке дали впечатления и энергию для нового творческого этапа. Состоялись выставки Кичигиных в Ярославле и Москве. Их творчество в условиях регламентации искусства было настоящим «окном в другой мир». Но, даже включившись в жизнь, художница так и не смогла примириться с советской действительностью. Сформировавшись как человек внутренне свободный и открытый, она до сих пор «не вписывается» в окружение и выглядит иностранкой. Бесконечно может рассказывать о своей долгой, наполненной событиями жизни: «русском» Харбине, интернациональном Шанхае, русской эмиграции в Китае, Михаиле Александровиче, их аскетичном, но интересном художническом содружестве, встречах с Александром Николаевичем Вертиńskим, званных обедах у китайской знати при режиме Чан Кайши, творческих поездках, красотах китайской земли: «Китай — страна сказочной красоты. Там по-разительное освещение, буквально преображающее природу. Все



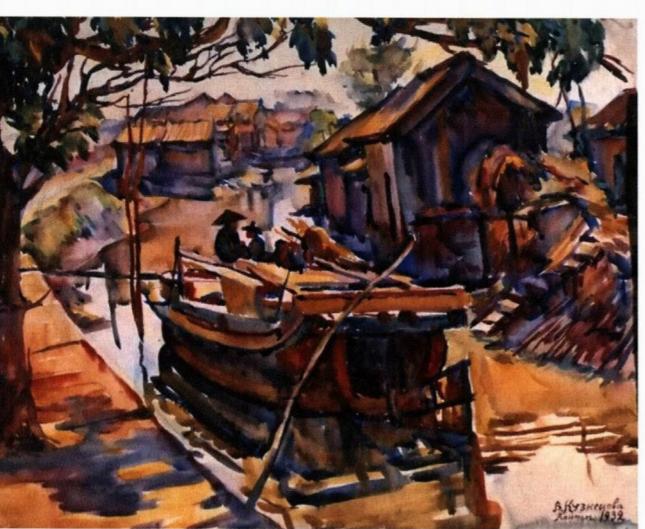
Михаил Кичигин. Гулянки крестьян на Урале. Б., акварель, лак. 1920-е. Ярославский Художественный музей



Михаил Кичигин. Сбор фруктов. Х., м. 1918. Екатеринбургский музей изобразительных искусств



Вера Кузнецова-Кичигина. Монах. Шанхай.
Б., акварель. 1939.
Ярославский Художественный музей



Вера Кузнецова-Кичигина. Кантон. На каналах.
Б., акварель. 1932.
Ярославский Художественный музей

напоено, пронизано солнцем, отчего кажется почти прозрачным. Небо теплое. Особенно красивы закаты: бирюза, кармин, пурпур, ультрамарин... Много зелени, причем она изумрудная, ядовито-зеленого цвета... А какие они [китайцы] потрясающие труженики! Каким обладают терпением, какие замечательные вещи умеют делать... Китай дал мне очень много...»¹³

Работы художников разошлись по всему миру. Большая их часть была привезена в Россию в 1947 году. В настоящее время живопись и графика Кичигиных находятся в различных художественных собраниях: ГТГ, ГМИИ им. А.С. Пушкина, ГИМе, провинциальных музеях России, частных коллекциях. Самая большая коллекция — более 100 произведений — хранится в Ярославском художественном музее.

⁸ М.А. Кичигин учился в Строгановском художественно-промышленном училище (1901—1908), МУЖВЗ (1908—1915) у А.Е. Архипова, Н.А. Касаткина, А.С. Степанова, К.А. Коровина, А.М. Васнецова. Строгановское училище окончил со званием ученика рисовальщика. В 1910-м выполнил проект усыпальницы под руководством Ф.О. Шехтеля на звание художника прикладного искусства (РГАЛИ, ф. 680, оп. 2, д. 2138, л. 1, 18).

⁹ В.В. Маяковский в 1908-м учился в подготовительном классе Строгановского художественно-промышленного училища, в 1911—1914-м в МУЖВЗ. М.А. Кичигин часто вспоминал о нем различные истории: «Я-то был смиренный, а Володька был хулиган». (Начальный архив ЯХМ, ф. 27)

¹⁰ Герасимов Сергей Васильевич (1885—1964), народный художник СССР, в 1901—1915 годах учился в МУЖВЗ. Он поддерживал М.А. Кичигина в 1950-е годы после его возвращения в Россию.

¹¹ Каменский Алексей Леонидович (1883, Урал — 1930-е, Шанхай), скульптор, педагог. Сын чиновника Леонида Семеновича Каменского, учителя Ирбитского приходского училища. С 1902-го учился в Строгановском художественно-промышленном училище. 1907-й, апрель — 1909-й, февраль — жил в Париже, занимался в мастерской Родена, работал по заказу С.Т. Морозова. В 1920-е жил в Харбине (Китай), преподавал в художественной студии «Лотос». В 1930-е жил в Шанхае, преподавал в китайской Академии художеств (г. Ханчжоу). РГАЛИ, ф. 677, оп. 1, д. 3808.

¹² Бернардацци Александр-Иосиф Александрович (1871 — конец 1920?), архитектор. Учился в Императорской Санкт-Петербургской академии художеств (1896—1903). Звание художника на проект «Концертный зал на 2500 чел.» (Императорская Санкт-Петербургская академия художеств. 1764—1914 гг. Юбилейный справочник. СПб., 1914)

¹³ Зилоти Кириена Александровна (р. 1985 г.) — дочь А.И. Зилоти и В.П. Зилоти (урожд. Третьяковой). С 1908-го училась в Петербургской консерватории. В 1920—1930-е жила в Китае. Позднее в США.

Зилоти Александр Илларионович (1863—1945), русский пианист и дирижер. С 1919-го жил за рубежом.

Зилоти (урожд. Третьякова) Вера Павловна (1866—1940) — старшая дочь П.М. Третьякова, жена А.И. Зилоти.

¹⁴ Воспоминания В.Е. Кузнецовой-Кичигиной. 1988—2003. Научный архив ЯХМ, ф. 27.

¹⁵ Подгорский Виктор Степанович (1893—1969). Учился в МУЖВЗ (1914—1918). С 1920 жил в Шанхае. Работал декоратором, сотрудничал с шанхайскими архитекторами. Преподавал в Артклубе. Участвовал в 1-й Русской групповой выставке (1928) и выставках в Артклубе (1930, 1931). В 1947-м вернулся в СССР. До 1956-го преподавал в Казанском художественном училище.

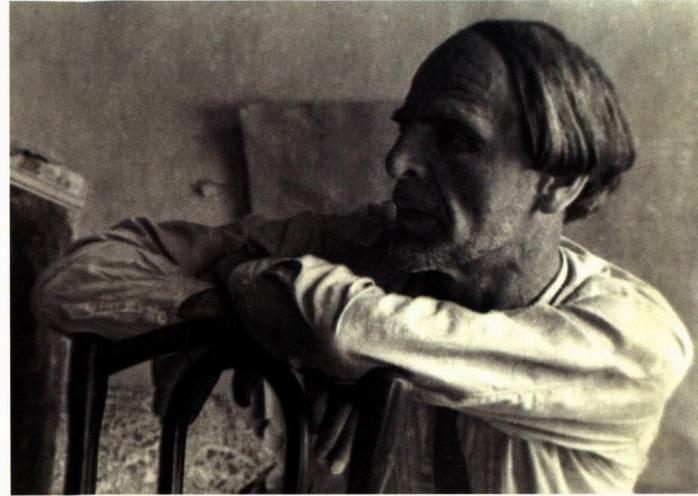
¹⁶ Ярон Александр Александрович, график, художник рекламы. Сын архитектора. С 1924 года жил в Шанхае. Работал в различных фирмах художником по рекламе. Был одним из организаторов литературно-художественного содружества «Понедельник».

¹⁷ Лихонос Яков Лукич, скульптор, живописец. В 1914-м окончил Рисовальную школу ОПХ. Как офицер участвовал в Первой мировой войне, воевал в рядах Белой армии в Сибири. С 1923-го жил в Шанхае. Исполнял скульптурные и декоративные работы для иностранных архитектурных фирм. Участвовал в групповых выставках. Автор архитектурно-го проекта Богородицкого собора в Шанхае.

¹⁸ The diamond jubilee of the international settlement of Shanghai. USA-Shanghai. 1940, p. 206

¹⁹ 12B. Е. Кузнецова-Кичигина была осуждена по ст. 58 — 1 «А», 58—4, 58—10, ч. 1, 58—11 УК РСФСР на 25 лет лишения свободы. В 1951—1955 гг. отбывала заключение в Степном лагере МВД СССР на ст. Джезказган Карагандинской железной дороги. В июне 1991-го реабилитирована. (ГАЯО, Арх. № C5255)

²⁰ См. сноску 7.



Михаил Соколов. Москва. 1930-е. Частный архив

В декабре 2003 года в московском издательстве «Молодая гвардия» (серия «Близкое прошлое» — библиотека мемуаров) вышла в свет книга «Михаил Соколов в переписке и воспоминаниях современников». Это итог многолетней работы сотрудницы Ярославского Художественного музея Нины Голенкевич, которая тщательно проанализировала архивные тексты — письма, воспоминания, выбрала наиболее значимые фрагменты, соединив их в логической и временной последовательности. Получилась своего рода повесть о большом русском художнике, творившем в страшный период сталинской эпохи. Эта книга интересна как специалистам — искусствоведам, так и любителям истории. Большую ценность представляют и развернутые комментарии Нины Голенкевич, проясняющие важные реалии ушедшей эпохи.

Михаил Соколов: упрямые образы

Марина Попыгяная

«...я хочу вечности! Смешно. Не правда ли?
Уж такой я жаждый сейчас до жизни, до всего живого...
Как мне хочется поделиться с Вами этой жаждой жизни,
чтобы Вы поняли все очарование жизни, ее непрекращающееся...»

М.К. Соколов (Из письма Н. В. Верещагиной-Розановой. 1947)

Недавно прошедшая в Москве и Ярославле выставка Михаила Ксенофонтовича Соколова, организованная государственным выставочным залом «Ковчег» и Ярославским Художественным музеем, обладателем основной части наследия художника, представила его произведения 1910—1940-х годов из частных собраний Москвы, Петербурга и коллекции Ярославского музея. Многие работы публика увидела впервые. В следующем году в Третьяковской галерее откроется выставка Михаила Соколова, посвященная 120-летию со дня его рождения.

Наследие Михаила Соколова насчитывает не одну тысячу произведений, однако еще при жизни он многое считал утраченным. «У меня до 1923 года все, что мною создано — мною же уничтожено, ...если что сохранилось, у кого-нибудь из подаренных мною». Удивительно, но именно этот период на выставке представлен значительным числом неизвестной ранее графики — петербургскими зарисовками, натюрмортами и композициями со слегка кубизированной формой, лаконичными портретами реальных и воображаемых персонажей. Художник был щедр на подарки, и время благодарно сохранило эти дары в частных и музеиных собраниях.

Родившийся в Ярославле в 1885 году в семье бондаря, наш герой был «французом» в искусстве. Имя этого «одинокого мечтателя», «апостола прекрасного» не встретишь в списках художественных объединений первой половины XX века: не прымкал, не участвовал, хотя и равнодушным не оставался. «Он жизнь прожил аксетом в прямом смысле слова, если исключить его «романы». Он презирал мещанское благополучие и ради него никогда не жертвовал своей свободой... Он был артист и аристократ-эстет в искусстве, но подлинный варвар в быту», — вспоминал близкий друг, искусствовед и первый биограф художника Николай Тарабукин. «...Одержаный своей живописной мечтой, он носит в себе упрямые образы романтических пейзажей, причудливых голгоф, старомодных женщин в манерных шляпах. Он упирается в свою фантазию и не признает становящегося дня», — так писал о нем в 1920-е годы Дмитрий Недович. «Пусть меня принимают таким, какой я есть — несуральным, неисправимым мечтателем и романтиком — всеми чувствами ушедшем в „несуществующее, нереальное“, — признавался и сам художник „Прекрасной дамы и страстей Господних“. Он уверенно шел не в ногу со своим временем и этим же путем вел своих героев.

Запоминается почерк Соколова — легкий, стремительный, изысканный. Таким он и сам остался в воспоминаниях современников: «...стройный, синеглазый, с обаятельной улыбкой, он не ходил, а буквально „летал“ по своему любимому Арбату. Необыкновенной красоты была у него походка — стремительная, легкая, словно даже и не человек быстро шагал по улицам, а носился некий дух в щегольских лаковых туфлях». Экстравагантной внешностью он постоянно обращал на себя внимание, вносил в жизнь «шумную и несколько тревожную жизнерадостность». Его характер называли «вулканическим», в нем жила «бешеная жажда жизни», и даже в конце ее он заявлял о страстном желании «в работах оставаться юным до последнего дня».

В 1904 году после окончания Городских классов рисования Соколов вопреки воле отца на средства некоего мецената уехал учиться в Строгановском училище, но школа принесла только разочарование: «... я должен был преодолевать то, что она навязала». Его «университетами» стали музейные коллекции Москвы и Петербурга. «Нашиими воспитателями в искусстве и эстетике было поколение Александра Бенуа и Вячеслава Иванова», — писал Николай Тарабукин. Он же отмечал «зараженность» Соколова в конце 1900-х Врубелем, которая была «одним из самых сильных и длительных его заболеваний „чужим искусством“...» Художник шел к своему, «соколовскому» стилю по пути, характерному для многих творцов начала XX века: через импрессионизм, кубизм, футуризм, супрематизм...

«Беспредметные конструкции» скорее всего не сохранились, но остались в памяти друзей. «Мы заходили во дворы и высматривали куски ржавого железа, забирая их иногда с собою, если уж очень прглянулась фактура. В дальнейшем они «вмонтировались» в супрематические «вещи», во всяком рода «рельефы» и «контррельефы», — вспоминал Тарабукин. Забавный случай описывает ярославский поклонник художника Николай Мальгин: «Однажды я застал Михаила Ксенофонтовича за работой над натюрмортом. Что же изображалось на холсте? С угла на угол по диагонали картины были натянуты и прикреплены скрипичные струны, чуть ниже у края холста приклеен кусок мятой газеты и два окурка, над струнами женская черная перчатка. Это произвело на меня ошеломляющее впечатление. Тем более что я впервые видел у Соколова работу такого рода. „Ну, Николаша, как?“ — спросил Михаил Ксенофонтович. Глаза горели, весь вид выражал восторг, и я понял, что спорить сейчас опасно. Робко сказал, что в этом что-то есть, но не очень понятны эти фокусы. Что тут нача-



Из цикла «Уходящая Москва». X., м. 1930-е. Ярославский Художественный музей

лось! Словом, поссорились мы тогда сильно, некоторое время Соколов не приезжал в Ярославль. Когда приехал в очередной раз, бури будто и не было. М.К. признался, что перемудрил, и скоро подобные фокусы бросил совсем. А ту историю с натюрмортом и скору оба вспоминали с улыбкой».

Увлечение «левизнью» как преходящей модой было сродни самому артистическому облику Соколова, с юности неравнодушному к костюму: «Я люблю быть хорошо одетым, но меня не смущают и лапти (если нет лаковых туфель)». Иногда художник покупал обычные парусиновые и при помощи черного лака превращал их в лакированные штиблеты, которые «делали его для посторонних более загадочным». Рассказывали, что порой за неимением носков он раскрашивал ноги...

Метко этот период охарактеризовал Дмитрий Недович: «С большой легкостью меняя направления, пробуя разные подходы, как будто примеряя разные одежды — какая больше к лицу, он все же внутренне целен и верен себе, постоянен в своем бродяжничестве, в других ищет себя...» В 1916—1917 годах рисунки Михаила Соколова экспонировались в Петербурге и Москве на выставке Мира искусства. В Северной столице он свел знакомство с критиком Николаем Пунинным, и вскоре в журнале «Аполлон» появилась статья «Рисунки нескольких молодых», где Пунин пишет о Соколове как «последнем дне импрессионизма» и, отмечая «блестящую технику, прекрасную манеру и острую литературность», предсказывает появление особенного, «соколовского» стиля: «Все мимолетное, случайное и эстетическое живет в Соколове, пусть даже слабой и уходящей жизнью, но с великим упорством — именно на нем лучше всего видна та грань, которая отделяет два мира, два художественных мировоззрения: то — гаснущее импрессионистическое эстетство и это — живое, в предчувствии которого и сам Соколов кажется более мощным и более совершенным»...



Цветы. X., м. 1930-е. Ярославский Художественный музей



Портрет Антонины Софроновой. Б., тушь. 1921. Частное собрание



Сидящая в кресле. 1917–1918. Собрание галереи «Ковчег»

С первых дней февраля 1917 года Соколов оказался в эпицентре революции. «Было тревожно и радостно. Кружилась голова, как над пропастью», — Тарабукин увидел своего друга в кабинете, в кожаном кресле, отдающим приказы уверенно, властно и деловито. На столе лежал браунинг. Художник был поглощен революцией. В дни июльского восстания он признанный лидер среди большевистски настроенных моряков. Осенью у него вышел крепкий разговор с Керенским, пригрозившим арестом. «Эту встречу Соколов вспоминал с негодованием и неприязнью. Он вдруг охладел ко всему». Революционный опыт стал первым переломом в творческой судьбе.



Св. Себастьян. Б., тушь. 1920. Ярославский Художественный музей

В 1918-м Михаил Ксенофонтович приехал в Ярославль — Ярославское художественное общество выделило ему на своей выставке отдельный зал, где Соколов представил работы последних шести лет, вызвав глубокое непонимание земляков. Несмотря на холодный прием, Соколов участвует в организации Свободных художественных мастерских. Его класс считается футуристическим.

Показательно, что именно в это время у Соколова рождается цикл «Святой Себастьян». Популярный образ эпохи Ренессанса обретает новый смысл в графических листах и поэтических сборниках Соколова, артиста, соединяющего свободу и страсть революционера и блестательного рисовальщика. Уязвленная стрелами обнаженная фигура не выглядит беззащитно, в ней много энергии, силы и молодости. Кубизированные формы идеально соответствуют и ритму стихов художника, музыкально звенящей аллитерации:

Стрелы, стрелы, стрелы
ос остree
Целуют тело
...
Стрел
Лет, взлет —
Рьян, зол разящий свист
Визг! 333! 333! 333!
333333333333!

Художник, прошедший через искушение романтикой бунта, воспевает Себастьяна как трагического героя XX века, приближая его образ к судьбе своего поколения. «Мы были крайние левые — „футурили“, делали „живописные рельефы“ и прочая по положению того времени. Все это было превеликой глупостью, но все же как это было хорошо! Сколько было веры в „истину всяких измов“», — писал позднее художник. Преподавание в духе авангардных течений в Ярославле и Твери наталкивалось на провинциальное неприятие новых художественных форм. В 1923 году Михаил Соколов переезжает в Москву работать в мастерской ИЗО Пролеткульта, который был тогда оплотом «левых»; через поиск себя в кубистических фигурах, через поэзию символизма постепенно складывалась его индивидуальная манера. Уничтожение работ раннего периода не зачеркнуло опыт, полученный у мастеров и «эрмитажного», и авангардного толка. Святой Себастьян стал предтечей темы Страстей, занявшей к середине 1920-х в творчестве Соколова особое место. Выполненный экспрессивно пером и черной тушью, сангиной, углем и пастелью, этот цикл, насчитывающий около 500 листов, выдавал руку блестящего импровизатора, обратившегося к вечным темам, всегда волновавшим великих мастеров.

Чем страшнее и беспощаднее была действительность, тем тоньше, ирреальнее становились образы художника. Его бесконечные «Прекрасные дамы» и «Обображеные портреты» — идеальная иллюстрация к любимой блоковской «Незнакомке». Дамы Соколова будто сотканы из воздуха и света. Рисунки «Купальщиц» начала 20-х годов пронизаны нежностью, прозрачностью. Они выглядят призраками былого... К своей мечте об идеальной красоте, возывающейся над действительностью, он обращался на протяжении всего творческого пути. Поиск вечного идеала на протяжении многих лет возвращал его к циклам «Французская революция», «Музыканты», «Цирк», «Всадники»... Сдержанная, перламутровая гамма, переливающаяся серо-жемчужными тонами, стала именно его живописной мелодией. «...В его оркестре, — тонко и точно заметил писатель Владимир Лидин, — лишь струнные инструменты да еще флейты или кларнеты с их почти человеческим по своему звучанию голосом».

Он жил в Москве, на Арбате. Его часто видели на бульваре сидящим на скамейке или бродящим по старым улочкам и переулкам. С собой он носил блокнот для натурных набросков — работал над живописным циклом «Уходящая Москва». И эти пейзажи дышат серо-голубыми туманами, в них слышна тишина исчезающего города. Для художника главным было «переживание» — он хотел изобразить то чувство, что испытывал, соприкасаясь с картинами былого. Его высокие «упрямые образы» продолжали жить в новой Москве, энергично меняющейся и меняющей людей.

В конце 20-х дважды в столице состоялись его выставки с обсуждением, произведения приобретались Третьяковской галереей. В вопросах творчества Соколов был бескомпромиссен. Он ни в чем не хотел быть зависим от действительности. Он не работал на заказ. На советы о заработке отвечал: «...Вы не понимаете самого главного, что никаких возможностей нет и не потому, что не хочу я, а потому, что я ничего сделать, за что бы платили, не сумею, а так как сделаю я — не нужно». Он преподавал и к середине 30-х вырос до мастера не только имеющего свой стиль, но и свою «школу». Он неутомимо шел к цели — «овладеть тайнами живописи».

В 1934 году Михаил Соколов вступил в Московскую организацию Союза художников, но, как многих других в то время, его не интересовало отражение социалистической реальности, и он все больше и больше уходил в свой мир, что неизбежно порождало конфликт художника со временем. С непосредственностью провинциального романтика он мог бросить в лицо «обойме», что для них живот дороже искусства: «Знаете — у меня все нараспашку, с треском, а не шепоток»... В 1936 году состоялась знаменательная для мастера выставка. Произведения занимали отдельный зал и заметно выделялись. Одновременно с поздравлениями в печати появились обвинения, что его искусство «чуждо советской действительности». МОСХ пришел к выводу, Соколов «не имеет права воспитывать художественные кадры, как идеологически вредный формалист». Он тогда преподавал в Институте повышения квалификации художников и оформителей Москвы. Его заявление об уходе не приняли. В одном из писем он писал: «Художественная Москва сейчас живет двумя станами — моих друзей и моих врагов. Это особенно выявилось на производственном совещании. Бой был жаркий. Это „совещание“ войдет в историю как большой сдвиг от мертвого застоя последних лет. Я говорил последним. Когда поднимался к „месту оратора“, то, по замечанию одного из друзей, мой вид был видом человека, идущего на эшафот к „своей неизбежности“, — разница лишь та, что шел под аплодисменты, как модный тенор...»

Проблемы этого времени переплелись с вопросом о выделении мастерской. МОСХ отказывал. Один из друзей художника написал письмо Сталину, и в 1938 году Соколов получил наконец ключи от мастерской. Но мимолетное счастье оказалось призрачным — 25 октября его арестовали, и по ст. 58 он был приговорен к 7 годам лишения свободы и сослан в лагерь на станцию «Тайга». Письма были для него «глотками воздуха», поддерживавшими жизнь. Друзья присыпали художественные журналы, газеты, стихи его любимых поэтов. Он совершил мысленные прогулки по залам музеев, интересовался выставками, страстно желал работать. В его письмах страдание соседствует с высокой творческой мыслью: об искусстве, поэзии, музыке. Самой мучительной болью было понимание незавершенности своего творческого пути: «Как печальна судьба моя! Я нашел решение живописных задач, которые смог осуществить только я, — катастрофа, и все это должно умереть со мной. Тяжкое сознание!» Лагерь заставил искать новые художественные приемы. Поражает изобретательность мастера. Вместо пера использовал спичку, чтобы фон приобрел нужную фактуру, процарапывал курительную бумагу острым предметом



Дама. Из цикла «Прекрасные дамы». Б., уголь. Конец 1920-х. Ярославский художественный музей

или размачивал и взрывал ее. Растирал грифели цветных карандашей и смешивал их с мелом или зубным порошком и таким образом получал материал, способный по выразительным средствам заменить пастель. Возникла своего рода лагерная миниатюра. Самая точная оценка этим со спичечной этикеткой произведений была дана учеником Соколова, Николаем Леманом: «Это — маленькая-большая живопись, в которой мастер вступает в поединок с материалом, каждый раз выходя блестящим победителем». Более тысячи миниатюр он отправил за пять лет ссылки своим друзьям и любимым, отмечавшим преображение художника. «Страдания оказались горнилом, в котором перекипела жизнь», — скажет Н.М. Тарабукин.

В 1943 году художника из-за болезни досрочно освободили. Состояние его было критическим, но «дух победил тело». Не имея возможности вернуться в Москву, он жил в Рыбинске. Друзья, ученики, любимые дамы опять стали его глазами в мир, им он послал свои миниатюры и стихи. Художник вернулся к циклам иллюстраций (произведения Пушкина, Гоголя, Диккенса, Мопассана), станковой графике и живописи. Возникли живописные циклы натюрмортов с цветами, рыбами и птицами. В них опыт и мудрость мастера, прошедшего свой «голгофский путь» и не утратившего веры в красоту: «И разве нельзя многое простить жизни, и даже ее ужасы (стоит только вспомнить о войне, что она принесла), если существует красота; и можно, и должно. И моя „Осанна“ жизни оправдана Красотой искусства».

В 1944 году друзья добились его восстановления в членах МОСХа. В 1947-м он смог встретиться с Москвой в надежде, что ему удастся наконец получить столичную прописку. Это случилось только спустя два месяца после смерти.

Автор благодарит искусствоведа Нину Павловну Голенкевич, сотрудника Ярославского Художественного музея, и владельцев произведений М.К. Соколова за предоставленные к публикации материалы.

Николай Тырса: не слишком

Валентин Дьяконов

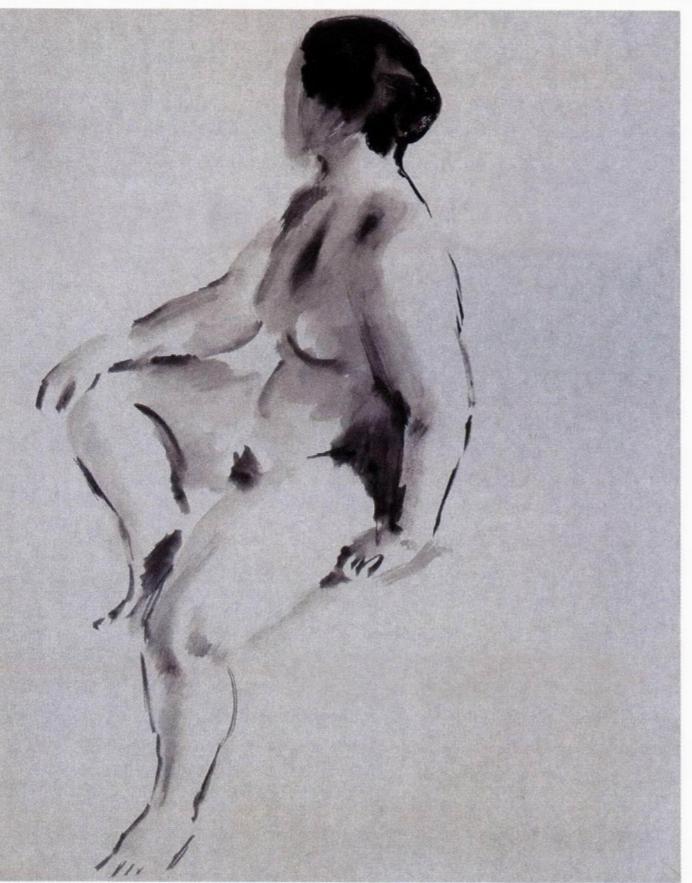
В московской галерее «Art-Divage» прошла выставка живописи и графики Николая Тырсы.
26 апреля — 31 мая



Хоста. Пляж. Б., акварель. 38,4x48,7. 1937



Натуращица. Б., уголь. 71,1x45,4. 1910-е. Частное собрание (Казань)



Обнаженная. Б., ламповая копоть. 49x38,8. 1928

Николай Тырса (1887—1942) более всего известен как книжный график. Его деятельность в этом качестве приходится на тяжелые годы разгрома «лебедевской школы» в Ленинграде. Но, в отличие от попавших благодаря цензурным комитетам в разряд «художников-пачкунов» Е. Чарушина и В. Лебедева, Тырса посчастливилось избежать характерных для эпохи неприятностей. Более того, 15 июня 1941 года в Государственном Русском музее открылась персональная выставка его станковых работ. 22 июня началась война. Из блокадного Ленинграда тяжело больного художника вывезли на поезде, но сняли с него уже в Вологде, где Тырса и умер. Дочери художника передали коллекцию произведений отца в Вологодский художественный музей.

Галерея «Art-Divage» представила широкую панораму творчества Тырсы из коллекций Вологодского музея и дочерей художника. Начиная с натурных штудий 1910-х и заканчивая последними вещами 30—40-х годов, выставка дает зрителю возможность узнать Николая Тырсу в самых разных его проявлениях. Нельзя сказать, чтобы станковые работы Тырсы были особенно яркими. Получивший образование в Академии художеств и мастерской Леона Бакста, художник прошел по касательной мимо значительных художественных течений как консервативного, «мирикунического», так и радикально-авангардистского толка. Забавный пример — одна из ню 1910-х годов. Контуры нарисованной в академической манере обнаженной женщины резко акцентированы в духе кубизма, но какого-то четкого высказывания из сочетания этих элементов не получается.

С другой стороны, Тырса, творчеству которого были свойственны последовательность и внутренний стержень, нельзя назвать нерешительным художником. О таких принять говорить как о носителях определенной «культуры письма». Их общественная деятельность зачастую носит просветительский характер, что мы и наблюдаем в данном случае: художник немало времени отдавал культурному строительству — заседал в художественных советах, организовывал вместе с Г. Верейским Ленинградские экспериментальные литографские мастерские, с тем чтобы повысить уровень повседневного, домашнего искусства.

Благодаря хорошо структурированному пространству — галерея «Art-Divage» разделила выставку на несколько отсеков с разными по жанру работами — в представленной нам экспозиции благородно разведены пейзажи и более поздние ню, в которых особенно чувствуется увлечение Тырсы «обнаженными» Дега. Ну а пейзажные работы вполне вписываются в контекст всеобщей российской любви к солнцу и югу. И, хотя Тырса не предпринимал поездок в Самарканд и не делал южный пейзаж своей специализацией, как Сарьян, свою дань южному солнцу отдал и он («Река Манджарка»).

В. Лебедев критиковал Тырсу за провалы в колористическом решении, но и в этом аспекте художник опять же последователен. Главным смысловым содержанием его палитры становится жизнерадость, то есть яркость, не переходящая в аляповатость. Цветовая гамма Тырсы обладает замечательной неинформативностью, если можно так выразиться: если и есть где-то в мире «вещь в себе», то, пожалуй, на этих картинах. Его предметы не вызывают острых чувств у новичка, скорее — теплую симпатию. Сальвадор Дали как-то выска-

зался о Мatisse в том духе, что не случайно, мол, его цвета называются комплементарными — они все время говорят друг другу комплименты. Дали не видел работ Тырсы, а то бы переадресовал свое высказывание русскому художнику. «Культура письма» не позволяет Тырсе удаляться в крайности: каждого цвета на картине, что называется, не слишком.

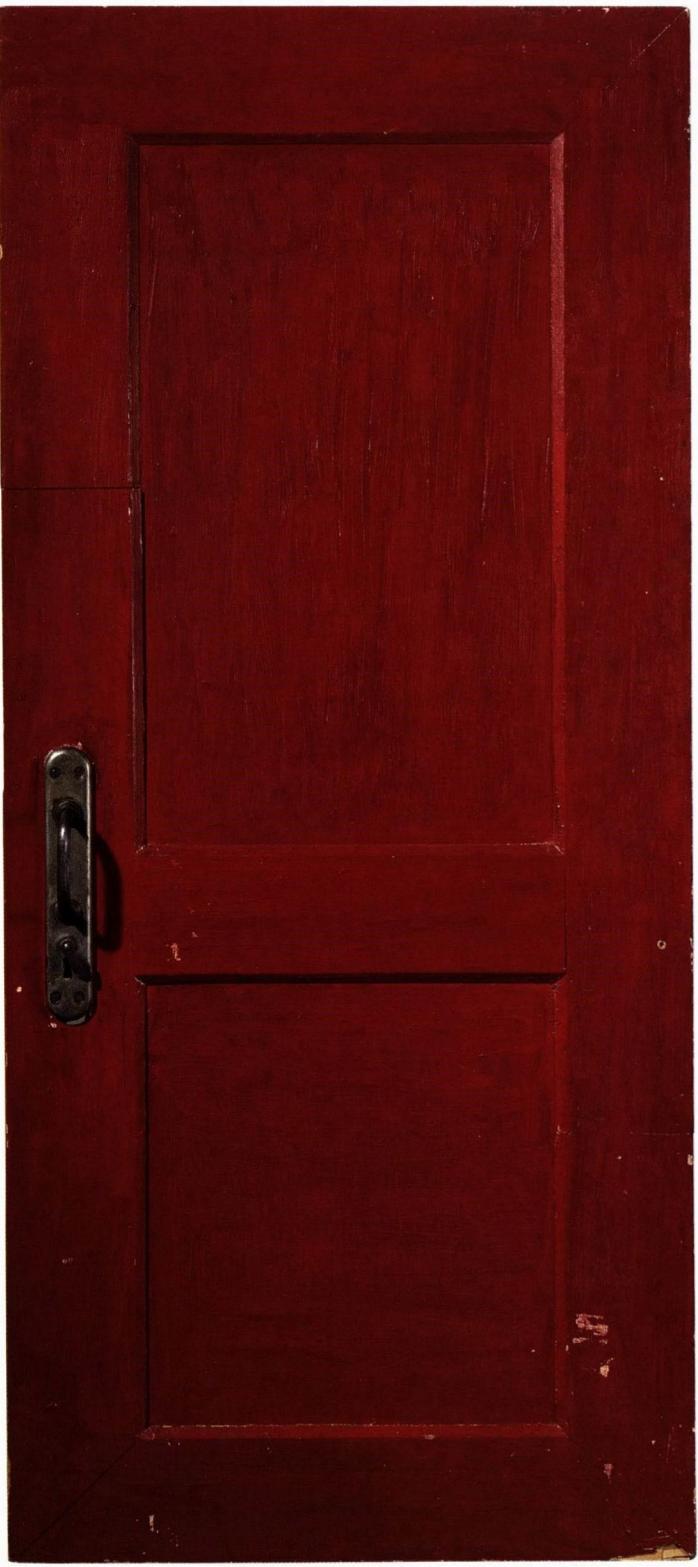
В этой декларируемой жизнерадостности чувствуется поначалу какой-то подвох. Один посетитель высказался так: «Единственное, что мне в Тырсе не нравится, так это его жизнерадостность». Если зрителям она не нравится (или, наоборот, нравится), то критика и во все ставит в тупик: в 30—40-е это качество жизни выражалось совершенно в других формах, намного более официозных. Другой посетитель высказался еще резче: живопись Тырсы — это камерный вариант социалистического реализма. Что в принципе неверно, поскольку эпоха по творчеству Тырсы представить себе невозможно. И в этом, собственно, и заключается его ценность. Не могу сказать, что полностью понимаю и приветствую поклонников неангажированного искусства, которое изредка произрастало в первой половине XX века. Но признаю, что фигура художника, не участвовавшего в крупных идеологических (и стилистических) проектах, может быть весьма симпатичной. В наше время к таким персонажам возникает все больший интерес, и это закономерно после тотального увлечения «проектами» и «концептами». Но тот же интерес диктует нам и ближайшую необходимость осмыслиния роли и места в истории искусств таких мастеров, основанного на аргументированной системе своих законов их оценки. Во вступительной статье к каталогу известный петербургский искусствовед Лев Мочалов встраивает творчество Тырсы в русле проблематики «общего и частного», «равновесия частей и целого». Действительно, можно трактовать творчество Тырсы и подобным образом, поскольку такой философский взгляд многое объясняет. Мастер соразмерности и устойчивого равновесия, он и впрямь выделяется на фоне своих современников. Но ничто, кажется, так не чуждо искусству Тырсы, как стены музея. Если музеефикация отчелово авангардных мастеров всегда представляет собой некоторый сюжет, парадоксальное сочетание устремленности в будущее и застывших, исторически обусловленных форм восприятия нового, то созерцательное «здесь-и-сейчас» Тырсы в пантеон не просится никак. Налицо эффект актуальности такого искусства, привязанного ко времени лишь в незначительной степени.

Единственным белым пятном на выставке является как раз отсутствие в экспозиции самых известных его вещей, то есть книжной графики. Немногочисленные работы этой области, которые все-таки попали к галеристу, свидетельствуют о важном и интересном факте. В книжной графике Тырса проявлял себя как замечательный мастер композиции. Там, где надо было следовать за текстом, художник демонстрирует удивительную изобретательность, не теряя в то же время общего созерцательного настроя. Может быть, не случайно в обложке для журнала «Пионер» два юных ленинца расположились на траве так, что их силуэты напоминают «инь» и «ян»? Неплохо было бы, конечно, поместить под стекло его иллюстрации к «Рассказам о Ленине» Зощенко, которые были чуть ли не единственным опытом художника «в области вождя». Не то чтобы их никто не помнит или не видел. Просто лишнее напоминание о времени, в котором жил Николай Тырса, кажется небесполезным.

До 26 июля в галерее «Art-Divage» открыта выставка Николая Фешина (1881—1955). Фешин закончил Петербургскую Академию художеств, где учился в мастерской И.Е.Репина. С 20-х годов до конца жизни жил в США. Это разносторонний и универсальный художник, мастер многофигурной композиции, выдающийся портретист, автор многочисленных пейзажей и натюрмортов, изобретатель характерной, «крановой» манеры, которую до виртуозного совершенства он довел в своей живописи и графике. К слову сказать, Николай Фешин создал первый советский портрет основоположника научного коммунизма Карла Маркса.

«прежде» и «теперь» Михаила Рогинского

Ирина Карасик



О «своих» выставках я пишу редко. Дело сделано — логичнее и интереснее ждать чужих мнений: что увидели, как поняли, заметили ли вообще. Потребности выговориться не испытываю зачастую и потому, что все уже сказала в каталоге. Или (если в каталоге не участвовала), потому, что не возникло желания выходить за рамки отведенной роли экспозиционера-исполнителя. «Случай Рогинского» стал для меня особым. Художник — из главных и любимых. Выставка — «московская», «готовая», вариант той, что была полтора года назад в Третьяковской галерее. В предварительном отборе я не участвовала, большинство поздних картин впервые увидела только в залах, и не успела написать даже в буклет. Самостоятельна, таким образом, была только в работе над экспозицией, которой мы дружно занимались вместе с московским куратором Сергеем Поповым. Рогинский затягивал и не отпускал, его бесконечные очереди все время стояли перед глазами. В общем — попросту «не могу молчать».

Как мне кажется, эта экспозиция вышла за пределы простого приспособления готовой идеи к новым объемно-пространственным условиям и обрела собственную смысловую структуру, независимую композиционную логику. Иными словами, превратилась из развески в презентацию. И здесь кураторское начало никоим образом не выходит на первый план, а лишь подспудно регулирует восприятие и при существующей практике оценки музеиных выставок может вовсе остаться незамеченным. Как-то так получилось, что журналист сегодня стал неким «начальником» и лучше всех «знает, как надо», даже не давая себе труда если уж не вникнуть, то хотя бы учесть замысел и возможности реализации той или иной выставки.

Михаил Рогинский — из поколения «шестидесятников». Из тех, кто созидал оппозиционное официальной художественной идеологии «другое искусство». Более того, он был в нем, пожалуй, самым радикальным. Рогинский настолько опережал время, что оказался «чужим среди своих». Его не понимали ни физики — основная аудитория тогдашнего альтернативного искусства, ни собратья-художники. И тех и других страшила возведенная в абсолют «голая» предметность, и тем и другим недоставало «искусства». Да и сам художник ощущал себя «инакомыслящим». «Когда я ходил на выставки и в мастерские, то чувствовал себя „белой вороной“», — вспоминал он позднее.

На выставке в Русском музее (как и раньше в Третьяковской галерее) художник представляет только два периода своего творчества — произведения 1960-х годов и картины, созданные на рубеже XX и XXI веков (1995—2002). Безжалостно отсекая все, по его мнению, лишнее и несущественное для творческой биографии, он выбирает крайние точки пути, сопрягая тем самым начала и концы, «прежде» и «теперь». Эти начала и концы, эти «прежде» и «теперь» даны вне хронологии, вне эволюции, вне прямых причинно-следственных связей — как завершенные и самодостаточные (а потому «взаимно усиленные») художественные концепции. «Прежде» и «теперь» действительно мало похожи. Сюжеты, герои, живописная оптика, пространственная композиция, образная структура — все разное. Однако между этими, разделенными во времени этапами существует глубокая внутренняя, содержательная общность. «Теперь», как и



Открытый рынок зимой. Х., м. 97x130. 1996–2000

«прежде», — та же суровая «эстетика простых вещей», «эстетика ничего¹», та же великая проза жизни, тот же интерес к сегодняшнему и «некрасивому».

Михаил Рогинский, пожалуй, единственный в альтернативном искусстве 1960-х годов, кто не отвернулся от окружающей действительности, кого влекла «живопись как отображение и продолжение жизни». В произведениях художника — в упор, «в лоб», крупным планом, в многократном увеличении, вне привычного контекста — представлены (вернее, запечатлены или увековечены) самые банальные бытовые предметы: утюг, чайник, примус, газовая плита, спичечный коробок, старые брюки... Представлены, что называется, «весомо, грубо, зримо». Он испытывал настоящую «жажду к предмету» и стремился к «неслыханной простоте». Возвеличивающая гипертрофия масштаба и торжественная единичность вещи, необычно большой формат изображения, усиленные предельным минимализмом художественных средств и самой оптики, отчетливая (и «странная» в данном случае) портретность установки видения явно не соответствуют ни рангу объекта, ни условиям его реального бытования. В результате возникает острый, неожиданный, почти шоковый визуальный эффект, будоражащий восприятие. Несмотря на явную героизацию, на стоеческое одиночество изображенных предметов, в них нет никакой символики литературного толка — слишком естественные, слишком натуральные, слишком живые, слишком будничные, наконец². Предметы, увиденные и написанные Рогинским, влекут силой и мощью своего телесного бытия («у меня ... все вещи — чувственные»), фактом своего непреложного присутствия в мире.

С другой стороны, эти «почти списанные с натуры» вещи не кажутся и простыми подобиями реальных объектов. В них явно ощущается какой-то подтекст, какая-то цепляющая за живое загадка. Вещи связаны с человеком — своей функцией, своим видом, и все же — неза-

висимы и самостоятельны. Иногда Рогинский, включая в картину цифры, буквы, даже целые надписи, меняет статус мотива: по мнению художника, «рядом с цифрой предмет приближался к хорошо узнаваемому знаку». Помещенное на картине слово выступает в роли двойного агента: по контрасту подчеркивает вещественную иллюзорность изображенного объекта и одновременно сигнализирует об условной природе самого изображения, ведь надпись является принадлежностью не натуры, а картинной поверхности. Иногда мастер помечал вполне буквальное воспроизведение — например красного стола с разложенными на нем малочисленными морковками и свеклами, крупным автографом «Рогинский 64 г.». Так он утверждал право собственного выбора как акта художественного, равно как и право «группы реальности» быть предметом искусства. Дублируя «картинку» надписью («Чайник», 1965, «Штаны», 1966), Рогинский совершает операцию отождествления. Он словно добавляет в изображение, как в стакан, вязкого вещества реальности и одновременно бросает хулиганский вызов традиционной эстетике. «Низкий» предмет не только показан во всей красе, но и демонстративно назван. Грубые, откровенные — с «применением выражений» — короткие тексты работали как прием иронического снижения. Они и блокировали патетику образа, и, выворачивая привычные ценности наизнанку, подчеркивали ее. Они предельно точно указывали на московский коммунальный быт, на саму стихию советской коммунальности — тему, очень важную для нашего искусства и впервые осознанно проявившуюся именно у Рогинского.

Вскоре художник сделал следующий (поистине революционный в тех условиях) шаг — начал работать напрямую с самим материалом реальности, став автором первых в нашем искусстве объектов. Созданные им произведения, сохраняя качества живописной конструкции, имели форму и вид настоящих стен и дверей и включали в себя натуральные ручки или розетки.

Предметы Рогинского, несомненно, отмечены печатью своего времени. Сегодня, по прошествии лет, они тем более воспринимаются историческими. Однако этим их значение явно не исчерпывается. Перед нами некая апология вещи как таковой. Одновременно это искусство о границах и возможностях самого искусства в его отношениях с действительностью. Художник делает нас участниками своеобразной погони за реальностью, свидетелями самоотверженной попытки называть вещи своими именами.

За немногими исключениями, коллеги Рогинского по «другому искусству» смотрели не вперед, а назад, самоотверженно восстанавливая прерванные традиции или восполняя по журналам пропущенный западный опыт. Рогинский, действуя на свой страх и риск, неожиданно попал в русло международного художественного процесса. 1960-е годы были повсеместно отмечены тенденциями «нового реализма» (*arte povera*, *pouveau réalisme*, поп-арт, минимализм). И то, что сделал тогда Рогинский, и то, что он мечтал сделать³, позволяет назвать его искусство «русским поп-артом».

Естественно, речь не идет о прямых аналогиях: сам Рогинский не раз и вполне убедительно говорил об условности (в силу прежде всего специфики не искусства, а действительности) применения этого термина к его творчеству, которое он именовал «документализмом»⁴. Однако, как кажется, этим определением точно улавливается и вектор его самостоятельных исканий, и их резкая альтернативность всему, что существовало в то время в нашем искусстве. Не случайно заветное слово появилось одновременно с событием. «В 64-м была выставка в кинотеатре „Диск“, на Проспекте Мира, — вспоминал позднее Михаил Рогинский. — Пришел поэт Генрих Сапгир и сказал: „Это русский поп-арт“. Я не знал, что это такое». Еще более характерен другой эпизод, рассказанnyй Рогинским в одном из интервью: «Году в 65-м мой отец, он тогда работал в библиотеке, принес мне журнал „Америка“: „Смотри, здесь художники, работающие очень похоже на тебя“. Там была статья „Старый мастер новой живописи“ о Раушенберге и подборка репродукций поп-артистов». Показательно также то, что, несмотря на «другие импульсы», и сам Рогинский узнал в поп-артистах «своих». Больше всего ему понравились «Дорожные знаки» Р.Индины: «Они совпадали с тем, что меня интересовало», «это то именно, что я хотел делать». По признанию художника, статья ему «очень помогла: в то время было очень важно узнать, что ты не один». Рогинский явно развивался в сходном направлении. Он мог бы сказать о себе словами Розенквиста: «Я хочу избежать романтического качества живописности». Так же, как Лихтенштейн, он восставал против художников, которые «все еще стараются засунуть в живопись... ложные глубины». И «жить сегодня» — слова Рогинского, звучавшие как его кredo, явно отсылают к поп-артовым интонациям.

Некоторую общность, несмотря на разные цели и результаты, можно заметить и в самой технологии визуальности. Если поп-артисты имитировали живопись на рекламных щитах, то Рогинского, по его многократным признаниям, влекли, например, советские пожарные и железнодорожные плакаты. Нельзя сказать, чтобы он их столь же прямо «изображал», скорее вдохновлялся присущей плакатам откровенной действенностью, но некоторые элементы свойственной им лапидарной образности все же применял, например, манеру передачи горящей спички или использование «опознавательных» надписей, словно намекающих на существование какого-то исходного источника.

В ранних произведениях Рогинского людей практически не было. Поздние работы буквально переполнены человеческими фигурами. Людей так много, что они не умещаются в пределах одного полотна и переходят из картины в картину. Эта томительная, бесконечная очередь подчеркивается узкими, вытянутыми по горизонтали форматами. Движение остановлено, как при замедленной съемке. Колорит приглушен, сумрачен. Лица угрюмы и озабочены, одежда почти лишена индивидуальных различий. Возможности общения и действия на-



«Несмотря на обильный снег...». Х., м. 230x52. 1996



Вечером во дворе. Х., м. 97x135. 2001

меренно ограничены. Узнаваемая конкретика собраний, заседаний, очередей превращена в напряженное историческое повествование о «русском» чувстве жизни, о социальном времени — нашем времени. Им, этим временем, могут быть и 60-е годы, и начальные 90-е. «Теперь», как «прежде», историзм Рогинского лишен символических или мифологических черт. Люди здесь слишком реальные, слишком настоящие, слишком живые. Они не сведены к идеологическим схемам⁵. Рогинский не судит, не обличает, не иронизирует. Бытовую определенность сюжетов художник преодолевает уже тем, что пишет свои картины по памяти, не только не скрывая, но, напротив, обостряя мотив навязчивого воспоминания. Это москвичи, которые «приходят» к нему там, в Париже. Они — плод фантазии и вместе с тем совершенно реальны: «Я знаю, каким голосом говорит каждый из них. Я вдруг вспоминаю какой-то забор, какую-то дорогу, наплыvает череда ассоциаций...» Отсюда — родство со старыми снимками, момент предстояния — некоего абсолютного присутствия: остановленные взгляды и оцепеневые позы, безысходность ожидания, неслышимая речь и потребность в «закадровом голосе» (надписи-титры), наличие дистанции, не позволяющей зрителю «войти» в картину, наконец, общий лиловый — «горький» сумрак живописи. Искусство Рогинского — трудное, суровое, жесткое и ранящее искусство. В нем есть, по точному определению Никиты Алексеева, «трагическая энергия».

Рогинский делает «портреты людей, таких, какие они есть». По словам того же Никиты Алексеева, действительность в его картинах теряет свои материальные свойства, «становясь миром совершенно отвлеченных сущностей. Чем-то вроде черных валеров у Пьера Суала или синего цвета — у Ива Кляйна».

Такое искусство, волею случая попавшее в дворцовые залы Михайловского замка, нам предстояло поддержать и «проявить» экспо-

зией. Не буду утверждать, что Рогинский оказался в бесспорном выигрыше от столь контрастного окружения, но со сложной ситуацией, несомненно, справился. Более того, оказались подчеркнуты те его свойства и качества, которые в другом контексте не были так очевидны. Имею в виду неожиданную классичность его прозаической, «наплевательски свободной» (определение Вадима Захарова) живописи, обнаружившей такое пластическое богатство, которого в своих черно-серых гаммах достигал разве что Эдуард Мане, такую архитектоническую ясность, такую телесную убедительность образов, что в памяти само собой возникали фрески Джотто.

Экспозиция принципиально построена на возвратном движении: начинаясь с поздних произведений, она завершается ранними. Самостоятельная значимость «прежде» яснее очерчивается с высоты пройденного пути. Текущий Рогинский актуален и вне его прошлых заслуг. Однако из последнего зала нет выхода, и экспозиционный маршрут поворачивает назад. Таким образом, произведения 1960-х становятся узловой точкой экспозиции и, соответственно, самого творчества Рогинского: силовые линии идут от него и к нему. Зритель, обогащенный знанием «прежде», по-иному начинает воспринимать «теперь», получая возможность самостоятельно прослеживать связи, обнаруживать сходства и различия. Если бы выставка открывалась ранними произведениями, то — при неизбежно замкнутом характере экспозиции — ими бы она и заканчивалась. Акценты, таким образом, были бы расставлены неверно. Сегодня же, покидая музей, зритель запомнит живого, развивающегося, подлинно современного художника.

«Прежде» и «теперь» Рогинского на выставке не противопоставлены, как это, кажется, имело место в Третьяковской галерее, а согласованы, причем и они «не видят» друг друга, и зритель может вос-

принимать их только «по очереди». Такая условная изолированность⁶ представляется в данном случае весьма и весьма важной: и зрительские реакции, и фрагменты творческой биографии художника не связываются жесткими рамками заданной кураторской концепции.

В первом зале мы собрали работы, в которых мир Рогинского предстает в концентрированном выражении. Здесь представлены большие — программные картины, в которых место действия или мотивировка происходящего конкретизированы меньше всего и на первый план выступает сам образ московской толпы. Они повешены низко, так, чтобы уровень глаз или ног совпадал с положением зрителя, довольно тесно, с небольшими промежутками — в линию, и опоясывают зал по периметру. Картина с надписью-афоризмом: «Да, все получилось не так, как задумали» выделена из общего ряда и тем самым воспринимается как эпиграф и к выставке, и к нашей жизни в целом. Крупные фигуры окружают входящего, берут его в кольцо. Впечатление усиливается конфигурацией зала, расположенным не по оси дверями — поэтому зритель не может просто пройти мимо, а неминуемо попадает в центр помещения.

Только раз мы отступили от идеи Рогинского и показали произведение, выполненное в промежутке между «прежде» и «теперь». «Пальто со спины» — работа из обширного цикла начала 90-х годов — поставлена на низкий мольберт в следующем, очень маленьком зале необычной формы. Изваяя из общего ритма и контекста экспозиции, она здесь исполняет особую роль — пространственного и смыслового акцента, своеобразного комментария к основному повествованию. На пути туда «Пальто» воспринимается как изображение чистой материи памяти, из которой сотканы все эти люди, как знак исчезающей реальности. На пути обратно — оказывается «эхом» ранних работ, одновременно предвещая поздние. Вещь здесь не просто принадлежит человеку, но хранит его тепло, принимает форму его тела.

В следующих залах перед зрителем, уже знакомым с героями, возникает «место действия» — отдельные пейзажи, складывающиеся в целостный образ Москвы. Это Москва окраин, блочных домов, дворов и переулков. Находка Рогинского — узкие вертикальные холсты, которые могут существовать отдельно, а могут компоноваться в диптихи или триптихи. Пожалуй, именно в этих пейзажах отсутствие у картин Рогинского не только рам, а даже обноски производят наиболее сильный художественный эффект. Реальность не изображена, а, настоящая, словно «нарезана» на куски.

Дальнейшая экспозиция углубляет и развивает начатое повествование. Она строится по тематическим блокам — зал собраний и заседаний, зал магазинов, рынков и остановок. Тем самым подчеркиваются особенности поэтики Рогинского, многократными вариациями

превращающего конкретные бытовые ситуации в устойчивые иконографические мотивы. Совмещение одинаковых сюжетов и близких композиций производит гипнотическое воздействие — весь зал кажется заполненным людьми. Тотальность фигуративности подчеркнута и выносом картин на мольберты — в реальное пространство. Люди «сидят и стоят» (название одной из работ) не только на стенах, но и рядом с нами.

Этикетки на полу появились, в общем-то, случайно (в Михайловском замке их нельзя крепить на стены обычным способом), но эта случайность сразу же была осмыслена как закономерность, как специальный экспозиционный ход. Подобный прием помогает убрать ненужный для Рогинского пафос, который неизбежно придают его произведениям дворцовые залы. Этикетаж здесь — пунктирная демаркационная линия, важная и в визуальном, и в смысловом отношении. Ведь картины Рогинского не совсем картины, этикетки на полу — вполне в духе его эстетики. Произведения Рогинского устроены так, что, ощущая «кожей» присутствие героев художника, зритель никогда не сливаются с ними: в эти картины войти нельзя. Изображение не раскрывается вовне, не впускает вглубь, а словно бы находится за стеклом.

Восхитительным знаком смотрится в экспозиции знаменитая «Дверь». Для Рогинского это такая же личная марка, как «Черный квадрат» для Малевича. Вообще между этими произведениями есть некая общность — и в радикальности обращенного вовне жеста, и в предельности внутренней позиции («Когда я сделал первую „Дверь“, мне показалось, что я что-то такое сделал, что можно уже не работать»), и в дальнейшем бытования⁷. Красная «Дверь» попадает в поле зрения почти в самом начале экспозиционного маршрута и сопровождает зрителя по ходу дальнейшего пути. Она символически обозначает связь, существующую между искусством Рогинского и самим Рогинским «прежде» и «теперь».

«Теперь» Рогинский не менее радикален и, как кажется, не менее одинок, чем «прежде». Он, как и раньше, идя своим путем, нашупывает общий. Недавно и на Западе, и у нас заговорили о возвращении живописи. Рогинский последователен, честен и верен себе и своей памяти. «Теперь» он тот же, что и «прежде». Только опытнее и мудрее.

P.S. К нашей выставке удалось издать каталог, подготовленный к московской. Очень достойный и серьезный. Самыми интересными и точными кажутся мне статьи двух художников следующего поколения — Никиты Алексеева и Вадима Захарова. Из помещенного в каталоге интервью, данного Рогинским Никите Алексееву, я и заимствовала большинство высказываний мастера.

¹ Здесь и далее курсивом отмечены вольно используемые мной слова и фразы самого Рогинского, взятые из различных его интервью.

² Снятие ненужного художнику символического напряжения явно способствовали лапидарные «тавтологические» надписи — изображение чайника маркировалось надписью «чайник», изображение брюк — надпись «штаны».

³ «Кафель, стенка, спичечный коробок, дверь. Дальше мне захотелось спроектировать на холст очень большие фотографии. Мечтал снимать людей в метро. Я не знал, как это делается. Хотелось сделать скульптуру с примусом или коробком — но снова, я не имел понятия, как это можно сделать. Ведь не из глины же — как эти отростки у примуса можно сделать из глины? Я думал о вещах, очень похожих на поп-арт, но импульсы были совсем другими».

⁴ «В России не может быть поп-арта, потому что в России не было рекламы». «Был совершенно разный фон. Как я понимаю, Раушенберг, Джонс, Индиана, Розенquist, Уорхол и прочие работали в обществе, где много было всего. Стирального порошка, пива в банках, автомобилей, рекламы. Они реагировали на это бессмысленное изобилие. У нас в начале шестидесятых не было почти ничего».

⁵ Если вспомнить, к примеру, картины А.Сундукова, посвященные, в сущности, тем же темам, можно сразу почувствовать разницу.

⁶ Отмеченную изолированность никак не нарушает возникновение в перспективе четвертого зала «Двери». Она появляется в поле зрения, когда представление о позднем Рогинском уже сложилось. Добавлю, что зал 1960-х вообще в экспозиции воспринимается как отдаленный, обособленный. Он дважды замкнут закрытой «Дверью» — и художественной, и настоящей. Так экспозиция своими средствами обозначает важную историко-художественную проблему — «русский поп-арт», непонятый, не поддержаный, не имел непосредственного продолжения.

⁷ У Малевича четыре «Квадрата», у Рогинского три «Двери» (две выполнены в 1960-х годах, одна — авторское повторение — в 1993-м). В 1920-х годах Н. Суетин, приобщаясь к тайне изобретения, сделал реплику «Черного квадрата», теперь различные его версии уже с трудом поддаются учету. В 1970-х Б.Турецкий создал римейк произведения Рогинского, вновь превратив настоящую дверь в изображение и окончательно утвердив за этим объектом роль «знака времени» (Сейчас я очень жалею, что мы не включили картину Турецкого в экспозицию, даже идеальное для нее место было готово — на обороте щита с «Дверью» Рогинского).



Владимир Шинкарев: Великая Китайская стена

Сергей Даниэль

ВЗ НОМИ. До конца июня

в ожидании выставки

Смело уподоблю вернисаж празднику дня рождения. Ведь если художник не «новорождается», то выставка ему вряд ли нужна, да и зрителям — настоящим — тоже. Но что значит — настоящим? Разумеется, речь не о тех, кто идет на вернисаж людей посмотреть и (или) себя показать. Речь о тех, кто любит живопись (в каком бы виде она ни являлась на белый свет) и «новорождается» как зритель с каждой новой встречей.



И вот я подумал: а кого я хотел бы встретить на вернисаже Владимира Шинкарева? Причем имея в виду не только сегодняшний круг художника, но и тех, кто в разное время оценивал его по достоинству, и даже потенциальных (виртуальных) зрителей, то есть тех, кто мог бы его понять и полюбить.

Ну, родные, друзья детства, отрочества, юности — это понятно. Как на дне рождения. Отдаю должное этой естественно сложившейся традиции (хотя знаю, что родственная и дружеская близость не гарантируют зрителю успеха).

Из писавших о Шинкареве я непременно хотел бы видеть автора следующих строк:

«Шинкарев создал всем понравившиеся тексты, не пожертвовав ни вкусом, ни художественностью».

Он продемонстрировал, как можно создать душевный уют, согреться при минимуме средств и возможностей».

И другого, справедливо заметившего:

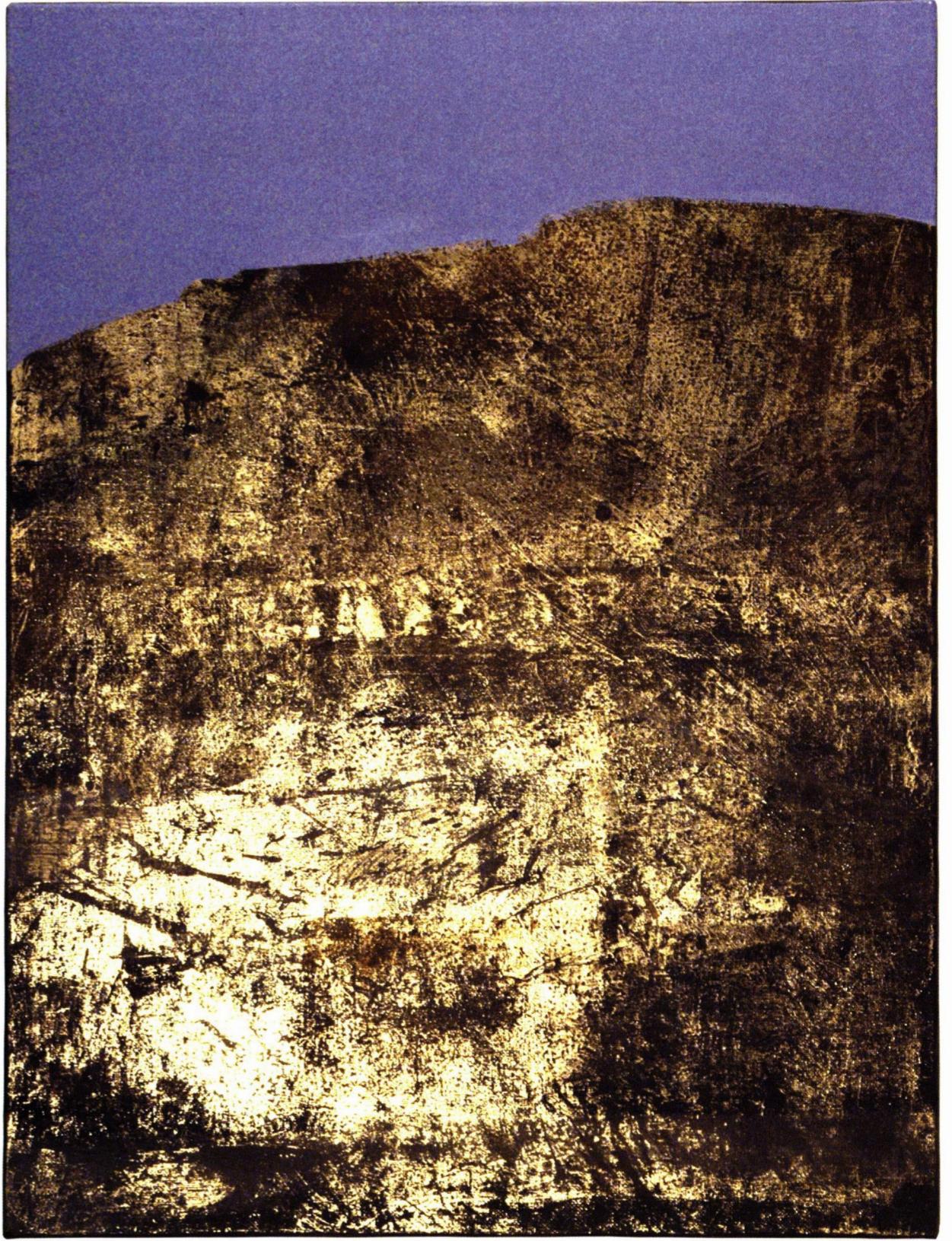
«И раньше он был склонен к чистой живописи, пожалуй, более чем кто-либо из митьков».

И третьего:

«Эти, почти первые ласточки русского дзэн-буддизма и постмодернизма вызвали массово-молодежное движение в конце эпохи Брежнева. Этот живорожденный постмодернизм глубоко чужд постмодернизму разрешенному и деловому. Разрешенный постмодернизм холден, равнодушен, компенсируя свою бездушность вполне демонической насмешливостью (замечательное определение этому постмодернизму дал Игорь Константинов: „кражи с осквернением“). Митьковское тепло, как тело: тепло котельных, тельняшек, ватников и портвейна, дровяное, самогонное, надышанное, — согрело и одушило не тех, кто ждал, когда начнут жить иначе, а тех, кто больше не хотел не жить».

Дело, конечно, не в именах (известных, знаменитых) — дело, повторяю, в любви и понимании. Цитированные авторы, каждый по-своему, восприняли лучшее, что есть в Шинкареве, живописце и писателе, то, что глубже и шире славного, хотя и уже от цветшего митьковства.

Я бы сказал одно-единственное слово: человечность.



Не могу забыть, как моя жена, человек, в общем-то, сдержанный, едва не заплакала, когда я читал ей шинкаревского «Домашнего ежа». (Хотя бы только поэтому свою жену я тоже хотел бы видеть на вернисаже.) Вроде бы басня, но тянет, пожалуй, на роман. И в других случаях так же: вроде бы комиксы, а на деле живопись — пусть мимикрирующая в перенасыщенной семиотической среде, но именно живопись, мир в его пластическом измерении («Всемирная литература»).

Кстати говоря, я не склонен гипертрофировать различие пластического и словесного мышления (о чем писал сам Шинкарев, ссылаясь на известные данные о функциональной асимметрии мозга). Так или иначе, их взаимодействие (в частности и в особенности у Шинкарева) занимает меня больше, чем относительная специализация.

Однако что Шинкарев обещает на сей раз?

Картины из серии «Великая Китайская стена».

Не лишено смысла напомнить кое-что о самой стене. Ее строительство началось во времена, предшествовавшие сложению единой империи (династии Цинь и Хань, 256—206 гг. до н. э. и 206 г. до н. э. — 220 г. н. э.), и продолжалось в течение нескольких веков. Длина циклопического сооружения, достигающего десяти метров в высоту и восьми в толщину, составила около 3000 километров. Это единственная стена, ограждающая не дом, не город, а целую страну.

Но, выражаясь языком любезной мне (главным образом — левому полушарию мозга) семиотики, денотат не имеет здесь определяющего значения; суть дела — в коннотациях, развернутых по обе стороны границы. В серии Шинкарева доминируют ассоциативно-образные значения Великой стены.

Снова напрашивается цитата: «Обратив недоуменный взор на Восток, упремся в прозрачную стену ДАО». Представляю, с каким упоением газетные интеллектуалы наворотили бы здесь декоративную гору слов о дзэн (чань)-буддизме в русском исполнении! (По этому поводу хотелось бы иметь дело с Евгенией Владимировной Завадской, но ее, увы, нет больше с нами.) Впрочем, дважды цитированный выше автор уже предложил адекватный перевод: «пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что».

Убежден, что это наилучшее, чего можно ждать от художника — особенно столь известного.

Сколько кистей и перьев поломано из-за «славы мировой»! Пара-докс в том, что, добившись известности, художник может незаметно для себя проиграть в творческом отношении, уронить достоинство вольного искателя, обменять свободу на комфорт, который тем опас-

нее, чем привычнее. Известность расширяет права гражданина, но не поэта. Случайно ли видные представители искусства по достижении солидных лет нередко становятся общественными деятелями, но охладевают к творчеству как таковому? Побуждая служить себе самой, известность подсовывает уже опробованные слова и краски или, наоборот, притворяется концептуальной непредсказуемостью: вот, мол, каков я новый! (Разумеется, я не призываю моего героя вернуться в котельную или оградить мастерскую «китайской стенной».) Подлинное же — не то, чем удовлетворяешь и удивляешь других; подлинное — то, чего сам от себя не ждешь. Чего я желаю Шинкареву и его зрителям.

после вернисажа

Сбылось. На вернисаже было много народа, множество хороших, умных, талантливых людей, так что Шинкареву можно позавидовать.

Экспозиция удалась как нельзя лучше — в том числе и благодаря приему, изобретенному в процессе ее подготовки: холсты «обводила» темная линия шнура, организуя живописный ряд и ненавязчиво ассоциируясь с темой выставки. Кроме того, остроумный минимализм экспозиционного приема сродни языку Шинкарева.

Но все-таки: почему именно Великая Китайская стена?

По словам самого художника, это замечательный мотив для романтического пейзажа. А на вопрос, видел ли он самое стено, Шинкарев ответил: «Нет, конечно. Иначе зачем все это?»

Действительно, «все это» — совершенно петербургское по духу, по пластике, по цвету, по фактуре. Грезя о китайской древности, Шинкарев написал холсты, безусловно родственные его же «Котельной» (1992) или «Улице Доблести» (1991 — 1993). И, возможно, дело не только в «романтической» отдаленности (пространственной и временной) Великой Китайской стены, но и в том, что можно назвать «чувством границы». Этим чувством, этим даром особенно тонко и глубоко переживать пограничные состояния Шинкарев как истинно петербургский художник наделен в самой высокой мере. Если жизнь в Петербурге есть жизнь на границе, на краю (империи ли, республики ли), то здесь русскому воображению открыты пути во все стороны света, во все страны и времена.

Так что «стренное», «отстраненное» или «остраненное» в живописи, посвященной столь экзотическому сюжету, — это, парадоксальным образом, и есть «свое»: его, Шинкарева, и мое, зрителя.



Вид на Стрелку Васильевского острова. Х., м., акрил. 70x70. 2003

Филипп Кондратенко: сон без хлорала

Николай Кононов

Наброски к петербургскому портрету. Филипп Кондратенко. Живопись, графика, акварель. Музей-квартира А.А.Блока. 24 мая — 7 июня

Музей Блока — вторая выставочная площадка для Филиппа Кондратенко, молодого питерского «артиста», рискнувшего показать публике свою классическую работу: экспрессивные городские пейзажи, психологически парадоксальные портреты почивших деятелей искусства, приватные акварели и быстрые элегантные рисунки. Родные городские виды он трактует как чистые отвлеченности, простодушно (но только на первый взгляд) ревизует саму идею прижизненного живописного портретирования, в графических листах иероглифирует своих близких и почивших именитостей до нищего скрупулезного символа.

Начать повествование об особенностях этого нового художника стоит, пожалуй, с того, что он настойчиво не хочет иметь каких-либо технологических особенностей, выходящих за границы классического задания. Кажется, Филипп брезгует неотехнологиями, не хочет знать искусства фотографии и, может быть, вообще не взирал на соблазнительное зарево мониторов с их бесконечным выбором визуальных возможностей. Также я не могу себе даже помыслить продвинутую территорию проекта, с которой бы вдруг начал управляться Филипп Кондратенко. Но не оттого что ему не хватит умения выстроить медиальную проиндиаду, а потому, что он оперирует дистиллятами очевидных ценностей, которые не нуждаются в том, чтобы их трактовали. Вполне достаточно и понимания — молчаливого, зрячего, очевидного до маниакальности.

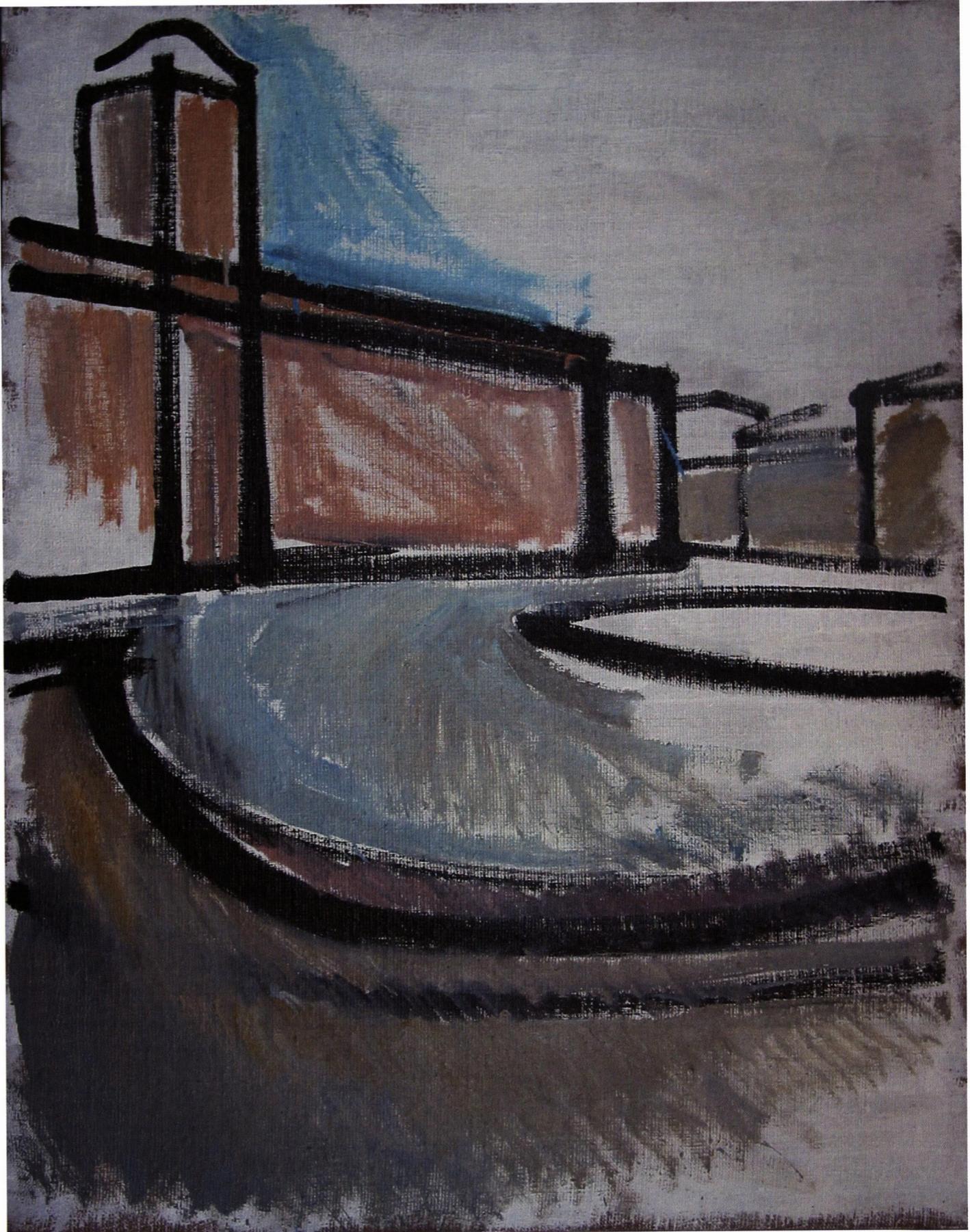
«Царевичу младому Хлору»
Молюсь, чтоб, к нам он доброхот,
«Нас взвел на ту высоку гору,
Где без хлорала сон растет».

П. А. Вяземский, 1874

Живописуя классические питерские красоты, художник предстает не соблазненным и не очарованным наблюдателем, присоединившимся к бесконечному континууму уже восхищенных, а неким «первоздателем», на мгновение выбросившим из своих самоуглубленных недр мышцу липкого зрения, как хамелеон — ловчий жгут языка.

Интересно отметить, что во всех его холстах, кажется, есть некая зрячая единица рисунка-обводки, единица, которую, на первый взгляд, можно вычленить и отделить от живописного «мяса», но уже на второй — становится понятно, что она не является простым множителем всей живописной суммы хотя бы потому, что к пленэрам Кондратенко законы плоского алгебраического сложения неприменимы. Точный рисунок, доведенный до биологического узнавания, оказывается невычленимым из всей территории холста. Это очень важно отметить, так как логический парадокс равновесия, читаемый во всех работах художника, говорит на самом деле о затаенной мании крушения, эксцессе и надвигающемся припадке — ливня ли, грозы или окончания жизни. Будто бы наше зрение застигло нечто на крайней точке исхода, и любое смещение чревато утратой всего выстроенного ровного мира, который даден нам в столь щедром переизбытке.

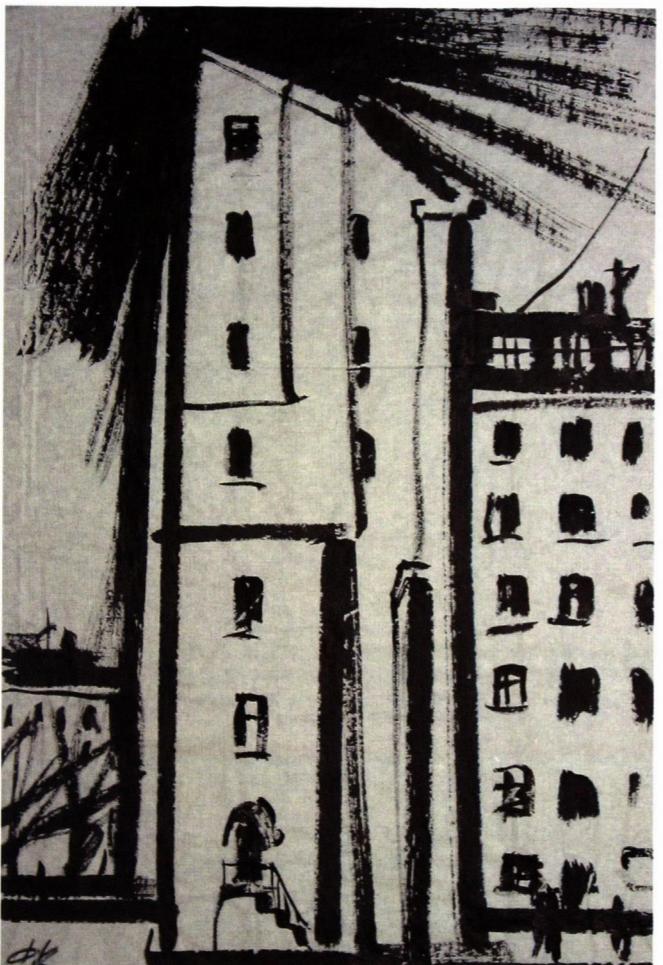
Этот прекрасный, на мой взгляд, нервический статус быстро спешающего ходока, вдруг приметившего Стрелку Васильевского острова из молчаливой самоуглубленности как неокультурный иерог-



На Знаменской площади. Московский вокзал. Х., м. 110x90. 2003



Всеволод Петров. Б., монотипия. 37x29. 2002



Брандмаэр. Бумага рисовая, тушь, кисть. 52x36. 2000



Ширин Нешат. Безмолвие. Из серии «Экстаз». 1999

лиф — одномоментно зримый и говорящий, позволяет завоевать традиционному пейзажному планированию художника территорию отдельности, сделать его труды узнаваемыми и убедительными.

Среди самых существенных завоеваний в живописании петербургских видов, выраженных благодушными митьками с такой делириозной одержимостью, сделать что-то иное весьма трудно. Кажется, что весь материал — от наивного до изощренного уже поступил в топку и переплавлен. Что на территории от Флоренского до Васми (примыкающего к митькам более телесно, чем идеологически) уже не осталось чистых зон искренности. Мне во всяком случае не удавалось различить ничего нового — ни в «точке зрения» на родную территорию, ни в способе изложения увиденного многажды переработанного материала. Рихард Васми, выразивший Петербург как бесконечный напряженный припадок линеарных обводок, как вычурность, чуждость, неизлечимую кататонию. Флоренский-живописец, переинчивший жесткость и напряжение нашего города в прельстительную расслабленность и милость легкого всепрощающего подпития. Кажется, что между этими вообще-то архиздоровыми способами философического зрения не осталось никакой пазухи, где может расположиться еще одна норма.

У Филиппа Кондратенко, вернее — у его живописи, есть удивительная особенность: он живописует не некие эпизоды, увиденные им, а идею связности, объединяющую то, что мы бессловесно зrim, в мир внятности и точности. Когда я увидел серию его петербургских пейзажей, меня не охватило чувство удивления или удовольствия, нет — я будто бы просто поймал свое собственное зрение, почувствовал его как эфемерную эстетическую плеву, объявшую незримый мир видимого, одновременно доступного и отвлеченного, такового, у которого нет никакой метафизической поверхности. Это чувство и качество особенного искреннего самораскрытия и прельстило меня.

Первый план пейзажных построений Филиппа, никогда не будучи утяжеленным, каким-то непостижимым течением словно силился сползти вниз, за границу холста, как скатерть, которую обязательно сдернут в момент скандала или припадка. Эта странная эссенция

«скольззоты» колорита задает всю ритмическую нервность изображениям. Невыраженное, но такое очевидное движение вниз модулирует серийность, связность и собирает виды Петербурга в некий гигиенический диафильм, посвященный скрытой болезни, о свойствах которой мы ничего не знаем, но чуем безусловность ее ритмического наступления. Как ни странно, чистые ритмы планов, тональная точность вызывают у меня чувство сострадания, как будто я это все узнал после перенесенной хвори, в тихом изнеможении и ожидании новой немочи. Будто не выбрался из пут бессонницы, когда раннее утро, увиденное пересущенным зренiem, не сулит ничего, кроме новой алогии светозарности и пристальной точности. Вот и какой-то поругано девичий колорит розового и партикулярно-серого звучит искренней нотой ничтожного равновесия жизни, данной нам на столе жалкий срок.

Не менее интересны и портреты, представленные на выставке. В основном это уже умершие знаменитости, постаревшие либо просто от старости, либо от времени существования в культурной памяти. Лидия Гинзбург. Яков Друскин, Николай Заболоцкий, Даниил Хармс — вынужденные теоретики бессонниц, они все списаны художником с «литературной» основы, по навязчивым читательским и визионерским впечатлениям. Но этот наивный метод позволяет художнику еще раз словно бы «обестелесить» уже объективно бестелесный объект, окончательно отдалить его смертное тело от вибрации психических неумирающих качеств (в чью ненадежную ловитву бывают вовлечены портретисты). Иногда, в самых удачных «метапортретах», Кондратенко удается поймать ускользнувшую модель, увидеть ее как иероглиф. Кстати, образ иероглифа в его незыблевой точности и всеочевидности бывает схвачен им и в пейзажах. Они при всей своей условности настолько чувственно очевидны, что сомнений в том, что изобразил нам художник, не возникает. Цвет обнаруживает себя как сокровенность — касания, поцелуй, незавершенного жеста. Как в лучших стихах молодой Ахматовой об устрицах, которые на самом деле пахнут не морем, а любовью. Это, наверное, то, о чем задумывается одинокий ходок, взором вперившийся в небо над СПб, которое все-таки морское, а значит, и любовное, так как это доказано в стихах со всей непреложностью.

Первый план пейзажных построений Филиппа, никогда не будучи утяжеленным, каким-то непостижимым течением словно силился сползти вниз, за границу холста, как скатерть, которую обязательно сдернут в момент скандала или припадка. Эта странная эссенция

фотобиеннале-2004: лавры фотографии

Дмитрий Новик

138 проектов на 40 площадках, более 6 тысяч фотографий.
Тотальность московской Фотобиеннале-2004 изначально предложила жесткий выбор: невозможно посмотреть все ни заvernисажные час-два, ни за три недели потом. Глаз, как фотовспышка, выхватывал и запоминал частности, мозг пытался создать цельную картину.

Мартовская катастрофа Манежа стала серьезной угрозой на пути проведения фестиваля. Впрочем, когда фотографическую массу расселили по церетелиевским местам Москвы (их в столице три), снимки заняли «свои шесть». Как ни кощунственно это прозвучит, фестиваль от этого только выиграл, хотя мест хватило не всем.

Древо Фотобиеннале-2004 получилось ветвистым. Корни-темы, на которых оно держалось и бесперебойно питало художников и кураторов, назывались «Город», «Идентичность», «Новые технологии». Ветви выбирали себе необходимые витамины в виде отдельных авторов и проектов. Получилось мощное дерево, совсем не похожее на те, что снимает один из участников фестиваля, минималистичный иранец Аббас Киаростами.

Ветвь первая. Имиджевая

Новый Манеж открывал фестиваль — вероятно, поэтому для него были выбраны два синтетических проекта с большим количеством участников, но двумя ясными задачами. Показать — «Париж глазами фотографов» и «В поисках идентичности». Разумеется, совершено не случайно оба проекта приехали из Франции, первый — из Центра Помпиду, второй — из Национального фонда современного искусства FNAC. Московский месяц фотографии делается во многом по образу и подобию парижского, за что французы отвечают постоянным присутствием в России. В данном случае полярные проекты намеренно сталкивались в одном выставочном зале. Как в известной сказке, пойдя налево, зритель попадал в классический черно-белый Париж Робера Дуано и Анри Картье-Брессона, Эдуарда Буба и Ман Рэя. Мне показались интересными «Портовая набережная Сен-Дени» Дуано и «Улица Муффтар» Картье-Брессона с мальчишкой, несущим два фугаса с вином. Почти незаметен Уильям Кляйн, но его Париж 1968 года выставили с явным намеком на отдельный проект, показанный в Галерее Зураба Церетели на Пречистенке.

Пойдя направо, вы попадали на процесс «глубокого бурения» социальной и биологической рефлексии. Серия портретов Эдуарда Леве воспроизводит никому не известных людей, которые являются полными тезками Делакруа, Батая, Лоррена, Бретона и т. д. На уровне сознания понятно, что это — игра, но сенсорика упорно искала сходства с классиками. Почти то же самое происходило в фотодуэли Энди Уорхол — Роберт Мэйплторп. Основатель поп-арта снял мастера мужскихню в 1983 году, три года спустя они поменялись ролями. Портреты как будто сделаны одним человеком, кем-то третьим. Жакоб Татено, «оголяя» черепа кинозвезд, добивается эффекта интимного фото. Антон Ольшванг, «пришивая» к цветастой домашней одежде армейские бирки с группой крови, получает обратный эффект — интимный наряд становится одеждой работников войны. Мелькнуло фото Ширин Нешат «Без лица» — во всей красе и силе она покажется в ЦДХ: уже привычные пуховые шапки Ольги Чернышевой приведут к ее замечательному сериалу «Переходный возраст» (подростки сложного возраста обнимают родителей) в Музее современного искусства



Евгений Мохорев. Из серии «Прогулки по городу». 1999–2003. Собрание Московского Дома фотографии

ва в Ермоловском переулке. Проект Влада Монро «Всякая страсть слепа и безумна» об олигофренах, мечтающих о богатстве и излишествах, которая пару лет назад была показана в галерее XL, вероятно, должна была начинать мамышевский сериал. Но и показанный в Ермоловском «Игрок (Достоевский в Баден-Бадене)», и «Звездный выбор» — о том, как Уорхол-Мамышев выбирает кофе (естественно, одного из спонсоров фестиваля), выставлявшийся в МДФ, оказались заметно слабее. Впрочем, не стоит забывать, что Фотобиеннале является еще и светским событием, и здесь Монро — единственный, неповторимый и, видимо, незаменимый.

Ветвь вторая. Неформальная

Она выросла почти вся из Петербурга и расположилась в Музее современной истории России. Неожиданно сильным оказался проект «Ленинградский фотоандеграунд 1970-х». Эстетские фотографии Бориса Смелова затмили языческих баб и зловещие трубщобы Приходько, как и юного Гребенщикова на снимках Усова. Но вместе на небольшом пространстве они создали свою неодномерную «стори» о том, что был такой не самый захолустный город Ленинград. И рядом — на первый взгляд, абсолютно частный проект Андрея Чежина «Автопортрет. 366 дней». Мало ли зачем фотохудожник каждый божий день делает по одному изображению собственной персоны? То залезает в ванну проверить закон Архимеда (соседи снизу не жаловались), то в поганом настроении увековечивает два яйца и морковку посередине — автопортрет совершенно недвусмысленный. Но, посмотрев всю серию, вспоминаешь слова Децла, «а что ты сделал для хип-хопа в свои годы». В скромной серии Чежина проявляется мысль об ответственности за потраченное время. Перед собой прежде всего.

На этом фоне как-то померкла чешская фотография. Запомнилась только «Ecce homo» Эвжена Собека, парный портрет человека, ставшего четвероногим, и утешающей его собаки с «человеческим лицом».

Ветвь третья. Культовая

Наверное, эта самая плодоносная ветвь фестиваля. Отдельный отсек ЦДХ объединил строгую, почти как молитва, иранскую фотографию и западную звезду по имени Орлан. Здесь уместно сказать, что Орлан оказалась единственной живой суперзвездой на открытии фестиваля, остальные обещали приехать ближе к финалу. Эта то ли героическая, то ли фанатичная дама прославилась тем, что распоряжается своим телом и особенно лицом, как языческие вожди командовали подведомственной землей. Пережив за три года девять пластических операций, она изменилась до полной неузнаваемости. Все операции делались под местным наркозом, подробно сняты на видео и многократно показаны. После каждой к лицу Орлан прикладывали простию, получилось девять кровавых плащаниц. Орлан презирает гламурное фото, считает, что замужество и материинство порабощают женщину на кухне, и продолжает утверждать, что внешний облик не может изменить душу. Некоторые бури уже позади, на фестивале показывалась серия «Африканские самогибридизации» — компьютерный микст орлановских автопортретов и масок разных племен. Неожиданно стиль Орлан, да еще разогнанный на большой выставочный формат, получился совершенно гламурным. Впрочем, она рассчитывает еще не раз удивить публику: у Орлан есть идея вывернуть свое тело наизнанку и так пожить некоторое время. Разумеется, сняв на видео все подробности.

В отличие от Орлан весь иранский разделдержан и строг. В центре блестящая персоналия Ширин Нешат — «Женщины Аллаха». Ни одного случайного кадра! Будь то молитва укрытых во все черное на берегу моря или толкающих большую лодку против прибоя. Но сильнее всего женщина, примеривающая дуло пистолета вместо сережек. Идет или не идет? На фестивале проводилось интернет-голосование по выбору лучшей фотографии. Независимо от его итогов рискну утверждать, что этот снимок Нешат самый-самый. К месту оказался проект иранки Шади Гадириан, представляющий молоденьких женщин в традиционной одежде, но с радиоприемником, пылесосом

и даже бутылкой колы. Мужчины — упоминавшийся Киорастами с пустынными пейзажами и Садег Тирафкан и его маскулинные типы с кинжалами за спиной — явно уступили дамам, но сработали как в хорошем оркестре, без которых нет солистов.

К сожалению, остальные проекты фестиваля, попавшие в ЦДХ на антресольный этаж, оказались явно не на месте. Персоналия Антанаса Суткуса (его лучшие вещи №МИ показывал в своем зале) выглядела слишком большой и случайной. Так же как и вполне профессиональные снимки Андрея Гордасевича (работающего в одной из компаний-спонсоров), который снял нетуристический Китай. Проект галереи Гельмана «Шесть раз видео», судя по авторам, интересный (российский видеоарт последних лет), был загнан в спешно сколоченный бокс с одним компьютером. При общей продолжительности записей в четыре часа что-нибудь посмотреть в сжатом фестивальном графике было просто нереально.

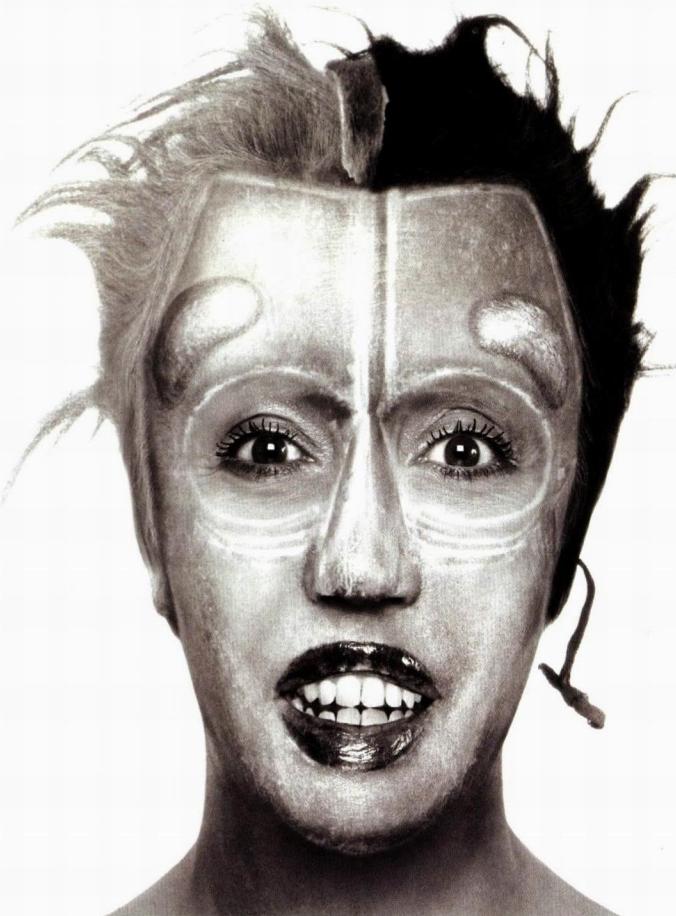
Ветвь четвертая. Идеологическая

Она расцвела в залах МДФ — организатора Фотобиеннале. Хозяин-барин выбрал для своего дома 9 проектов с акцентом на музейное содержание. Иначе и невозможно воспринимать изображения Рима, сделанные безымянным автором почти 150 лет назад, или конструктивистские изыски на темы автомобилизации, созданные в середине прошлого века шведом Эмилем Хейлборном. К тому же ряду относятся серии Наума Грановского «Москва. 1930—1970-е» и Сергея Шиманского «Ленинград. 1947». Но никаких особых эмоций они не вызвали — документы эпохи и не более. В этом смысле гораздо интереснее был проект «Фотомонтаж в СССР. 1920—1950-е». Здесь хитами стали обложка сборника поэтов-конструктивистов «Мена всех» (1924) Александра Родченко, политически выдержаные коллажи Эль Лисицкого и Густава Клуциса, фотомонтажи для киноплакатов Петра Галаджева. В один из фотомонтажей 1935 года уверенno вставлен приказ петербургского брандмайора от 9 сентября 1861 года о наказании рядового пожарной команды Выборгской части Евдокима Цветкова за пьянство 100 ударами розог. Чрезвычайно напоминает фальсификацию.

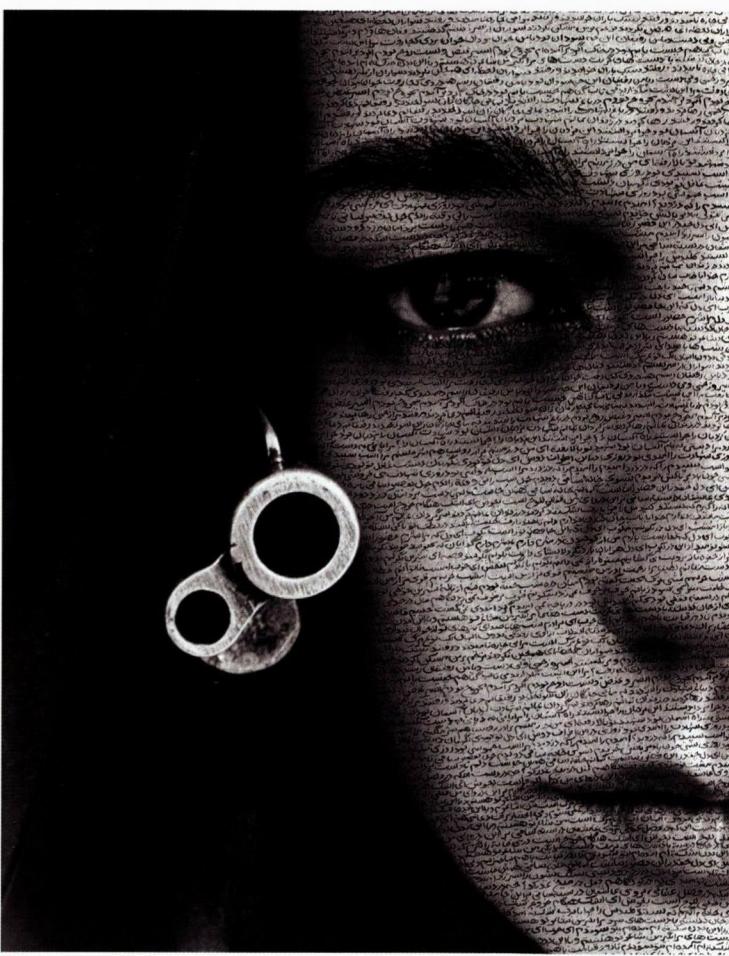
Лучшим проектом в МДФ, на мой взгляд, стали фотографии Клаудио Абате «Рим — центр художественной культуры. 1950—1970-е». Он поймал революционный настрой уличных перформансов с заворачиванием в целлофан автомобилей Гастоне Новелли, танцевальные шоу Филиппа Гласса, туловища в книжном магазине Фельтириелли, известном у нас по эпопее с публикацией на Западе пастернаковского «Доктора Живаго». Самый хитовый снимок Абате сделал в русском ресторане «Босак Козак». Объектив, оставляя нерезким активно жестикулирующих особ, сфокусировался на сидящей на корточках скромной молодой итальянке, похожей на Клаудиу Кардиналье. После нешатовского снимка это второй номер на всем Фотобиеннале-2004.

Ветвь пятая. Звездная

В Музее современного искусства в Ермоловском переулке были собраны в основном российские знаменитости, в Галерее Зураба Церетели на Пречистенке — западные. Выставленные рядом Борис Михайлов и его верный ученик Сергей Чиликовнейтрализовали друг друга, тем более что высказывались на одну и ту же тему — культуры, а точнее — дикости постсоветского пляжа. «Моряки» Сергея Браткова и «Лесной царь» группы АЕС+Ф уже многократно выставлялись,



Орлан. Африканские самогибридизации. Собрание автора, Франция



Ширин Нешат. Безмолвие. Из серии «Экстаз», 1999



Клаудио Абате. Гастон Новели и его ученики из Академии изящных искусств оберывают Фольксваген-«жука» перед книжным магазином Фельтринелли. Из серии «Рим — центр художественной жизни. 1950—1970-е». Собрание автора, Италия



Мартин Парр. Голландия. Из серии «Европа, о, ля-ля!». Европейский дом фотографии, Франция



Олег Кулик. Из серии «Фрагменты». Собрание автора

фотографии инсталляций из натуральных препарированных трупов — «Книга мертвых» Арсена Савадова при внешней убийственности слабее его же шахтеров. Как всегда, стилен Борис Савельев в городских пейзажах «Пространство без времени». Но эти работы требуют долгого и внимательного рассматривания — серьезного процесса, которому сильно мешает стекло, охраняющее фотографию, которое преследовало меня на всем пространстве фестиваля. Понятно, что безопасность и сохранность вещей, предоставляемых музеями, частными галереями и авторами, священна. Но адекватное восприятие произведений становится в таком случае практически невозможным. По всей вероятности, в будущем снимки придется либо загонять в компьютер, либо делать пленки для показа в лайт-боксах.

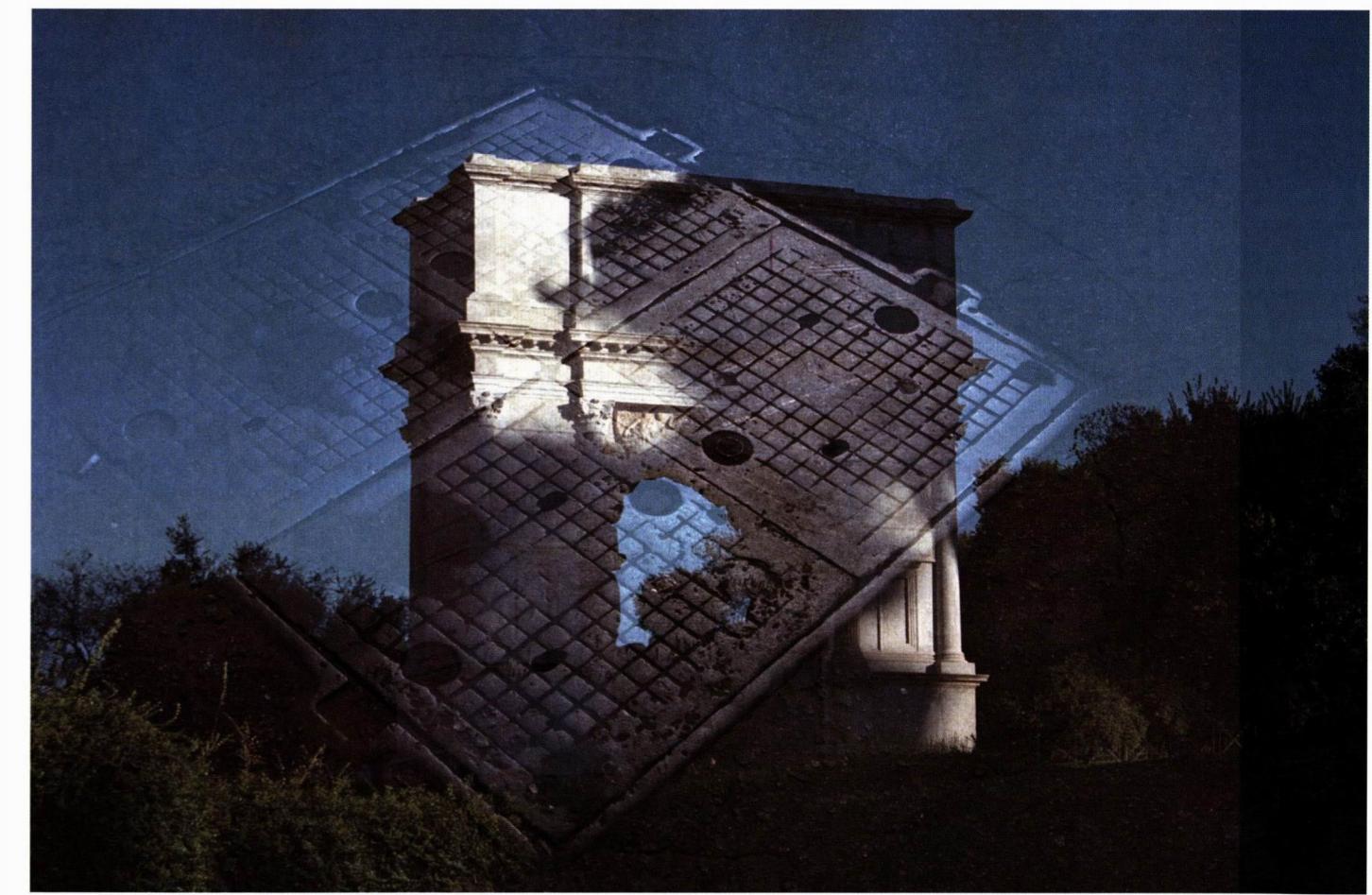
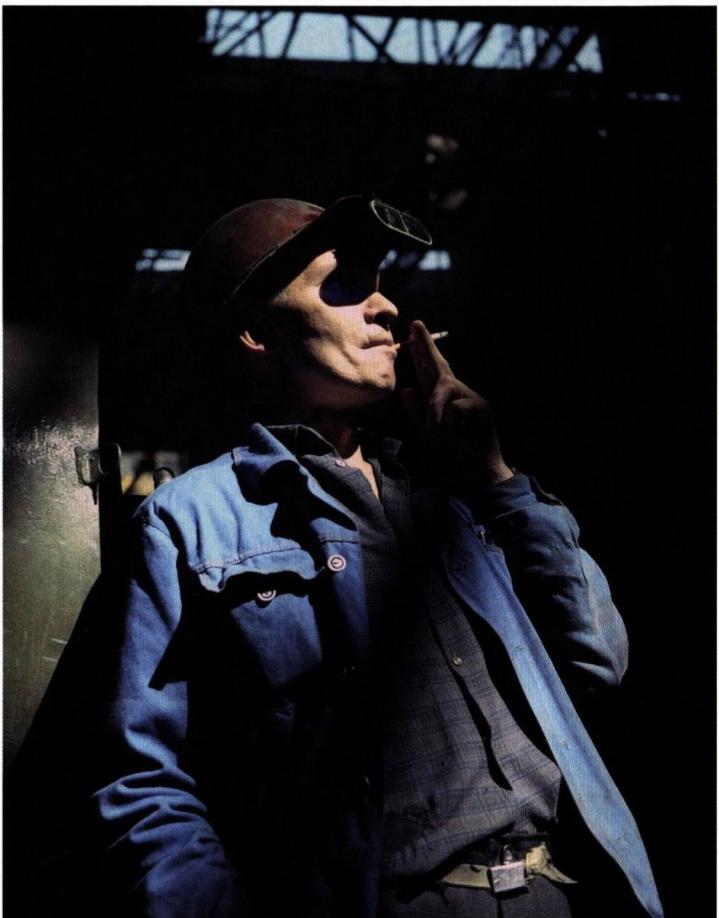
Для наших этнографических познаний интересным показался проект американки Лорен Грин菲尔д «Girl Culture». Художница провела с камерой в руках социохудожественное исследование, о чем думают и как себя ведут девочки от 4 до 13 в теплом благополучном Лос-Анджелесе. Нет никакого сюрприза в том, что многие мечтают выступать в стриптизе и активно к тому готовятся. Закулисье стрипбаров интересует и саму Грин菲尔д, хотя и нет там ничего особенного: нижнее белье персоналу приходится стирать в туалетных раковинах. Тех девочек, кто не вышел фигурой и страдает безудержным аппетитом, ждут насмешки сверстников и специальные лагеря для похудания: «Лучше быть дурой, чем шлюхой, лучше быть шлюхой, чем жирной».

Галерея Церетели, знаменитая на всю Москву своим огромным бронзовым яблоком, приютила (условно) «фешн-шоу» Фотобиеннале. Богемный Нью-Йорк, бунтующий Париж, благочинные греческие монастыри, холодный шведский офис, одноэтажная Америка и туристический Париж. Эта эклектическая подача сильно напоминала произведения самого Церетели, давно смешавшего классику, модерн, модернизм и постмодернизм. Такой «накат» не смог преодолеть ироничный англичанин из «Магнума» Мартин Парр с его огромными кусками мяса на крючках, фаллоимитаторами в пластиковых пакетиках и градусником в виде Эйфелевой башни. На следующий день после vernissажа Парр показывал на мастер-классе избранное из прошлых проектов, в котором непревзойденными выглядели виды замусоренного пляжа в Брайтоне. Кстати, часть этой серии была показана несколько лет назад в Петербурге на выставке «Look at me», организованной Британским Советом. Остроумный Парр тут же заметил, что англичане лучше других только в заваривании чая.

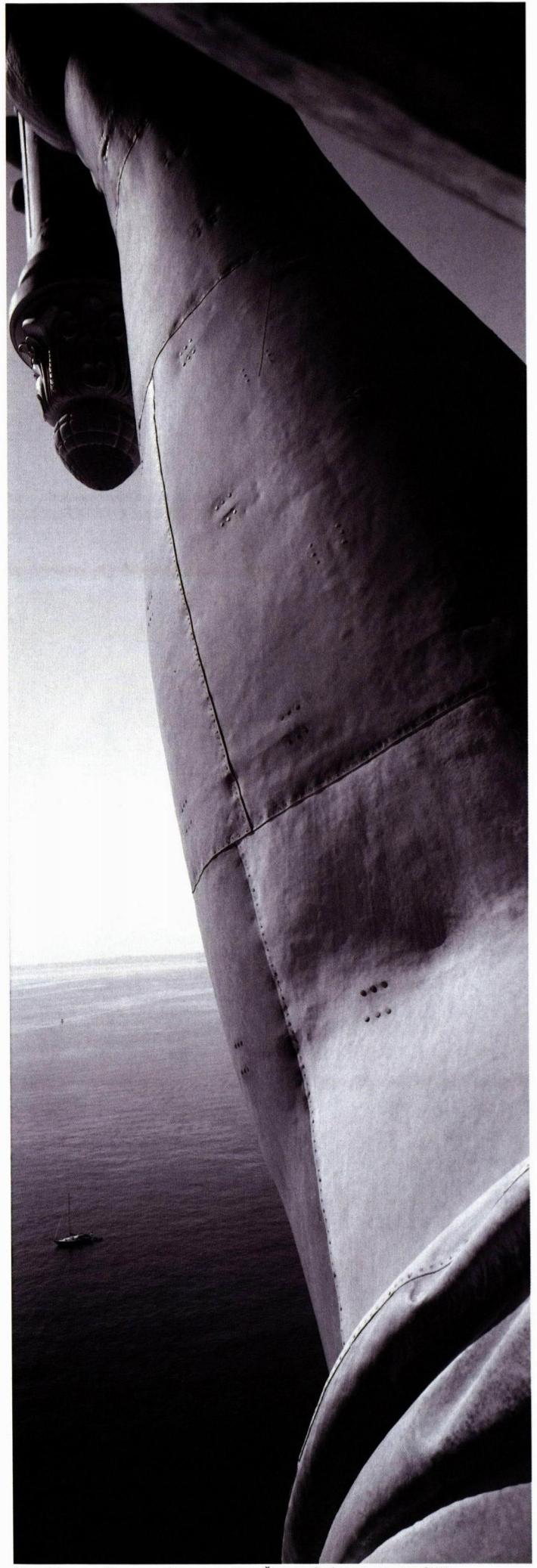
Преодолеть гламур удалось Олегу Кулику в серии «Фрагменты». Простое рассуждение о том, что наше сознание, отравленное телевидением, принципиально фрагментарно и мы вынуждены все время восстанавливать целое по небольшим частям, художник превратил в изящное высказывание. На снимках видны только руки-ноги и лица, остальное воображение легко восстанавливается. Кстати, эти снимки были показаны без стекол, от чего сильно выиграли.



Сергей Братков. Удмуртия. Из серии «Лица Волги». 2003. Государственный центр современного искусства, Нижний Новгород



Семен Файбисович. Из серии «Риму Рим». 2003. Собрание автора



Хорст Хамман. Из серии «Вертикали Нью-Йорка». Собрание автора, США

Ветвь шестая. Метафизическая

В Музее современного искусства на Петровке и на пешеходном мосту «Багратион» зрителю увидел результаты поездок фотографов по России. Убогая жизнь провинции с печным отоплением, варварской охотой на тюленей и прочими простыми радостями не позволяла вдаваться в тонкости фотографии, особенно на фоне бутиковой Москвы. Питерская «Апрашка», снятая Александром Флоренским в 1982-м и ремейкированная Дмитрием Горячевым ровно 20 лет спустя, — только добавила тоскливи: ничего за пределами Садового кольца не меняется. Не зря же проект Александра Сорина назывался «Чукотка вне времени».

Явно заметными на этой ветви стали две серии из большого проекта «Лица Волги». Ироничная и креативная Вита Буйвид увековечила чебоксарских афродит, выходящих в естественном виде из великой реки. Сергей Братков сделал в Ижевске в меру пафосную и очень выразительную серию сталеваров, плавящих металлы для автоматов Калашникова.

Выезд московского художника Николая Полисского в калужскую деревню Николо-Ленивец для сооружения с помощью местных мужчин 27-метровой «Медиа-башни» из прутьев, несмотря на энтузиазм и интерес местного населения, все равно выглядит чисто столичной забавой.

Ветвь седьмая. Приватная или неприватная

Чтобы приблизить фотографию к покупающим массам, несколько видовых проектов, показывается в одном из бывших советских универмагов — все они стали собранием бутиков. В Петровском Пассаже было много красивой Италии — облака, люди, горы. Совершенно неожиданно туда же попал Семен Файбисович с концептуальным проектом «Риму — Рим». Он экспонировал на одной пленке сначала римские красоты, а потом — московские канализационные люки. Наверное, это реакция художника на претензии российской столицы стать третьим Римом. Но можно воспринимать его проект и как мафизную акцию по закатыванию вечного города в московский асфальт. В любом случае жаль, что «Риму — Рим» оказался бесплатным приложением к торговле. Тем более что вместо серии из 11 фотографий было показано всего шесть.

Ветвь восьмая. Интимная

Мастерская Ильи Кабакова на Сретенском бульваре — место и культовое, и модное. Теперь на чердаке огромного семиэтажного дома учат студентов современному искусству и проходят дискуссии на те же темы. Фотобиеннале попыталась использовать мастерскую по прямому назначению, как место личных переживаний художника. Дуэт Александр Виноградов — Владимир Дубосарский, оставил недолго живопись, взял в руки камеры и сфотографировал свою мастерскую с топографической точностью повторяя кабаковскую. Там, где у Кабакова помещался холст и до сих пор на полу видны следы краски, дуэт инсталлировал изображение своей большой и светлой мастерской. На месте его скромных книжных стеллажей — навороченные фолианты и диски последних лет. В том месте, где Илья Иосифович наблюдал закат, выставлена фотография из сессии с голым Куликом на фоне заходящего солнца. На кухне успешного дуэта — кофе и бананы, а у Кабакова — по-прежнему подсолнечное маслище и соль. Земли.



Олег Каплан. Посвящение Сальвадору Дали. Цветная фотография на обращаемой бумаге

с боевым посвящением вас!

Михаил Кузьмин

Посвящение. Фотография. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Особняк Румянцева. 15 апреля — 10 мая

Художники неоднозначно относятся к деятельности куратора. Для многих из них это просто человек, который сам ничего толком делать не умеет, а в художественный процесс постоянно вмешивается. Даже если выставка удалась, прозвучала, то все равно о кураторе вспоминают не в самую первую очередь. Исключения есть, но они редки. К числу явных кураторских удач относится выставка «Посвящение», организованная Государственным центром фотографии. В ней приняли участие 50 петербургских фотографов разных возрастов и поколений. Их работы в течение трех недель (с 15 апреля по 10 мая) демонстрировались в залах Государственного музея истории Санкт-Петербурга (особняк Румянцева на Английской набережной).

Когда Ольга Корсунова, куратор проекта «Посвящение», сформулировала общую идею выставки и донесла ее до умов практикующих фотографов, у нее не было уверенности в том, что все получится само собой. По реакции предполагаемых участников чувствовалось, что они не до конца понимают кураторский замысел. Первая часть проекта, неведомая зрителю, прошла в сплошных переговорах-разговорах. Ольге Корсуновой пришлось сотни раз объяснять, что «Посвящение» (*homage, дань уважения и признательности*) — это стильный жест в честь кумира, классика или просто хорошего человека.

Главная сложность состояла в том, что фотограф, решившийся на посвящение, должен был выйти из индивидуальной скорлупы, из типичной фотолаборатории в новое масс-медиийное художественное пространство. Когда-то Жан-Поль Сартр заявил, что каждый человек, живущий на этой земле, находится «под прицелом». Не важно, где вы пребываете, в Париже или в пустыне Гоби, все равно вы ощущаете, что на вас нацелены миллиарды человеческих глаз. В такой ситуации даже простой поступок, элементарное действие подвергается «масовой моральной оценке». Даже в пустыне или тундре шагу нельзя ступить, чтобы не подвергнуться осуждению. В полемическом задоре

французский философ явно сгустил ситуацию. Что же касается творческих людей, то не так уж часто встречаются художники, которые ежесекундно советуются с Леонардо да Винчи или с Рембрандтом ван Рейном.

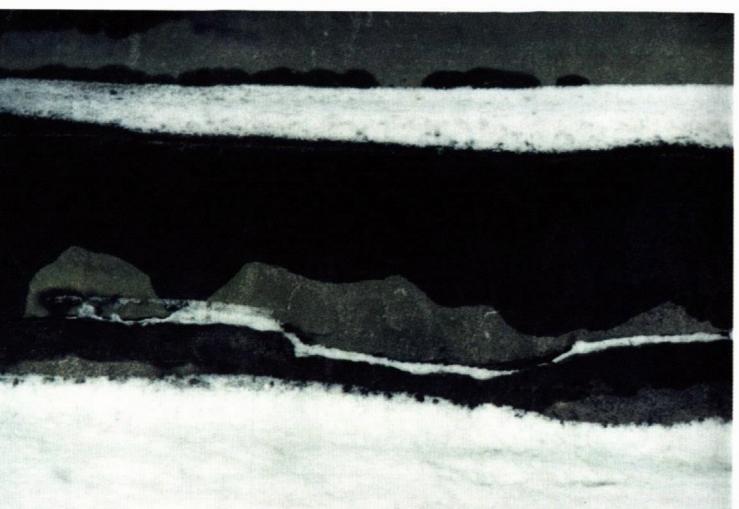
На первом этапе все участники проекта «Посвящение» произвели домашнюю инвентаризацию, внимательно проанализировали свои уже созданные работы, а потом мысленно поиграли в воображаемый музей. То есть представили, что где-то в реальности есть идеальный зал, в котором экспонируются произведения выдающихся художников прошлого и настоящего. И в этом же зале на одной из многочисленных стен (музей ведь воображаемый) они поместили свои собственные работы, которые оказались рядом с такими известными мастерами, как... Вот она — скрытая интрига проекта «Посвящение»! Ольга Корсунова ненавязчиво предложила всем участникам осмыслить через фотографию свое пребывание-бытование в мире искусства. Подтекст был таким: что, если я, почти неизвестный фотограф, соотнесу свое творчество с тем, что делали или делают великие мириа сего?

При сборе работ на выставку почти сразу выяснилось, что пристрастия фотографов не ограничиваются только сферой живописи. В орбиту посвящений попали деятели литературы, музыки, кино и собственно фотографии. На отборочном этапе Ольге Корсуновой помогал фотограф Игорь Лебедев. В итоге на выставку попало около 150 работ 50 участников. В общей сложности более 70 посвящений.

Устроители сочли нужным вывесить в одном из залов небольшие портреты всех людей, удостоившихся оммажных жестов наших современников. Именно с этого табло, где были указаны все фамилии классиков, и логично было начинать знакомство с выставкой. Первая реакция на «Посвящение» не была чисто художественной: почему-то многие зрители, прежде чем начать осмотр, занялись статистикой. Стали выяснять, кому же из великих досталось больше всего посвя-



Дмитрий Конрадт. Посвящение Эль Лисицкому. Цветная фотография



Дмитрий Конрадт. Посвящение Рокуэлу Кенту. Цветная фотография



Евгений Мохорев. Посвящение Владимиру Набокову. Черно-белая тонированная фотография



© Е. Могорев, 1991.



Людмила Григорьева. Посвящение Этторе Скола (к/ф «Бал»). Черно-белая тонированная фотография

щений. Мы бы не стали делать из этого факта каких-либо далеко идущих выводов. Но рейтинги, увы, в моде, и приходится констатировать, что на первом месте оказался Казимир Малевич (кажется, семь посвящений). Затем идут Дали, Эшер, Матисс, Рембрандт, Ван Гог, Кэрролл (от трех до пяти посвящений).

Не менее интересен список творцов, удостоившихся одного или двух омажных жестов: Владимир Набоков, Леонардо да Винчи, Милан Кундера, Пауль Клее, Райнер Вернер Фассбinder, Микеланджело Антониони, барон Людвиг-Генрих Николаи, Жорж Брак, Александр Блок, Осип Мандельштам, Питер Гринуэй, Арсений Тарковский, Александр Бенуа, Александр Родченко, Хулио Кортасар, Мартiros Сарьян, Ричард Аведон, Эдгар Дега, Микалоюс Чюрленис, Вильям Шекспир. Короче, компания «приглашенных классиков» подобралась уникальная — таким «списочным составом» может гордиться любой музей.

До начала выставки, до открытия было легкое опасение, что художники не справятся с поставленной задачей, ведь омаж требует особой культуры. И все же опасения и страхи оказались напрасны: питерские фотографы достойно склонили головы перед классиками искусства. Никакого раболепства, ложного пафоса восхищения в их художественных жестах не было. И это уже само по себе ценно.

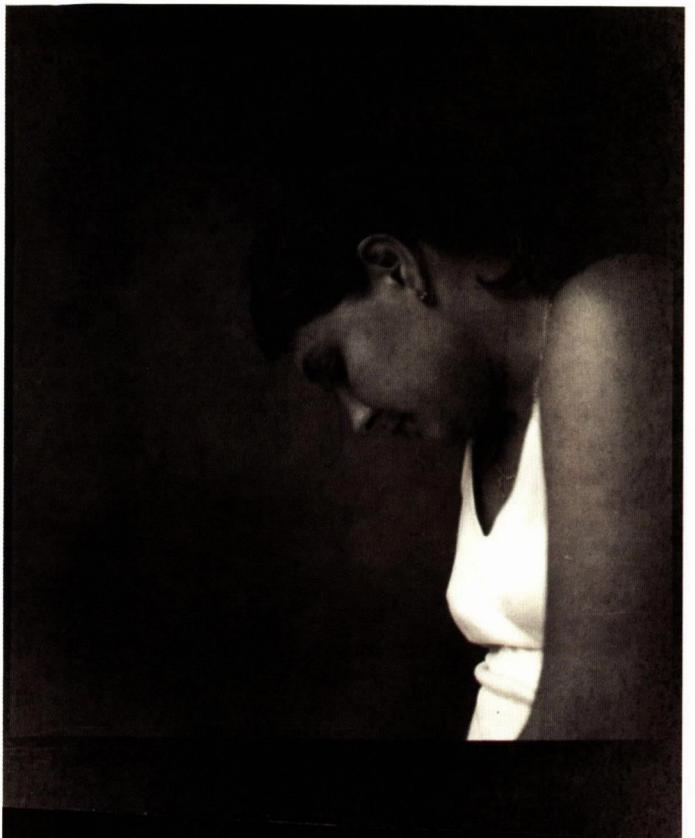
Ольга Корсунова не ограничилась чисто визуальной стороной проекта и позволила фотографам «заговорить», выразить свои чувства в словах. Почти под каждой фотографией был помещен авторский текст, проясняющий суть дела и тайные симпатии. Например, ком-

ментируя свое «Посвящение Анри Матиссу», Эдгар Калаев признается, что: «фотографы во все времена, особенно в ранние, посматривали на творчество живописцев... Меня, например, частенько посещала легкая зависть к той условности цвета, сюжета, пространства, к той легкости выбора деталей, которые, при всей мощи фотографии, ей недоступны. И я считаю эту зависть плодотворной... Эту работу я посвящаю Матиссу, но ни в коем случае не потому, что хотел бы быть похожим на него».

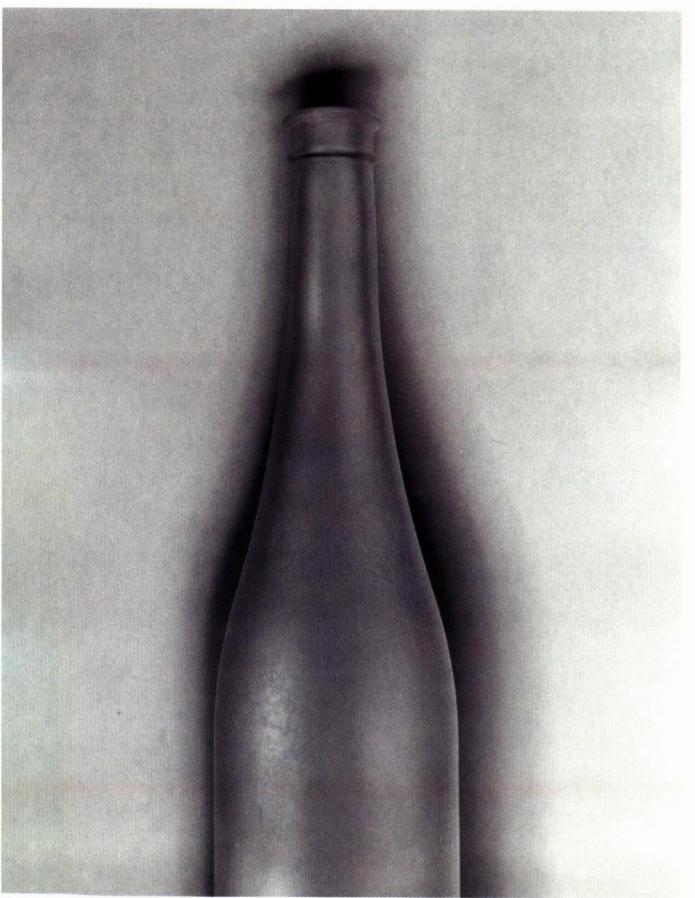
Надежда Кузнецова адресовала свою черно-белую фотографию Рембрандту. У нее не было умысла имитировать картины великого голландца. Сходство обнаружилось случайно, при печати. И ей, как она признается, «ничего не оставалось, как честно подписать, кому посвящается этот лист».

Скорее всего, и Дмитрий Конрадт не ставил перед собой задачи рационально обосновать свою привязанность к Элю Лисицкому и Рокуэллу Кенту. Просто, блуждая по Питеру, Конрадт случайно наткнулся на живописную стену в духе Лисицкого и на образчик лэнд-арта в духе Кента. И не устоял перед такими находками.

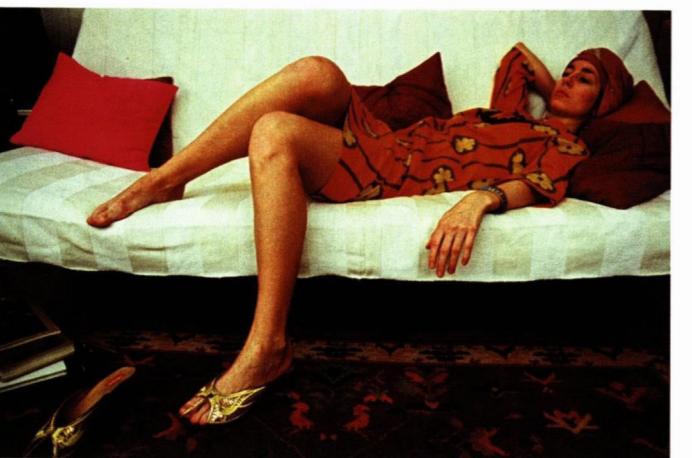
Сознательно ориентировались на живопись два участника проекта — Владимир Антощенко и Олег Каплан. Климт, Клее, Филонов и Чюрленис в исполнении Антощенко выглядят очень убедительно. Это не пиратские копии, а легкие свободные переводы. Интересны и короткие, в одно предложение, комментарии фотографа: «Удивляет парадоксальное сосуществование статики и динамики в композициях Климта и его невероятная декоративная щедрость». «Филонов при-



Алексей Зеленский. Посвящение Вермееру. Авторская техника. Черно-белая тонированная фотография



Артур Ионаускас. Посвящение Франтишеку Дртиколу. Черно-белая фотография



Эдгар Калаев. Посвящение Анри Матиссу. Цветная фотография

зывал художников „делать каждый атом“, и это его кredo мне представляется одним из главных условий настоящего творчества».

Создавая пародии на темы Даля, Пикассо и Неизвестного итальянского художника эпохи Возрождения, Олег Каплан, как нам кажется, значительно отходит от первоисточников и тем самым демонстрирует новое прочтение классики, которое тоже имеет место быть. Например в современных интерьерах.

Трудно сказать, как верно и беспристрастно оценить сделанное питерскими художниками. Как и на всякой выставке, более всего радуют непредсказуемые работы. На примере двух посвящений Евгения Мохорева это особенно заметно. Серия его фотографий «Дом Владимира Набокова» ничего нового не добавляет к уже известному образу известного писателя. Кузьма Петров-Водкин в картине «Купание красного коня» мощно, раз и навсегда, увековечил мальчика-подростка (юного Володю). Но цикл «Наброски к старой Лолите» потрясает по-настоящему. Такой Лолиты мы никогда не видели. Это короткий и пронзительный «кинофильм» без хеппи-энда.

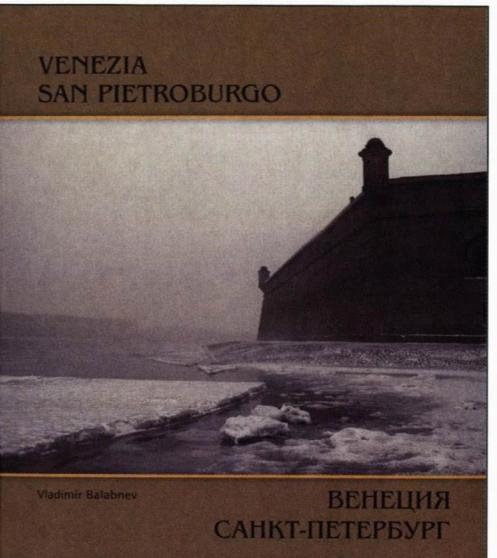
Отталкиваясь от текста французского романа Милана Кундера «Неспешность», Екатерина Богачевская сделала тончайшую зарисовку с натуры. Поймала в объектив прогулку матери и дочери: «В этой неспешности я угадываю признак счастья». Милан Кундеря наверняка будет доволен: точное попадание в семантику романа.

Этторе Скода, автору знаменитого фильма «Бал», фотограф Людмила Григорьева посвятила несколько тонированных фотографий. И тоже удача: все «чувственные формы» этого фильма схвачены на лету, воспроизведены в «движущейся статике».

Удались, конечно, не все посвящения. Но более половины можно признать успешными. Причины срывов или недотянутых вещей, как кажется, произошли не оттого, что был неправильно выбран объект для оммажа. В конце концов человек волен посвящать свое творение тому, кому хочет. Но это в жизни.

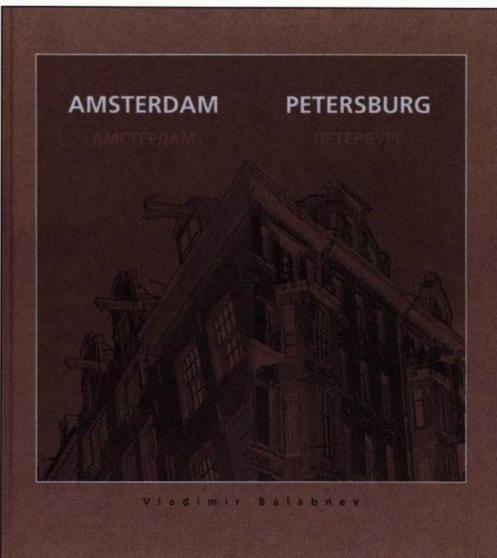
В искусстве же через «Посвящение» должна была проявиться новая суть или новое измерение уже виденного. Иначе у зрителя возникнет ощущение, что фотограф путает карты. Например, Марина Снигиревская выставила четыре вполне качественные и очень выразительные фотографии из цикла «Времена года». Недолго думая, она посвятила их Антонио Вивальди. Почему именно ему? Просто, когда она снимает натюрморты, слушает именно «Четыре времени года» Вивальди. А если во время работы художник пьет пиво, то, значит, ему надо бутылку увековечивать? Или какого-нибудь пивного короля?

Вообще-то на выставке было одно хрупкое и бьющееся изделие. Фотограф Артур Ионаускас через бутылку, а вернее, через «стеклянную драматургию, построенную на игре света и тени», помог нам совершить путешествие в театр Франтишека Дртиколы. В тот самый, где обыкновенные вещи играют звездные роли.



Vladimir Balabnev

ВЕНЕЦИЯ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ



Vladimir Balabnev

АМСТЕРДАМ ПЕТЕРБУРГ
АМСТЕРДАМ ПЕТЕРБУРГ

Венеция — Санкт-Петербург
в фотографиях
Владимира Балабнева;
текст Михаила Мильчика;
издательство «Галерея Дизайна
Санкт-Петербург», СПб, 2003

Амстердам — Петербург
в фотографиях
Владимира Балабнева;
текст Кейса Верхейла;
издательство «Галерея Дизайна
Санкт-Петербург», СПб, 2003

совпадая лишь в параллелях...

Михаил Кузьмин

Метафорическое видение поэта отличается от объективного зрения фотографа. Но так ли уж разительно? В знаменитом стихотворении Бориса Пастернака «Венеция» (1913) есть несколько запоминающихся образов:

«Размокшей каменной баранкой
В воде Венеция плыла».

«Большой канал с косой ухмылкой
Оглядывался, как беглец».

«Вдали за лодочной стоянкой
В остатках сна рождалась явь».

Изучая венецианскую часть альбома, замечаешь, что таллинский фотограф Владимир Балабnev довольно легко воспроизвел все три пастернаковских образа. К размокшей каменной баранке он добавил еще и каменный хлеб, и каменные пряники, и каменные кренделя... Есть и «косая ухмылка» Большого канала — она неоднократно повторяется в кривых усмешках каналов поменьше. И почти на каждом венецианском снимке фотографа сон ненавязчиво переходит в явь, в чем, в общем-то, нет ничего сверхъестественного, ибо автор предпочитает фиксировать итальянский город преимущественно на рассвете.

Из поздней редакции стихотворения «Венеция» (1928) Пастернак выбросил одну строфу. В ней тоже был запоминающийся образ. Гондолы (в тексте — ударение на первый слог) напомнили поэту опасное оружие: «И гондолы рубили привязь, / Точа о пристань тесаки». Казалось бы, абсолютно субъективный образ, но и он подмечен Балабневым и воспроизведен, например, на фотографии «Рио деи Миракони» (стр. 34): на ней нос гондолы напоминает настоящую иглу, опасную своим острием. В данном случае произошло то, о чем в свое время упоминал еще английский критик Джон Рескин: после пейзажей Тернера лондонские туманы стали эстетически значимее. После Тернера дышать лондонскими туманами стало престижнее. Можно сказать, что и точно найденные венецианские метафоры Бориса Пастернака приблизили к нам далекий итальянский город. Сделали его привлекательным еще до того, как мы в нем побывали.

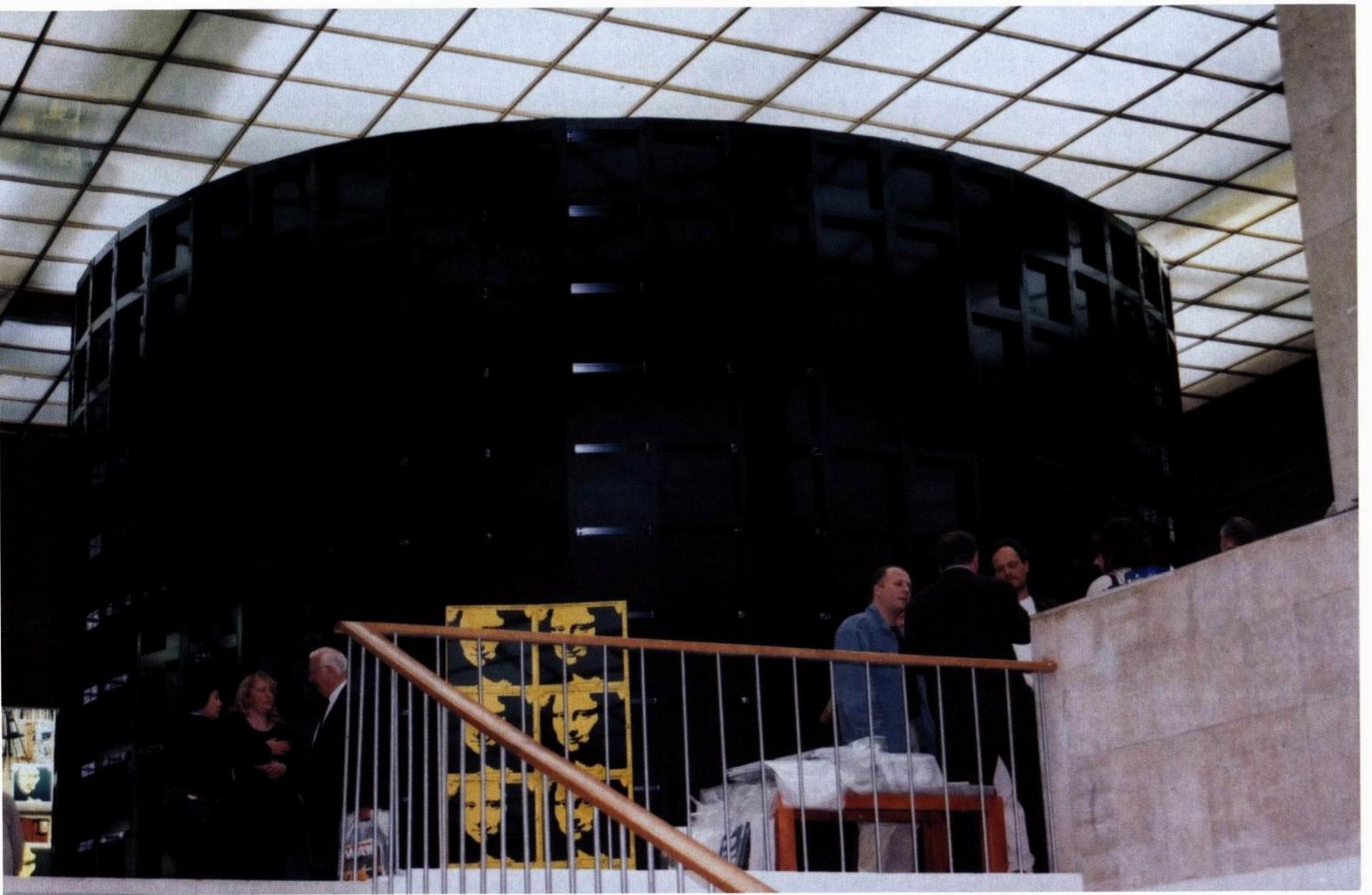
Два своих новых альбома — «Венеция—Санкт-Петербург» и «Амстердам—Петербург» Владимир Балабnev задумал и реализовал по

принципу визуальных сравнений. Из нескольких тысяч кадров, сданных в трех европейских городах, он отобрал всего двести десять и разбил их на пары, близкие в своей идентичности происходящего. Как будто бы Венеция, Амстердам и Петербург живут одной и той же жизнью, которая, правда, варьируется, но незначительно.

Вот пример наиболее радикального сравнения: в альбоме «Амстердам — Петербург» (на развороте страниц 74—75) воспроизведены трамвайные рельсы — голландские и наши, отечественные. Голландские аккуратно вплетены в мостовую Лейденской улицы. Они сделаны с умом, выглядят ухоженными и вызывают массу положительных ассоциаций. Наши трамвайные рельсы, которые Владимир Балабnev обнаружил на Лазаревском мосту, жутко ржавые, дышат на ладан. Непонятно, как по таким рельсам может передвигаться трамвай. Им давно пора на свалку. И мосту, кстати, тоже.

Проводя параллели между голландской и питерской жизнью, Балабnev не стремится выявлять недостатки. И в Амстердаме, и в Петербурге, по версии таллинского фотографа, есть свои плюсы и свои минусы. Плюсов гораздо больше. В значительной части амстердамских фотографий отражены именно положительные моменты современного европейского бытия: отдых, развлечения, праздники. После просмотра такого альбома наверняка появятся желающие слеть на несколько дней в Амстердам.

Иначе построен альбом «Венеция — Санкт-Петербург». Принцип проведения параллелей сохраняется, но преобладают уже не репортажные снимки, запечатлевшие повседневное бытие местных жителей, а фиксации вечных ценностей. Главными «героями», действующими «лицами» фотографий становятся дома, улицы, набережные, каналы, скульптурные памятники. Люди редко попадают в объектив фотографа, благодаря чему создается ощущение абсолютной музыкальности Венеции и Петербурга. Эти два города созданы не для жизни, а для стороннего созерцания или для карнавала. Форма визуальных сравнений оттывается и уже не просто констатирует сходства и различия, а становится эстетически значимой. Как на развороте 30—31 стр., где петербургский собор Святой Троицы (Il tempio della S. Trinita) точно рифмуется с венецианской церковью Спасителя (Chiesa del Redentore).



МОНА В БАШНЕ

Дмитрий Новик

Путешествия Моны Лизы. Георгий Пузенков. Инсталляция, фотография. Третьяковская галерея на Крымском Валу. До 15 августа

«Мона Лиза» Леонардо да Винчи — самая известная картина всех времен и народов. Историки искусства установили, что она создана между 1502-м и 1506 годами, следовательно, у девушки с фирменной улыбкой вот-вот круглая дата. В Москве и Кельне трудится художник Георгий Пузенков, который изобрел «Single Mona Lisa», то есть воспроизвел компьютерное изображение известной картины акрилом на холсте. Оставалось соединить эти факты в Третьяковской галерее.

Зачем Пузенков и другие художники «ревиртуализируют» виртуальную реальность, объяснил Борис Гроис. Одна статья называется «Реализм реди-мэйд» и опубликована в каталоге выставки Пузенкова в Русском музее в 1998 году, другая — «Само-собиратели» (1997) находится в сборнике «Комментарии к искусству». Но Пузенков не ограничился созданием сингла. За последние годы он объездил Россию со своей картиной и сфотографировал ее в самых неподходящих местах. У памятников Ленину и Гагарину, в казино и фитнес-клубе, в музеях на фоне шедевров, на рынках, в зоопарках и на помойках. Серия снимков составила выставку-исследование «Mona Lisa goes Russia». Тест «на Лизу» оказался трудным. Когда-то классики авангарда утверждали, что в будущее возьмут не всех. Теперь Мона Лиза не всех взяла в прошлое. Ей понравились продавщица махровых полотенец, матросы с крейсера «Аврора» и два сельских мальца.

Чтобы отметить славное 500-летие девушки, Пузенков объединил предыдущие проекты. В одном из залов на Крымском Валу построена круглая башня (диаметр — 30 метров, высота — 6), которая заряжена внутри пятью сотнями «синглов», воспроизведенных на пластике во всех цветах спектра. Попадая внутрь башни, вы как бы оказы-

ваитесь в свете солнца, рефактированного магическим кристаллом Моны Лизы. Внутри звучит саундтрек «Мона Космос 21», сочиненный Пузенковым с использованием пяти тактов, оставшихся в записках самого Леонардо.

Вернисажный опыт показал, что больше минуты под пристальным взором 500 мон лиз никто не выдерживает. Сразу вспомнилась знаменитая байка Фаины Раневской. Сначала Монна Лиза производила впечатление, потом выбирала — на кого производить, на кого — нет, теперь выбирает, кто вообще сможет выдержать ее взгляд. За пределами башни по стенам развесены в лайт-боксах те самые снимки о путешествии «Моны Лизы» по стране. Они выглядят лишними. Точно так же смотрелись бы картинки Татлина вокруг его башни Третьему Интернационалу. Сакральный проект не допускает дополнений.

Сейчас энергичный Пузенков (в молодости прыгал в высоту на 208 см) намерен отправить свою Мону Лизу в космос. Сделать это непросто, за каждый грамм груза на орбитальных станциях идет борьба. Впрочем, художник умеет договариваться. Для создания металлической башни в ГТГ он привлек двух спонсоров. Если выбор компании по производству наружной рекламы очевиден, то привлечение фирмы по производству квадратного шоколада только потому, что «Сингл Мона Лиза» имеет такую же форму, удачный маркетинговый ход.

Другой вопрос, стоит ли игра с космосом свеч. Нынешние космические достижения всех стран достаточно скромные, а накачивание пиаровского давления даже с помощью самой известной девушки может погубить изящный проект. Мона Лиза не выдержит перегрузок.





от больших кутюр

Д.Н.

«От купюр». Дмитрий Цветков. Объекты. Крокин галерея. 21 апреля — 9 мая

Никто точно не знает, что такое коммерческий арт-проект. Можно работать «от души» и произвести чисто рыночную вещь, можно трудиться на заказ и сделать произведение «не для продажи». Проект «От купюр» Дмитрия Цветкова и Светланы Румянцевой, показанный в Крокин-галерее, на первый взгляд, чисто коммерческий. Представьте себе, художник получает заказ от бизнесмена, который вознамерился украсить не что-нибудь, а офис Счетной палаты РФ. Там, по слухам, в шикарных коридорных витринах — одни пластмассовые цветочки. Поскольку Счетная палата, по определению, занимается деньгами, то художникам предложили высказаться на финансовую тему.

Цветков сконструировал из бумажных денег два костюма — мужской и дамский. Поскольку девушка не должна быть «валютной», а исключительно культурной, ей соорудили наряд из сторублевок: на них, как известно, изображен Большой театр. Для кавалера посчитали уместным материал из новеньких купюр в один доллар. На каждую стандартную фигуру потребовалось по несколько сотен ассигнаций. В итоге дамский костюм из национальной валюты оказался почти в два раза дороже свободно конвертируемого продукта развитого капитализма. Да еще (внимание, коллекционеры!) на дамские лацканы бумажных пятирублевок найти просто не удалось. Пришлось брать десятками, они по цветовой гамме намного беднее.

Костюмчики на перекроенной «подкладке» фабрики «Большевичка» получились хоть куда. Уже появилась идея соорудить детские ползунки из молодого евро и пояс шахида из чего-нибудь восточного. Когда все пословицы вроде того, что «не в деньгах счастье, но без них еще хуже», прозвучали и на все провокационные вопросы были даны ответы, осталась усмешка художников. Чтобы сделать свой новый проект, Дмитрию Цветкову пришлось резать живые деньги, купленные заказчиком. Разумеется, без эмоций: работа в банке или у станка, печатающего купюры, тоже работа. Публику Цветков спровоцировал поразмышлять о том, кто может себе позволить такой наряд. Речь даже не о затратах — о подходе ко всеобщему эквиваленту. Когда деньги надо уважать, а когда ими можно и нужно пренебречь? Стоит ли демонстрировать свое богатство и надо ли каяться в том, что, напрягши свою и чужую головы, сумел много заработать? Вопросы не только мировоззренческие, но вполне злободневные. Чистая «заказуха» оказалась актуальным искусством.

Советские ордена и гвардейский значок, которые выставлялись рядом, шитые из бисера самим Цветковым, происходят, строго гово-

ря, из другой оперы. Их можно было надеть на сторублевый костюм партийного работника эпохи недоразвитого социализма. На костюм из сторублевок их не напялишь. Такие награды отсылают к одному из предыдущих проектов художника — «Gold-rush», где Цветков играет в зазоре между советскими и новорусскими стереотипами, вышивая из тряпочек гранаты-автоматы и орденские планки.





Рига-2004: воздух Европы

Александр Котломанов

В маленьком ресторанчике «Касабланка» рядом с Домской площадью расположены пресс-центр проходящей в Риге Квадриеннале скульптуры. Первое, что можно увидеть, войдя туда, — это стоящие на столиках горки черно-красных консервных банок. Логичная мысль о том, что в них латвийские шпроты или еще какая рыба, вскоре дает сбой, и выясняется: в банки упакован воздух Квадриеннале.

В этом году Рижская квадриеннале (4 июня — 25 июля) проходит под девизом «Европейское пространство», и главной ее темой является идея организации пространства и существования в нем трехмерного объекта. Все это обыгрывается на самых разных уровнях, в том числе и на геополитическом. 1 мая 2004 года Латвия вместе с другими странами Восточной Европы вступила в Европейский союз, заняв достойное место на континентальной орбите. В центре Риги установлено 25 больших плакатов (3×5 м), неожиданным образом намекающих на это эпохальное событие. Они представляют фотографии скульптур, созданных в различных европейских странах в 1950 году, когда была подписана Декларация Шумана, давшая начало процессу евроинтеграции. Так, Англия представлена «Головой-шлемом» Генри Мура, Швейцария — Альберто Джакометти, Италия — Агеноре Фабри, Франция — Пабло Пикассо и т. д.

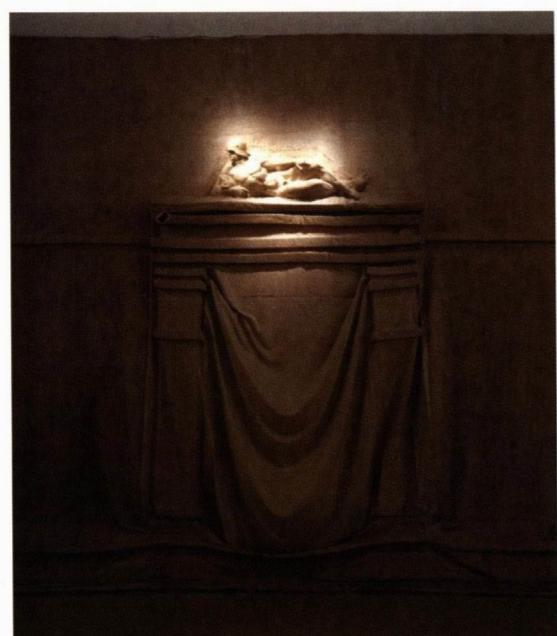
Квадриеннале проходит в Риге уже не первое десятилетие. Раньше скульптуры выставлялись чаще всего в закрытых пространствах, бывали случаи, что их показывали, например, на площади перед Рижским замком или в организованном рядом Саду скульптуры. В прошлых квадриеннале основную долю участия делили три государства Балтии (до начала 1990-х — Прибалтийские республики СССР), и эпизодически выставлялись гости из других стран и регионов. В этом году все по-другому. Из двадцати с лишним стран Европы (Россия в их число не входит) отобрано в среднем по два произведения, а основным выставочным пространством стал самый центр Риги, ее улицы и парки. Задействованы также Художественный музей «Arsenal» и Музей истории Латвийской железной дороги. Помимо выставок, 3 июня в Латвийской Академии художеств состоялся workshop «Международная скульптурная мастерская», а 6 июня — конференция «Колонизируя пространство» в рижской Стокгольмской школе экономики. Кураторами Квадриеннале выступили латвийские художники Айгарс Бикше и Кристапс Гульбис.

Еще в советские времена Прибалтийские республики приятно удивляли своим искусством, всегда независимо выделявшимся на мрачном фоне соцреалистического официоза. Так, хорошо известны латвийские живописцы и графики: Джемма Скулме, Юрис Звирбулис, Вицис Визулис и др. Куда меньше мы знали о латвийской скульптуре. А между тем в этой стране есть своя особенная пластическая школа, образцы которой, подчеркнуто аскетичные и «конструктивные», в изрядном количестве украшают улицы Риги и других городов Латвии. Рига сама по себе очень пластична и располагает, как кажется, к созданию и восприятию трехмерных объектов.

Незадолго до официального открытия Квадриеннале я встретился с одним из ее участников, латвийским скульптором Глебом Пантелеевым, известным петербургским зрителям по выставке в ВЗ «НОМИ» летом 2002 года. В это время он монтировал композицию, посвященную завоеванию космоса, в небольшом павильончике в парке Кронвальда рядом с Домом Конгрессов, который ранее принадлежал местной партийной организации. Этот павильончик, выстроенный в эклектических формах, свойственных для рубежа XIX — XX веков, является памятью о грандиозной выставке 1901 года, посвященной 700-летию Риги. Тогда под сводом его миниатюрного купола была установлена наковальня, на которой кузнецы что-то ковали в атмосфере всеобщего удивления. Теперь же, спустя более ста лет, Глеб Пантелеев соорудил под куполом круглое отверстие, вырезанное из куска ДСП, которое голубоватым светом освещают специальные лампы. Под этим мини-небом красуется постамент с бронзовой головой Ю. А. Гагарина, будто бы дожившего до своего 70-летия (оно отмечается в этом году). Голова напоминает известный памятник Н. С. Хрущеву работы Эрнста Неизвестного, но, к счастью, лишена его мрачной многозначительности. Зато ощущается момент просветления, сопутствующий абсурдному замыслу. Кстати, в этом же парке находится еще одно, не менее интересное творение. Французский художник Эрик Самах, занимающийся скульптурой из звуков, развесил на деревьях специальные флейты, реагирующие на движение воздуха. Все зеленое пространство наполнилось таинственными звуками. И не каким-нибудь дребезжанием, а настоящей музыкой.

Упомяну также, что 2 июня в Галерее Латвийского Союза художников открылась выставка победителя предыдущего Квадриеннале, японца Ниси Масааки. Точнее, не выставка, а одна большая скульптура-инсталляция. Ниси Масааки работает по принципу «создавать, ничего не создавая», то есть использует момент стихийной трансформации, разрушения и в концепции, и в самом материале, его реакции на окружающую среду. Инсталляция под названием «RE BALTIC» показывает здоровенную белую статую, как бы развалившуюся на части, а многочисленные советские журналы, разложенные рядом, подводят к мысли, что это — образ Ленина, находящийся в темном подсознании каждого взрослого жителя Прибалтики. Фрагменты Ильича теряют свой фигуративный смысл, демонстрируя неумолимость разложения памяти о любом великом деятеле. Мудр и многозначителен японский постмодерн.

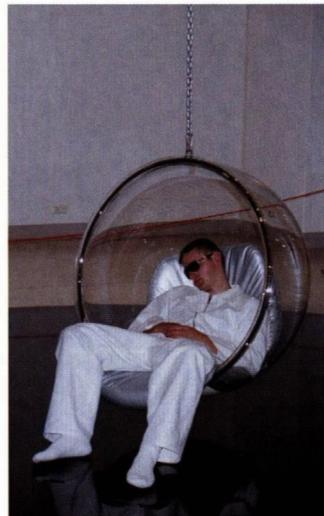
4 июня, в день открытия экспозиции «Рига-2004», специальный автобус должен был развозить участников и журналистов по местам установки объектов. Первым пунктом программы было Старое кладбище



«Маленькая Варшава» (А. Галик и Б. Хавас, Венгрия).
Мраморная улица. Гран-При Квадриеннале «Рига-2004»



Эрик Самах (Франция). Флейтисты



Гинтс Габранс (Латвия).
Объект



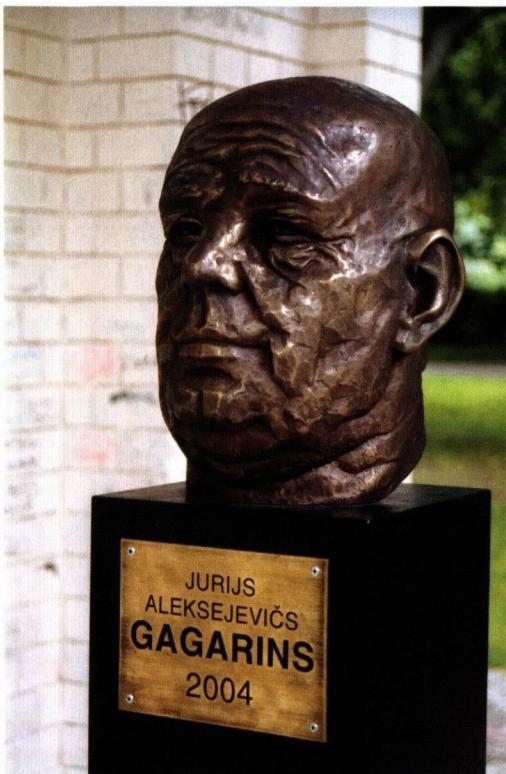
Ханс ван Хаувелинген (Нидерланды).
Pissing in public



Карлос Ногейра (Португалия).
Конструкция ни для чего



Петрс Мазурс (Литва). Биотелескоп



Глеб Пантелеев (Латвия). Монумент покорителям космоса



Хизер Акройд и Дэн Харви (Великобритания). Зарисовки из жизни

ще, где остроумные английские художники соорудили композицию с оптимистическим названием «Life drawings» («Зарисовки из жизни»). Но до нее мы, к сожалению, не доехали, поскольку в автобус въехал автомобиль, удивительным образом впечатав в его бок свой номер. Никто не пострадал, но все-таки пришлось покинуть это вдруг возникшее произведение современного искусства и пойти смотреть, что поближе и в самом центре.

На улице Кришьяна Вальдемара, около Государственного художественного музея, установлена работа латвийской художницы Сольвейги Васильевой под названием «Удивительный ум» — отполированная до зеркального блеска овальная пластина монументальных размеров с укрепленными на ней разноцветными стеклянными шариками. Эта гигантская брошка производит действительно удивительное впечатление, особенно на ярком солнце. Замечу, что тенденция использовать приемы ювелирного искусства в масштабной скульптуре кажется мне одной из тех немногих свежих и многообещающих идей, которые возникли совсем недавно.

Рядом, на площади Эспланада, около Православного собора, висится похожий на большущую корову «Горизонтальный цилиндр» работы литовца Миндаугаса Навакса, интересный еще и тем, что сделан он из полностью ржавого железа, что заставляет воспринимать форму как будто возникшую анонимно, как бы случайно и не по воле художника. Парк Кронвальда украшает и еще один любопытный объект.

Посреди живописного пруда гордо возвышается экологическая скульптура другого представителя Литвы, Петра Мазурса, «Биотелескоп», напоминающий то ли радар, то ли гигантскую лампу, из которой, однако, растут настоящие цветы и травы. Есть и пример «агитационно-массового» искусства. На берегу одного из парковых каналов находится кубообразное сооружение, состоящее из щитов, на которое помещены в размер щита фотографии одного старинного туалета с разных сторон. Это — произведение голландца Ханса ван Хаувелингена «Pissing in public», имеющее сопроводительные подписи на разных языках: «Развитие культуры уринации» и «Голландия предлагает социалистический писсуар». Вход в домик всегда открыт.

Официальная церемония открытия Квадриеннале состоялась вечером 4 июня в Художественном музее «Арсенал». Это желто-белое здание очень напоминает петербургские ампирные постройки вроде Михайловского манежа или Нового Арсенала на Литейном, что неудивительно: его построили в 1832 году по проекту архитекторов из Петербурга И. Лукини и А. Неллингера. Долгое время оно использовалось как военный склад и только несколько лет назад было пере-

строено для художественных выставок. Сверкающий каменный пол, сводчатые просторные залы, эффектно сочетающие открытую кирпичную кладку и чистые белые поверхности, — этот образцовый евродизайн выглядит отличным фоном для современного искусства. В вестибюле кружится маленькая карусель (авторы — Пол и Анна Даниэла Роджерс, Эстония), заполняя все вокруг тихим и загадочным звоном. Далее можно, например, увидеть объект под названием «1001 ночь» (Горки Зивела, Хорватия): 1001 кусок белой материи, уложенный один на другой, и сверху пирамидка из пепла. Или большой черный круг с полусферой, в которой сидит, как живой, молодой человек в черных очках (ограждения не дают посмотреть вблизи или потрогать, кто же это — человек или манекен?). Еще привлекает внимание белая стена, к которой привинчены штыри со стеклянными пузырями неправильной формы, а рядом пыхтит насос, надувающий здоровенную кишку, лежащую на полу. Все возможные домики, в которые можно залезть, забавный тир с мишнями-розами, пинг-понг на столе с дырками, роза и обезьянка, приросшие к стене, каменные мобильные телефоны и т. д. Подобная «интерактивная» скульптура выставлена и в Музее железной дороги, где, кстати, размещена и работа победителей Квадриеннале — «Мраморная улица» дуэта из Венгрии «Маленькая Варшава» (Андрас Галик и Балинт Хавас).

Разнообразие трехмерных форм убедительно доказывает, что скульптура может быть не только замкнутым в себе объемом, а создаваться из звуков, движущихся картинок на мониторах, цветовых пятен или объектов, только намекающих на пространственный образ. К сожалению, русскому искусству подобная свобода мысли пока еще мало доступна. К тому же у нас отсутствует какая-либо развитая художественная индустрия, позволяющая легко справляться с амбициозно поставленными техническими задачами.

Все примеры «завоевания пространства», показанные в контексте «Риги-2004», какими бы эксцентричными они ни были, демонстрируют такой уровень профессиональной «сделанности», который что угодно может превратить в высокое искусство. А ведь здесь представлены отнюдь не «звезды» мирового масштаба, что говорит об отличном качестве европейского искусства даже на среднем уровне. Банки с европейским воздухом — лишнее тому подтверждение.

НОМИ сердечно благодарит Латвийское консульство в Санкт-Петербурге, а также оргкомитет Квадриеннале-2004 за помощь в подготовке этого материала.

трехмерный образ: петербургский контекст

Александр Котломанов

Есть распространенное мнение, будто со скульптурой в нашей стране всегда была какая-то проблема. Что сам русский пейзаж с его бесконечно равнинными просторами и преимущественно горизонтальным измерением предполагает соответствующее изобразительное искусство, которое использует всего два измерения и интуитивно стремится уйти в плоскость. Упреки русского искусства в «непластичности», равно как и русской музыки — в «неритмичности», не лишены оснований: сильных традиций всего этого у нас действительно нет. Так же как и нет на большей части территории России впечатляющих образцов «естественной архитектуры», «рельефного ландшафта», как в Греции или Италии например. И, казалось бы, Петербург с его скучной природой и всеми амбициями архитектуры вовсе не способствует созданию трехмерных творений, к тому же подавляя любое художественное начинание своей визуальной мифологией.

Впрочем, все не так печально. По словам мудрого Канта, скульптура — это «искусство чувственной истины», в противоположность живописи — «искусству чувственной видимости». В создании не проекции, а альтернативы образцам мира объектов заключается смысл трехмерного искусства. Уже около ста лет объект признается художественной формой, и понятно, что источник пластического образа можно найти где угодно, в самом неожиданном месте. Среди петербургских скульпторов есть немало тех, кто, в противоположность стремлению к «идеальному» или «жизненному» образу, избрал поиск в ином направлении, и чьи произведения указывают альтернативу той художественной традиции, которая у нас до сих пор доминирует. Не так давно прошли выставки **Льва Сморгона, Александра Позина и Марины Спивак**, а также **Елены Фигуриной**. Все они самобытны и независимы, и уже поэтому интересно — какие органические связи таит в себе скульптура каждого из них.

Среди названных **Лев Сморгон** — самый опытный скульптор. Выставка, прошедшая в Русском музее (Корпус Бенуа, 19 мая — 17 июня), была приурочена к его 75-летию, и после столь серьезной персональной презентации его искусства особенно интересно отметить главное впечатление от увиденного. В целом скульптура Сморгона заключает в себе интересное сочетание. С одной стороны, тематика его произведений мало чем отличается от сюжетов, используемых многими традиционными и консервативными художниками: в основном портреты конкретных личностей и сюжетные композиции. С другой — он решает эти темы, пользуясь приемами альтернативного, экспериментального искусства. Это прежде всего видно по его каменным композициям — бронзовые скульптуры, на мой взгляд, в меньшей степени раскрывают его творческие возможности. И здесь интересно вспомнить (или узнать), что когда-то давным-давно Сморгон работал над созданием детских игрушек, многие из которых, как известно, имеют основу конструктивную, инженерную. В дальнейшем, видимо, это знание конструктивной сути объекта перешло на новый — творческий уровень. Ряд композиций Сморгона, например «Ротенберг», «Портрет дочери», «Скульптор» и «Скульптор спит», созданные из скрепленных воедино гранитных глыб, имеют выраженную архитектонику и напоминают разные древние постройки — крепостные стены например. Это вольное или невольное обращение к наиболее «естественней» из рукотворной архитектуры раскрывает Сморгона как незаурядного монументалиста. И, несмотря на подчеркнутую грубоватость его скульптур, их сложная композиция говорит о тонком ощущении пространства и умении сконструировать самоценную пространственную систему.

Скульпторы **Александр Позин** и **Марина Спивак** живут в деревне художников, что в районе Шувалово-Озерки-Коломяги и где обита-





4



5

1. Марина Спивак. *Всадник*. Гранит, дерево. 2002
 2. Александр Позин. *Ковчег*. Дерево, металл. 1990–1991
 3. Лев Сморгон. *Сара О'Флегона*. Бронза. Основание: камень. 1990
 4. Елена Фигурина. *Акробат I*. Бронза. 37x9x9. 1996
 5. Елена Фигурина. *Акробат II*. Бронза. 40x16x15. 1996

ют еще и Дмитрий Каминкер, Леонид Колибаба, Геля Писарева и другие замечательные мастера. Там, в окружении почти дикой природы (если сравнивать с центром города), каждый раз сколь органично, столь и неожиданно для стола близкого мегаполиса появляется искусство, удивительно созвучное своему изначальному окружению. Среди деревьев и трав, мхов и грибов, руинированной природы и ее же неизбытной свежести их изваяния выглядят какими-то причудливыми существами, объединяющими в себе силы различных стихий.

На выставке в ЦВЗ «Манеж» («Сделано в Коломягах», 21–30 мая) можно было увидеть творчество Спивак и Позина во всем разнообразии. Сначала — большие скульптуры-глыбицы («Всадник» и «Пара» Спивак, «Эротические овощи», «Классика» и «Молоток» Позина). Затем — менее монументальные композиции из металла, дерева и камня, иногда сочетающие все эти материалы с добавлением синтетических материалов. Для своей «стихийной пластики» Позин использует не только образы природы, но и всяческие цепи, колеса и прочие «артефакты». Яркий тому пример — «Люфтпозин», забавная версия конструктивистского «Летатлина». Или — своеобразные ассамбляжи: «Ковчег» и «Рельеф». Среди скульптур Мариной Спивак можно отметить идолоподобную серию «Империя»: полые внутри металлические головы на колоннах — водопроводных трубах. Позин, и Спивак обращаются к объекту как источнику и технике, а объектом может служить как камень, так и старое колесо. Что-то напоминает Мура и Хепворт, что-то — Джакометти, и это, впрочем, не скрывается художниками. Кстати, одна из наиболее интересных работ Спивак среди представленных называется «Посвящение Джакометти».

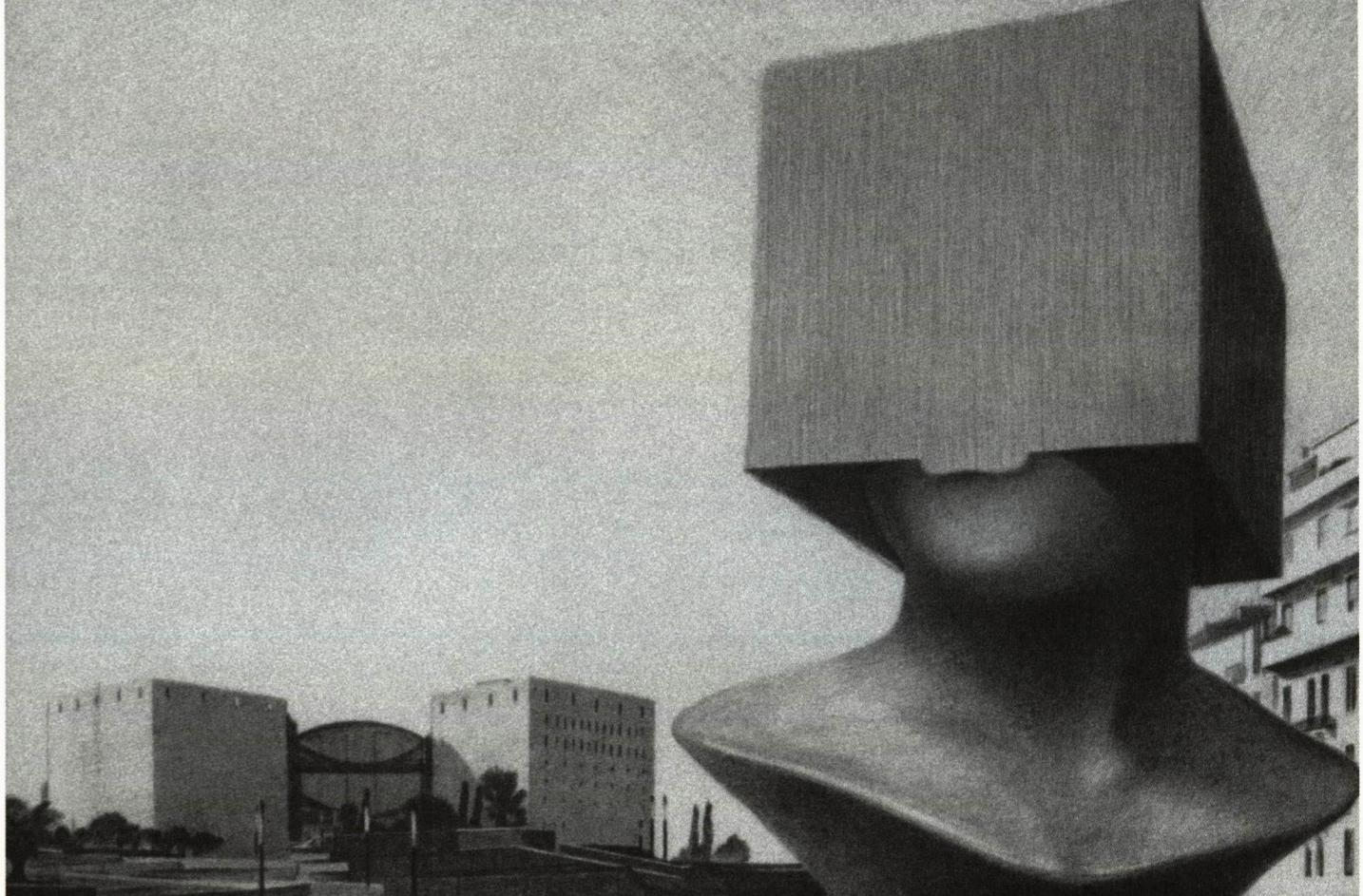
Конечно, лучше всего их скульптуры смотрятся не в белых и холодных замкнутых пространствах Манежа, а где-нибудь на лужайке, в окружении им привычном и родном. В конце прошлой осени работы Спивак и Позина были выставлены в небольшом садике у вокзала железнодорожной станции «Шувалово» рядом с произведениями других художников из «Деревни» в контексте Симпозиума по скульптуре. Там они прямо-таки купались в «выставочном пространстве», несмотря на весьма его скромные масштабы. К сожалению, в Петербурге до сих пор нет своего Сада скульптуры, но если он когда-нибудь появится, то композиции Позина и Спивак уж точно найдут в нем себе место — и далеко не последнее.

Скульптура Елены Фигуриной в этом ряду особенная. Во-первых, потому что автор прежде всего живописец. А во-вторых — ее многочисленные бронзовые фигурки слишком индивидуальны и свободны от всякого контекста. В конце февраля открылись сразу две выставки Фигуриной — в Музее Набокова (скульптура) и в галерее «Д137» (живопись).

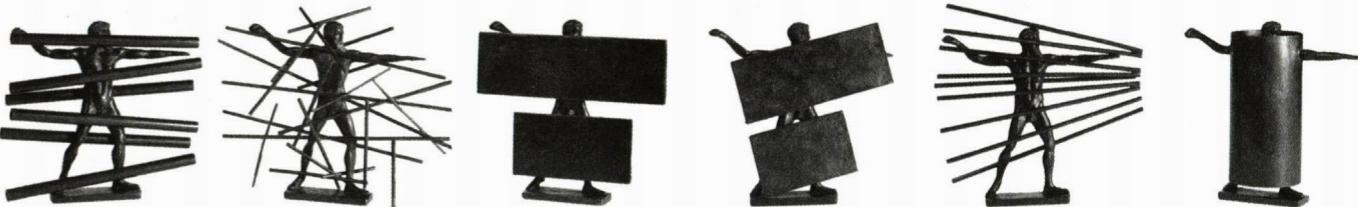
Фигурина ни у кого не училась, в 80-е была одним из пассионариев ленинградского неофициального искусства. Можно сказать, что Елена представляет ту позицию художника, занимающегося различными искусствами, при которой в творчестве нет четкого разделения «пластического» и «живописного» полюсов. То есть образ в ее работах существует сам по себе — вне зависимости от техники и материала. При этом картины и скульптуры Фигуриной не повторяют друг друга, и их мессидж скорее интравертен по своей сути, нежели направлен вовне. Занимательные человечки, играющие, порхающие или просто смотрящие на вас, — главные герои и там, и там, только на полотнах главное — их большие задумчивые лица, а в скульптурах — подвижная пластичность их веселых фигурок.

Несмотря на то, что Елена как скульптор не признает для своей пластики «органических» прототипов (например растительного или минерального характера), все же характерная плавучесть форм ее образов, их динамический, будто еще формирующийся облик говорят об ином. Я бы сопоставил их с той формой, которую Арп называл «человеческим сращением», то есть вариативным телесным объемом. Конечно, они не похожи на растительно «совершенные» формы скульптур самого Арпа, но в концептуальном смысле общие моменты присутствуют. Добавлю, что Елена Фигурина хотела бы поработать и над монументальной скульптурой, и, как мне кажется, это должно быть интересно.

Скульптура всегда нуждается в пространстве. Петербургское пространство все еще мало знакомо с пластически интересной современной формой. Все упомянутые мной выставки проходили в замкнутых выставочных помещениях и носили в той или иной степени камерный характер, после чего хотелось бы наконец в этом городе увидеть нечто совершенно иное. Экспозицию, освобождающую столп прекрасный культурный феномен, как Петербург, от мифа «непластичности» скульптуры, творимой на его просторах.



Саша Сосно. Проект Региональной библиотеки в Ницце. 1988–1989



Саша Сосно. Шесть состояний одной скульптуры. Бронза

Вместо Р.С.: Голова в кубе

В петербургских выставочных залах редко увидишь качественную подборку современной западной скульптуры. Тем интереснее заглянуть в галерею «С.П.А.С.», где все еще проходит выставка французского художника Сосно (до 5 июля), его скульптуры и графики.

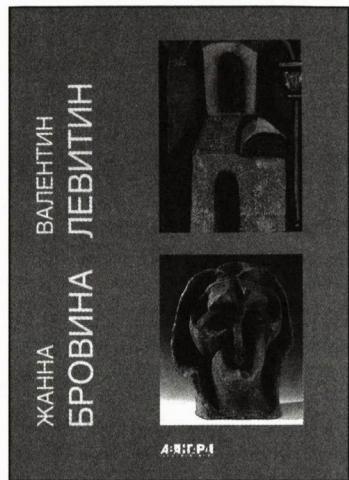
Забавный псевдоним Саша Сосно — производное имени Александр Жозеф Сосновский. Художник родился в 1937-м, его отец был выходцем из Эстонии, а мать — родом из Ниццы. В 1945 году семья Сосновских эмигрировала из Риги в Ниццу, где юный Сосно познакомился с Анри Матиссом. Другими решающими встречами для него оказались знакомства с Арманом и Ивом Кляйном.

Сейчас Сосно живет на своем винограднике в Белле, под Ниццей, или в Нью-Йорке и создает навеянную сюрреализмом скульптуру на основе интерпретации классических прототипов. Использует в основном бронзу, сталь и алюминий, иногда в сочетании с мрамором. Более всего Сосно волнует проблема освобождения скульптуры из пространства картинной галереи, ее активного взаимодействия с архитектурой. Выставка показывает несколько интересных примеров (на фотографиях и в моделях) его сотрудничества с французскими

архитекторами. Например, гостиница Элизе Палас в Ницце (1989, архитектор Ж. Маргерит) с зажатой между двумя блоками стены колоссальной женской фигурой или «Посвящение Роллану», где каменным массивом ската огромная античная голова. Наиболее интересным творением скульптора мне показалась Региональная Библиотека в Ницце (2000, архитекторы И. Байар и Ф. Шапю), являющая собой гигантскую голову, плавно переходящую в куб, в котором и размещена библиотека.

Мотив «головы в кубе» является для Сосно одним из основных. Кубы эти, на мой взгляд, напоминают телевизоры или мониторы компьютеров, олицетворяя трансформацию классического образа в информационное общество. Другими излюбленными темами художника выступают различные моменты исчезновения скульптуры — или стиснутой каменными глыбами, или растворенной в окружающей среде («контуры скульптуры» из крашеной стали).

Выставка дает неплохое первое представление о деятельности этого незаурядного художника, подчеркивая высокое качество и остроумие его произведений, хотя и основаны последние на использовании стандартных образцов греко-римской классики.



ВАЛЕНТИН
ЛЕВИТИН

ЖАННА
БРОВИНА



Валентин Левитин. Жанна Бровина

Ирина Карасик

Серия «Авангард на Неве».

Автор—составитель, куратор серии — И. Кушнир.
Авторы статей: Е. Андреева, М. Герман, Н. Постолова.
ООО «П.Р.П.». СПб., 2004

Проект «Авангард на Неве», начатый менее трех лет назад, основан на личной инициативе. Однако теперь уже ясно, что в большинстве случаев субъективный выбор персоналий, репрезентированных в нем субъективным вкусом издателя — И. Кушнира (спонсор всей серии — меценат Александр Гутницкий), на сегодняшний день в большинстве случаев совпадает с исторической необходимости. Сказанное более чем справедливо как раз по отношению к рецензируемому альбому.

Валентин Левитин обладает несомненным и бесспорным авторитетом в профессиональной среде (вступительная статья очень точно аттестует его искусство 1970-х годов как парадигматическое для ленинградского нонконформизма), но живет отшельником и выставляется скромно и редко. Его философское творчество является непростым для понимания и требует даже при длительном общении немалых духовных усилий. Книга, изданная Кушниром, по существу, впервые дает полномасштабное представление об искусстве мастера. Даже те, кто давно знает и ценит Левитина, никогда не видели его произведений в таком исчерпывающем объеме. Живопись, мозаика, графика (акварель, разнообразные печатные техники) — охарактеризованы все виды искусства, которыми мастер занимается. Широк временной диапазон: в альбоме можно найти работы с 1958-го по 2003 год. Особенно хочется отметить мощный слой технически сложной, пластически выразительной, подчеркнуто индивидуальной и вместе с тем максимально отвечающей духу времени натюрмортной графики 1960-х годов, которая практически неизвестна даже в кругу профессионалов.

Закономерность появления Жанны Бровиной среди героев проекта не менее очевидна. Хотя бы потому, как верно отмечено во вводном очерке, что в 1970-е годы она являла собой «универсальный пример скульптора, серьезно строящего свое творчество в культуре нонконформизма». Вместе с тем работы Бровиной нечасто попадают на выставки, и существенно, что альбом дает целостное представление о ней как о художнике. Скульптуру «поддерживают» и развивают живописные произведения, в которых Бровина предстает интересным и самостоятельным мастером.

Удачной кажется избранная форма «двойного портрета». Она оправдана и биографическими, и чисто творческими обстоятельствами. Левитин и Бровина существуют не только в одном жизненном, но и в общем духовном пространстве. Их работы порождены сходными импульсами, они ищут — каждый собственные — ответы на одни и те же вопросы бытия. Оба мастера склонны обращаться к устойчивым мотивам, к повторяющимся формам, оба устремлены к миру сущностей, а не явлений. Иллюстративный раздел издания композиционно выверен, не перегружен материалом и уже поэтому превращается в настоящую экспозицию. Характер ее организации отвечает особенностям творчества мастера. Так, искусство Левитина мало подвержено изменениям, иконографически и методологически устойчиво, по-

этому визуальный ряд строится не на хронологии, а на внутренних соответствиях — мотива, ритма, формы, пропорций, фактурного напряжения.

Надо сказать, что в этом альбоме репродукции достаточно близко соответствуют оригиналу. Я имею в виду не только и даже не столько цветопередачу или соответствие форматов, а некую типологическую или психологическую изоморфность. Книжные «копии» словно впитали живую энергию подлинника и потому обладают собственной созерцательной ценностью. В живописных воспроизведениях сохранены рельеф и само состояние поверхности, плотность цвета, градации тона, характер касания. Изображение мозаики передает многоцветье частич, их вес и объем, цвето- и светонасыщенность, пространственную структуру кладки. Особого упоминания заслуживают способы демонстрации скульптуры. Замечательна работа фотографа, превратившего фиксацию во внимательную, не разрушающую источник интерпретацию, задающую вектор смотрения и маршрут обхода. Чрезвычайно выразителен эффект умножения образа, полученный за счет включения снимков одного и того же объекта, выполненных с разных точек зрения и представленных в единой экспозиции на удлиненном складном развороте. Все это способствует лучшему пониманию произведений и одновременно обогащает саму книжную форму.

С этой книгой хочется общаться, она располагает к медленному перелистыванию, вдумчивому рассматриванию, постоянному возращению к тому или иному изображению¹.

Композиционная последовательность текстов оправдана не только очередностью расположения изобразительного материала (сначала Левитин — затем Бровина, сначала живопись — затем графика, сначала частная — затем общая территория), но изменением жанров и позиций. От взвешенного исторического исследования Е.Андреевой читатель, уже знающий что к чему, переходит к взволнованному критическому эссе М.Германа и с помощью автора учится вживаться в материал, нарабатывает опыт смотрения, навыки погружения в «художественное вещество». Затем следует этюд философа, само присутствие которого подчеркивает философскую природу того типа творчества, которому привержены и Левитин, и Бровина. Только теперь, выработав собственное мнение, читатель способен оценить или отвергнуть отвлеченные размышления Н. Постоловой. Замыкают круг глубокие и тонкие стихи Елены Пудовкиной. Они возвращают обогащенное восприятие к исходной и главной точке — Произведению, оставляя читателя один на один с художником.

¹ К слову сказать, принцип серийности не приводит к единообразию изданий. Их внешний вид и структура в большинстве случаев основываются на учете особенностей личности художника и координат его творческого мира. Чтобы понять, о чем идет речь, достаточно сравнить два последних из вышедших альбомов — рецензируемый и посвященный А.Зинштейну.

петербургская арт-хроника

Раздел ведет отв. секретарь НОМИ Инга Мушкина.

Информация о выставках принимается в электронном виде или по факсу редакции.

АПРЕЛЬ

2—30 апреля. Галерея «Grand Art». «Птичий базар». Петр Татарников, Александр Задорин, Николай Сажин, Вячеслав Михайлов, Рашид Доминов, Игорь Васильев, Завен Аршакуни, Феликс Волосенков, Елена Губанова, Владимир Загоров, Юрий Первушин и другие. Живопись, графика, скульптура, прикладное искусство.

2 апреля — 2 мая. Фотогалерея «Blow Up». Александр Астафьев, Александр Грекский, Александр Коряков, Александр Медведев. Фотография.

5—16 апреля. Музей «Сарай» в Разливе. «Светлая Пасха». Филокартия до 1917 года.

5 апреля — 5 мая. Галерея Михайлова. Олег Чернов, Анна Исаева. Живопись.

5 апреля — 15 мая. Фотосалон Карла Буллы. «Невский проспект в работах Карла Буллы». Фотография.

5 апреля — 17 мая. Галерея «Невский дворик». Лора Малышева. Эмали.

7—25 апреля. Музей «Мир воды Санкт-Петербурга». «Акварельный мир Константина Куземы». Живопись.

8 апреля — 31 мая. Выставочный зал издательского дома «Шанс». «Балтийские пастели». Андрей Чепакин. Фотография.

9—19 апреля. Итальянский зал Российской Академии художеств. Выставка из фондов Академического художественного лицея им. Б.В.Иогансона. К 70-летию образования.

9 апреля — 1 июня. Музей артиллерии. «Вспомним, братцы, россия славу!». К 190-летию завершения русскими войсками заграничного похода в войне с Наполеоном и вступлению русских войск в Париж.

10 апреля — 3 мая. Арт-подвал «Бродячая собака». Галина и Александр Железняковы. Живопись, графика, скульптура.

13 апреля. Фонд Михаила Шемякина. Японская гравюра «уки-э».

13—18 апреля. Галерея «Борей». «Неясный зверь». Марина Белкина. Живопись.

13—24 апреля. Выставочные залы IFA. «Петербург. Ключ к будущему». Дизайн-работы учеников Детского дизайн-центра и Детской художественной школы им. М.К.Аникушина.

14—25 апреля. Музей-квартира И.И.Бродского. «Только любовь». Татьяна Ганичева. Натюрморт, пейзаж.

15 апреля. Гостиница «Рэдиссон САС». «Аланверды». Выставка грузинских художников.

15 апреля — 15 мая. Галерея «Гильдия мастеров». Александр Волков. Живопись.

15 апреля — 15 мая. Музей игрушек. «Игровая мебель Ирины Сульменевой». Сундуки, шкатулки, предметы интерьера.

17 апреля. Музей трамвайного парка № 1. «Трамвай «Желание». Фабрика Найденных Одежд. Перформанс.

19—30 апреля. Музей «Сарай» в Разливе. «Ленин и Ленинград». В.И.Ленин в монументальном облике города. Открытия, документы.

19 апреля — 22 мая. Еврейский общинный центр. «Говорящие камни». Михаил Баргман. Фотография.

20 апреля — 10 мая. Интернет-центр Cafemax на Невском. «Mistica». Марина Ионан. Фотография.

20 апреля — 20 мая. Российская национальная библиотека. «Музыка в Финляндии». Из фондов библиотеки и материалов, предоставленных Институтом Финляндии в Петербурге.

20 апреля — 20 мая. Центр книги и графики. «Антарктида». Татьяна Капустина. Живопись, графика.

21 апреля. Эко-арт-клуб. «Силиконовый мир». Denis Jelnin. Живопись.

22 апреля. Библиотека Академии наук. «В.В.Набоков. 105 лет со дня рождения».

22 апреля — 22 мая. Зимняя галерея. Дмитрий Плавинский. Офорты, живопись.

23 апреля. Галерея «Сельская жизнь». «Да, акварели». Франц Родвальт.

23 апреля. Музей-квартира В.В.Набокова. Книжно-иллюстративная выставка, посвященная 105-й годовщине со дня рождения Набокова.

24 апреля — 24 мая. Галерея «Квадрат». «27 из 52». Из коллекции Р. и Н. Благодатовых. К 30-летию со дня выставки в ДК им. Газа.

24 апреля — 24 мая. «Лицей». «Архитектурные памятники Петербурга». Работы участников клуба флористов.

25 апреля — 2 мая. Кафе-клуб «Che». «Доколумбовое золото Колумбии». Позолоченные скульптуры с неоткрытого материала.

25 апреля — 25 мая. Галерея стекла. Сергей Соринский. Композиции из дерева и металла, керамика.

26—30 апреля. Центр «Сигнум». «Фотография А.Новикова. Темы с вариациями. В интерьере».

26 апреля — 26 мая. Галерея «Астро Софт». Сергей Феденко. Живопись, графика.

27 апреля — 8 мая. Галерея «Борей». Выставка фотографий, посвященная 80-летию Виктора Астафьева.

28 апреля. Галерея «Сельская жизнь». Дмитрий Конрадт. Фотография.

28—29 апреля. Институт Pro Arte. «Это не парой — вас действительно преследуют». Видеоработы известных американских художников по следней трети XX — начала XXI века, объединенные темой слежки и контроля.

29 апреля — 23 мая. Музей «Мир воды Санкт-Петербурга». «Фотомост Санкт-Петербург — Израиль». Работы петербургских и израильских фотографов.

29 апреля — 30 мая. Галерея «Grand Art». «Усользывающий образ-2004». Вячеслав Михайлов, Александр Загоскин, Игорь Васильев, Латиф Казбеков, Рашид Доминов, Павел Шевченко. Живопись, графика, скульптура.

29 апреля — 30 мая. Музей Анны Ахматовой. «Думы о Родине». АЕС, Софья Азархи, Ирина Вальдрон, Дмитрий Виленский, Дмитрий Гутов, Владимир Козин (товарищество «Новые тулье»), Глюкя (Наталья Першина-Якиманская), Цапля (Ольга Егорова), Дмитрий Пиликин, Александр Шабуров, Кирилл Шаманов и другие. Живопись, объекты, инсталляция, видео.

29 апреля — 30 июня. Музей «700 лет Ландскrona, Невское устье, Ниеншанц». «Юрик и первые Юриковичи на Руси». Археологические находки на месте городища и сопок Передольского погоста, скандинавские костюмы, снаряжение, украшения викингов.

29 апреля — 31 мая. Русский музей. Михайловский замок. «Прежде» и «теперь». Михаил Рогинский. Живопись, объекты.

30 апреля. Этнографический музей. «Образы одного народа. Еврейские коллекции Российской этнографической музей».

30 апреля. Галерея «Квадрат». Авторская презентация видеоработ финского художника Теему Яки.

30 апреля. Музей Академии художеств. «Предмет и натюрморт». Евгений Моисеенко. Натюрморт.

30 апреля — 10 мая. Клуб «Паръ.spb». «Состояния». Надежда Трефилова. Цветная и черно-белая фотография.

30 апреля — 15 мая. Галерея «Берег». «Кто скажал, что нужно бросить песни на войне». Открытие из частных коллекций, посвященные Великой Отечественной войне.

30 апреля — 21 мая. Галерея «Северная столица». Ролан Шаламберидзе. Живопись, графика, объекты.

30 апреля — 31 августа. Петропавловская крепость. Выставочный павильон Иоанновского равелина. Изображения необычных атмосферных явлений, НЛО, представителей внеземных цивилизаций. Живопись, графика, фотография, инсталляция, посвященные теме аномальных явлений.

МАЙ

1 мая. Галерея «Борей». «Актуальный художник». Валерий Савчук. Инсталляция, городская скульптура, фотография, документация перформансов.

1 мая. Музей-квартира А.А.Блока. Дмитрий Щербаков. Живопись.

1 мая. Ирина Бирюля. Живопись, декоративно-прикладное искусство.

1—15 мая. «Anglia».

Азамат Чеслав. Фотография.

«О...О...Валаам...». Алексей Кораблев. Фотография.

1—17 мая. Дом архитектора. Татьяна Паркан. Архитектурные проекты.

1—29 мая. Галерея Третьякова.

«Дуэт». Сергей и Анна Волковы. В рамках выставочного проекта «Петербургские художественные династии. (Отцы и дети)». Графика.

1 мая — 1 июня. Петропавловская крепость. Невская куртина. «От шведского города к российской столице. О чем рассказывают карты и планы XVII—XVIII веков». Копии старинных карт, отражающих историю Невских земель со времен Столбового мирного договора, закрепившего Ингерманландию в шведском владении, до середины правления Екатерины II.

1 мая — 20 июня. Галерея «Царскосельская коллекция». Владимир Паршиков. Живопись.

2 мая. Музей сновидений З.Фрейда. «Darkness visible». Теemu Яаки. Гравюры, фотоработы из серии «Относительность есть абсолютная правда» и «Смерть на работе», видеопоказ.

3—21 мая. Музей-квартира А.А.Блока. «Душа туманам предана...». Ирина Бируля. Живопись.

3—31 мая. Галерея «Форум». Вера Сороход. Фотография.

3 мая — 30 июня. Музей-квартира Н.А.Некрасова. «Портрет. Натюрморт. Пейзаж». Д.Гавриленко, В.Исупов. Портреты известных деятелей искусства, представителей духовенства, натюрморты, виды Петербурга, выполненные в технике акварели и пастели.

5 мая. Выставочный зал нового здания Российской национальной библиотеки. «Отвергая и восхищаясь. Из истории культурных отношений между Польшей и Россией». Книги, фотографии, альбомы, рукописи.

5—23 мая. Выставочный центр Союза художников. Юрий Хуров. Живопись, графика.

6—23 мая. Выставочный центр Союза художников. «С Днем Победы!» Выставка художников-ветеранов. Живопись, графика.

6 мая — 2 июня. «Гостиная искусств» ресторана «Палкинъ». Владимир Видельман. Живопись.

7 мая. Музей-заповедник «Павловск». «Из века в века». Павловск в работах современных художников.

7 мая — 6 июля. Музей истории религии. «Афон глазами иноков Валаама». Афон, монастыри, схиты, кельи. Фотография.

7 мая — 7 июля. Ресторан «Зебра». «Прекрасная половина Африки». Филипп Дронов. Фотография.

8 мая. Галерея «Navicula Artis». Выставка, посвященная 5-летию русско-японского общества Олега Котельникова и Джунко Хираи.

8 мая. Монумент героическим защитникам Ленинграда. Площадь Победы. «Букет победы». Работы петербургских флористов, посвященные Дню Победы.

8—29 мая. Галерея «ФОТОimage». «Джаз». Евгений Раскопов. Черно-белая фотография, тонирование.

8—30 мая. Музей нонконформистского искусства. «Исихазм в светской живописи». Анатолий Маслов. Живопись, графика, витраж.

8—30 мая. Музей нонконформистского искусства. Музейный флигель. «Возвращение в Санкт-Петербург». Гарри Юхвец, Александр Гуревич (Израиль). Графика.

8—30 мая. Петербургский архив и библиотека независимого искусства. К 6-летию газеты «Суслининъ». Выставка трудов и продуктов жизнедеятельности патриота.

10 мая. Музей Анны Ахматовой. «Держава/Extrm». Дмитрий Пиликин. Художественный объект.

10—14 мая. Государственный центр фотографии. Владимир Антощенков. Выставка одной фотографии.

10—23 мая. «Галерея мастеров». Выставка художников белютинской студии «Новая реальность».

10—26 мая. Галерея «НА.И.В.». Петр Рейхет. Живопись.

11—22 мая. Галерея «Борей». «Психология логической абстракции». Денис Донченко. Работы выполнены в технике гальванопластики.

12 мая. Музей сновидений З.Фрейда. «Лакан и Фрейд». Выставка-презентация книги Виктора Мазина (текст) и Ивана Разумова (рисунки).

12—15 мая. Выставочный зал Союза дизайнеров. Владимир и Александр Бермяковы. Композиции из живых цветов.

12—26 мая. Академия художеств. «Голые и на гие». Сергей Голлербах. Живопись, графика.

12 мая — 12 июня. Музей артиллерии. «Мы были! Генерал-фельдцайхмейстер Я.В.Брюс и его эпоха». К 335-летию со дня рождения сподвижника Петра I Якова Даниэля Брюса (1669—1735). Документы, автографы Брюса, его личные вещи, оружие той эпохи, гравюры, портреты военачальников и государственных деятелей.

12 мая — 28 октября. Музей коллекционеров. «Собрание гравированных портретов». Графика.

13—25 мая. Галерея «НА.И.В.». «Класс „А“...». Живопись, графика, театральные и керамические работы, инсталляция, мода.

13—30 мая. Галерея «Национальный центр». «Ангел весны». Татьяна Горб, Владислав Бушев, Анатолий Быков, Дмитрий Бучкин, Валерий Илюшкин, Вениамин Борисов, Андрей Симонов, Татьяна Соколова, Валентина Анопова. Живопись, гобелен.

13 мая — 13 июня. Петропавловская крепость. Атриум Комендантского дома. «Джотто в Падуе». Выставка фотопроприкций цикла фресок Джотто ди Бондоне капеллы Скровеньи в Падуе.

13 мая — 13 июня. Дом журналиста. «Золотой объектив». Фотография.

14—28 мая. Музей Анны Ахматовой. «Точка зрения». Юрий Воскресенский. Фотография.

14 мая — 2 июня. «Гостиная искусств» ресторана «Палкинъ». Владимир Видельман. Живопись.

14 мая — 3 июня. Клуб «Парь.spb». «Солнечный удар». Алексей Тихонов. Фотография.

14 мая — 11 июля. Галерея «Квадрат». «Симфония мостов». Произведения художников из Санкт-Петербурга, Киева, Иванова, Владимира и других городов России.

15—25 мая. Выставочный зал «Смольный», «Новой Ладоге 300 лет». Работы, выполненные учениками школы детского и юношеского творчества. Фотографии, художественные произведения.

15 мая — 15 июня. Матисс-клуб. «Супрематизм. 60-е. Неизвестный автор».

16—23 мая. Выставочный центр Союза художников. Владимир Давыдов. Графика, абстракция.

16—30 мая. «Anglia». Леонид Важнайс (Латвия). Фотография.

17 мая. Музей-заповедник «Павловск». «Из века в век... Павловск в творчестве наших современников». Живопись, декоративно-прикладное искусство, графика, коллекция моделей одежды «Павловский имперский стиль».

17—21 мая. Государственный центр фотографии. Сергей Свешников. Выставка одной фотографии.

17 мая — 11 июня. Галерея «Невский дворик». Сеф и Маг Амаевы. Живопись.

18—23 мая. Этнографический музей. Четвертый антикварный салон в Санкт-Петербурге.

18—31 мая. Дом архитектора. «Последняя осень Старой Стрельбы». Юрий Алейников. Фотография.

18 мая — 1 июня. Галерея «Дельта». Геннадий Устюгов. Живопись.

18 мая — 15 июня. Галерея «Северная столица». «Портрет одной модели». Валерий Лукка, Феликс Волосенков, Владимир Загоров, Арон Зинштейн и другие. Живопись, графика, скульптура.

18 мая — 5 сентября. Эрмитаж. «Императорский стеклянный завод». Экспонаты из собрания петербургских музеев.

19 мая. Русский музей. Корпус Бенуа. Лев Смирнов. Скульптура.

19 мая. Галерея «Квадрат». «Интермедиа: современный венгерский видео-арт».

19 мая. Музей Академии художеств. Илья Бодеско. Графика.

19 мая. Музей политической истории России. «Первая Мировая... Пролог XX века». Выставка приурочена к 90-летию со дня начала Первой Мировой войны. Плакаты, афиши, жетоны благотворительных организаций, награды, фотографии.

19—23 мая. Музей-квартира И.И.Бродского. «Музыка ритма». Татьяна Литвякова. Портреты, пейзажи, натюрморты. Живопись.

19—28 мая. Выставочный зал Союза дизайнеров. «Дизайн 5+». Лучшие дипломные работы выпускников факультета дизайна Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии.

19 мая — 2 июня. Выставочный зал Московского района. «Истоки гармонии». Владимир Леонтьев. Живопись.

19 мая — 19 июня. Музей Ф.М.Достоевского. «Дамские штучки». Женский портрет второй половины XIX века. Гравюра.

19 мая — 20 июня. Фасад здания Императорского Конюшенного Ведомства. «Шедевры цивилизаций». Владимир Теребенин. Искусство народов Евразии. 4000 лет до н. э. — I век н. э. В рамках проекта «Открытое искусство. Фотовыставки под открытым небом». Фотографии размером 2x3 м.

20 мая — 4 июня. Выставочные залы IFA. «На рубеже веков: русский взгляд на Италию». В рамках VI Международного фестиваля «Италия на Итальянской улице». Живопись, графика, декоративное искусство современных художников Санкт-Петербурга.

20 мая — 5 июня. Выставочный зал «Смольный». «Песни из камня». Сибирские мастера-камнерезы. Картины в технике флорентийской мозаики.

20 мая — 20 июня. Галерея стекла. «44 важные персоны, попугай и фламинго». Марина Гренина, Ольга Долженкова. Керамика.

20 мая — 20 июня. Музей Ф.М.Достоевского. «Достоевский, Гауптман, Кафка в графике Германа Науманна».

20 мая — 20 июня. Галерея «Раритет». Декоративно-прикладное искусство. Вышивка, роспись по ткани, шитье.

20 мая — 21 июня. Эрмитаж.

«Саги об исландцах». Книжная графика.

«Великий фламандец». Две картины Рубенса.

21 мая. Этнографический музей. «Духовная миссия». Художники Санкт-Петербурга. Живопись, графика.

21 мая. Галерея современного искусства фарфора. Коллекция последних работ художников ЛФЗ.

21 мая. Галерея «Контракт рисовальщика». Выставка современной живописи, графики.

21 мая — 1 июня. «Манеж». «Из варяг в греки». Борис Сергеев. Скульптура.

21 мая — 20 июня. Академия художеств. Николай Репин. Живопись.

21 мая — 21 июня. Галерея «Берег». «Идем по городу». Детский рисунок.

21 мая — 15 июля. Петропавловская крепость. Инженерный дом. Яков Гевирц. Архитектурные проекты, рисунки, эскизы, фотографии, мемориальные вещи зодчего.

21 мая — 15 августа. Эрмитаж. «Танец». Анри Матисс. Из серии «Шедевры музеев мира в Эрмитаже».

21 мая — 27 августа. Музей кукол. «Театр «Куколки»». В рамках проекта «Театральная кукла в экспозиционном пространстве».

21 мая — 1 сентября. МАЭ РАН (Кунсткамера). «Вундеркамера — Камера Чудес. Кунст- и натуралии камеры Франковских Заведений в Галле». Основу выставки составляют планшеты, иллюстрирующие состав и принципы экспонирования немецкой Вундеркамеры XVIII века.

22—29 мая. Музей городской скульптуры. «Мой город. Архитектурные и скульптурные портреты Петербурга». Модели из ваты.

22 мая — 27 июня. Музей А.С.Пушкина. «Люблю тебя, Петра творенье...». Эвелина Соловьева.

22—30 мая. «Манеж». «Сделано в Коломягах». Сергей Свешников, Марианна Мельникова, Инна Позина, Александр Величко, Солмаз Гусейнова, Марина Сливак, Александр Позин и другие. Скульптура, текстиль, фотография.

22 мая — 12 июня. Галерея «Navicula Artis». «Наблюдения». Евгений Залманов. Графика.

22 мая — 20 июня. Галерея «Кино-Фот-703».

«Пространство иллюзий зазеркалья». Елена Скибицкая. Фотография.

22 мая — 20 июня. Музей Новой академии изящных искусств. «Тотальный пантеизм». Олег Котельников. Комбинированная живопись.

23 мая. «Эко-арт-клуб». Катя Барташевич. Фотовыставка.

23—30 мая. Музей-квартира В.В.Набокова. «Мыслители, поэты и просветители. 55 лет Германской академии языка и литературы». Фотография.

23 мая — 5 июня. «Петербургские мосты». Фестиваль искусств.

24 мая. Петропавловская крепость. Музей космонавтики и ракетной техники. Выставка телескопов.

24—28 мая. Государственный центр фотографии. Максим Иванов. Выставка одной фотографии.

24 мая — 7 июня. Музей-квартира А.А.Блока. «Наброски к петербургскому портрету». Филипп Кондратенко. Живопись, графика, акварель.

24 мая — 21 июня. Галерея «Гильдия мастеров». Сергей Евсин. Живопись.

24 мая — 30 июня. Выставочный зал «НОМИ». «Великая Китайская стена». Владимир Шинкарев. Живопись.

24 мая — 1 сентября.</b

3—15 июня. Музей Анны Ахматовой. «Крымский альбом». Фотографии старого Крыма.

3 июня — 3 июля. Эрмитаж. «Век Баланчина». К 100-летию со дня рождения хореографа. Редкие фотографии спектаклей, документы, эскизы.

3 июня — 3 июля. Jam Hall Gallery. «Образ и цвет». Елена Нетецкая, Сергей Бабанин. Живопись.

3 июня — 15 июля. Галерея «Д137». «Шепот быка». Сергей Сергеев. Живопись, графика.

3 июня — 3 сентября. Русский музей. Корпус Бенуа. Хоан Миро. Скульптура, живопись, рисунки.

3 июня — 1 октября. Музей истории революционно-демократического движения 1880—1890-х годов. «Пушкин в Санкт-Петербурге». Книги, предметы, связанные с пушкинской эпохой, фотографии памятных мест, акварели, гравюры.

4 июня. ДК им. Первой Пятилетки. «Смерть». Ю.Кретов, А.Батутин. В рамках акции «Сны Сальвадора Дали, или О чём умирали Сальвадор». Отражение смерти в знаках и символах подсознания. Графика.

4 июня. «Манеж». Фестиваль творческих вузов Санкт-Петербурга. Дипломные работы живописцев, графиков, художников декоративно-прикладного искусства, театральных художников, архитекторов, дизайнеров.

4—17 июня. Выставочный зал Союза дизайнеров. «Улицы Индии». Анастасия Бельтюкова, Владислав Ляшук. Сочетание многовековой культуры и фетишей современной цивилизации.

4—18 июня. Клуб «Парь.spb». «Funk/e/sex». Илья Лаврецкий. Эротическая фотография.

4—27 июня. Музей Академии художеств. Юрий Калютин. Живопись.

4—30 июня. Петропавловская крепость. «Sotopelle»/«Под кожей». Альдо Рота. Яркая, экспрессивная живопись.

4 июня — 1 июля. Выставочный зал «Смольный». «Язык цветов». Художественные работы и инсталляции из живых цветов.

5—30 июня. Галерея стекла. Елена Кузнецова. Коллаж, стекло, текстиль.

5 июня — 3 июля. Петербургский архив и Библиотека независимого искусства. Экспозиция, посвященная знамени Арт-Центра «Пушкинская-10».

5 июня — 3 июля. Галерея «ФОТОimage». «Венеция». Людмила Чекина. Фотография.

5 июня — 5 июля. Галерея «С.П.А.С.». Саша Соско (Александр Сосновский). Бронзовая скульптура, литография, металлогравюра, фотографии и эскизы архитектурных проектов.

6—16 июня. Площадь Искусств. «Парад львов». В рамках фестиваля «Мастер класс». Художественная акция.

6 июня — 2 июля. Выставочный зал Московского района. «Дорога к свету». Андрей Соболев, Ольга Солдатова, Андрей Шишаев. Живопись.

6 июня — 6 июля. Музей «Лицей». «Санкт-Петербургские художники — Пушкину». Живопись, графика.

6 июня — 1 августа. Всероссийский музей А.С.Пушкина. Новые поступления музея.

7—11 июня. Государственный центр фотографии. Командантского дома. Выставка, приуроченная к Дням Люксембурга в Санкт-Петербурге.

8—16 июня. Дом архитектора. «Последняя осень Старой Стрельны». Юрий Алейников. Фотография.

8—19 июня. Галерея «Борей». «Карты снов». Григорий Бубнов. Коллаж, роспись акрилом, живопись, фотография.

23 июня — 4 июля. Выставочный центр Союза художников. «Белые интер-ночи» (БИН-2004). II Международная биеннале графики.

23 июня — 12 сентября. Эрмитаж. Главный штаб. «Случай в музее и другие инсталляции». Илья и Эмилия Кабаковы.

24 июня — 31 августа. Музей Анны Ахматовой. «Женщины Серебряного века». Живопись, графика, фотография, документы, мемориальные вещи из собрания музея.

25 июня — 18 июля. «Манеж». II Международная биеннале графики. Печатная графика, акварель, живопись на бумаге, шелкография, бумажная скульптура, графический дизайн, хромолитография, ручная книга, каллиграфия и многое другое.

26 июня. Арт-центр «Пушкинская, 10». Роланд Шаламберидзе. Перформанс.

10—30 июня. «Гостиная искусств» ресторана «Палкинъ». Лидия Верещагина. Фотография.

10 июня — 10 июля. Музей-квартира А.А.Блока. «Коломна Леонида Богданова». Черно-белый Петербург. Фотография.

10 июня — 15 сентября. Выставочный зал «Смольный». «Секреты кукольного мастера». Тростевые, пленетные, перчаточные куклы, куклы-марионетки, куклы из бумаги, дерева, пластмассы, керамики, мягкая игрушка, театральная бутафория.

12 июня. Выставочный центр «Бионикс». «Love Video». Фестиваль русско-французского видеоарта.

12 июня — 25 июля. Музей Новой академии изящных искусств. «Современное искусство художников Арт-центра». Живопись, графика, скульптура.

14—18 июня. Государственный центр фотографии. Костя Митенев, Маша Пентиум. Выставка одной фотографии.

14—20 июня. «Манеж». В рамках фестиваля «Мастер класс». Современное искусство.

16 июня. Галерея «Квадрат». Борис Казаков. Видеопоказ.

17 июня. Русский музей. Михайловский замок. «Принцесса Шлезвиг-Гольштинская».

18 июня. Петропавловская крепость. Атриум Комендантского дома. Выставка, приуроченная к Дням Люксембурга в Санкт-Петербурге.

22 июня — 3 июля. Галерея «Борей». Творческое объединение «Старый город». Живописными объектами являются предметы бытовой обстановки.

23 июня — 4 июля. Выставочный центр Союза художников. «Белые интер-ночи» (БИН-2004). II Международная биеннале графики.

23 июня — 12 сентября. Эрмитаж. Главный штаб. «Случай в музее и другие инсталляции». Илья и Эмилия Кабаковы.

24 июня — 31 августа. Музей Анны Ахматовой. «Женщины Серебряного века». Живопись, графика, фотография, документы, мемориальные вещи из собрания музея.

25 июня — 18 июля. «Манеж». II Международная биеннале графики. Печатная графика, акварель, живопись на бумаге, шелкография, бумажная скульптура, графический дизайн, хромолитография, ручная книга, каллиграфия и многое другое.

26 июня. Арт-центр «Пушкинская, 10». Роланд Шаламберидзе. Перформанс.

26 июня. Галерея «Navicula Artis». «Младо Турку». Молодые художники Финляндии. Живопись, графика.

26 июня. Музей нонконформистского искусства. «Следы». Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов (Москва). Видеоинсталляция.

26 июня — 25 июля. Музей нонконформистского искусства. Музейный флигель. «Город Смоленск и его обитатели». Всеволод Лисинов (Смоленск). Живопись.

26 июня — 25 июля. Галерея «Кино-Фот-703». «Реальное беспредметное». Ольга Лисинова (Смоленск). Фотография.

26 июня — 25 июля. Музей Новой академии изящных искусств. «В стране литературных героев». Тимур Новиков. Декоративное панно, графика, скульптура.

АПРЕЛЬ

1—16 апреля. Антикварный салон «Екатерина». Русские и советские монеты с 1605 года по 1953-й.

2—30 апреля. Российский государственный гуманитарный университет. Анна Краснер. «Наивное» искусство.

5—15 апреля. Третьяковская галерея на Крымском Валу. Александр Петрелли. Рисунки шариковой ручкой на стене.

5—24 апреля. Российский государственный гуманитарный университет. «Иллюстрируем Андерсена». В рамках Дней Дании в РГГУ. Живопись выставки.

5—26 апреля. Российская государственная библиотека по искусству. «Искусство «народа Книги». Иудаизм в искусстве. Из проекта «Религии и Искусство». Предметы иудаики, художественно-калиграфические произведения, книги, альбомы, журналы, гравюры, литографии, открытки, фотографии.

7 апреля — 1 мая. Музей архитектуры им. А.В.Щусева. А.М.Душкин. Архитектура 30—50-х годов. Эскизы, чертежи, проекты Дворца Советов, станций метро, вокзалов.

8 апреля. Айдан галерея. «Вторичная переработка». Николай Овчинников.

8 апреля. Посольство Индии. Выставка произведений новосибирских художников. В рамках недели культуры Новосибирской области.

8 апреля. Студия «ЗИЛИ». «Принцип Каприччо». Выставка Александра Шумова.

9 апреля — 5 мая. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Две столицы: Москва — Вашингтон». Авторские ювелирные изделия.

10 апреля — 6 мая. Музей личных коллекций. Из собрания музея. Евгений Лансер, Сергей Судейкин, Петр Кончаловский, Игорь Грабарь, Глеб Дерюжинский. Живопись, графика.

12—30 апреля. Выставочный зал «Богородское». «Лови мгновение». Георгий Осилов. Живопись, фотография, графика.

12 апреля — 1 июня. Библиотека им. А.И.Крылова в Сокольниках. «Робинзон в гостях у Мюнхгаузена». Портреты, документы, иллюстрации, книги о приключениях двух книжных героев.

12 апреля — 12 мая. Медиа-центр газеты «Известия». «Фоторекурсия». Александр Генцис. Фотография.

13 апреля. Музей личных коллекций. «Наследие Георгия Семёновича и Ореста Георгиевича Вейнейских». Графика.

13 апреля — 15 мая. Академия художеств. Александр Белащов. Живопись, графика, скульптура.

14 апреля. Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Уличные миниатюры». Александр Петрелли, Александр Галкина, Ростан Тавасиев. Художественный проект.

14 апреля. Галерея «Кентавр». Евгения Емец. В рамках «Фотобиеннале-2004».

14 апреля. Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Стенка». Ростан Тавасиев. Фреска.

14 апреля — 31 мая. Музей-квартира И.Д.Сытина. «Павел! Бедный Павел!..». К 250-летию со дня рождения императора Павла I. Выставка экспонатов из частных собраний.

14 апреля — 2 мая. Выставочный зал «Солнце». «Вдоль шелкового пути». Живопись, графика, роспись по шелку.

14 апреля — 30 июня. Музей музыкальной культуры им. М.И.Глинки. «Путешествие

М.И.Глинки». Выставка посвящена 200-летию композитора.

14 апреля — 8 августа. Третьяковская галерея на Крымском Валу. Гариф Басыров. Произведения из собрания ГТГ и семьи художника.

15 апреля. Фонд народных художественных промыслов РФ. Работы художников мастерской «Невского стекла» (Санкт-Петербург). Изделия из стекла.

15—29 апреля. Дом Бурганова. Сакральная деревянная скульптура. Из коллекции музея.

15—29 апреля. Галерея Студия. Персональная выставка Владимира Клавихо-Телепнева. Работы в технике эгомизе.

15 апреля — 15 мая. Московский музей современного искусства. Ирина Мария Маркеджани (Италия). Живопись.

15 апреля — 22 мая. Третьяковская галерея на Крымском Валу. Оскар Качаров. Живопись.

15 апреля — 23 мая. Музей А.Н.Скрябина. «Встречи с Серебряным веком русской культуры». Период с 1893 по 1945 год. В.Маковский, В.Серов, К.Петров-Водкин, Г.Захаров, Р.Фальк и другие.

15 апреля — 1 июня. Галерея «Новый Эрмитаж». «Премьера коллекции. Часть I». Живопись XVI—XX веков из частных собраний. Исаак Левитан, Василий Поленов, Константин Коровин, Василий Кандинский, Михаил Ларионов и другие.

15 апреля — 15 сентября. Ломаковский музей старинных автомобилей и мотоциклов. Автомотосокровища из запасников музея.

16 апреля. Оружейная палата Московского Кремля. Выставка, посвященная 350-летию выпуска первой рублевой монеты. Экспонаты от первых серебряных слитков и денег XIII—XIV вв. до современных юбилейных монет из собрания музеев Московского Кремля.

16 апреля — 20 мая. Театральная галерея на Малой Ордынке. «Натюрморты и пейзажи актера Льва Прыгунова». Живопись.

17—25 апреля. Галерея Леонида Шишкина. «15 лет исследований советской живописи». Работы советских художников. «Золотые годы соцреализма».

17—29 апреля. ЭКСПО-88. «Гениальный рисовальщик». Анатолий Зверев. Графика 1950-х годов.

18 апреля. Музей усадебной культуры «Кузминки». «Русские усадьбы: прошлое и настоящее». Фотовыставка.

<p

28 апреля. Третьяковская галерея на Крымском Валу. Экспозиция посвящена деятельности РОДК — Русского общества друзей книги. Современная графика.

28 апреля. Совет Федерации. «Война глазами солдата». Фотография.

28 апреля — 4 мая. ЦДХ. Залы №8, 9. Выставка произведений Йоже Циоха (Словения). Живописные, графические, иллюстративные, мозаичные и другие работы, выполненные в различной технике.

29 апреля — 23 мая. Центр-музей им. Н.К.Рериха.

«Тайное присутствие». Выставка полотен Владимира Платонова.

«Сказка радости». Елена Репина.

29 апреля — 28 мая. Московский музей современного искусства. Карлос Торрес (Мексика). Живопись.

30 апреля — 25 мая. Галерея WAM. «Мозаики Александра Корноухова».

30 апреля — 31 мая. Галерея гостиницы «Рэдиссон САС Славянская». «Art — nature это — art». Современные художники России, декоративно-прикладное искусство Туркмении, Узбекистана, Грузии.

МАЙ

1—8 мая. ГЦСИ. «Инородное тело или Конфронтация». Миндаугас Гапшевичус, Дертэ Майер, Владимир Ситников, Зорка Леднарова, Роман Минаев, Павел Форман, Иван Балов, Geomatic (Андрей Васильев и Сергей Маринек). Выставочный художественный проект.

1—9 мая. ЦДХ. Холл. «Natura вещей». Евгения Немировская. Графика, гобелен.

1—12 мая. Галерея «Танин». «Правильное отношение к полной Луне». Светлана Рунович. Декорации-инсталляции, куклы.

1—31 мая. Культурный центр «Ротонда». Фестиваль современного искусства Венгрии.

1 мая — 13 июня. Дарвиновский музей. «Благослови детей и зверей». Рисунки.

3 мая. Клуб «Запасник». «П.В.С. — Перемещения Во Сне». Группа «Новые основания». Программа аудио-слайд-фильмов.

3—30 мая. Галерея в Сабурово. «Тайны Востока».

Элла Беляева. Кимоно, ширмы, прически.

Алла Васильева. Батик.

Ольга Шаповалова. Картины, цветы из ткани.

5—23 мая. Выставочный зал «Солнцево». «Отражение». Ольга Маланчева. Живопись.

6 мая. Балашихинская картинная галерея. «Ребенок в мире народной культуры». Выставка юных художников. Пейзажи, портреты, натюрморты, жанровые рисунки.

6—16 мая. ЦДХ. Зал № 18.

«Монологи». Елена Тимакова, Наталия Розенбаум. Живопись, графика.

Галерея «АИСТ». «Стихия цвета». Живопись, графика, скульптура.

7 мая. Чайный клуб «Ист». «П.В.С. — Перемещения во сне». Группа «Новые основания». Программа аудио-слайд-фильмов.

8—16 мая. Клуб на Брестской. «Ночные бабочки». Ксю Х.Ванг. Фотография.

11 мая. Дарвиновский музей. «Толстяковые. Неприхотливые космополиты». Растения-экстремалы.

11—24 мая. РГГУ. Музейный центр. «Хокку». Галина Байбазарова. Из проекта «Современная пикториальная фотография». В рамках «Фотобиеннале-2004».

11—30 мая. Галерея в Сабурово. Клуб лоскутного шитья «Жар-птица». Панно, одеяла, украшения, одежда.

11 мая — 11 июня. Музей личных коллекций. «Оперная сценография Дзеффирелли».

12—16 мая. ЦДХ. «APX-МОСКВА». 9-я международная выставка архитектуры и средового дизайна.

12—26 мая. Центр современного искусства «М'АРС».

Современное искусство Швеции. Живопись, скульптура, объекты, видео, перформанс, инсталляции.

«Dollart.ru-2004». Авторские художественные куклы, фотографии Владимира Клавихо-Телепнева, видеонсталляция Никиты Тихонова.

12—31 мая. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Долгое эхо». Раиса Малиновская. Живопись, военные и послевоенные фотографии из семейного архива.

12 мая — 1 июня. Музей современного искусства. Гарри Розенталь (Милан, Италия). Скульптура.

12 мая — 2 июня. Торговый центр «Мега». «Семейные портреты». Портреты 200 семей из Берлина, Лос-Анджелеса и Москвы.

12 мая — 10 июня. Галерея «С.АРТ». «ТСУ-СИМА. Арт-проект». Выставка посвящена трагедии русского флота у Цусимских островов. 19 произведений (по числу боевых кораблей, погибших в сражении).

13 мая. XL Галерея. «Мы». Ирина Нахова. О tolerance и одиночестве.

13 мая. Государственный музей Л.Н.Толстого. «Рисуют Толстые». Произведения искусства, созданные представителями рода Толстых. Живопись, скульптура, фотографии, рисунки.

13—22 мая. Крокин галерея. «История страны от Кутузова до Путина на биостальерах». Андрей Билько.

13—23 мая. ГЦСИ. Лиза Шмидт (Берлин — Москва). Перформативная инсталляция.

13—24 мая. Галерея на Солянке. «Золотые страницы русской культуры». Детское творчество. Выставка работ учащихся художественных школ и школ искусств Москвы, приуроченная к 200-летию со дня рождения М. Глинки.

13—25 мая. Галерея Марата Гельмана. «Война». Георгий Острецов. Графика, живопись, скульптура.

13—27 мая. Музей архитектуры им. А.В.Щусева. «Искусство без оправданий». Беспримечательное искусство.

13—31 мая. Музей А.С.Пушкина. «Территория бабочек и другие». Александр Майоров. Живопись.

13 мая — 13 июня. Галерея «Арт-Трофи». «Иллюминатор». Анатолий Титов. Воздухоплавание + искусство.

14—16 мая. Фотоцентр. «Субъективный объектив». Коллективная выставка молодых московских фотографов. Портрет, пейзаж, натюрморт, репортаж.

14—21 мая. «Москва встречает друзей». Международный фестиваль стран СНГ и Балтии.

14—21 мая. Дом Бурганова. Изостудия музея, студии Москвы и стран СНГ. В рамках фестиваля «Москва встречает друзей». Детские художественные работы.

14—22 мая. Международный информационно-выставочный центр «ИнфоПространство». «Лучшие художественные галереи». Первый салон искусств. Выставка коллекций московских галерей. Живопись, графика, скульптура.

14—25 мая. Зверевский центр современного искусства. «Без гламура». Мультимедийный проект.

14 мая — 14 июня. Фотоцентр. Выставка, представленная компанией Kodak.

14 мая — 30 июня. Школа акварели Сергея Андрияки. «Акварель первой половины XIX века из собрания Государственного исторического музея». Соколов, Брюллов, Гау, Вивьен, Кадоль, Гемпельн, Кварнеги и другие.

15—30 мая. Музей А.С.Пушкина. «Русская светопись. Штрихи к истории». «Из семейного альбома 1850—1917». Фотография.

15—30 мая. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. Петр Уткин. Живопись.

15 мая — 4 июня. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Мастера». Детский фестиваль искусств и ремесел. Фитодизайн, батик, береста, бисер, керамика, лепка, резьба по дереву и др.

15 мая — 30 сентября. Музей-усадьба «Останкино».

«История усадьбы Останкино». Деревянные интерьеры, античная скульптура, галерея крепостных художников.

«Праздники в Останкино. Блеск увеселительных огней». Усадебный праздник XVIII века. Коллекция светильников приборов, различных по форме и назначению.

17 мая. Медиа-центр газеты «Известия». «Ветер странствий». Георгий Богословский. Фотография.

17 мая. Музей-заповедник «Царицыно». «Многоликая императрица». Выставка посвящена Екатерине II и приурочена к 275-летию со дня ее рождения (1729—1796).

17 мая. Музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. «Афонские древности из музеев Москвы и Подмосковья». Предметы византийского и поствизантийского искусства, прибывшие в Россию в качестве даров афонских монахов русским царям и патриархам или приобретенные в монастырях Святой Горы. Иконы, рукописи, исторические документы X—XIX веков.

17—29 мая. Галерея «Феникс». «Азия». Андрей Пустогаров. Фотография.

17 мая — 6 июня. Дом культуры «Зодчие». «Еще не твердь...». Валерий и Наталья Ломовцевы. Живопись, вышивка, керамическая мозаика, рисунки, книги.

17 мая — 15 июня. «Е.К.АртБюро». «Вадим Ковригин и другие». Фотография.

17 мая — 20 июня. Третьяковская галерея. «Сибирь неизвестная». 23-я выставка проекта «Золотая карта России». Коллекция Омского областного музея изобразительных искусств им. М.А.Врубеля. Произведения широкого хронологического и типологического диапазона: золото и бронза сарматских курганов, живописные панно Врубеля, полотна известных мастеров русского авангарда, работы сибирских художников и графиков.

18—23 мая. ЦДХ. Зал № 21. «Страна Вообразилия». Работы учащихся гимназии «Жуковка».

18—30 мая. Центр современного искусства «М'АРС». Алексей Семенов. Графика, фотография.

18—28 мая. Московский Дом национальностей. «Геннадий Айги — Владимир Яковлев: дружба, творчество, созвучие». Живопись.

18—28 мая. Галерея «Арт-Москва». «У!Порно». Кирилл Челушкин. Еще раз про любовь.

18—30 мая. ЦДХ. Зал № 19. Выставка работ студентов и преподавателей Академии живописи и факультета дизайна Университета Натальи Нестеровой. Живопись, графика, дизайн.

18—30 мая. Дарвиновский музей. «Ното музей» (человек музейный). Выставка посвящена Международному Дню музеев.

18—30 мая. Клуб на Брестской.

«Не прерывая молчания». Валентина Апупсина. Фотография.

Сны Зодиака. Дмитрий Ершов. Живопись.

18—30 мая. Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Третьяковка — музей будущего». Выставка детских архитектурно-художественных проектов.

18 мая — 13 июня. Галерея им. братьев Люмьер. «Свобода выбора». Современная русская фотография.

18 мая — 18 июня. Московский дом фотографии. «Меняющийся Нью-Йорк». Бернис Эбботт (Нью-Йорк). В рамках «Фотобиеннале-2004».

18 мая — 18 июня. Музей истории города. Первая выставка, посвященная историческим кварталам Москвы. В рамках проекта «Исторический квартал: из прошлого в будущее».

18 мая — 28 июня. Исторический музей. «Воссозданная красота: виртуальный образ церкви на Волотовом поле». Восстановленные фрески церкви Успения Богородицы.

19 мая. Выставочный зал газеты «Известия». «Открытие». Выставка выпускников фотоотделения Школы журналистики.

19—29 мая. Галерея «ФотоСоюз». «Вадим Гущин и ученики». Фотография.

19 мая — 3 июня. Музей современной истории России. «Новый город». Выставочный проект «Москва—Иваново—Ярославль—Тверь». Произведения русского авангарда, корпоративное искусство XVIII века, фотографии, рисунки, видеопроекция.

19 мая — 7 июня. Музей современного искусства. «Образы. Портретная «революция» Владимира Мочалова». Живопись.

19 мая — 19 июня. Галерея «Гелос—Наследие». «Советский импрессионизм». Работы русских художников второй половины XX века.

19 мая — 18 августа. Музей-заповедник «Московский Кремль». «Фаберже утраченный и обретенный». Из собрания фонда «Связь времен». 60 произведений Карла Фаберже, в том числе 9 императорских пасхальных яиц, приобретенных Виктором Вексельбергом.

22 мая — 12 июня. Выставочный зал «Измайлово». «Синий, желтый и другие». Павел Охигбов. Живопись, акварель.

23 мая — 12 июня. Выставочный зал «Измайлово». «Пока не меркнет свет». Михаил Тяпкин. Жанровые и пейзажные фотографии.

24—28 мая. Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова. «Традиция и объектив. В поисках цельности». II Московский международный фестиваль визуальной антропологии.

24 мая — 30 августа. Институт Сервантеса. «Лики литературы». Марио Мучник. Портреты классиков XX века от Булата Окуджавы до Жана Поля Сартра. Фотография.

25 мая. ЦДХ. «Промежуточные пространства». В рамках художественной ярмарки

27 мая — 1 ноября. Третьяковская галерея. «Колосс графический». Графика.

28 мая. Клуб на Брестской. «Electric Visions». Видеоарт Исландии, Дании, Норвегии, Швеции.

28 мая. Галерея на Солянке. «Хельмут Ньютон и другие». Фотография, инсталляция.

28 мая — 11 июня. Центр современного искусства «М'АРС». «Пространство тела и тело пространства». Пьер Паоло Косс. Видеоинсталляция, принты, перформанс.

28 мая — 27 июня. ЦДХ. «Сказочные фантазии». Современные художественные куклы.

29 мая — 9 июня. Галерея «Танин». «Выход в город». Выставка Саши Парушиной и Нерастворимого.

29 мая — 4 июля. Дарвиновский музей. «Русская борзая». Работы художника-керамиста Николая Абрамовича.

29 мая — 6 июня. Центр «Дом». Коллекция работ детской студии ДЭЗ № 5.

29 мая — 9 июня. Галерея «Танин». «Цветоприятжение». Татьяна Бутурлина. Живопись, графика.

29 мая — 15 августа. Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Путешествия Моны Лизы». Георгий Пузенков. Инсталляция, фотография.

31 мая — 7 июня. Галерея Зураба Церетели. Международный салон изящных искусств в Москве. Художественные произведения из частных галерей мира.

31 мая — 27 июня. Галерея «Ковчег». Сергей Эйзенштейн. Из коллекции Лидии Наумовой. Рисунки.

31 мая — 28 июня. Галерея гостиницы «Рэдиссон САС Славянская». «Памяти художника». Владимир Коренев. Живопись.

ИЮНЬ

1—6 июня. Центр современного искусства «М'АРС». «Игрушки для слепых детей». Проект банка «Абсолют».

1—15 июня. Музей архитектуры им. Шусева. «Паранойя». Выставка современных французских живописцев.

1—27 июня. Центр-Музей им. Н.К.Периха. «Радость отражения». Детское творчество.

1 июня — 5 сентября. Дарвиновский музей. «Птицы хлопоты». Вячеслав Забугин. Фотография.

1 июня — 30 сентября. Галерея «Крыша». «Честные виши Олюя». Гарри Зух, Елена Невердовская. Живопись, графика, коллаж, видео.

2 июня — 2 июля. Галерея в Сабурово. «Фитодизайн». Работы Мастерской Людмилы Гавриловой. Картины из растений и цветов.

2—15 июня. Антикварные ряды «Николай». «Мона Лиза-500». Георгий Пузенков. Шелкография.

3 июня. Ботанический сад МГУ. «ArchiBotanicus». Эдуард Забуга, Дмитрий Величкин, Николай Голованов, Борис Левянт, Борис Уборевич-Боровской. Арт-объекты из цветов, лепестков, зелени, растений.

3 июня. Дарвиновский музей. «Густеет летняя трава». Икебана школы Согэцу.

3—20 июня. ЦДХ.

Зал № 25. «Реалистическая фотография. Краски Индии, немного Италии, портреты малознакомые и незнакомые». Виталий Арутюнов.

Зал № 26. «Женщина — гармония мира». Живопись, графика, скульптура.

15 июня — 27 июня. Зал № 27. «Путешествия в жизнь». Ирина Алавердова. Живопись.

3—30 июня. Центр современного искусства «М'АРС». «London. Anybody. City. Reflections». Григорий Ярошенко. Фотография.

3 июня — 4 июля. ЦДХ.

Зал № 2. «Встреча». Живопись, графика.

Зал № 3. Нина Сергеева, Адольф Алексеев. Живопись.

Зал № 4. Из коллекции Творческого объединения «Якиманка». Живопись.

Зал № 18. Выставка произведений из коллекции галереи «Виктория».

Зал № 18. Юрий Обуховский, Вячеслав Агабалев. Живопись.

Зал № 22. «Очарование Индии». Каракан Сефербеков. Живопись.

Зал № 23. Выставка произведений из коллекции галереи «Елена».

Холл. «Пир для глаз, для сердца, для ума». Мила Крамар. Гоблен.

3 июня — 11 июня. ЦДХ.

Зал № 19. «Фантазия и реальность». Творческое объединение «Традиция». Живопись, акварель.

Зал № 24. Сергей Кузин. Живопись.

3 июня — 28 июня. Галерея «Арт-Диваж». Николай Фешин.

3 июня — 5 сентября. Третьяковская галерея на Крымском Валу. Борис Кустодиев.

4 июня. Арт-кафе «Сад». «Love Video». Русско-французский фестиваль видео-арта.

4 июня — 1 августа. Музей А.С.Пушкина. «Пушкин. Сквозь призму юбилея. К 205-й годовщине со дня рождения великого русского поэта».

4 июня — 29 августа. ЦДХ.

Зал № 16. Выставка произведений Хамида Савкуева.

Зал № 17. «Лето в Ореадах». Галерея «Лез Ореад».

5 июня. «Клязьминское водохранилище». «Орион Кап Кап». Земноводный музыкальный фестиваль на Клязьме. Концерты, видеопоказы, выставки, художественные перформансы.

5—30 июня. Выставочный зал музея А.С.Пушкина. «Пушкиниана Олега Комова». Скульптура.

8 июня — 4 июля. ЦДХ. Зал № 21. «Высокий стиль КИТЧа». Живопись.

8 июня — 15 августа. Третьяковская галерея. «Русский авангард». Из собрания Российского государственного архива литературы и искусства.

9—13 июня. ЦДХ. «Русский стиль в интерьере». Четвертая неделя декора журнала «Мезонин». Искусство создания интерьеров.

9 июня — 4 июля. Выставочный зал «На Каширке». Валерий и Наталья Ломовцевы. Живопись, вышивка, керамическая мозаика, рисунки, книги.

15—27 июня. Фотоцентр. «Два времени». Юрий Абрамочкин. Фотография.

15—30 июня. Центр современного искусства «М'АРС». Николай Рыбаков. Живопись.

15 июня — 1 июля. Московский дом фотографии. «Гол». К открытию чемпионата Европы по футболу. Фотография.

15 июня — 10 июля. Галерея Марата Гельмана. «Солдатам труда». Юрий Шабельников. Живопись, графика, скульптура.

15 июня — 16 июля. Выставочный зал «Богородское». Ирина Строева. Живопись.

16—30 июня. Центр современного искусства «М'АРС».

Ненад Жилич (род. в Югославии). Живопись.

Лиза Бирн. (Великобритания). Видеоинсталляция.

16 июня — 4 июля. ЦДХ. Зал № 5. «Байкальские художники». Ульяна Карагод, Сергей Элонян, Владимира Максимов, Даши Намдаков. Живопись, скульптура.

17—21 июня. Исторический музей. «Два столетия ювелирного искусства». Французский ювелирный дом Chaumet.

17—27 июня. ЦДХ. Зал № 14а. «Родное Катманду». Выставка живописи Армена Григоряна.

17 июня — 4 июля. ЦДХ.

Зал № 8. «Цветов очарование». Живопись.

Зал № 8. Выставка произведений из собрания галереи «Арина».

Зал № 9. Выставка произведений из коллекций галерей «АРС ЛОНГА» и «ЗЕРО».

Зал № 11. «Пора дарить». Сания Гадельшина. Живопись.

Зал № 146. Выставка произведений из коллекции галереи «Арт-Агентство».

17 июня — 11 июля. ЦДХ.

Зал № 10. Выставка произведений из собрания Арт-клуба «Галерея». Живопись, графика, скульптура.

Зал № 14. «Метафизический импрессионизм». Александр Давид, Далина Давид. Живопись.

17 июня — 25 июля. ЦДХ.

Зал № 8. «Путешествие в...». Живопись, графика, скульптура, керамика.

Зал № 8. «Советская живопись 50—60-х годов».

Зал № 8. «Время гениев». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

Зал № 8. Из коллекции галереи «Новый квадрат». Живопись, графика.

Зал № 10. «Пурга-IV». Живопись, графика, скульптура.

17 июня — 1 августа. ЦДХ. Зал № 14. «Настроение». Живопись, графика, скульптура.

18 июня — 4 июля. ЦДХ. Зал № 12. «Радость лета». Союз «МАСС». Живопись, графика, скульптура.

18 июня — 18 июля. ЦДХ. Зал № 13. «Мир искусства сегодня». Живопись.

21 июня. Галерея «Новый Манеж». «Государственные символы России». Символика.

21 июня — 18 июля. Выставочный зал «Богородское». «Русь многоликая». Александр Стариков. Живопись.

22 июня — 11 июля. ЦДХ.

Зал № 26. «Цветоабстракция». Живопись, графика.

Зал № 27. Олег Локтев. Живопись.

22 июня — 18 июля. ЦДХ. Зал № 35. «Тургеневский пейзаж». Олег и Максим Игнатьевы. Живопись.

30 июня — 1 августа. ЦДХ. Зал № 14а. Выставка живописи Тей Келехсаевой и Дмитрия Тебеева.

АНАПА

26 мая. Археологический музей. «Сокровища Афродиты». Предметы, найденные при раскопках древней Гортиппии во второй половине прошлого века.

БАРНАУЛ

6—30 мая. Художественный музей Алтайского края. «Весна, любовь, цветы, коты». Лоскутное шитье.

БЕЛГОРОД

14 апреля. Выставочный комплекс БГТУ им. В.Г.Шухова. «Мое Белгородье». Выставка белгородских художников. Живопись.

28 апреля. Государственный историко-художественный музей-диорама «Курская битва. Белгородское направление». «Есть такая профессия — Родину защищать!». Выставка посвящена Дню Победы.

30 апреля. Художественный музей. Выставка русской графики XIX—XX веков.

БЕРДСК

14 мая — 2 июня. Историко-художественный музей. «Пойми меня». Игорь Соби. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

БРЯНСК

26 мая. Выставочный зал управления культуры. Персональная выставка фотохудожника Николая Романова, посвященная его 75-летию.

14 мая — 14 июня. Музей им. В.К.Арсеньева. «Фуку: старый друг, новый партнер». Предметы японской культуры.

5 мая. Музей им. В.К.Арсеньева. Выставка, посвященная 120-летию образования телефонной связи в городе. Раритетные телефонные аппараты конца XIX — начала XX века.

7—31 мая. Музей им. В.К.Арсеньева. «Весна 45-го года. Когда возвратимся домой...». Работы приморских художников, посвященные военной теме.

8—10 мая. Музей им. В.К.Арсеньева. «Остров сокровищ». Выставка выходного дня. Древковое оружие XVI—XVII веков — протазан и экспонты.

12 мая. Здание Морского вокзала. «География путешествий». Зиновия Душкова. Фотография.

17—21 мая. «АРХидея-2004». Второй Международный молодежный фестиваль архитектуры и дизайна.

18—24 мая. Музей им. В.К.Арсеньева. «Остров сокровищ». Выставка

26 мая — 12 июня. Музейно-выставочный комплекс УралГАХА. «Архитекторам-юбилярам посвящается...». Экспозиция знакомит с творчеством известных свердловских архитекторов: Владимира Смирнова, Александра Таффа, Петра Всеволожского, Петра Володина, Алексея Макарова, Алексея Гуляева.

ИВАНОВО

11 мая. Здание компании «Промстройпроект». «Что-то другое». Лариса Ерошенкова. Живопись.

ИРКУТСК

5 апреля. Дом литераторов им. Марка Сергеева. «Купола». Живопись, скульптура.

6 апреля. Городской выставочный центр Виталия Рогала. «Эффект присутствия». Выставка фотохудожника Сергея Овсянникова.

16 апреля. Художественный музей. «Летят резные кружева». Борис Дмитриев. Экспозиция приурочена к Международному дню памятников и посвящена деревянному зодчеству Приангарья. Фотография.

16 апреля. Художественный музей. Выставка буддийской религиозной живописи икон танка. Из частной коллекции Александра Иващенко. Культовая живопись китайской, тибетской, монгольской, бурятской школ.

17 апреля. Городской выставочный центр. Работы юных художников из Китая.

30 апреля. Музей истории города. «Барз — пармянски «здравствуйте!». В рамках выставочной программы «Иркутск — город многонациональный». Экспозиция посвящена национальной культуре Армении. Фотографии, кавказские шашки, рег, фарфоровая скульптура.

5 мая. Художественный музей. «Годы Великой Отечественной...». Полотна советских живописцев, созданные в годы войны.

6 мая. Художественный музей. Выставка, посвященная 70-летию регионального отделения Союза художников России. Графика, живопись, скульптура, фотография, декоративно-прикладное и ювелирное искусство.

6 мая. Областная универсальная научная библиотека им. И.И.Молчанова-Сибирского. «Сердце солдата в народе живет». Книжная выставка.

6 мая. Музей истории города. «Военные деньги II Мировой войны». Из коллекции Владимира Лапенкова. «Оккупационные деньги» Европы времен 40-х годов и военных действий на Востоке, боны, или заменители денег, которые вводились немецким или советским правительством на время военных действий.

7 мая. Американский центр. «Вместе к победе!». Книжная экспозиция (История Ленд-Лиза). Репропроприета, книги военных лет 1941—1945.

7 мая. Городской выставочный центр. «Вспоминая военные годы». Виталий Рогаль. Фронтовые рисунки, графические работы, которые художник создавал, находясь на фронте, дневники, альбомы с фотографиями.

12 мая. Галерея Союза художников. «Да здравствует свет, или Электрическая выставка электромонтера-дизайнера». Владимир Соколов. Экспозиция светильников.

19 мая. Музей истории города. «Еврейские женщины на войне». В рамках проекта «Иркутск — город многонациональный». Подлинные предметы военных лет: халат медицинской сестры, инструменты, фотографии, письма с фронта, удостоверения и медали.

1 июня. Галерея «Дом художника». «Сибирячок — территория детства». Оригиналы иллюст-

раций журнала «Сибирячок», рисунки, керамические фигурки, куклы, маски, офорты.

КАБАНСК

28 апреля. Городской музей. «Буддийская мистерия Цам». Из коллекции музея истории Бурятии. Костюмы персонажей мистерии, ритуальные предметы, музыкальные инструменты, архитектурные детали интерьера, буддийская икона танка.

ИВАНОВО

11 мая. Здание компании «Промстройпроект». «Что-то другое». Лариса Ерошенкова. Живопись.

ИРКУТСК

5 апреля. Дом литераторов им. Марка Сергеева. «Купола». Живопись, скульптура.

6 апреля. Городской выставочный центр Виталия Рогала. «Эффект присутствия». Выставка фотохудожника Сергея Овсянникова.

16 апреля. Художественный музей. «Летят резные кружева». Борис Дмитриев. Экспозиция приурочена к Международному дню памятников и посвящена деревянному зодчеству Приангарья. Фотография.

16 апреля. Художественный музей. Выставка буддийской религиозной живописи икон танка. Из частной коллекции Александра Иващенко. Культовая живопись китайской, тибетской, монгольской, бурятской школ.

17 апреля. Городской выставочный центр. Работы юных художников из Китая.

30 апреля. Музей истории города. «Барз — пармянски «здравствуйте!». В рамках выставочной программы «Иркутск — город многонациональный». Экспозиция посвящена национальной культуре Армении. Фотографии, кавказские шашки, рег, фарфоровая скульптура.

5 мая. Художественный музей. «Годы Великой Отечественной...». Полотна советских живописцев, созданные в годы войны.

6 мая. Художественный музей. Выставка, посвященная 70-летию регионального отделения Союза художников России. Графика, живопись, скульптура, фотография, декоративно-прикладное и ювелирное искусство.

6 мая. Областная универсальная научная библиотека им. И.И.Молчанова-Сибирского. «Сердце солдата в народе живет». Книжная выставка.

6 мая. Музей истории города. «Военные деньги II Мировой войны». Из коллекции Владимира Лапенкова. «Оккупационные деньги» Европы времен 40-х годов и военных действий на Востоке, боны, или заменители денег, которые вводились немецким или советским правительством на время военных действий.

7 мая. Американский центр. «Вместе к победе!». Книжная экспозиция (История Ленд-Лиза). Репропроприета, книги военных лет 1941—1945.

7 мая. Городской выставочный центр. «Вспоминая военные годы». Виталий Рогаль. Фронтовые рисунки, графические работы, которые художник создавал, находясь на фронте, дневники, альбомы с фотографиями.

12 мая. Галерея Союза художников. «Да здравствует свет, или Электрическая выставка электромонтера-дизайнера». Владимир Соколов. Экспозиция светильников.

19 мая. Музей истории города. «Еврейские женщины на войне». В рамках проекта «Иркутск — город многонациональный». Подлинные предметы военных лет: халат медицинской сестры, инструменты, фотографии, письма с фронта, удостоверения и медали.

1 июня. Галерея «Дом художника». «Сибирячок — территория детства». Оригиналы иллюст-

КРАСНОДАР

1 апреля. Галерея современного искусства «Лестница». «Комната смеха». Стас Серов. Живопись, инсталляция.

14 апреля. Краевой художественный музей имени Ф.Коваленко. «Дом Шарданова. Страницы истории». Архивные фотографии и документы, живописные и графические работы, посвященные музею.

29 апреля. Художественная галерея «Багатица». Тамара Джемилева, Татьяна Пучкова, Юлия Попова, Лариса Мартиросова. Батик.

29 апреля. Выставочный зал изобразительного искусства. «Благословенная Кубань». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство художников Кубани.

30 апреля. Художественный музей. «ВИНТ» (Выходы Искусства Новых Технологий). Видеоискусство, интерактивные проекты, компьютерная графика, имитация разнообразных техник и технологий.

КРАСНОЯРСК

22 апреля. Красноярский музейный центр. «Русско-шведская судьба». В рамках Дней культуры Швеции в Красноярске. Фотовыставка, рассказывающая о жизни великой княгини Марии Павловны, жены шведского принца Вильгельма, герцога Седерманландского.

30 апреля. Дом-музей А.П.Красикова. «Крест бесконечный». Выставка посвящена 80-летнему юбилею со дня рождения сибирского писателя В.П.Астафьева.

20 мая. Музейный центр. «Идеалист». Владимир Клавихо-Телепинев. Работы из серии: «Сталинский Ампир», «Чувственность», «Лети», «Путешествия», «Библия в фотогравюрах».

28 мая. Дом-музей П.А.Красикова. «История на ладони». Аутентичная миниатюра.

КУРГАН

5 апреля. Курганский областной художественный музей. Персональная выставка Владимира Зорина. Живопись, графика, модели кораблей.

ЛИПЕЦК

6 мая. Областной выставочный зал. «Мы победили». Выставка произведений ветеранов Великой Отечественной войны художников Виктора Слушника, Николая Звонарева, Виктора Панкратова. Живопись, графика.

18 мая. Областной краеведческий музей. «Голографический мир». Выставка голограмм.

МАГНИТОГОРСК

15 апреля. Городская картинная галерея. Выставка, посвященная 125-летию со дня рождения Павла Бахова. Ювелирные украшения современных камнерезов, каслинское литье, златоустовское оружие, гравюры, работы в технике бумагопластики.

МАЙКОП

29 апреля. Северокавказский филиал Государственного музея Востока. «Апсны — Страна души в произведениях художников Абхазии».

МАЛОЯРОСЛАВЕЦ

14 мая. Первый открытый региональный фотофестиваль.

Городской фотоклуб. Экспозиция работ местных фотохудожников.

Краеведческий музей. «Ретро-фотография и ретро-оборудование».

МОЖАЙСК

27 апреля. Краеведческий музей. Выставка работ местных художников. Пейзажи, портреты, натюрморты.

МУРМАНСК

23 апреля — 30 мая. Областной художественный музей. «Об огнях-пожарищах, о друзьях-варищах». Выставка посвящена 59-й годовщине победы в Великой Отечественной войне. Графика 1940—1960-х гг.

6 мая — 6 июня. Областной художественный музей. Елена Холанд (Россия—Норвегия). Живопись.

16 мая — 5 сентября. Областной художественный музей. «В мире красок». XXXV областная выставка детского художественного творчества, посвященная 60-летию разгрома немецко-фашистских войск в Заполярье.

3 июня — 12 сентября. Областной художественный музей. «Детский портрет». Живопись, графика мурманских художников из фондов музея.

10 июня — 12 сентября. Областной художественный музей. «Юные художники о Северном флоте». Из собрания Североморского музея истории города и флота.

МУРОМ

2 апреля. Историко-художественный музей. Персональная выставка Андрея Неганова. Живопись.

21 апреля. Художественный музей. «Левада» (районный сад). Себастьян Ликан, Санда Бортник. Живопись на стекле, скульптура.

23 апреля — 12 мая. Художественный музей. «Идеалист». Владимир Клавихо-Телепинев. Фотографии.

30 апреля. Картичная галерея. Русская гравюра XVIII—XIX веков из собрания Художественного музея им. В.Сурикова (Красноярск).

13 мая. Художественный музей. «Реальный мир Сальвадора Дали». Геннадий Майстренко. Серия натурных пейзажей уникального угла Испании — мыса Креус.

14 мая. Художественный музей. «Наши годы». Фотографии из Германии 1968—1998. Барбара Клемм.

17 мая. Краеведческий музей. «Из детства в космос». Персональная выставка работ Хельги Грамма. Живопись, графика, роспись по ткани, художественная ковка.

20 мая. ГПНТБ. Выставка книг с автографами русских писателей.

27 мая. Галерея «Chernoff». Работы новосибирских художников, посвященная Соловкам. Фотография, коллаж, графика, видеоарт.

НИЖНИЙ НОВГОРОД

7 апреля. Художественный салон. Александр Лавров. Живопись, графика.

8 апреля. Нижегородский государственный художественный музей. «Призрачный танец». Леонид Колесов. Древнерусское фэнтези.

8 апреля. Нижегородский государственный художественный музей. Персональная выставка Юрия Демина. Сельские пейзажи, натюрморты, образы южных городов.

ОБНИНСК

28 апреля. Музей истории города. Выставка работ студентов отделения дизайна обнинского

политехникума. Рисунок, живопись, основы композиции, художественное проектирование, макеты, электронная продукция.

ОМСК

22 апреля. Музей изобразительных искусств им. М.А.Врубеля. «Русские красавицы и модели в Париже 1919—1960 года». Из коллекции историка моды Александра Васильева. Фотография.

29 апреля. Музей изобразительных искусств им. М.А.Врубеля. «Шум моря». Загадочный мир коралловых рифов и их обитателей.

10 мая — 30 июня. Музей изобразительных искусств им. М.А.Врубеля. «Стиль в зеркале эпохи». Исторические стили в русском интерьере. Декоративно-прикладное искусство XVII — начала XX вв.

<b

11 мая. Центральный выставочный зал. Выставка, посвященная 100-летнему юбилею Сальвадора Дали. Работы пермских художников: живопись, графика, фотография, скульптурные объекты.

12 мая. КДЦ. «Грезы. Чувства». Персональная выставка фотохудожника Владислава Бородина, приуроченная к 60-летию мастера. Цветные и черно-белые фотографии.

17 мая. Дом учителя. Выставка творческих работ педагогов-дизайнеров и учеников гимназии имени Сергея Дягилева. Графика, батик.

20–29 мая. Дом художника. «На перекрестках судьбы и истории». Выставка посвящена 100-летию патриарха русской иконописи XX века, художника-египтолога М.М. Потапова. Цикл работ М.Потапова «Экнатониана», фотостанции, созданная на основе его росписей Соликамских храмов, скульптуры и полотна современных пермских художников на темы Египта и Востока.

ПЕТРОЗАВОДСК

8 апреля. Кафе «Рандеву». «Сон клоуна». Наталья Кошелева. Графика, выполненная «по-сырому» акварелью на бумаге ручной выделки.

10 апреля. Городской выставочный зал. «Московское время». Столичное искусство последних лет.

22 апреля – 23 мая. Музей изобразительных искусств Республики Карелия. «Фрагменты из жизни». Выставка художника Еана-Эрика Куллберга (Финляндия).

20 мая. Выставочный зал Карельской госфилармонии. Выставка книжной графики и эскизиров.

20 мая. Музей изобразительных искусств Карелии. «Париж, Париж...». Владимир Ларинов. Фотография.

1–27 июня. Городской выставочный зал. Выставка работ Жан-Пьера Диасайана (Франция) и Николая Егорова. Графика, фотография.

ПСКОВ

2 апреля. Музей-заповедник А.С.Пушкина «Михайловское». «Традиции русского пейзажа в выставочном зале с.Михайловское». Игорь Орлов (Москва).

22 апреля. Музей-заповедник А.С.Пушкина «Михайловское». «Дар Пушкину земли Великолукской».

1 мая. Музей-заповедник А.С.Пушкина «Михайловское». «Из путевых заметок...». Юрий Лепский. Авторская фотография.

2 мая. Выставочный зал Приказной палаты. «Цвет и фантазия». Выставка эстонских художников. В рамках программы «Эстония и Латвия. Новые члены Евросоюза». Графика.

24 мая – 27 июня. Псковский музей-заповедник. «Аз – свет миру!». К Международному дню библиотек. Рукописные и старопечатные книги.

26 мая. Музей-заповедник А.С.Пушкина «Михайловское». «Однажды играли в карты». Из фондов Всероссийского музея А.С.Пушкина. К 170-летию первой публикации повести А.С.Пушкина «Пиковая Дама».

27 мая. Выставочный зал. «30 лет с фотоаппаратом». В.Ерошевский. Фотография.

ПЯТИГОРСК

28 апреля – 16 мая. Краеведческий музей. «Государства Российской». Коллекция бюстов всех ве-

ликих царей и императоров от Рюрика до Николая II, оружие XIX–XXI веков, монеты, гравюры, геральдики, награды.

РОСТОВ ВЕЛИКИЙ

24 мая. Самуиловский корпус Ростовского кремля. Выставка работ Товарищества художников, приуроченная к празднованию Дней славянской письменности и культуры. Живопись, графика, финифть.

РОСТОВ-НА-ДОНЕ

14 апреля. Дворец культуры «Красный Аксай». Выставка донских мастеров регионального отделения Союза художников России. Графика, живопись, скульптура, поделки из глины, бересты, фарфора.

25 мая. Краеведческий музей. «Искусство Калмыкии. Традиции и современность». Выставка Государственного музея изобразительных искусств Республики Калмыкия. В рамках проекта «Мир народам Степного Предкавказья и Северного Кавказа через культуру». Иконы, изделия из дерева, вышивка, предметы из кожи и кости, живопись и графические произведения калмыцких художников.

28 мая. Музей изобразительного искусства. «Многоликая Индия». Костюмы разных штатов Индии, одежда племен, свадебная мода, сценические костюмы танцов стилей баратаанатям, адиси и катхакали.

РЫБИНСК

19 апреля – 10 января. Рыбинский музей-заповедник. «Наши древности». Предметы старины XVI–XVIII вв. Меднолитая пластика, русское оружие и предметы вооружения, древнерусское лицевое шитье, серебряные оклады икон, ткани, русские серебряные монеты, русские старопечатные книги и многое другое.

16 мая – 1 августа. Музей города. Выставка карикатуры посвящена вредным пристрастиям человечества. Литографии Михаила Неваховича, аquarelli Кукарниксов, Евгения Щеглова, Марка Абрамова, гравюры Лидии Лапиной, Олега Подкорытова и др.

20 мая – 1 сентября. Рыбинский музей-заповедник. История памятников, сменявших друг друга на Красной площади Рыбинска. Фотографии.

РЯЗАНЬ

20 мая. Историко-архитектурный музей-заповедник «Рязанский кремль». «По обычаю дедову». Интерактивная выставка. Жилые помещения разных сословий конца XVII века, вышивка, кружево, народный костюм, резьба по дереву, предметы народного быта, настенная роспись, слюдяные оконца, витражи.

20 мая. Областной научно-методический центр народного творчества. «Мир моей души». Раиса Фадеева. Работы, выполненные в лоскутной технике: одеяла, декоративные панно, предметы кухонного обихода.

27 мая. Областной центр народного творчества. «Нам дороги эти позабыть нельзя». Юрий Бучнев. В рамках цикла «Мастера Рязанчины – 60-летию Победы в Великой Отечественной войне». Живопись.

28 мая. Выставочный зал Союза художников. Молодежная выставка.

САМАРА

27 апреля – 6 мая. Музей им. П.В.Алабина. Пять тибетских монахов строят песочный дворец — мандалу Будды Медицины — произведение духовного искусства.

29 апреля. Художественный салон «Мария». «Под парусами». Алексей Попов. Этюдные зарисовки, аллегорические произведения. Живопись.

29 апреля. Дом журналиста. «Рождение человека — начало новой вселенной». Дмитрий Мантов. Волжская природа, картины на тему фантастики.

30 апреля – 20 июня. Историко-краеведческий музей им. П.В.Алабина. «Праздник оригами». Фигурки из бумаги.

14 мая. Художественный музей. «На Земле Обетованной». Выставка Вениамина Клецеля.

31 мая. Музей-усадьба Алексея Толстого. «Город снов». Выставка современного искусства. Работы молодых финских художниц Элины Оянперя, Анники Сааринен, Иинки Сааринен. Инсталляция со звуком, видео, фотографиями, картиами, объектами.

САРАНСК

19 апреля. Национальная библиотека им. Пушкина. «Искусству отданная жизнь». Выставка посвящена 170-летию со дня рождения русского художника Григория Мясоедова.

23 апреля. Национальная библиотека им. Пушкина. «Мария Тальони: миф и реальность». Выставка повествует о жизни итальянской балерины.

24 апреля. Музей изобразительных искусств имени С.Д.Эрэзи. «Не в силе Бог, но в правде!». Анатолий Киякин. Графический триптих, рисунки, наброски, эскизы.

12 мая. Национальная библиотека им. Пушкина. «По лабиринтам творчества вело призвание». Выставка о художнике Сальвадоре Дали.

20 мая. Музей изобразительных искусств имени С.Д.Эрэзи. «Большая Волга». Искусство Республики Поволжья». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

САРАТОВ

6 апреля. Дом искусства и науки. «Рукодельницы губерний». Батик, мягкие игрушки, живопись, гобелены, изделия, выполненные в технике «квилт» и «креш».

7 апреля. Салон «Палитра губернии». Владимир Мошников. Женские портреты, пейзажи. Живопись.

22 апреля. Музей Федина. «Нет города». Николай Аржанов. Живопись, графика.

4 мая. Музей Федина. Эдуард Казарян. Микроминиатюра.

12 мая. Дом-музей Павла Кузнецова. Владимир Винтер. Экспериментальная фотография.

18 мая. Художественный музей им. А.Н.Радищева. Юрий Милославский. Фотокартины.

14 мая – 20 июня. Культурно-выставочный центр «Радуга». «Художники-маньеристы». Компьютерные копии работ мастеров XVI века Бронзино, Понтормо, Росс Фьорентино, Пармиджанино, Эль Греко.

20 мая. Музей Федина. Ирина Килочек. Батик.

21 мая. Музей краеведения. «Им родиной стала целинная степь». Выставка посвящена 50-летию начала освоения целинных и залежных земель. Подлинные документы, фотографии, награды, личные вещи первых целинников.

28 мая. Выставочный зал Союза художников. Молодежная выставка.

27 мая. Художественный музей им. А.Н.Радищева. «Друзья». Серия выставок-инсталляций в рамках социокультурного выставочного проекта «Явление Розы».

«Цветы между строк. П.Уткин».

«Сад скульптур. А.Матвеев».

«Живопись яблоками. К.Петров-Водкин».

28 мая. Художественный музей им. А.Н.Радищева. «Павел Кузнецов — мастер XX века». В рамках социокультурного выставочного проекта «Явление Розы».

СОЧИ

9 апреля. Художественный музей. Выставка самобытных художников. Пасхальное дерево, пейзаж из жести, светильник из коряги и многие другие необычные экспонаты.

28 апреля. Художественный музей. Зинаида Плечко. Графические рисунки-криптограммы.

СТАВРОПОЛЬ

13 апреля. Краевый музей изобразительных искусств. «Помни войну». Выставка посвящена Дню Победы.

СУРГУТ

21 мая. Художественная галерея. «Внутренняя Азия. Северная версия». Международная выставка художников России, Западной Европы и Австралии. Живопись, графика, скульптура, фотографика, инсталляция, перформанс.

СЫКТИВКАР

13 апреля. Национальный музей Республики Коми. «Двенадцать сучков, четыре сустава, семь шишек». Выставка этнографических работ.

ТВЕРЬ

7–15 апреля. Государственный объединенный музей. «Часами ход времен измерен». Старинные и современные модели часов.

15 апреля – 16 мая. Государственный объединенный музей. «Неисчерпаемость красоты». Николай Рерих.

12–31 мая. Центр детского и семейного чтения имени А.С.Пушкина. Выставка работ студентов Санкт-Петербургской академии славянской культуры. Игрушки, выполненные в народных тверских традициях, образцы узорного ткачества, деревянного резного кружева.

ТОЛЬЯTTI

29 апреля – 15 июня. Краеведческий музей. «От Колумба до наших дней». Модели судов разных столетий, от парусников времен Колумба до современных кораблей.

20 мая – 15 июня. Тольяттинская картинная галерея. «Посвящение». Выставка художников-сюрреалистов, приуроченная к 100-летию со дня рождения Сальвадора Дали.

27 мая. Галерея искусств. «Шедевры графики XX века». Подлинники работ Пабло Пикассо, Валентина Кандинского, Анри Матисса, Марка Шагала. Из частной коллекции.

13 мая. Музей «Метеорологическая станция Симбирска». «Это мой мир». Ростислав Федупов. Акварель.

ТОМСК

24–31 мая. Областная библиотека им. А.С.Пушкина. «Великобритания и Россия — 450 лет отношений». Материалы об истории взаимоотношений России и Великобритании, репродукции картин, фотографии.

ТУЛА

1–14 апреля. Художественный салон «Вернисаж». Сергей Передиреев. Пейзажи.

13 апреля. Тульский музей имени Белобородова. Выставка посвящена Светлой Пасхальной неделе. Фрагменты одеяния священнослужителей: поручи, епитрахиль, набедренник, пояс; элементы церковной утвари: дискосы, звезды, потирь.

ТЮМЕНЬ

6 апреля. Музей изобразительных искусств. «В предчувствии весны». Михаил Полков. Живопись.

«Древнее искусство на скалах». Наскальные изображения разных стран мира. Фотография.

УЛАН-УДЭ

13 апреля. Музей природы. «Незабываемые дороги странствий». Фотография.

20 мая. Музей изобразительных искусств. «Чудеса под микроскопом». Выставка художника-миниатюриста Анатолия Коненко. Около сотни различных изделий, рассмотр

13 мая — 6 июня. Чувашский государственный художественный музей. Выставка московских художников-графиков Марины Лазаревой и Надежды Мощевитиной. Портреты, книжные иллюстрации, жанровые композиции, выполненные гуашью, акварелью, карандашом, офортами Н. Мощевитиной. Гравюры (меццо-тинто), карандашные рисунки, ювелирные изделия из бронзы, латуни, мельхиора, авторские переплеты М. Лазаревой.

20 мая. Центр современного искусства. «Красный квадрат». Фотовыставка, посвященная эпохе 30-х годов XX века.

24 мая — 20 июня. Галерея «Серебряный век». «Обыкновенное чудо». Елена Сахарова. Экодизайн.

ЧЕЛЯБИНСК

8 апреля. Областная картинная галерея. Виктор Митрошин. Скульптура.

8 апреля. Галерея «СВ». «Роли исполняют». Виктор и Андрей Басковы. Фотография.

28 апреля. Выставочный зал «Фотолюбитель». «И помнит мир спасенный». Выставка посвящена годовщине Победы в Великой Отечественной войне. Фотография.

29 апреля — 15 мая. Конференц-зал зоопарка. Выставка художественной фотографии.

Семейный альбом Германии

Выставка фотографий Барбары Клемм «Наши годы 1968—1998» была показана в мае—июне в Новосибирском художественном музее. Затем ее перевезли в Екатеринбург, в музей фотографии «Дом Метенкова», где она открыта для посетителей до 18 июля.

Барbara Клемм сделала себе имя как репортер. С 1959 года она сотрудничает с газетой «Франкфуртер Альгемайнэ Цайтунг» («FAZ»), где, проработав десять лет внештатно, становится редакционным сотрудником отделов «Политика» и «Литературное приложение». Она побывала во многих странах и сделала сотни фотопортретов, но снимки самой Германии, сделанные объективом Клеммы, выделяются особо. В течение трех десятилетий они регулярно появлялись на страницах «FAZ», после чего их приобрел Немецкий исторический музей для своей коллекции.



НОМИ-инфо

5 мая — 30 июня. Почтовое отделение № 82. «Фрагмент экспоната «Навечно в памяти народной». Выставка редких художественных марок и конвертов.

20 мая. Челябинский областной суд. «Времена года». Виктор Скobelев. Живопись.

ЧЕРЕПОВЕЦ

14 апреля. Офис «Севергазбанка». «Время денег». История денежного обращения в России XX века, атрибуты банка, хранилища для денег, ключи, замки, музейные экспонаты.

29 апреля. Голубая гостиница Череповецкого музеяного объединения. «Школа акварели Сергея Андрияки. Мастер и ученик».

20 мая. Дом-музей В. В. Верещагина. Валерий Дворянин. Микроминиатюра, художественная фотография.

ЧИСТОПОЛЬ (ТАТАРСТАН)

12—30 апреля. Музей уездного города. «Слов драгоценные клады». Рукописные и старопечатные книги XVIII—XIX вв., чернильные приборы XVIII—XX вв., гусиные перья, фотографии.

ЯРОСЛАВЛЬ

2—25 апреля. Центр современного искусства «Арс-Форум». «Движение формы». Сергей Пшибор. Динамико-сенсорная аналитическая абстракции.

12 апреля. Музей истории города. «Лики Индии: люди, боги, куклы». Индийское искусство в куклах и национальных костюмах.

14 апреля. Ярославский Союз художников. «Память сердца». Владимир Корбаков. Живопись.

29 апреля — 25 мая. Центр современного искусства «Арс-Форум». Выставка работ Вениамина Землина. Живопись.

18 мая. Художественный музей. «Искусство Западной Европы XVII—XIX века». Из собрания Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

21 мая. Музей истории города. Выставка работ Спартака Глушкова. Гравюры.

28 мая — 12 июня. Центр современного искусства «Арс-Форум». Авторская кукла.

28 мая — 5 июля. Городской выставочный зал имени Нухина. Выставка ювелирного искусства.



12—30 апреля. Музей уездного города. «Слов драгоценные клады». Рукописные и старопечатные книги XVIII—XIX вв., чернильные приборы XVIII—XX вв., гусиные перья, фотографии.



Джамбаттиста Брустолон (1712—1796) с Антонио Каналетто (1697—1768). Праздник Джоведи Грассо (Жирный четверг).

черно-белая Венеция

Венеция и венецианская жизнь в гравюре XVIII века из собрания Государственного Эрмитажа. Двенадцатиколонный зал. До сентября 2004.

Венеция — город-миф. В сознании многих, никогда ее не видевших, она имеет легко узнаваемый облик, складывающийся из множества эффектных клише, не одну тысячу раз оживавших на страницах, полотнах, экранах и прочих художественных «носителях».

Всемирную известность этот мифический город обрел лишь в 19-м столетии, став одной из прекраснейших сказок романтической эпохи. Зато венецианская школа живописи пережила свой расцвет во времена более ранние и весьма легкомысленные — в XVIII веке. В постоянной экспозиции Эрмитажа зритель с удовольствием обнаружит работы Антонио Каналетто и Франческо Гварди, Микеле Мариески и Пьетро Лонги, а также других венецианцев, щедро иллюстрирующих красочный образ той эпохи. Выставка в Двенадцатиколонном зале показывает далеко не самую известную часть венецианского наследия. Перед нами — не картины XVIII века, украшающие многие музеи мира, а гравюры того же времени, чье скромное и благородное обаяние знакомо лишь специалистам. Графические работы Антонио Каналетто, Микеле Мариески, Луки Карлевариса, Джамбаттисты Бру-

столона и еще ряда художников, не все из которых были венецианцами.

Многие гравюры являются просто художественными репродукциями с живописных произведений. Так, изящные линейные офорты Антонио Визентини интерпретируют картины Каналетто, листы Антонио Санди — работы Гварди, а графика Мариески оказывается своеобразным черно-белым вариантом его живописи. Сюжеты некоторых графических листов сохранили для нас подробное и торжественное «описание» каких-то многофигурных церемоний, что придает им еще большую историческую, документальную значимость. Среди работ такого рода выделяются тяжеловесно-серые гравюры Брустолона, созданные уже во второй половине XVIII века.

Особенным моментом в этом черно-белом великолепии выглядят небольшие офорты Каналетто, выполненные будто бы с моментальной легкостью. Вот что писал о них Павел Муратов в своей замечательной книге «Образы Италии»: «Ни лучезарные закаты Веронезе, ни яркое дыхание Тинторетто, ни пленительные краски вечных утр Тьеполо не передают в такой степени стихию венециан-

ского пейзажа, как скромные офорты Каналетто. Зыблющиеся линии их улавливают живой ритм ее колебаний. Серебро венецианского света разлито по их шелковистой поверхности. Архитектурные формы струятся вместе с воздухом, слагаясь и возникая из той же первоначальной основы. Струится каскадами сама земля, и здесь Каналетто достигает положенного ему предела: как верный сын Венеции, амфибия, живущая между водой и небом, он не умел воображать землю».

Мне и моим современникам, легко и праздно путешествующим по миру, любопытно отыскивать в этих гравюрах уже «знакомую» Венецию — мелькнувшую в путеводителях, запечатленную многочисленными фотообъективами, воспетую Томасом Манном, Феллини и Висконти. Тем более что для авторов этой «ч/б Венеции», соединенных овалом Двенадцатиколонного зала Эрмитажа и выбором куратора выставки Аркадия Ипполитова, не существовало какого-то канонического венецианского облика, слишком известного и растиражированного в наши дни.

А.К.



Анри Матисс. Парижский танец. Х., м. 340×387 (левая часть), 355×498 (центральная часть), 335×391 (правая часть). 1931—1933. Музей современного искусства, Париж

Анри Матисс: «Парижский танец» как «гимн ошибке»

Танец. Анри Матисс. Из серии «Щедрьи музеев мира в Эрмитаже». Николаевский зал. До 15 августа

Такое бывает крайне редко и в исключительных случаях. Государственный Эрмитаж привез из Музея современного искусства Парижа (не путать с Центром Помпиду) всего одну-единственную работу — «Парижский танец» Анри Матисса и выставил ее в огромном Николаевском зале на той стороне, которая окнами выходит на Неву. Окна предварительно задрапировали.

Несмотря на опасения, эта знаменитая композиция не затерялась в имперском пространстве, предназначенному для танцев и балов. Да и не могла затеряться. Ее размеры весьма внушительны: три с половиной метра в высоту, тридцать — в длину. Это масштабное декоративное панно, созданное Анри Матиссом в 1931—1933 годах. В Музее современного искусства Парижа оно находится с 1936 года и до сего времени никогда не покидало его стен.

Но звезды на небосклоне выстроились таким образом, что стал возможен показ этого масштабного декоративного панно в Петербурге. А на самом деле помог случай. Как признался директор Эрмитажа Михаил Пиотровский, в парижском музее началась реконструкция. Он был закрыт, и картину Матисса пришлось снять с привычного места. Но это только видимая часть айсберга, объективный итог. Невидимая же — сложные музейные переговоры, контакты с мэрией Парижа, Министерством иностранных дел Франции и семьей Матисса. На этом уровне тоже все сложилось удачно, и в результате «Парижский танец» будет находиться в Николаевском зале до 15 августа.

В пару к «Парижскому танцу» Эрмитаж решил выставить свой, гораздо более жаркий, живописный «Танец», выполненный Матиссом в 1909—1910 годах по заказу русского коллекционера Сергея Щукина. Между прочим, «Парижский танец» был реализован Матиссом тоже по заказу, но уже американского коллекционера — Альberta Barnса. И у выставки сразу же появился контекст. Теперь ее можно рассматривать как дань уважения к коллекционерам или... как признание искренней заинтересованности в них. Обе работы хороши — каждая по-своему. Интересно, что в жизни Анри Матисса энергичные собиратели появлялись как раз в тот

момент, когда художник находился в кризисе. Так что получается, что благодаря вмешательству Щукина, Морозова, Барнса в творческую жизнь художника создавалось много новых и значительных произведений.

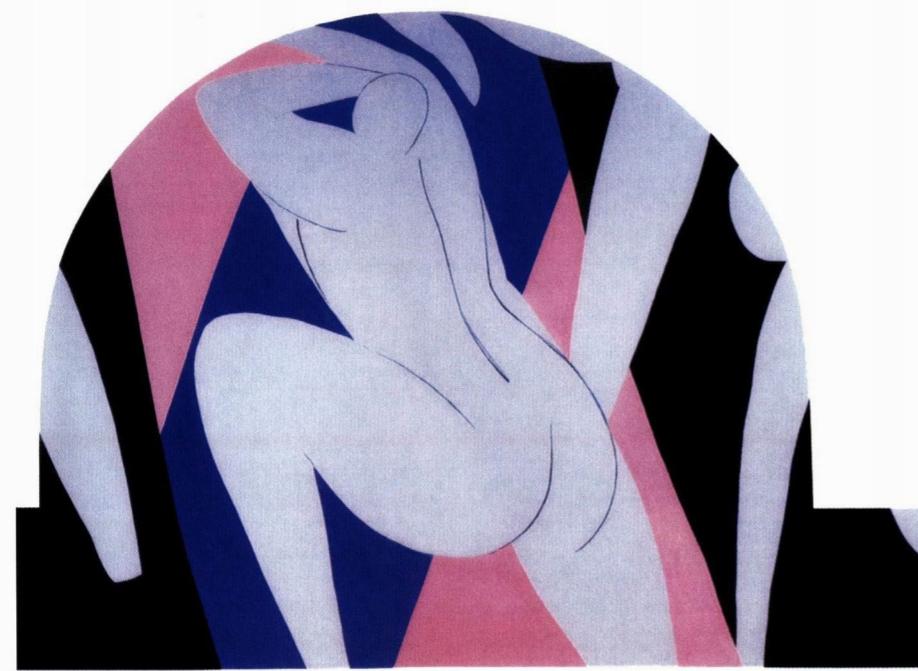
Работая над заказом Барнса, Матисс стремился не просто к созданию картины для интерьера, как, скажем, в случае с «Танцем» для Щукина. «Парижский танец» — пример «архитектурной живописи». По замыслу Альбера Барнса, это панно предполагалось вписать в очень сложное пространство — в люнеты над окнами в помещении с арочными сводами. Речь шла о фонде Барнса (город Мерион, под Филадельфией). Но так получилось, что Матисс допустил ошибку в размерах, пришлось делать второй вариант, который и украшает фонд Барнса вот уже почти семь десятилетий. Из-за допущенной ошибки появилось еще одно панно, которым теперь гордится Музей современного искусства Парижа. Так что выставка в Николаевском зале — это в каком-то смысле и «гимн ошибке», сделанный вовремя и талантливо.

«Парижский танец» для истории искусства важен еще и тем, что при создании этого панно Матисс использовал «ноу хау»: технику

декупажа. Это когда бумага красится гуашью, затем ножницами художник вырезает из нее нужные фигуры и куски фона, после чего они крепятся булавками в соответствующие места на самом панно. При желании их можно менять, чтобы добиться идеальной композиции. А краски на холст наносит уже маляр — по строгому указанию художника.

Почти одновременно с работой над заказом Барнса Анри Матисс делал графические иллюстрации для другого заказчика — швейцарского издателя Альбера Скира. Художнику было предложено проиллюстрировать «эфемерную материю слова», стихи одного знаменитого французского поэта. 29 офоротов (из 60) вошли в книгу «Стихотворения Стефана Малларме», увидевшую свет в Лозанне в 1932 году. Она тоже представлена на выставке как образец *livre d'artiste* (книги художника). Прямой связи между «Парижским танцем» и легкими изящными офортами к Малларме, конечно же, нет. Но по изысканным графическим вещам видно, как у художника вызревал пластический рисунок танца, не лишенный мощной «раблезианской эротики».

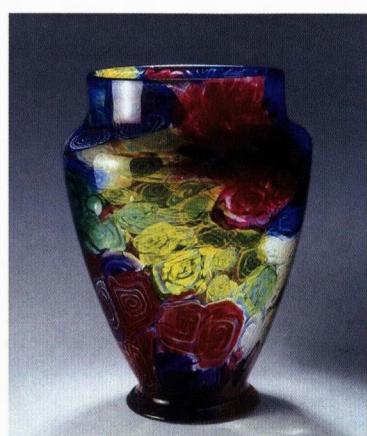
Артур Мезенцев



Ваза с изображением путти. Бесцветное и золотисто-желтое стекло, выдувание, гравировка, резьба, шлифовка, полировка. Высота 23,2. Вторая половина XIX века. ГЭ



Канделябры напольные на 54 свечи. Бесцветный хрусталь, выдувание, рисование, резьба, чеканка, гравировка. 410×150×150. 1854—1861. ГЭ. Фрагмент



Ваза мilleфиори. Полихромное стекло, техника мilleфиори. 25,9×19. 1892. ГЭ

хорошо подсвеченный фонтан

Императорский Стеклянный завод. 1777—1917. ГЭ. Александровский зал. До 10 августа

Михаил Васильевич Ломоносов был человеком основательным. «Ходя за тайнами в искусстве и природе», он обратил свой взор к стеклу. И в одной из од скрупулезно перечислил все, что можно из него сделать. Много нужных вещей: от стакана до телескопа. Нашему же времени основательность не свойственна. Даже солиднейший из музеев — Государственный Эрмитаж готов сегодня поддаться легкомысленному обаянию стекла. И лучшее свидетельство тому — выставка, посвященная 225-летию Императорского Стеклянного завода.

Согласно каталогу, это «первый монографический показ лучших достижений петербургских художников и мастеров-стекольщиков XVIII — начала XX века». И редкая возможность приобщиться к тайнам «аглицкой рисовки», алмазной грани, гуттого, молочного или авантюринового стекла. Вот только возможность эта весьма эфемерна. Потому что химия, история и прочие научно-технические нюансы на этой выставке отступают на второй план.

Искристая, сияющая, звенящая стеклянная экспозиция адресована не разуму, но чувствам. Всем шести. Ее можно и нужно не

смотреть, а слушать и вдыхать, пробовать на вкус (к сожалению, воображаемый). Кажется, что каждый цвет имеет здесь звуковой эквивалент (ноту, звучание). А каждый экспонат вызывает легкое головокружение-воспоминание.

Тот же Ломоносов уверял, что родителями стекла являются огонь и «нatura» (природа). Создатели эрмитажной выставки наверняка придерживаются иной версии. Их экспозицию породили огонь и вода. И даже внешне она напоминает хорошо подсвеченный фонтан.

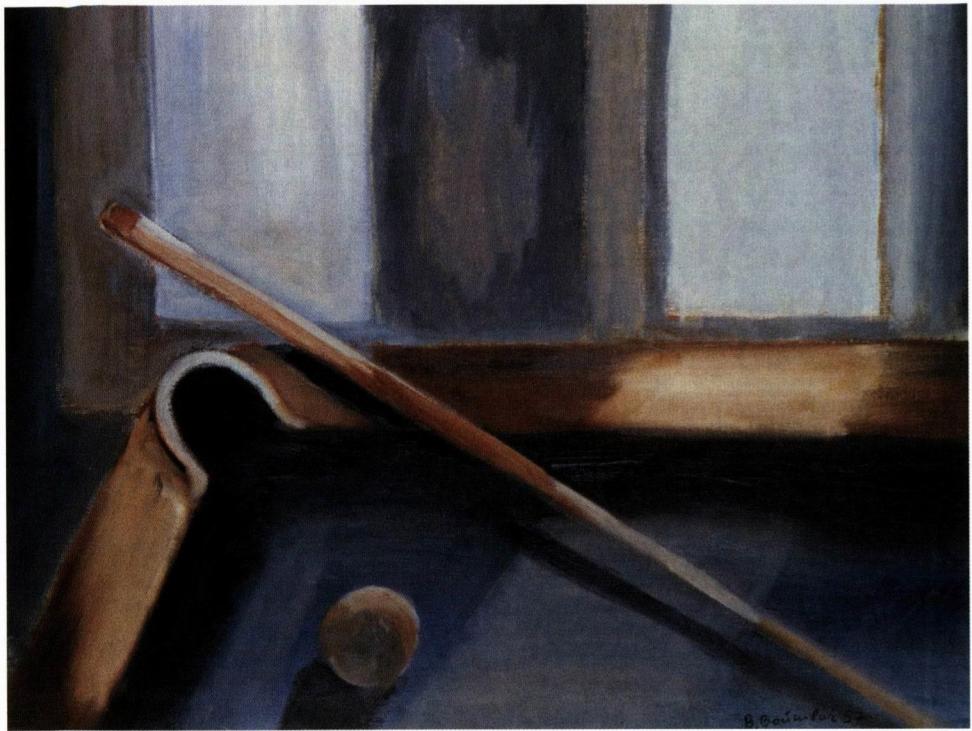
В центре — хрустальные водометы, опрделенные в металл (люстры и жирандоли в гросях капель-подвесок): они взмывают к потолку и опадают радужным многоцветием. Вокруг них по пространству зала кругами «разбегаются» другие экспонаты, насыщенные уже не только светом, но и цветом. Бокалы, флаони, графины — пурпурно-красные, ярко-синие, янтарно-желтые... Не все они одинаково хороши, но все уместны — каждый необходим для поддержания хрупкой цельности экспозиции. Ясностью классических форм привлекает ваза в форме кратера (1790-е годы). Голубое непрозрачное стекло подчеркивает текучую красоту линий. Золо-

то отделки оттеняет нежно-матовую голубизну, завораживающую необычной для классицизма теплотой.

Глубиной цвета, резковатой простотой форм рубиново-красный восьмигранный графин середины XIX века должен бы вызывать в памяти готические витражи. Но в простоте сквозит хищность, и мне лично его красота кажется сродни красоте кинжала. А вот туманные формы и цвета ваз в стиле модерн (ваза «Дурман», ваза «Плавающие рыбы») погружают в состояние, близкое к медитативному. На них, как на воду, можно было бы смотреть бесконечно долго.

Если бы не общий ритм выставки — прерывистый, легкий, быстрый. Как игра света на хрустальных гранях флаонов и лотков, созданных по рисунку (или заказу — авторы каталога сомневаются) Андрея Воронихина. Искрящийся под лучами солнца и ламп туалетный прибор мог бы служить эмблемой всей выставки. В нем воплощена ее суть: многогранность, свет, легкость. И полное отсутствие тени. Тени глубокомыслия. Тени наукообразия. Просто тени.

Екатерина Гиндиня



Бильярд. Х., м. 50x60. 1997

Владимир Войнович: сам себе цензор — теперь в живописи

Владимир Войнович рисует. ГРМ. Строгановский дворец. До 28 июня

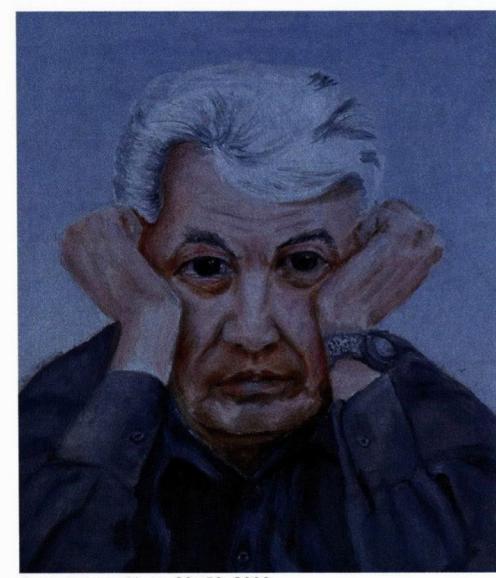
На лотерею это абсолютно не похоже. Потому что к выигрышу счастливого билета нынешня, теперь уже не писательская деятельность Владимира Войновича все-таки никакого отношения не имеет. Лучше сказать, что на определенном жизненном этапе произошел запланированный свыше прорыв в «плотине словесного искусства». Рухнула литературно-центристская модель мира в отдельно взятой голове писателя: сочинив энное количество популярных книг, которые самому автору не принесли счастья, Владимир Войнович девять лет назад взялся за кисть.

Буквально через год пошли друг за другом его персональные выставки: Войнович в Москве, Вене, Кельне... Теперь вот — в Строгановском дворце Русского музея. Она открылась 27 мая, в День рождения города, и, как в любой другой празднично-выходной день, публики на вернисаже было немного. Надо сказать, что писателя-живописца отсутствие аншлага абсолютно не смущило. Войнович был доступен для всех желающих, с удовольствием отвечал на вопросы, рассказывал байки о появлении той или иной картины. И вообще всячески подчеркивал, что живопись гораздо полезнее для душевного здоровья, чем занятия «презренной прозой».

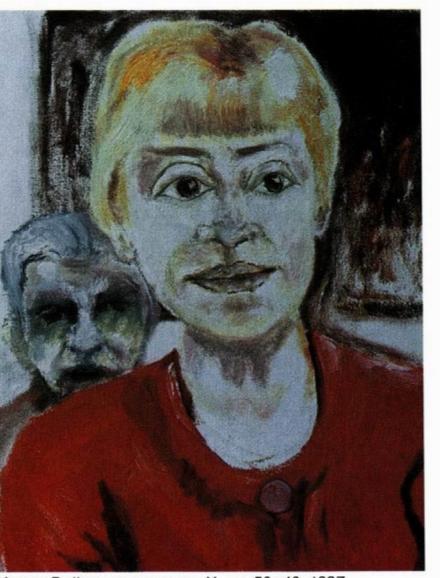
Картина, по мысли писателя-художника, ближе к природе, чем роман или повесть. Как из семени вырастает дерево, так из правильно поставленной первой точки возникает на холсте «дерево живописи». Картина живет сама по себе. А роман, эта груда исписанных листов, нуждается во втором рождении — с помощью печатного станка. Созданию картины никто не мешает. Были бы настроение, соответствующий свет и краски. Выходи из печати той или иной книги, осо-

бенно в советское время, мешала цензура. Короче говоря, в живописи Владимир Войнович сам себе цензор, сам себе режиссер и сам себе актер. Во многих своих работах он действительно появляется, пропускает во всей своей «самоиронической красе». Чаще всего один как перст. Но иногда — в веселой компании классиков: рядом с Пушкиным или Гоголем.

Войнович пробует себя во многих жанрах: портрет, натюрморт, пейзаж, анималистика. Его занимает разнообразие: вот, например, «Жизнь и приключение курицы» — это настоящая сага. А живописные сюжеты с участием Ленина и Сталина вполне тянут на исторические полотна — правда, в лубочно-карикатурном формате. Определенная доля наивности, как, впрочем, и юмора, есть во многих работах Владимира Войновича, но



Автопортрет. Х., м. 60x50. 2000



Ирина Войнович с мужем. Х., м. 50x40. 1997

очевидный Горюховский

Границы прямоугольника — мое безграничное пространство.
Эдуард Горюховский. ГРМ. Мраморный дворец. До конца июля



На добрую, долгую память. Х., м. 100x120. 2002

«Здесь есть, о чём написать», — азартно напутствовала меня Ирина Карасик в первые минуты после открытия выставки. Именно эта очевидность и понуждает остегаться словесного изобилия и скрытых откликов на те встречные реплики, которыми так богат лексикон художника Эдуарда Горюховского.

Его работы на редкость отзывчивы и неагрессивны со своим зрителем. При этом информационное эхо возвращается с глубин, адекватных вашей визуальной настройке и особенностям восприятия. Горюховский всегда предоставляет выбор: становиться под социально-политическую «загрузку» или искать изобразительные анекдоты для легкого глаза, требовать обеспеченности литературным запасом или оставаться на живописном довольствии, пестовать «невыездные» эндемики русской почвы или заглядываться на перекати-поле с налепившейся шелухой межнациональных символов.

Разделяя посредством «или» эти пары полюсов, я воздержусь от ссылок на конкретные холсты-листы. Следуя топографической съемке Горюховского, где высотные отметки — пластические метафоры, каждый смотрящий обретет свою карту мира. И одновременно обнаружит свой внутренний текст к избранным иллюстрациям. Информационная многослойность живописных и графических прямоугольников налаживает непрерывную многоканальную связь со зрителем-контактером. Готовность к первично-му контакту и информационная полифония этих произведений одна из главных причин выставочной востребованности — ежегодные персональные выставки с 1989 года на экспозиционных пространствах Европы, Америки и России (по несколько в год) — и библиографической насыщенности (около сотни публикаций).

Он из тех художников, кто получает удовольствие от процесса работы и устраивается как посредник от результата, от завершенной вещи (...лучше автору держаться от своих произведений подальше¹). Его путь —

изобретательное выстраивание и последующее безжалостное перешагивание рамок найденного приема. Становление и разрушение фактуры для Горюховского — путешествие во времени сквозь культурные напластования и свидетельство присутствия четвертого измерения в его искусственных пространствах.

Наполовину отремонтированные залы Мраморного дворца оказались не только поддержкой, но и концепцией для фактуры вторичной — имитированной и имплантированной. Тот, кто строит личную оптику широким панорамированием, может увидеть в помещениях выставки очищенный от всех позднейших наслоений потолок, где паруса свода покрыты фактурой шедевра, готового к восстановлению. Внизу, на «законченных» равнодушных белых стенах, зависли плоскости, воспроизводящие фактуры трат и поправок как главных улик наследившего за собой Времени.

Графический цикл «Черный прямоугольник» 2002—2003 годов — «поздний Горюховский». Цитируя яркое определение, которым уравновешенности этих работ определен как «цирковой эквилибр», соглашусь, что в ремесленной, технической свободе их исполнения нет зависимости от «господствующих высот». И, похоже, разрозненные листы из «черного альбома» — личный архив специалиста с неизбежно присущей ему цеховой аберрацией. Например, мой знакомый хирург, отработавший в экзотической стране, так показывал свой фотоальбом: «...вот — Соня в консультации, вот — Лиза у водопада, а вот (тут же, на соседней странице) — интересный случай: гарпун застрял в черепе, так прямо его с рыбаками и привезли...».

У художника Горюховского: «...это — Толя красит, здесь — Кабаков с музой, а тут — пишет Ирина. Идея у меня никак из головы не шла, вот и попробовал...».

Горюховский — график и поступает с цветом не по правилам живописца. Цвет, принадлежащий символу и знаку, вряд ли требу-

ет толкований, а вот цвет, возникающий в виде комментария к фотографической черно-белой основе изображения, достоин внимания. Он загнан в тень и оттуда, с минимальным ущербом для тени, проявляется в ней наибольший свет, а затем естественно покушается уже на освещенную область.

Наиболее результативные покушения — живописные работы 1995—1997 годов. Здесь изысканная живописная патина достигает такого смыслового слоя, что закрывает собой слова-знаки в названиях — партком и субботник, человечность и счастливые. Можно назвать их апофеозом художника-иллюстратора, поскольку картинка в процессе многократных репродукций обрела то, что утратил текст, превратившись в звукоряд.

Как-то, в метаморфозах Апулея, среди длинного перечня грехов одного из его персонажей, я запнулся о такой пункт: «...презирая и попирая священные законы небожителей, исполняя вместо этого пустые и нелепые обряды какой-то ложной и святотатственной религии и утверждая, что чтит единого Бога...».

Языческая координатная сетка здесь мимоходом зацепила юное (2 век н. э.) христианство и оценила его соразмерно своим ячейкам. Так, с помощью глаголов несовершенной формы, совершенствуется в любую эпоху перемен система координат и масштабов — попирая, исполняя и утверждая. Агрессия, иерархия и догматика уязвимы при поправке на координату времени. И вот этой поправкой Горюховский уточняет до неизбываемости законы своего художественного ремесла.

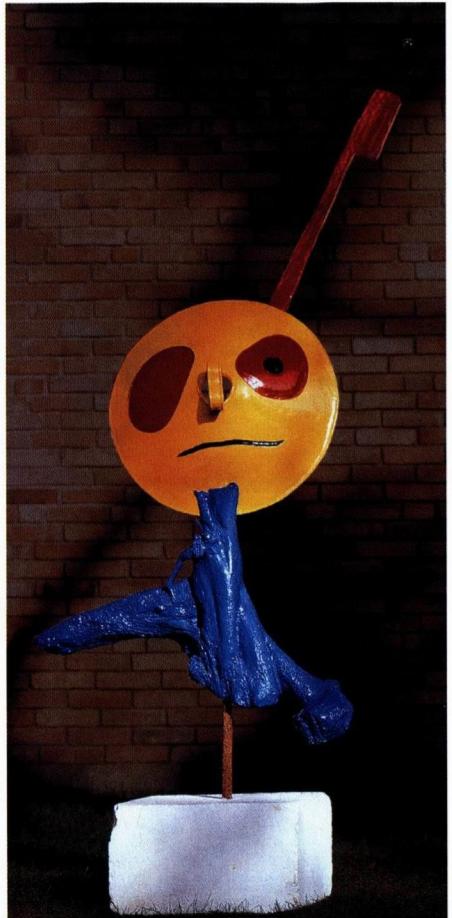
В попытках определить, «на чьей стороне» автор, мы обнаруживаем его сразу на четырех сторонах прямоугольника, где он уже выходит за рамки очевидного нам пространства.

Антон Успенский

¹ Из текста, присланного Э. Горюховским по случаю данной выставки и зачитанного на vernisаже.

Хоан Миро: счастливое свойство средиземноморского климата

Хоан Миро. Живопись, скульптура, графика. ГРМ. Корпус Бенуа. До 12 сентября



Голова и птица. Раскрашенная бронза. 178×87×62. 1967

Летняя выставка Хоана Миро в Русском музее (Корпус Бенуа, 5.06–12.09) невзначай рифмуется с эрмитажным показом Николя де Стала, тоже явленного нам летом год назад. Русский музей словно принимает вызов, предлагая чедру зрелых художеств гения XX века, попавшего на русские выставочные пространства крайне редко. Но мы помним огромное синее полотно («Каталонский крестьянин с гитарой» 1924 года), просиявшее прежде, и тоже в Русском музее, среди шедевров коллекции Тиссен-Борнемисса, показанной нам в первые перестроечные годы.

Нынешняя выставка вся происходит из одного источника — фонда Mag, с чем связан и временной отрезок представленных работ. Фонд открылся в 1964 году, самая ранняя работа в экспозиции ГРМ датирована 1960 годом (полуметровая гуашь), а самая поздняя — бронзовый «Персонаж» — 1981-м. Это период мирового признания мастера, когда лучшие галереи Старого и Нового Света с радостью отдавали ему свои территории. Экспозиция Русского музея со-

ставлена из скульптуры, пяти больших холстов 1964 года, живописных работ на бумаге. В полутемном зале демонстрируется фильм, где престарелый мастер с помощниками коллажирует несовместимые предметы в непостижимо равновесную конструкцию, которая будет отформована и отлита в бронзе. Качество отливок, патинирование и чеканка бронзовых объектов поражают. Недаром на этикетках часто указывается название плавилен, где Миро в союзе с литейщиками создавал свои скульптуры. Таким образом словно утверждается тезис искусства XX века, что и анонимная «технология» тоже может стать безусловным соавтором. И мотив «олиричивания» обыденных предметов, насыщенные их иной, сюрреальной жизнью, сепарирование неумирающего субстрата из мишуры мертвого мусора показался мне главным на этой выставке.

Живопись стареющего Миро (кроме пяти заглавных холстов 1964 года) отступает здесь на второй план, предстает лишь проекцией его скульптур, хотя на самом деле все в его творчестве было ровно наоборот. И все же возможность обозреть тела «со спиной», выведать внутреннее во внешнем делает скульптуру на этой экспозиции наиболее интригующей. Мотив равновесия заявлен и самим художником: «В моих собственных картинах существует нечто вроде кровообращения. Сместите одну из форм — и кровообращение прекратится: нарушенено равновесие».

Обводки, любимые технологами-шифтовиками 50-х, внятные этикеточные брэнды, полноценно вошедшие в эстетическую жизнь, у Миро проявлены и в скульптуре. Его многочисленные бронзы вроде бы продолжают трактовать живописные серии «Птицы-женщины», но не как эпюры цветовых напряженостей (см., например, «Женщина-птица» 1964 года), а как вывернутость скривенного, таинственного, фундирующего смешное страшным.

Одиссея по «женскому» архипелагу занимает на выставке чуть ли не ведущее место. Вот — «Женщина-собака», увенчанная за бронзовевшим парикмахерским круассаном; просто «Женщина», развернувшая перед зрителем свое тело створкой черепашьего панциря; еще всяческие «Женщины», отличающиеся от «Мужчин» и «Персонажей» суетной мишурностью и прорезью вертикальной луны в нижней части туловища. Стоит заметить, что в своих жестких бронзах Миро словно запечатлев лаконовскую идею другой феминной сути лучшей части человечества — аневротичной, уравновешенной в застывшей магме желания на одинаковом от-

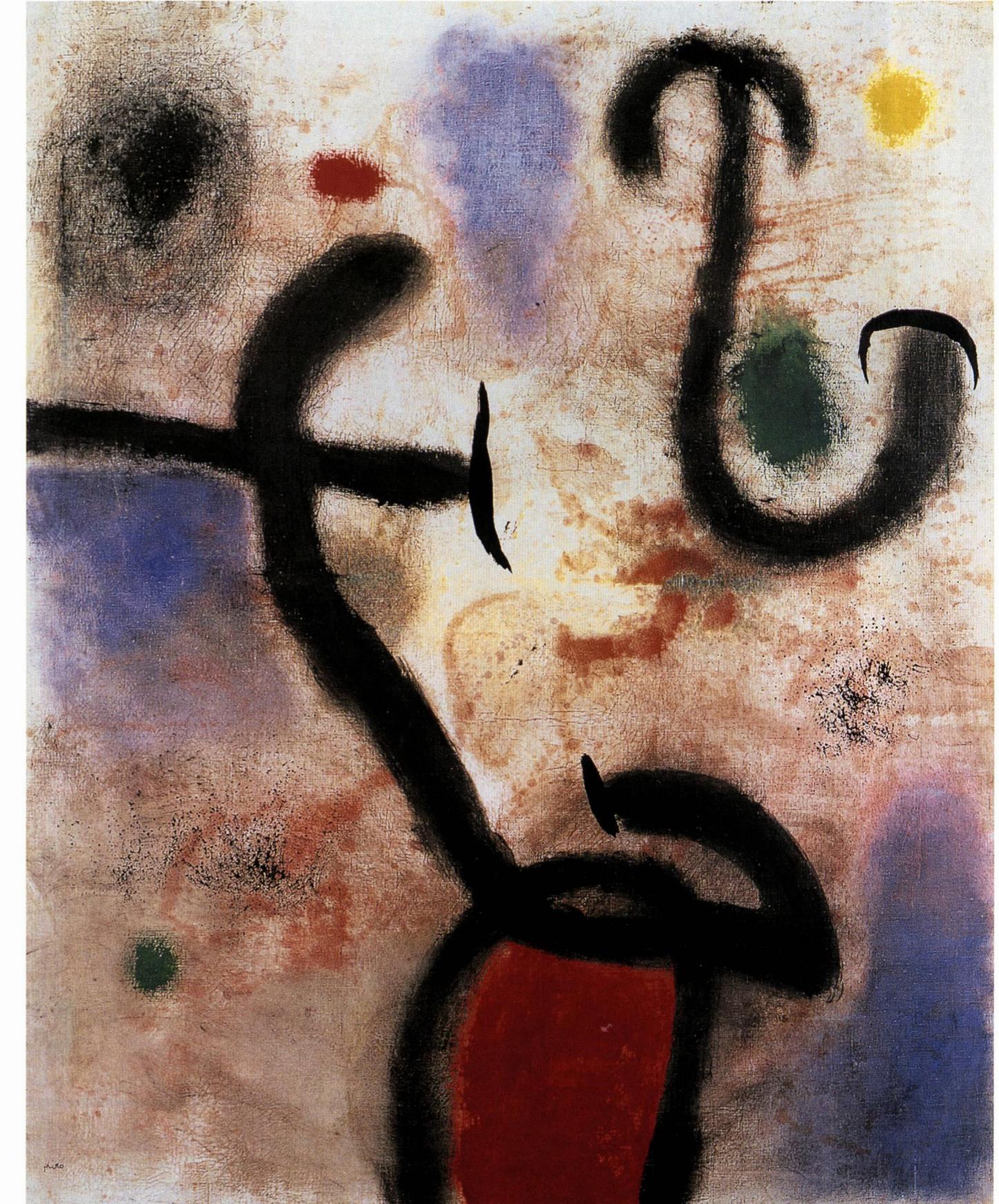
делении от скабрезности и возвеличивания. Невзирая на «конструктивные» особенности женских скульптур, они всегда пребывают в потрясающем покое и благородном расположении, будто ожидают добрых вестей. Юмор и пафос все время переплавляют друг друга в новую удивительную изоморфность, и, совершенно не кощунствуя, я как будто проникаю в этих абсурдистских непугающих женщинах мягкие отсветы культа Девы.

Изначально собранные из мусора, женщины Миро совершенно лишены и тени фетишизма, может быть, из-за баснословного чувства равновесия, которым был бесприимно одарен художник. В плоском мире приспособлений, цветных и бесполезных отбросов одна женщина оказалась летучей, возвышенной и одновременно телесной. Обувные колодки маленького размера испещряют конструкции промельком шагов, как будто все женщины Миро — убегают. Как жизнь — от стареющего человека. И это ускользание, пожалуй, одна-единственная чуть печальная нота его искусства.

Не менее интересен мотив расколотого черепахового панциря, часто образующего «женские» тела; мотив кожи, ставшей скелетом, особенной внутренностью, обернувшей собою все внешнее. Именно в этом заложена суть понимания женщины Хоаном Миро — как особой сокровенности, которая одновременно и внутри и вовне, так как по сути своей безгрешна, лишена доминант, пуглива, как нимфа, и устойчива, как Дебора.

Мир Средиземноморья, перемешивающий следы высокой античности (цитируемой в скульптурах как стопы, усохшие крылья и театральные маски) с объектами народных промыслов и осколками технологий, предстает у Миро затейливым лабиринтом, из которого уже изгнан Минотавр. Где произрастали неврозы и ужасы — теперь сад. Потому его работы всегда чувственно определены, ясны и равновесны. Что это? Счастливое свойство климата, легкие вина, семейный покой? Миро активно использовал знаки агрессивности, отвоеванные сюрреалистами: кукольную расчененку, обломки мебели, дачные рукомойники... Но художник словно бы не помнит об их политической или медицинской составляющей: чистая сущность нетревожащих форм, нега застывших теплых поверхностей составляют нестрашные правила игры, которой он очарован. Иногда даже начинает казаться, что Миро так и не ответил на вызовы века, ничего не зная об угрюмости. И это мнимое незнание оказалось самым внятным ответом, исчисленным выпадом, мощью абсолютной ценности.

Николай Кононов



Женщина-птица. Х., м. 162×130. 1964

инфо+

С 3 марта по 28 июня в Центре Помпиду на выставке «Хоан Миро, 1917—1934. Рождение мира» демонстрировались ранние работы известного каталонского художника. В экспозицию вошло около ста живописных произведений, примерно столько же коллажей и всевозможных конструкций, выполненных в смешанной технике. Выставка была задумана и реализована как оригинальное монографическое исследование, «визуальная теорема», показывающая как из многочисленных контактов Миро с поэтами и художниками того времени (Пьер Реверди, Робер Деснос, Ханс Арп, Андре Массон, Ми-

шель Лейрис) рождались его собственное «Мировидение», индивидуальная художественная манера. Многие из представленных работ специально привезены на выставку из-за океана. Несомненно, что звездой всей экспозиции явилась картина «Рождение мира» (1925), хранящаяся в нью-йоркском Музее современного искусства (MoMA).

Магдалена Йетелова, *Atlantic Wall*, 1995

светлеет сумрачный германский гений

Территория творчества — Германия. ЦВЗ «Манеж». 23 апреля — 16 мая

Организаторы выставки «Территория творчества — Германия» (ЦВЗ «Манеж с 23 апреля по 16 мая 2004 года) так сформулировали ее идею: современное искусство интернационально, для него не имеют значения географические и культурные границы; поэтому ту или иную страну можно рассматривать не более как территорию, где творит художник.

Одной из таких территорий является Германия, куда приезжает множество мастеров со всего мира. И действительно, здесь представлены работы художников из Голландии (Армандо), Англии (Тони Крэг), Турции (Айше Эркмен), США (Кристина Хилл, Джозеф Кошут), Дании (Пер Киркеби), Кореи (Нам Джун Пайк). Но сам по себе выбор определенной страны для жительства и творчества вряд ли может стать концептуальной основой выставки. Что же тогда объединяет этих художников? Возможно, это обращение к традициям немецкого искусства. Тем более что прослеживается параллель между работой Германа де Бриза «Лужайка» (1989) и известной гравюрой Альбрехта Дюрера, созданной в 1503 году.

Но это, пожалуй, единственный пример такого рода. Да и потом — художник исходил вовсе не из желания подражать Дюреру, а из своей собственной художественной концепции. В прошлом ученый-естественник, де Бриз пришел к выводу, что начало всякого произведения искусства уже заложено в природе, и задача художника сводится к тому, чтобы найти для нее подходящую раму и поместить туда произвольно выбранный фрагмент. При этом де Бриз не изображает природу, а использует ее непосредственно в качестве материала.

Так, в работе «Лужайка» — это кусок дерна, помещенный между двумя стеклянными пластиинами, а в композиции «Terre provencale» — образцы почв разного цвета и структуры, собранные им в Провансе. Так что не в ориентире на традиции немецкого искусства надо искать объединяющее этих художников начало. Тогда в чем? В том, что территории для своего творчества они выбрали Германию, и она им за это благодарна.

И здесь уже нужно оценивать смелость немцев, решившихся выставить тот же «Атлантический вал» Магдалены Йетеловой (1995) — 10 фотографий, изображающих линию бункеров, сооруженных германским вермахтом в 1942—1944 гг., или видеопроект Мари-Жо Лрафонтен «Всякий ангел ужасен» (1992), где зритель оказывается вовлеченным в самую гущу военных событий.

Показательна в этом смысле судьба Армандо, выросшего в Амерсфорте и здесь, вблизи гитлеровского концлагеря пережившего войну и оккупацию. В 1979 году Немецкая служба академических обменов пригласила художника в Берлин, и он приехал, хотя тогда для него это было очень непросто. И остался в этом городе. Две его работы — «Лес» (1984) и «Знамя» (1985), напоминающее издали черную птицу на снегу, — свидетельство глубочайшего драматизма и внутреннего душевного напряжения их создателя.

Но дело не в военной направленности работ — таких здесь как раз меньшинство. Эта выставка — демонстрация готовности Германии предоставить свое пространство для жизни и творчества. И это больше, чем просто культурный обмен, который, так или иначе, существует в любой стране. Это — часть

внешней культурной политики Германии, в рамках которой были созданы Гете-Институт и Институт связей с зарубежными странами — организаторы этой выставки.

Конечно, трудно не согласиться с тем, что интернациональность — одна из принципиальных черт современного искусства, и что любая страна является в каком-то смысле лишь местом, где работают художники. Но почему-то очень сложно представить себе «Территорию творчества — Италию», или Англию, или, скажем, Францию.

США — еще можно, поскольку так исторически сложилось, что эта страна всегда ориентировалась на интернациональный художественный контекст. Но сегодня именно Германия берет на себя функцию быть наднациональным пространством творчества. И у нее это получается: сюда приезжают множество известных мастеров.

Так, в Манеже представлены: Джозеф Кошут, один из виднейших представителей американского концептуализма («Art as Idea as Idea», 1967/68, «One and three Pans», 1965, «O&A/FID! (to L.K.&G.F.)», 1987), Нам Джун Пайк, основоположник видеоарта («Обитатели сети Интернет: jswg.dreizehn.xulf», 1997), Тони Крэг, звезда современной английской скульптуры («Flotsam», 1997)...

Своебразной кульминацией выставки стал проект «Народный бутик» американской художницы Кристины Хилл, приехавшей в Берлин в 1991 году. Принять участие в этой акции мог каждый, стоило только заполнить соответствующую анкету и наклеить на нее свою фотографию. И таким образом занять свое место in Kunstraum Deutschland.

Кристина Эштейн

Борис Забирохин. *На Барочной улице. Б.*, темпера. 50x59. 2003

дети в промзоне

Метафизическая реальность промзоны. Творческое объединение «Дети Архипа Куинджи». Галерея «С.П.А.С.» 6—30 апреля

В апреле 2004 года галерея «СПАС» принимала у себя творческое объединение «Дети Архипа Куинджи» (Борис Забирохин, Алла Джигирай, Инна Скляревская, Лада Панюкова, Павел Кашин) с выставкой «Метафизическая реальность Промзоны».

Архип Иванович Куинджи очень любил детей. А также «врачевал птиц и гордился случаями их излечения» (А. Н. Савинов // Павел Егорович Щербов / Л.: Художник РСФСР, 1969. С. 78.). Дети Куинджи очень любят птиц и организованно кормят их с декабря 1999 года из окна мансарды 53 в доме №38 по Малодетское сельскому проспекту. За время с начала кормления прошло семь выставок этого объединения. «Дети» лукавят и называют свои выставки по-разному: «Светоносная фактура», «Фовизм без границ», «Монументальный пленэр». Нынешнюю можно было бы назвать «Физическая виртуальность урбанизма», и это никак не пошатнуло бы пластического равновесия выставленных гуашей и пастелей.

«Старший сын», и по возрасту, и по значимости в объединении — **Борис Забирохин**. Он охотнее остальных поддается соблазнам цветных рефлексов и вольно рефлексирует на тему маргинального городского пейзажа. Его любимцы — заляпанные светом гаражи и доходные дома, обратившие в метафору термин «жилой массив». Из единого комка сплелины «Дома на Аптекарском острове» и «Дворик на Обводном». Расплачиваясь за цельность, деревья прощаются с ветками,

а фасады отказываются от окон. Цвет тугоими мазками раскачивает форму, теребит ее, разогревает и мнет, как пластилиновую модель. От гомогенной массы отделяются рабочие люди и, не сумев отклеить подошвы от асфальта, раскачиваются в едином ритме на месте, имитируя ходьбу («Рабочее утро»).

Композиции-пейзажи **Лады Панюковой** сделаны широким замахом и резким ударом, причем в руках ее — топор-колун, обнажающий цветные сколы, скрытые плоскости предметов. Такая манера не терпит подчисток, но вознаграждает неожиданным изяществом в брутальных мотивах («Котельная»). Игнанная сюжетность вдруг дает свой рецидив в названии — «Завод „Светлана“», которое легко могло быть отдано любому другому комплекту окрашенных плоскостей на городскую тему. Подобный формальный перевес вынуждает и Забирохина смягчить историческим именем «Семенцы» пейзаж, где теперь и метро — «Техноложка».

У **Инны Скляревской**, при всей повествовательной необязательности ее ландшафтов, на гуаши «Мост. Поезд. Светофор» можно прочесть, что «ул. Боровая закрыта» и ты, оказывается, где-то на дуге Обводного. Легким касанием автора пленэрism привит невостребованным пейзажным дичкам — фабрикам, ТЭЦ, бирюзовым бензоколонкам и мостам с бодрыми оранжевыми локомотивами.

Отдельный сложный жанр — портрет на фоне промзоны. Рука **Аллы Джигирай** явно слабеет и замирает над вялыми чертами

...и ревет позади дорогая труба комбината. И. Бродский. От окраины к центру

бледных обитателей второй природы («Городской мальчик», «Лешина девушка»). Зато обезлюдевшая география вдоволь напитана сырьими пастельными штрихами, и, глядя на неистовые колеса голубого неба и красного дома, ощущаешь, как кадмий, стронций и кобальт превращаются из корпусных красок в токсичные металлы.

Самый свежий цвет на выставке — в работе **Павла Кашина** «Детская железная дорога». Непосредственность его живописных приемов не надумана, они обеспечены внутренней легкостью и подвижностью восприятия. Замечательно беспринципно изображает он, например, дым в своих промышленных видах. Так, синий дым украшает перспективу «Малого проспекта», а в «Проходном дворе» он (вопреки тестам психологов) выпущен вниз, чтобы обнадежить пару унылых пешеходов. Ведь если эти двое чуть поднимут головы, то обнаружат розовый дым, спускающийся к ним с зеленого неба.

«В мастерской Куинджи не работали — пили чай, играли на мандолине. Он приходил и вдохновлялся. Говорил: «Этта... то!». Летом он увозил своих учеников с собой в Кикинезиз, где жил на дереве, в специальном гнезде. Вставал на рассвете и сидел на камне далеко в море, как большая белая птица.

Этюдов там тоже не делали. Он учил смотреть и вдохновляться» (Волошин М. А. // Автобиографическая проза. Дневники / М.: Книга, 1991. С. 275.).

Антон Успенский

нестрашная сказка на ночь

Мир и цивилизация этрусков. Провинция Тоскана. Италия.
ГМИИ им. А.С.Пушкина. 26 апреля — 27 мая

«Характер этрусков более меланхоличный, нежели греческий, судя по их религиозному культу и обычаям... К гадательным обрядам этруски стали прибегать первыми из европейских народов, оттого-то Этурия зовется матерью и повивальной бабкой суеверий, а сочинения, описывавшие подобные обряды, наполняли страхом и трепетом всех тех, кто обращался к ним за советом — настолько ужасающими были образы и выражения, использованные в них... О характере этрусков мы можем судить также по кровавым побоищам, совершившимся у них во время погребальных обрядов и театральных представлений... Даже и в новейшее время такое явление, как самобичевание, возникло в той же Тоскане. Поэтому на этрусских погребальных урнах так часто изображаются кровавые битвы над телом умершего, чего никогда не увидишь у греков...», — так писал в XVIII веке об иконном народе Тосканы Иоганн Иоахим Винкельман. Впрочем, этрусками, как страшной сказкой на ночь, археологи пугают нас до сих пор.

Этруски действительно умели быть устрашающими. Этруски — это, разумеется, жутковатая бронзовая химера из Ареццо с двумя головами. Но этруски — это еще и лукавая, чуть хмельная улыбка луврских супругов, отправляющихся в странствие по иным мирам. Почему-то, проносишь «Этурия», кажется, что произносишь «Хронос», как будто этруски — это невообразимая, великая и ужасная древность. На самом деле Этурия — сосед, старший современник, враг и соратник тех, кого мы, хотя и чествуем эпитетом «древний», все-таки согласны считать ближайшими родственниками современной Европы — Рима и Афин. Для Рима и Греции этруски были, конечно, не только загадочным царством, чья культура выстроена так близко ко входу в Аид, но и народом, с которым нужно так или иначе общаться.

Этруски (тиренны, расенны) взялись неизвестно откуда. Раньше считалось, что пришли они в Италию с востока. Еще говорят, что они — народ автохтонный, то есть иконно живший на территории Италии. Их история насчитывает восемь веков — с IX по I вв. до н. э. Собственно Этурия — это благословенный край между реками Арно и Тибр. О могуществе этрусков, впрочем, знала не только Тосקנה: от Паданской долины на севере Италии до Сицилии на юге — везде ощущалось их присутствие.

При всем своеобразии этрунского искусства в нем звучат голоса чужих-близких культур — Греции прежде всего. Этруssкие боги Аплу и Артумес — это Аполлон и Артемида. Собственно алфавит был подарен этрускам греческими колонистами, только читаются этруssкие слова справа налево. Надо, впрочем, помнить, что для самой Греции здесь нет ничего удивительного: греки еще в VII в. до н. э. использовали так называемый буст-

рофедон (это чередование в тексте строк с противоположным направлением).

Однако не стоит думать, что религия и искусство этрусков — сплошь цитата из чужих учебников. Греческие боги у этрусков вовсе не столь же ясны, как у соседей в оригинале. Этруски наделяют чужих богов и чужие формы своей собственной силой — иногда чесчур прямолинейной и грубоватой, иногда, наоборот, безудержно-фантазией, но неизменно убедительной, громкоголосой. На чернофигурных вазах здесь поселяются угловатые титаны (греческая ваза не выдержала бы таких «тяжелых» тел), а головы грифонов — ручки погребальной урны (VII в. до н. э.) извиваются, как линии на рисунке мастера эпохи модерна. Неопределенно названная «зооморфной», ручка найденного в гробнице кувшина VIII в. до н. э. (Бизенцио, Палаццетта), изображающая, кажется, длиннорукого человечка, могла бы вдохновить Генри Мура. Изящный орнаментальный мотив пальметки у этрусков превращается в узор по-индийски буйный и роскошный — как будто чахлую ветку ивы воткнули в слишком жирную землю. При этом в шаге этрусских героев слышна строгая поступь Египта. Этруски многое позаимствовали и у римлян — например имена богов Уни и Менеры (именно так, через «е»).

Отношения этрусков с Римом — отдельная история. Среди римских царей были этруски, однако Этурия, разумеется, в конце концов покорилась Риму (в 396 г. до н. э. был завоеван этрусский город Вей). У этрусков Рим перенял строгие арки акведуков. В Риме пользовались особенной популярностью этруssкие художники. Сам обряд основания города (вокруг выбранной территории проходили плугом борону) был заимствован Римом у тосканцев. Да и собственно строгую планировку, как считали римляне, изобрели этруски. В действительности этруски здесь лишь осмысливали искусство греков. И, разумеется, предвосхищали последующие строители Италии. У этрусков была своя «Венеция» — город Спина, построенный (по регулярной прямоугольной гипподамовой системе, только вместо улиц были прорыты каналы) на воде в устье реки По. Нашлись у этрусков и свои «Помпеи» — неподалеку от Болоньи стоял город Мисса, улицы которого были 15-метровой ширины (он просуществовал недолго: город был заложен в VI веке до н. э., а в IV веке Паданию заняли галлы).

Имен этрусских творцов сохранилось мало: один из них, по легенде, — Мнессеарх, отец Пифагора; второй — скульптор из Вей, работавший с глиной, не менее легендарный Вулк. Исчезли не только имена, но и произведения, в том числе и виртуозная этруssкая бронза (по одной из версий, знаменитая Капитолийская волчица — произведение этрусского мастера), которую много и охотно переплавляли. Впрочем, этруssкая скульптура на выставке есть — не химера из Ареццо, конечно, но в первую очередь вотовные фигуры, чуть похожие на стойких солдати-

ков из мальчишеских игр: изображения (своебразный условный-символический портрет) дарителя, посвященные (пожертвованные) богам, у этрусков были особенно распространены. В ГМИИ демонстрировались и необычные вотовные рельефы — лепные изображения отдельных человеческих органов, которые, очевидно, лишь благодаря божественному вмешательству перестали болеть и стали исправно работать. Судя по двум таким рельефам, каким-то этруским супружам очень хотелось родить здорового наследника.

Как ни странно, цивилизация «умирания», искушенная в диалогах с потусторонним миром, на выставке присутствовала в меньшей степени, чем народ, безмерно любящий жизнь и ценящий ее удобные «кухонные» мелочи. Гробница, разумеется, остается гробницей, но в гробнице этой лежат симпатичный дуршлаг, удобная кочерга и роскошный веер. И еще — тончайшей работы золотые этруssкие браслеты. Паутинка — золотая ниточка, едва видимая на свет, сплетается в ровную сеть; золотые лики-маски выступают на застежках; выются хищные сверкающие змеи: здесь и чеканка, и так называемое волочение (самая удивительная техника), и пайка — вся эта красота, найденная в Ветулонии (Чирколо делле Милярине), датируется VII в. до н. э. Поклонники «золота Шлимана», без сомнения, обрели на выставке новый объект для восхищения.

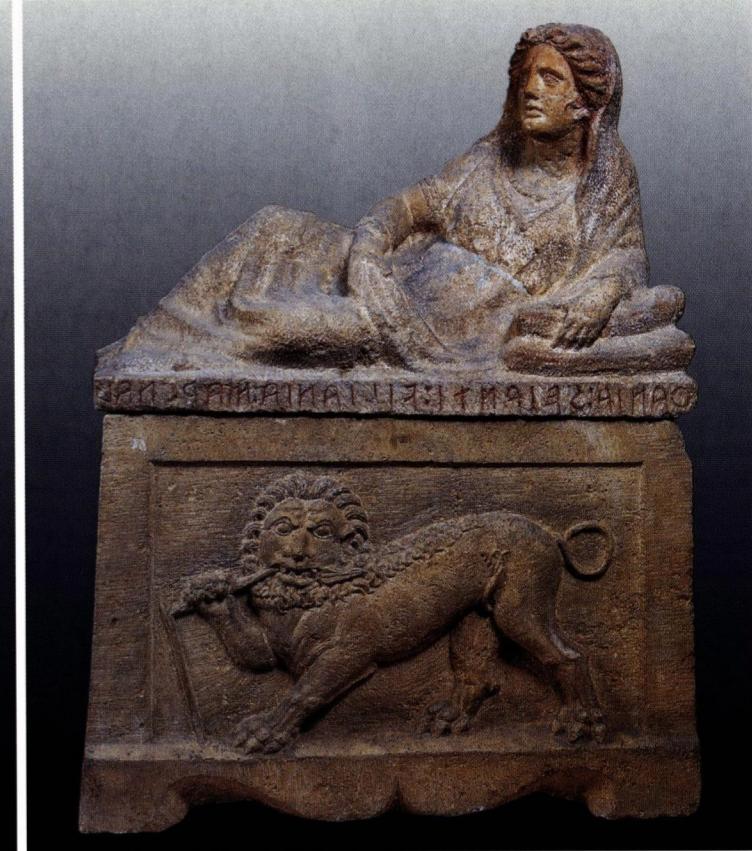
Суровый шлем, короткий широкий меч, боевой топор с истлевшей костяной ручкой, украшенный темно-красным янтарем, — и в этом тоже ничего потустороннего. Большая каменная плита изображает собак, охотящихся на зайца (2-я четверть VI века до н. э.): летящие точные силуэты почти превращаются в орнамент; эти животные наделены грацией своих египетских собратьев. А вот кони на другом, позднейшем этруском рельефе: всадники проносятся, будто бы поднимая пыль на тосканской дороге... Кажется, они могут раствориться в воздухе-камне, растиаясь в движении: этруssкий художник виртуозно соединил высокий и низкий рельеф, и от живости, посюсторонности (чтобы не сказать — «реалистичности») этого видения захватывает дух.

Разве что сильно пострадавший бронзовый «Бюст богини» середины VII в. до н. э. (Марсилиана д'Альбеня, Бандителла, Чирколо делла Фибула) можно назвать «загадочным» и «потусторонним»: бюст похож на впечатительные позеленевшие доспехи, которые, впрочем, никогда не смог бы надеть человек (вне зависимости от пола).

Соединение «закрытой», подчас усложненной духовной-религиозной жизни — и почти «сибирской», ясной и простой бытовой красоты так же изумительно, как изумительным было бы соединение древнейшей восточной мудрости с новейшей европейской «философией комфорта». Умение этрусков усидеть сразу на двух этих стульях



Краснофигурная келеба с изображением богини и двух коней на горле.
Очищенная глина, черный лак. Высота 42,9; диам. горла 23,5. Целая. Конец IV в. до н. э.
Флоренция, Национальный археологический музей



Погребальная урна с изображением возлежащей женщины.
Травертин, полировка. 110x78x29. Целая. Вторая четверть II в. до н. э.
Сиена. Археологический музей

и завораживает в первую очередь стороннего наблюдателя. РаSTERянность «последних» этрусков, утрачивающих свой уникальный талант эквилибристов, в полной мере видна в поздних работах, представленных на выставке, в том числе и в их нежнейшем изысканном алебастре.

Италия времен Данте этрусков презирала; горожане ренессансной Флоренции гордились своим происхождением от римских воинов-основателей города, а не от жителей старого маленького этрусского Фьеzоле, рядом с которым, собственно, и был заложен новый город. Ныне же этруssкие древности

Фьеzоле — в числе главных достопримечательностей Тосканы.

Выставка в ГМИИ уникальна еще и тем, что создана она усилиями не только отечественных, но и итальянских специалистов при содействии посольства Италии в Москве. Ее устроители — Минкульт, ГМИИ, Управление археологическим наследием Тосканы, Регион Тоскана, Центр содействия культурным инициативам Ареццо. Список участников не менее впечатляющий: Управление археологическим наследием Тосканы, легендарный археологический музей Флоренции, археологический музей Сиены и археологический

музей Ареццо, археологический музей Казоле д'Эльзы, археологический музей Кьянчиано, Музей археологии и искусств Гроссе-то, археологический музей Гварначи в Вольтерре, а также Городской совет Колле валь д'Эльзы. Со вкусом сделанная экспозиция (конечно же, чуть-чуть мрачноватая, в темных тонах) — еще один плюс выставке, проходившей в мудро выбранных залах: над этрускими вазами и рельефами здесь возвышался под самым потолком призрак храма Зевса в Олимпии.

Дарья Акимова



анонс
Пьетро Перуджино. Распятие с предстоящими. Национальная галерея, Вашингтон

Министерство культуры и массовых коммуникаций
Российской Федерации

Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина
представляют выставку

Голицынский музей на Волхонке

5 июля — 5 сентября
Волхонка, 12

Генеральный информационный спонсор ГМИИ им. А. С.Пушкина — «Афиша»
Информационные спонсоры:
«АртХроника», «НОМИ», «Седьмой континент. Столичное ревю»,
РИА «Новости», «Труд», «Московская правда», «Московские новости»,
«Огонёк», «Креатив&Creativity», Moskauer Deutsche Zeitung

Информационная поддержка:
«Красота-онлайн» (), «Мезонин»

Генеральный консультант ГМИИ им. А.С.Пушкина — ФБК

гений московского метро

А. М. Душкин. Архитектура 30—50-х годов. Эскизы, чертежи, проекты Дворца Советов, станций метро, вокзалов. Музей архитектуры им. А.В.Щусева. 7 апреля — 1 мая



Эскиз интерьера станции метро «Кропоткинская»

Авторству Алексея Душкина (1904—1977) принадлежат станции метро «Кропоткинская» и «Маяковская». Вместе с жилыми домами Евгения Иохелеса и Андрея Бурова они являются самыми светлыми постройками самого мрачного периода российской истории — сталинизма.

Хотя во многом именно сталинская Москва дала Душкину путевку в жизнь. Только окончив Харьковский политехнический институт, он участвует в первом конкурсе на проект Дворца Советов — главного здания СССР, которое должно было быть построено на месте Храма Христа Спасителя. И неожиданно побеждает с проектом в конструктивистском духе. Оформление выставки делала студия под управлением одного из известнейших «бумажных архитекторов» — Ильи Уткина. Поэтому, видимо, зал МУАРа с неосуществленными проектами Дворца Советов выполнен наилучше торжественно: на черных плакшах — огромные листы с проектами трех из четырех туров конкурса. Интересная деталь: этот самый первый крупный проект Душкина (совместно с Яковом Дудицей, 1931) выполнен под влиянием модернистских идей 20-х годов, но его размеры подавляют, а настроение напоминает не американские небоскребы, а скорее, тоталитарную архитектуру Германии и СССР середины 1930-х. Вариант, получивший в 1932-м первую премию, напоминает не изощренные проекты Иофана, Щуко и Гельфрейха, а значительно более позднюю советскую архитектуру: простую, спокойную и в то же время абсолютно уверенную в себе. В основу варианта Душкина и Дудицы положено сочетание двух громадных объемов — прямоугольного и приставленного к нему громадного полукруга, стоящего на нескольких колоннах. Прямоугольный напоминает поставленную на бок московскую гостиницу «Интурист» или корпус гуманитарных факультетов МГУ, завершенный в начале 70-х.

Проект Дворца Советов двух неизвестных харьковчан стал сенсацией в Москве. Душкина вызвали в Москву телеграммой-молнией, но осуществление проекта все откладывалось, а вскоре меняется и курс партии в отношении конструктивизма. Нельзя сказать, чтобы архитектор не откликнулся на официальное изменение курса. В конце 70-х годов, вспоминая обсуждения Дворца Советов на собраниях архитекторов, Душкин пишет, что конструктивист Виктор Веснин «не

чувствовал» новых задач и потребности в новых объемах. После эпопеи с Дворцом Советов Душкина определяют на работу в мастерскую знаменитого неоклассика питерца Ивана Фомина, прожившего последние годы в Москве и много сделавшего для формирования современной московской архитектуры. В мастерской Фомина Душкин создает первый советский типовой проект общеобразовательной школы (в Москве построено 14 зданий), а с 1934 года участвует в работе над станциями первых линий метро. «Дворец Советов» (ныне «Кропоткинская»), «Маяковская», «Площадь Революции» — три станции, которые сразу же после постройки стали классикой современной архитектуры и состоят на охране государства.

В проектах метро, выполненных Душкиным в разгар репрессий, достигнуто ощущение гармонии, комфорта, соразмерности — качества архитектуры, редкие при общем монументальном настрое. Разработанная совместно с Яковом Лихтенбергом, «Кропоткинская» является самым известным образцом подобного рода, но не менее поразительна в этой связи и «Площадь Революции». Название и местоположение станции в центре сталинской столицы диктовало официозную трактовку, а получилось — искусство на все времена. И в то же время по народной любви этот изысканный интерьер может спорить с церетелиевскими зверюшками у Манежа: собачку пограничника так и хочется погладить, что и делают изо дня в день, наверное, тысячи людей. Соразмерность архитектуры Душкина человеку особенно заметна, если сравнить «Площадь Революции» с другими станциями Арбатско-Покровского радиуса, построенными в те же годы его коллегами по цеху. «Стадион им. Сталина» (ныне «Измайловский парк»), «Сталинская» («Электрозаводская»), «Семёновская» проникнуты совершенно другим, тоталитарным настроением.

На выставке становится понятной другая важная особенность душкинской архитектуры: прелест его станций не передается ни в фотографиях, ни в его собственных этюдах. Здесь надо побывать лично. Трудно вообразить, каким образом рассчитывался подобный эффект, но это одно из свойств, родившее его творчество с другим гением советской архитектуры — Константином Мельниковым. И у того и у другого фотографичность никогда не была главной, расчет



Выход со станции метро «Новослободская»



Станция метро «Кропоткинская»



Декоративное панно. Станция метро «Новослободская»

был не на плоское восприятие детали, а на объемное. Шарм чистого конструктивизма легко передать, сфотографировав стальной профиль перил на лестничной клетке или круглое окно с лысой головой Маяковского. У Душкина же на станциях мелкие детали совершенно нереволюционны, они все работают на целое. Кстати, его проекты не «читались» и коллегами-современниками, которые настойчиво советовали молодому мастеру не делать на «Кропоткинской» расширенные кверху венчания колонн, где размещаются источники света, изменить пропорции станции... По записям Душкина, получается, что проект спас «шef metro» Лазарь Каганович, защитивший архитектора от нападок. Когда же работа была завершена, она произвела громадное впечатление на общественность, а в 1937-м уже блестала на Парижской Всемирной выставке. Двумя годами позже в советский павильон на EXPO'39 в Нью-Йорке отвезли даже целую секцию «Маяковской» в натуральную величину. На музейной выставке мы видим изумительную фотографию — нью-йоркскую публику в залитом светом пространстве с мозаиками Александра Дейнеки.

Успех архитектуры Душкина на Западе объясним. В последнее время много говорится о том, что сталинская архитектура в массе своей вполне соответствовала сложившемуся в Европе и Америке международному стилю ар деко. Но у большинства построек сталинского времени весьма мало общего и с ар деко и с Баухаузом. В строительстве американских небоскребов технологическая и художественная новизна играла очень большую роль. Например, строитель одного из значительных образцов американского ар деко, небоскреба «Крайслер-билдинг», Уильям Ван Аллен прославился тем, что построил первое в Нью-Йорке здание без классического карниза. И самые знаменитые проекты Душкина созданы в русле ключевых для мировой архитектуры 30-х разработок. Скажем, в процессе проектирования «Кропоткинской» архитектор изучал труды выдающегося биолога Тимирязева, чтобы понять «динамику роста корня и стебля». Интерьер «Маяковской» украшают стальные детали из авиационной промышленности, что сближает станцию с тем же «Крайслер-билдингом», верхушку которого венчают автомобильные радиаторы. Посетителям нью-йоркской выставки подобный

подход был близок. Впрочем, это опять о деталях, которые, конечно, в случае Душкина не дают представления о целом.

Блестящие проекты Алексея Душкина ограничиваются 30-ми, и тому есть грустные объяснения: сложившаяся в Советском Союзе система отнюдь не поощряла творческих поисков. Душкин пережил арест и заключение в Бутырской тюрьме, откуда выбрался только благодаря чуду и героизму жены, Тамары Душкиной. В 1940-х он фактически перестает работать в прежнем ключе. Создается проект «Пантеон героям войны» (задание партии аж 1942 года), напоминающий не столько римский пантеон, сколько шеферовский Народный дом, которым годом раньше решено было украсить гитлеровский Берлин. После войны Душкиным строятся характерные для сталинской архитектуры многоколонные объемы вокзалов в Днепропетровске, Симферополе и Сочи (вместе с Григорием Аквилевым, конец 40-х). В архитектуре этих вокзалов уже незаметно плодотворных поисков ушедших тридцатых. Однако главное чудо Душкина — значительность целого при невыраженности деталей — чувствуется и здесь. Вокзал в Сочи, например, со стороны не вызывает чувства громоздкости, хотя все детали его свидетельствуют о хорошо усвоенных уроках конъюнктуры — мощный руст, уходящие в небо треугольные колонны, классицистический декор. И в то же время внутри он кажется просторным ботаническим садом, а не тяжеловесным подражанием Палладио и Кваренги.

Вполне логичным в этом контексте выглядит получение Душкиным в 1946 году Сталинской премии за станцию метро «Завод им. Сталина» (ныне «Автозаводская»). Эта станция, конечно же, своеобразное повторение пройденного. Здесь и мозаики (выполнены в блокадном Ленинграде), и расширенные венчания колонн, которые, правда, несколько теряются в громадном и пустоватом пространстве. Интересно, что тематика оформления станции, запроектированной до войны, в ходе осуществления существенно изменилась и получила более милитаристскую трактовку, как и многие другие строившиеся в то время станции московского метрополитена («Стадион им. Сталина», «Сталинская»). Громоздким и неинтересным по силуэту получилось и высотное здание МПС на Красных Воротах с чрезвычайно неудобными квартирами (совместно с Бори-

ком Мезенцевым): комнаты в них по меркам того времени были большие, зато на кухне едва могут поместиться три человека, а в ванную полным людям вообще надо протискиваться почти бочком. Не украсило Москву и здание универмага «Детский мир» (соавторы Гр. Аквилев и И. Потрубач), внешний облик которого, кстати, претерпел значительные изменения уже на стадии строительства в русле «борьбы с излишествами». То индивидуальное, что было заметно в станциях метро, сменилось в творчестве Душкина типическим для эпохи в целом

К рубежу 40—50-х годов относится реконструкция архитектором Ярославского вокзала, о которой на выставке не сказано ни слова. Наверное, потому, что это грустная страница в истории архитектуры. В результате работ, произведенных мастером, исчезли ценные интерьеры русского модерна, созданные Федором Шехтелем, а северные пейзажи Константина Коровина, украшавшие зал ожидания, были заменены на лубочные рельефы, изображающие северных зверушек и разнообразные транспортные средства — ледоколы, поезда и т. д.

Но совсем не из-за Шехтеля, а из-за бесконечных интриг и доносов последовало полное отлучение Душкина от архитектуры на следующие двадцать лет: с 1958 года до самой кончины в 77-м Душкин не построил ни одного здания! Вначале его не приняли в организованную в 1956 году Академию архитектуры и строительства, а потом упомянули в знаменитом постановлении о борьбе с архитектурными излишествами. Более того, когда «Детский мир» был торжественно открыт, имя Душкина было исключено из авторов проекта. Вот тебе и Оттепель!

Скорее всего, главной причиной была зависть: в 1958 году Душкин получил еще золотую медаль EXPO за «Кропотkinsкую» — на этот раз в Брюсселе. С того года началась жизнь, заполненная созерцанием природы и старинной архитектуры, о чем свидетельствуют многочисленные живописные работы тех лет, представленные МУАРом в отдельном зале. Значительно интересней, правда, рассматривать графику 1930-х, среди которой наиболее выразителен автопортрет 38-го года с выпущенными — в стиле итальянской метафизики — зрачками. Завораживают и наброски к станции «Маяковская», на которых Душкин приводит варианты ее будущего названия и стихи самого поэта («Мы земную жизнь перекаем...»).

Выставка в Щусевском вызвала к жизни целый ворот вопросов сохранения культурного наследия, и в частности — проблему охраны памятников метрополитена. Когда будут возвращены первоначальные светильники на «Автозаводскую»? Когда начнутся капитальный ремонт и реставрация «Маяковской», постоянно откладываемые руководителями метрополитена на неопределенный срок? Как сделать так, чтобы не повторился печальный опыт «Новослободской», которую при недавней реставрации позолотили — в нарушение авторского замысла? Все эти вопросы вкупе с планируемым владельцами разрушением «Детского мира» и мельниковских шедевров стали темой воззвания архитектурной общественности, составленного в Щусевском музее.

На данный момент это открытое письмо, ставшее наиболее масштабной акцией защитников Москвы, подписали более 2000 человек. Впрочем, у нынешнего градостроительного курса нашлись и сторонники, также составившие свою петицию (в их числе — директор Московского дома фотографии Ольга Свиблова). Несколько эффективным будет стратегия, выбранная противниками бесконечных сносов, покажет время. Пока инициативы любителей старины отдают похоронным маршем, что не способствует их популярности. На крупнейшей архитектурной выставке «Арх-Москва» Музей архитектуры им. Щусева выставил три надгробия — зданию Военторга, Манежа и гостинице «Москва». К той же стратегии относится и проведенная 27 мая акция возложения цветов к разрушенного «Военторга».

В вопросе сохранения и реставрации шедевров двух мнений быть не может. Правда, как показывает западноевропейская практика, реставрация памятников XX века оказывается не менее сложной и трудоемкой, чем работа с памятниками древности. И пока у защитников старины — московской или петерской, вологодской или самарской — не появится мощная экономическая и политическая поддержка, их стремления останутся лишь благородной битвой тихих интеллигентных рыцарей с отнюдь не эфемерными ветряными мельницами.

Сергей Никитин, Валентин Дьяконов

Фестиваль
современного искусства
на открытом воздухе

ФАРТК ЛЯЗЬМА

НОВАЯ РОССИЙСКАЯ
РЕАЛЬНОСТЬ
10.09—12.09/2004

Организатор фестиваля пансионат
«Клязьминское водохранилище»
Комиссар фестиваля В. Дубосарский
Место проведения пансионат
«Клязьминское водохранилище»
Мытищинского района Московской области
При поддержке Министерства культуры РФ,
Посольств Франции, Германии
и Нидерландов в РФ



четверо в лодке, не считая книги

«Арт-Клязьма 2003»
(сост. В. Дубосарский и О. Лопухова,
основные фото — И. Мухин,
дизайн Е. Корнеев).

Редко каталог бывает уместен много позже самого события — но это как раз случай с фестивалем современного искусства «Арт-Клязьма 2003». Когда несколько сотен художников собираются на два летних уик-энда в подмосковном пансионате, чтобы поработать, а после обнародовать свои лэнд- и контемпорари артефакты, собирать каталог заранее совершенно бессмысленно. Зато десятки фотографий, сделанные во время фестиваля, как любая грамотная документация, помимо чисто информационного ряда, стали самостоятельным произведением.

На Арт-Клязьме вряд ли кому-нибудь, даже самым преданным фанатам фестиваля, удается посмотреть все. Хотя бы потому, что это невозможно физически: перформансы и акции происходят одновременно в разных местах — иногда совершенно спонтанно, иногда — подолгу дожидаясь дождя или осо-

бого направления ветра. Проведя на фестивале пару дней, я, например, только теперь обнаружил, что многое так и не увидел. Например, как Лена Ковылина под одобрительным взором Константина Агуновича прокалывает свое тело (перформанс «Мадонна в драгоценностях»). Как бродит по пляжу в полиэтиленовой трубе Ольга Швачко (перформанс «Катарсис 5»). Как гребут в одной лодке молодой-задорный Богдан Мамонов и все повидавший ветеран Виталий Пацовков, а в другой — Константин Звездочетов дает советы загребному Дмитрию Александровичу Пригову (перформанс Александра Соколова «5400 секунд в одной лодке»). Как режутся в «чапаева» перформансист и создатель музыкального стиля «бикапония небесного леса» Герман Виноградов и защитник наивного искусства Сергей Тарабаров.

В каталоге воспроизведены фрагменты американской видеопрограммы «Искусство в контексте». На фестивале я о нем только слышал — возможно, сказался дефицит видеотехники. Объекты Ирины Вальдрон — Андрея Филиппова, Ростана Тавасиева, Кирилла Александрова спрятались в лесной чаще и вышли из нее «на люди» только сейчас, в книге. Жаль, что я не слышал «Зеленый шум» Василия Флоренского. Оркестр из пивных бутылок, качающихся на ветру, грамотное

предупреждение о необходимости экологичного поведения в условиях неограниченного распространения в природе.

Насладившись фотографиями, можно перейти к текстам — они небольшие, и все на своем месте. Виктор Ерофеев популярно объяснил, что Клязьма не клизма, как думают многие. Джейфри Дай рассуждает как американский турист, попавший в атмосферу русской экзотики. Екатерина Деготь подводит культурологическую базу под скромное намерение владельца пансионата раскрутить место и предсказывает Арт-Клязьме светлое будущее. Федор Ромер отвечает за базар, устроенный при его участии калужскими крестьянами. Патриция Эллис объясняет, зачем западные художники в этом участвуют, а Дмитрий Гутов (вполне в утопическом духе фестиваля) доказывает, что в ближайшем будущем нам никак не обойтись без трудов покойного советского искусствоведа Михаила Лившица.

Кроме всего этого, «летний» каталог очень удобно читать долгими зимними вечерами, лежа на диване. Нижний срез книги сделан дизайнером Евгением Корнеевым под углом к переплете больше 90 градусов. Проверено, каталог легко принимает форму живота.

Д.Н.



генеральный информационный партнер

афиша
www.afisha.ru

Rambler Журнал
www.rambler.ru www.jurnal.ru

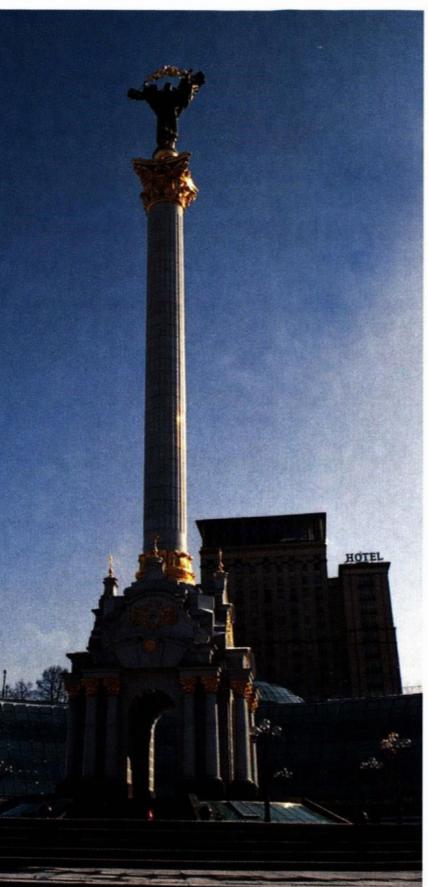
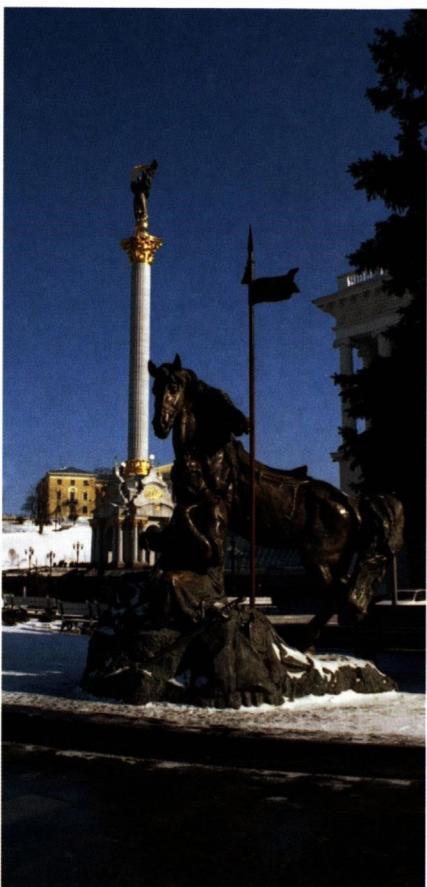
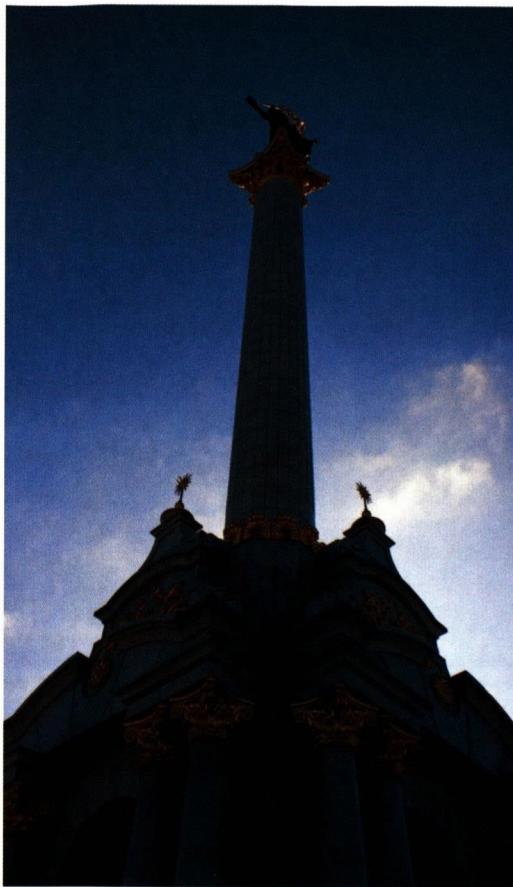
ВРЕМЯ
www.vremya.ru



АРТХРОНИКА
www.artchronika.ru

ДИ
ПЛАНЪ Водитель
www.diplom.ru www.nomini.ru

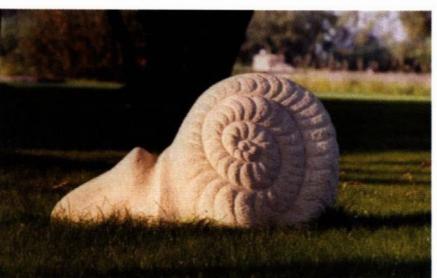
info
Креатив
www.info.ru www.kreativmag.ru



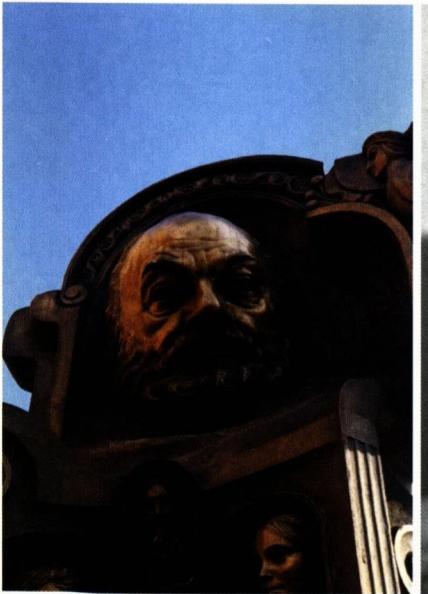
Майдан Незалежности (Символ Независимости). А.Комаровский, А.Кущ, В.Зноба, О.Стукалов

Киев: свято место пусто не бывает

10-я годовщина независимости в Киеве позже других городов, но с большим размахом все-таки была отмечена фрейдистским «ритуальным отцеубийством»: на главной столичной площади — Майдане Незалежности, вместо слишком близкого к земле и прохожим Ленина был воздвигнут женственный символ освобожденной нации «Мать Украина». Теперь на сталинском здании гостиницы «Москва» красуется вывеска «Украина», а неподалеку стеклянная полусфера подземного торгового центра «Глобус» пытается сыграть в ансамбль с помпезной 50-метровой коринфской колонной, прельстительно и барочно отделанной золотом. Усилиями творцов А.Комаровского, А.Куща, В.Знобы и О.Стукалова и под руководством главы Управления по охране памятников архитектуры Руслана Кухаренко и главного архитектора города Сергея Бабушкина бывшую площадь Октябрьской революции превратили в национальный Майданленд.



Василь Татарский. Улитка. Известняк. Высота 80 см.
Частный парк скульптуры, Киев



Богдан Мазур. Памятник С. Параджанову. Бронза.
Высота 5 м. 2000. Киностудия им. Довженко, Киев.
Фрагмент

Богдан Мазур. Песни подольского края.
Гипсовый эскиз монумента (в мастерской).
Фрагмент

Василь Татарский. Маргарита.
Мрамор. Высота 80 см.
Частный парк скульптуры, Киев

Справа от «Глобуса» стоит бронзовая скульптурная группа легендарных основателей Киева — «украинских апостолов», вооруженных плугом, мечом и луком, выполненная в стилистике соцреализма 50-х годов. Слева — бронзовый казак Мамай А.Куща, перебирающий струны своей бандуры, и его боевой конь. На другой стороне площади, на старых отреставрированных воротах, распустило как бы золотые крылья существо — соцсюрреалистическая фигура римского легионера, по замыслу скульптора Комаровского символизирующая (тоже — как бы) архангела Михаила, хранителя Киева. Монументальной пропаганды столько, что собственное Я смириенно замирает.

Одним из немногих творений, лишенных официоза, является бронзовый 5-метровый памятник Сергею Параджанову скульптора Богдана Мазура, установленный на территории Киностудии им. Довженко. На фоне стройплощадки, в которую превратили Киев,

данный объект кажется скромным и одиночным. Возведение его доверили самому молодому лауреату Госпремии им. Шевченко — Мазур на тот момент был еще студентом. Сейчас автор работает над масштабным проектом в бронзе «Песни подольского края», но его работы, скорее, профессиональное исключение из правил монументалистики, вводящей город в шизоидно-постмодерновый штопор, из которого нет выхода и в котором «церковь Шевченко» непременно упрется в Макдональдс. Исключение из этих негуманных правил и Алексей Владимиров, недавно украсивший Музей Булгакова скульптурной композицией «Мастер и Маргарита».

Жить в Киеве стало в чем-то красивее, в чем-то — легче. Вот Василь Татарский (выпускник Ленинградского ВХПУ им. Мухиной) создал недавно целый скульптурный парк, но... парк частный. Отдельные вещи этого ансамбля, выполненные из известняка и

мрамора, достигают человеческого роста и весят около двух тонн, но выглядят живо и легко, не травмируя психику. Остается пожалеть, что эта работа сделана не для города, и все творчество Татарского является здоровой альтернативой наполеоновским планам якобы исторического восстановления всего, что было, и того, чего уж точно не было.

Уже сейчас в современной киевской городской скульптуре можно обозначить три направления: официальное — омельченковское, кич-барокко (авторы нового Майдана), и «периферийное» — скульптура, доверенная новому поколению скульпторов, часть которых занимается благоустройством нецентральной части города (Р. Чайковский, Б. Мазур, О. Владимиров). Третья группа — вотчина частных инициатив и частного капитала: скульптура, выполненная по частным запросам на благоустройство (О. Владимиров, В. Татарский, В. Пинчук), и здесь уж точно свою руку — владыка...

немного реализма в киевской галерейной жизни

В конце апреля галерея L-Art, представляющая в Киеве contemporary art, открыла свое реалистическое подразделение (филиал) — L-Art Classic на старейшей улице города Андреевском Спуске. Свою деятельность филиал начал выставкой картин классиков украинского постимпрессионизма Виктора Ефименко и Петра Столляренко.

Интерес в последние годы к реалистической живописи возрос необычайно. Даже не верится, что совсем еще недавно ситуация была прямо противоположной. В преддверии и после раз渲ала СССР слова «реализм», «Маркс», «социализм» и все, что с ними было связано, стали выражением дурного вкуса и практически синонимами ретроградства и консервативности. Феномен такого подхода, к несчастью, распространился и на реалистическую живопись.

Классики реализма погрузились в тень — хотя, как видим теперь, ненадолго. Тогда же на ярко освещенную сцену постсоветского пространства в эпоху всевозможных «пост» вышло contemporay art, которое ориентировалось в качестве своего комментария также на тексты мыслителей, строго говоря, не являющихся академическими. Подобное откращивание от академизма в искусстве проходит через весь XX век, что на постсоветском пространстве после стольких лет идеологического прессинга как настоящее противостояние приняло крайние формы. И здесь нельзя не принимать во внимание психологический фактор националистического стремления к самоотчуждению от наследия СССР.

В период 1989—1993 годов борьба со «служебным» соцреализмом оказала интенсивное влияние на тенденции Украины художественной. В общей неразберихе бунта против нормативности идеологизированного искусства подвергся деструкции и профессионализм художника. В моду вошло все

с грифом «маргинальное», и лишь спустя десятилетие, полное бурных перемен и неоправданной эйфории, мы снова видим: Отцы реально, несмотря ни на что, или, как выражаются философы, смотря на Ничто, остаются незыблыми. В том числе и классики соцреалистического искусства. Возникший интерес к советской живописи, который начали проявлять наконец и в Киеве, необходимо признать как факт, и потому сохранение лучшего из нее уже как украинского наследия и вообще как европейского наследия галерей L-Art представляется делом небесполезным.

Галерея явно взяла курс на то, чтобы не подыгрывать, не развлекать зрителя, пытаясь шокировать очередной «новизной», а привлекать его к полотну сугубо по причине художественного качества и мастерства сделанного. Кроме того, теперешний интерес к соцреализму есть не просто интерес к истории живописи. Есть в нем и оттенок явного пресмыщения современным положением дел в искусстве — раздраженного неудовольствия от бездесущего мэйнстрима.

В случае не с «современным искусством», а просто с искусством все и проще и сложнее. Капитал есть капитал. И холсты — часть его. Он инкорпорирует ценности старых форм жизни, и «не важно, покупает он их при этом в качестве декорации или источника удовольствия либо устраивает их таким образом как препятствия». Диалектика современного актуального искусства заключается в том, что оно, чтобы быть таковым, должно быть заархивировано. Диалектика же предметов антиквариата — иная: «старая вещь „выживает“, если подвергается капитализации»¹. Что впрямую относится и к Киеву, где дух капитализма — вполне отличного от российского, — идет широко и размашисто, по пути навеяний Андреевский Спуск, где разместился первый выставочный зал реалистического искусства прошлого.



Виктор Ефименко. Летний дворик. Х., м. 65x80. 2003



Петр Столляренко. Ялтинский пейзаж. Х., м. 40x60. 1950

¹ Петер Слотердейк. Критика цинического разума. Пер. с нем. А. В. Перцев. Екат.: Изд. Урал. ун-та. 2000., С. 354.

² Там же. С. 354.



1

Юрий Пэн: «единственное утешение — это моя работа...»

Имя Юрия Моисеевича Пэна¹ — первого учителя Марка Шагала не столь широко известно, как имя его выдающегося ученика. Но, это обращаясь именно к Пэну в связи с 25-летием его творческой деятельности, Марк Шагал писал: «Я вспоминаю себя мальчишкой, когда я подымался на ступеньки Вашей мастерской. С каким трепетом я ждал Вас. Вы должны были решить мою судьбу... И я знаю сколько еще в Витебске, и в губернии юношей судьбы Вы решили. Ваша мастерская первая в городе манила десятки лет. Вы первый в Витебске. Город не сумеет Вас забыть...» В начале июня к 150-летию со дня рождения художника в Витебске в городской ратуше откроется выставка его произведений и фотодокументов, пройдут научные чтения, а ближе к концу года в художественном музее после ремонта откроется галерея Ю.Пэна.

Пэн и при жизни не принадлежал к той категории художников начала века, которые были лишены внимания и любви, маялись от непризнания своей творческой значимости или занимались изобретением собственной художественной системы. Мастера хорошо знали и уважали не только в Витебске. В 1927 году 2-м съездом Советов Витебской области Пэну было присуждено почетное звание народного художника Витебщины, а в 1939-м в память о нем в его мастерской была создана мемориальная картинная галерея. Да и позже, в советский период, несмотря на неоднозначные оценки его творчества, основополагающую роль Пэна в создании витебской школы живописи и витебской художественной школы² в целом отмечали практически все исследователи.

Юрий (Иегуда) Моисеевич Пэн родился 24 мая (5 июня) 1854 года в городке Ново-Александровск Ковенской губернии (ныне го-

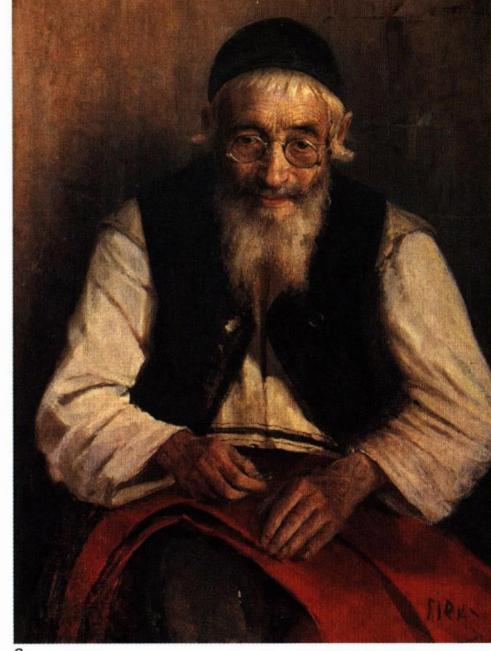
родок Заасай, Литва). Совсем не без проблем еврею из черты оседлости удалось поступить в Императорскую Академию художеств, где с 1880-го по 1885 год Пэн учился у П.Чистякова. К конкурсу на медаль Пэн, как вольнослушатель, допущен не был, хотя звание художника по окончании Академии ему все же присвоили. На протяжении 1886—1891 годов он жил и работал в Даугавпилсе (сейчас Даугавпилс), Риге, Крейцбурге (сейчас Крустпилс, Латвия). А начиная с 1896 года и до конца своих дней — до трагической гибели 28 февраля 1937 года³, Пэн жил в Витебске.

В 1898 году на доме по улице Гоголевской, где размещались мастерская и квартира Пэна, появилась вывеска: «Школа рисования и живописи художника Пена»⁴. В программу занятий в «Школе», построенной по академической системе, входили рисование гипсовых орнаментов, копирование академических рисунков, работа над постановкой, моделью, писание натурных этюдов. Не менее важным, чем обучение профессиональным навыкам, было воспитание истинной преданности искусству. Состав учеников в школе Пэна был неоднородным по возрасту и социальному положению. Дети из бедных семей занимались в школе бесплатно. Пэн поддерживал связи с Петербургом и Москвой, о чем красноречиво свидетельствует участие воспитанников «Школы» в проводимых там выставках. Исследователи творчества Пэна считают, что через его школу прошла добрая сотня учеников, из которых десятки оказались одаренными, а некоторые — по-настоящему талантливыми. Нельзя не согласиться с А.Шатских, отметившей, что «деятельность скромного витебского художника Юрия Моисеевича Пэна стала (...) одним из подспудных истоков столь блиста-



2

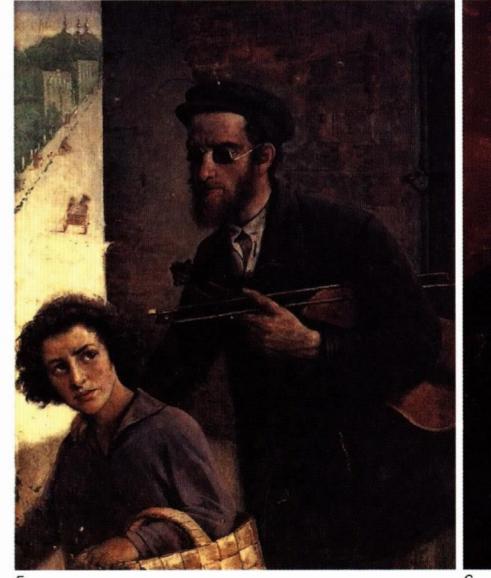
1. Портрет Марка Шагала. Холст на картоне, масло. 57,5x42. Около 1915
2. Автопортрет с Музой и смертью. Х., м. 136x212. 1934
3. Старый портной. Картон, масло. 67x52,5. Начало 1910-х
4. Дети-беженцы. Х., м. 53x36. 1914 (?)
5. Слепой со скрипкой. Х., м. 97x77. 1926
6. Письмо из Америки (Мать художника). Х., м. 45,5x36. 1903



3



4



5



6

тельный и внушительного явления в искусстве XX века, каким была Парижская школа». (Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства 1917—1922. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 19)

Скромный в оценке своего таланта, очень трудолюбивый, художник не красовался и не лукавил, когда писал: «Единственное утешение — это моя работа, которая не всегда удовлетворяет, поскольку слишком велико расстояние от меня до Рембрандта и других...» Наследие великого голландца было для Пэна не только образцом высокого мастерства, но и помогало понять и определить

собственные успехи и просчеты в работе. За «бытописательство», в котором якобы отобразилась ностальгия по уходящему в небытие миру, в годы разительных политических перемен его долгое время упрекали и критиковали, считая художником, отставшим от времени, запутавшимся в архаике и патриархальном быту. Но Пэн всегда был далек от конъюнктуры, и отсутствие в его работах революционных оптимизма и романтизма, многоголосой патетики в прославлении социалистического образа жизни, увлечение еврейской тематикой теперь объясняет, почему из всего огромного наследия Пэна в контексте белорусского искусства периода социализма удачно вписались всего несколько работ художника.

В его творчестве всегда важное место занимала портретная живопись, героями коей становились реальные жители Витебска: чаловщики, портные, сапожники, старые раввины да и просто друзья, знакомые, ученики — яркие характеры-типы, отмеченные в то

же время тонким психологизмом. Среди самых известных портретов, написанных Пэном, очевидно, портрет Марка Шагала (ок. 1915-го). Не менее интересны не лишенные налета салонной красоты многочисленные женские портреты.

Нередко обращался художник и к жанровым композициям, в которых удачно сочетались этнографический документализм и символизм образов. В них будничная жизнь жителей белорусского местечка лишена идеализации, и, несмотря на некоторую театральность сюжета, порой это настоящая жизненная драма, свидетелем и непосредственным участником которой ощущает себя художник. «Вам не нужно идти в поле, не нужно гулять по городу, обращать внимание на людей, не нужно идти в театр, в церковь в синагогу — все вы имеете перед собой, все стонет, плачет на картинах Пэна», — отмечал еще Марк Шагал.

Долгое время находясь в тени яркой мицвой славы своих воспитанников — Марка

Шагала, Лазаря Лисицкого, Осипа Цадкина, Льва Зевина, Оскара Мещанинова, Соломона Юдовина, Ефима Минина и других, Ю.М. Пэн сегодня все более привлекает к себе внимание историков искусства. К сожалению, из богатейшей коллекции произведений Пэна, включающей около 800 картин и эскизов, завещанной любимому городу, в художественных музеях Витебска и Минска, частных коллекциях сохранилось немногим более 200 его произведений.

Михась Цыбульский

¹ Сам Пэн всегда называл себя Юрием Моисеевичем; так называли учителя и его ученики.

² После Октябрьской революции Ю.М. Пэн руководил мастерскими в Народной художественной школе и художественном училище в Витебске (1918—1923).

³ В документах следствия по делу убийства Ю.Пэна указана дата смерти — 28 февраля 1937 года, в большинстве изданий о художнике — 1 марта 1937 года.

⁴ На вывеске фамилия художника была написана именно так.



Анна Сергеенко:
актуализация классики
авангарда в костюмах
черно-белой гаммы

О выставке модельера-дизайнера
Анны Сергеенко в Музее изобразительных
искусств г. Нижний Тагил

Роль классического авангарда в современном искусстве Запада и Востока — далеко не ведущая. Молодые представители культурной сцены, невзирая на высокий музейный статус искусства эпохи модернизма, относятся к нему с явной прохладцей. Новое художественное поколение, не озадачиваясь высокими запросами по части идей и техники исполнения, довольствуется подчас, как кажется, лишь неким подобием жизни, прежде всего — имитацией приятного, бесконфликтного существования.

Такой путь ведет к постепенному отказу искусства от его исконной функции построения утопий и антиутопий. Лишь немногим удается сломать уже сложившуюся тенден-

цию, и проявляет себя это меньшинство главным образом в живописи и скульптуре. В области же моды и дизайна подобное отклонение от мэйнстрима — явление и вовсе исключительное. Такого рода исключительность и отличает произведения молодой художницы-модельера Анны Сергеенко, два года назад окончившей художественный институт. В Музее изобразительных искусств родного города Анны — Нижнего Тагила организовали масштабную выставку ее работ, отведя для этого специальный просторный зал с естественным верхним освещением.

Абсолютный центр тяжести данного показа — коллекция Анны Сергеенко «Черно-белое», являющая собой 12-частную серию

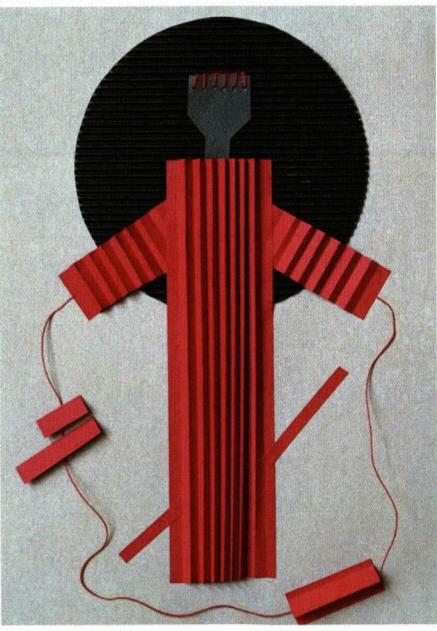
предметов одежды, созданную по мотивам русского конструктивизма. «Черное» в данной серии в процессе «эволюции» плавно переходит в «белое». Черные вставки, драпированные в виде мягких, струящихся деталей, сохраняют в смене глянцевых и матовых мерцаний свою геометрическую форму. Партия же «белого», выступая в качестве контрастной, притягивающей взгляд детали, в дальнейшем обретает силу, обогащается, разворачивается отдельным «сюжетом». Как правило, коллекция подобного рода, сложная и согласованная во всех частях, выступает итогом многолетнего творческого процесса. В основу же данного цикла (его успешный показ прошел вначале в Третьяковской галерее) легла «всего лишь» дипломная работа Анны. Универсальные предметы одежды, художницей не только спроектированные, но и со собственными руками и сшитые, на нижнетагильской выставке разместили на красных стенах, всякий раз сопровождая их черно-красными или черно-белыми масками. Генезис темы, мало-помалу выраставший из отвлеченного замысла, можно проследить по трем гигантским карандашным рисункам, размещенным под стеклом. Особая отчетливость, отличающая данные изображения, присуща также и прочим наброскам: в своей ясности, строгом геометризме и яркой живости красок они смотрятся не прикладными, « побочными » продуктами, но самоценными автономными произведениями искусства немалой изобразительной силы.

Художественный музей — место, как известно, не самое типичное для презентации творений из области моды. Ведь подиумы для демонстрации моделей «от кутюр» традиционно помещаются шоу-бизнесом в самый центр вуайеристских СМИ, в мир «кра-

сивых и богатых». Срок инсценированного таким образом массового воздействия модных коллекций — одно лишь мгновение. Совсем иной формат присущ дизайну Анны Сергеенко: столь же элегантный, сколь и универсальный, ее урбанизованный текстиль пригоден и в «нормальной» жизни. Шарм и легкость — ключевые качества проекта — художница смогла воплотить в реальности ритма, меры и материала (шерсть, вельвет, мех, атласный шелк) своей коллекции. Кодировка ее знаковой системы выдержана в ключе смелой и суровой абстрактности. Круг, квадрат, пирамида, цилиндр, шар акцентируют «графичность» и строгость сюжета.

Одновременно Анне удалось избежать всего того, что могло бы дать увязнуть ее искусству на уровне простой декоративности. В ее коллекции, искусно сбалансированной изначально заданным движением «от тени к свету», семантика контрастных пар Добро и Зло, Ад и Рай или Мужчина и Женщина оказывается воплощенной в реальной пластике. Геометрический силуэт, созданный тагильчанкой из Москвы, отличают свежесть, точность и лаконизм. Ответом на вопрос об истоках подобных художественных интуиций и сил является в первую очередь пример родителей. Ведь одной из сквозных тем живописи и инсталляций родителей Анны — известных художников Тани Баданиной и Владимира Наседкина, в течение многих лет были именно мотивы классического авангарда. (См., например, их работы в экспозиции Русского музея «100 лет абстракции в России»).

Весьма примечательная не законченная Анной серия цветных рисунков на тему «Башня», уже самим своим названием устанавливающая связь с легендарным време-



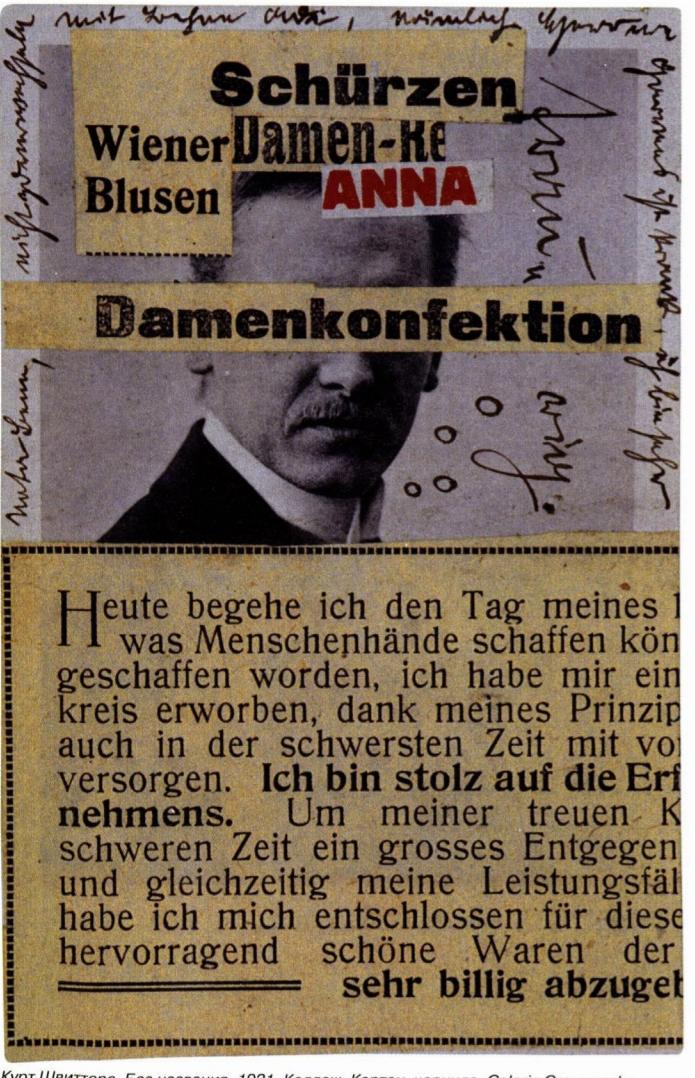
шении Анны Сергеенко. Наброски художницы на тему «Восточного театра» ярко демонстрируют широту диапазона ее художнической фантазии. Воплощенными собственноручно автором этим наброскам, увы, уже не быть никогда. Талантливая 23-летняя художница, член Международной ассоциации модельеров-дизайнеров, погибла в мае 2003 года в автомобильной аварии. Нижнетагильская выставка, посвященная едва успевшему начаться творчеству Анны Сергеенко, стала одновременно и ретроспективой этого творчества.

Астрид Фольперт
Берлин — Екатеринбург — Берлин





Курт Швиттерс. Merzbau. Ок. 1932. Утрачена в 1943-м. © Pro Litteris, Цюрих



Курт Швиттерс. Без названия. 1921. Коллаж. Картон, чернила. Galerie Gmurzynska, Кёльн

«созвездие, упорядоченное по законам случая»

Курт Швиттерс и Ханс Арп в музеях Базеля. До 22 августа 2004

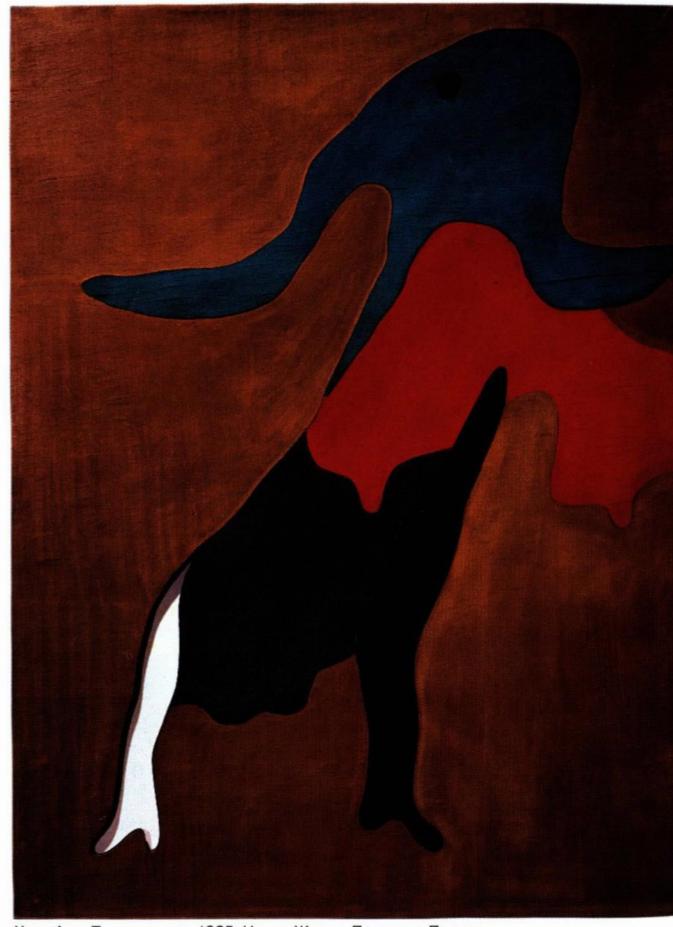
Два крупнейших музея Базеля — Kunstmuseum и Tingely Museum, встретили праздник трудящихся выставками, посвященными творчеству Курта Швиттерса (1887—1948) и Ханса Арпа (1886—1966).

Событие для Швейцарии знаменательное, поскольку оба художника не только оставили яркий след в истории модернистского искусства, но и щедро одарили швейцарцев собранием своих произведений. И тем не менее творчество Швиттерса в таком объеме — около 150 произведений из частных коллекций и музеев мира — демонстрируется крайне редко. В то время как Museum Tingely фокусирует внимание на концепте тотального искусства Merz Курта Швиттерса и его социально-эстетических аспектах, Kunstmuseum ставит своей целью передать диалог между двумя художниками на временном отрезке между 1918-м и 1940 годами (140 коллажей, рельефов и скульптур).

Анфилада залов в Музее искусства начинается с разведенных на разных уровнях деревянных рельефов Арпа, которые очаровывают своими текучими линиями и чередованием выпуклых и полых форм. Ирония, сквозящая в названиях произведений, приглашает включиться в игру ассоциаций: «Пьяная подставка для яиц» (Le coquetier ivre), «Голубая амфора в реке» (Amphore im Fluss), «Созвездие, упорядоченное по законам случая» (Konstellation nach den Gesetzen des Zufalls geordnet).

Его величество случай, подчеркивают организаторы выставки, стал определяющим фактором в творчестве обоих художников. Именно Арп своими картинами-объектами вдохновил Швиттерса на создание коллажей. Заявление Швиттерса, что «можно кричать с помощью отбросов», повлекло за собой использование художниками самых разнообразных материалов. И пошло-поехало: обрывки газет, рекламных слоганов, кусочков ткани, перьев, пуговиц, фотографий...

Впрочем, в Kunstmuseum творческие искания дадаистов представлены на ранней стадии: здесь присутствуют живописные «картины» Швиттерса, выполненные не без влияния кубистов. Особое впечатление производят графика и скульптуры Ханса Арпа, которым удалено несколько залов: серия пупков, наводящих на мысль о совместных выступлениях звезд телевидения, торсы в духе палеолитических венер, часы-усы, ставшие эмблемой выставки.



Ханс Арп. Танцовщица. 1925. Центр Жоржа Помпиду. Париж

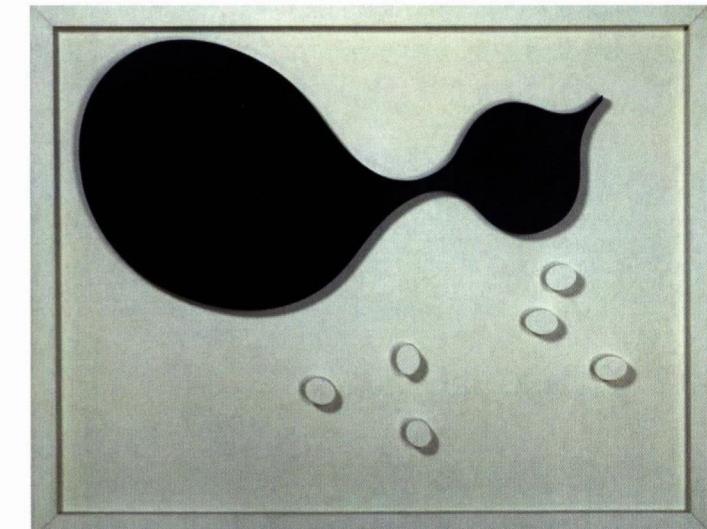
Перекличка между художниками дана то на уровне взаимных цитат, то в виде обмена образами, идеями. Так, например, геометрические композиции Швиттерса постепенно насыщаются формами органического характера. Это сочетание достигает своей кульминации в знаменитом Merzbau Швиттерса, над которым художник работал в Ганновере с 1923 года. Речь идет о пространственной монументальной композиции, которая была уничтожена в 1943 году и полностью реконструирована в экспозиции музея Тингели.

Внутри этого произведения можно зайти и насладиться бесконечным хитросплетением плоскостей, форм и отражений. Этот своеобразный «грот» сравним по масштабу замысла с утопиями Пиранези или башней Татлина. К слову сказать, влиянию конструктивизма на творчество Швиттерса посвящен отдельный тематический блок выставки под провокационным названием «Монструктивизм».

Если случайность играет большую роль в произведениях Швиттерса, то его ретроспектива в музее Тингели более чем закономерна. Идея Merz как искусства, охватывающего все сферы человеческой деятельности, повлияла на многочисленных художников послевоенного поколения. Как и Дюшан, Швиттерс сделался учителем для Тингели. Гигантское пространство музея, организованное по тематическому принципу, позволяет рассмотреть самые разные стороны творчества гениального немца: «Мерц это не дада», «Мерц в век машины», «авторские цитаты», конкретную поэзию, построенную по принципу коллажа, эксперименты в области типографии, дизайна, театра, архитектуры...

Отрицание каких-либо рамок, норм, установлений позволило Швиттерсу вывести свое искусство за пределы дадаистского мировоззрения, когда он с полным на то правом заявил: «Сила и эффективность произведения не зависит от того, воспроизведим ли мы машину, животное или Джоконду». И что «абстрактный художник тоже может сотворить ню»¹.

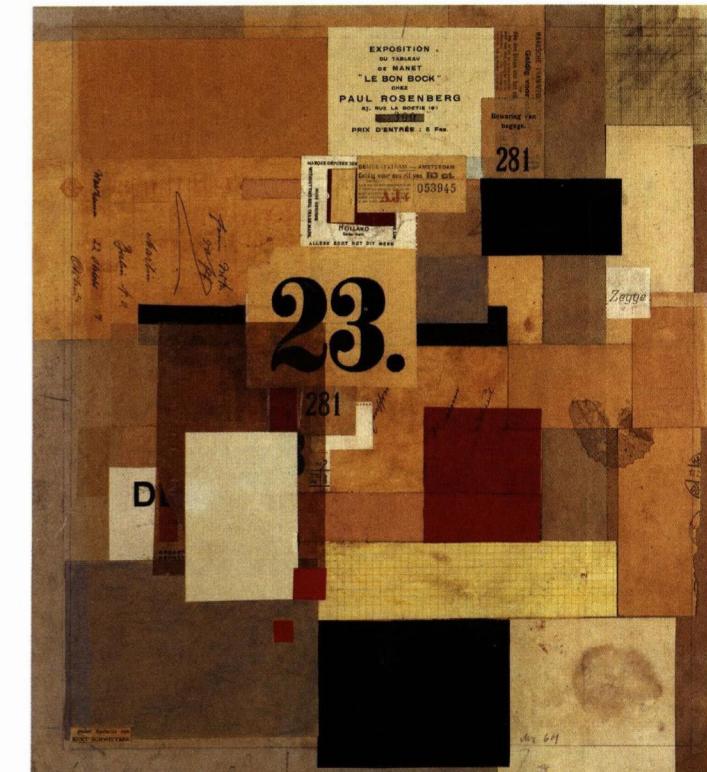
Александра Каурова



Ханс Арп. Облако-стрела. Собрание Оскара и Анны Мюллер-Видман



Курт Швиттерс. Das Bäumerbild, 1920. Ассамбляж, 17,6x21,1 см. Частное собрание, Süddeutschland © Pro Litteris, Цюрих



Курт Швиттерс. Mz 601. 1923. Картон. Коллаж. 40,4x34,8 см. Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Hannover. Museum Hannover, Michael Herling © Pro Litteris, Цюрих

¹ Abstraction, création, art non figuratif, Paris, 1934, p. 41



Надежда Кузнецова. Вечер. Из серии «Химография». 2000–2001

столица графики перенесена в Петербург

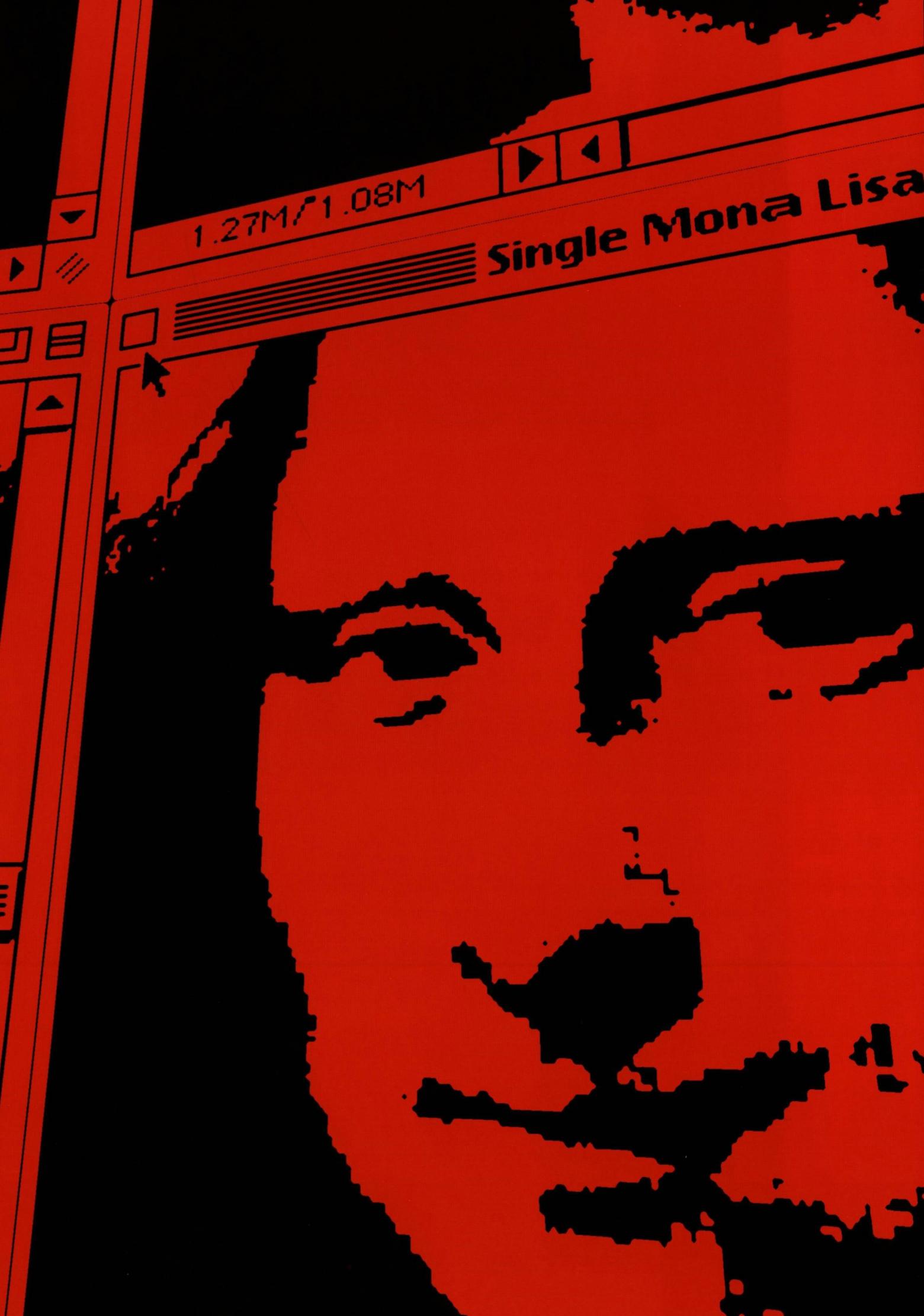
В Санкт-Петербурге проходит II Интернациональная биеннале графики. До 18 июля все пространство Центрально выставочного зала «Манеж» занято работами 750 участников из 30 стран мира, включая Мексику, Бразилию, Тайвань, США и почти все европейские страны. Конкурсная часть, в которой свыше 2500 произведений, размещена на втором этаже ЦВЗ.

Призы и награды будут присуждены по нескольким номинациям: станковая графика (рисованная), станковая графика (печатная), бумажная скульптура, графический дизайн, каллиграфия (сюда входит и символика), акварель, живопись на бумаге, фотография.

Отвечая на вопрос НОМИ, в чем отличие питерского графического биеннале от других смотров подобного типа, Олег Яхнин, главный организатор графического марафона, отметил, что это, конечно же, разнообразие, плорализм техник и идей. Ему, как инициатору всего действия, было очень важно представить в Петербурге работы не отдельных художников и не две-три графические техники, а именно разнообразие. По мнению Олега Яхнина, мир графики сложен, прихотлив, интеллектуально насыщен. И ничуть не уступает живописи на традиционном холсте.

В выставочном зале Союза художников (Большая Морская, 38) в рамках биеннале демонстрируются (тоже до 18 июля) частные графические коллекции и развернута экспозиция детских графических работ.

НОМИ-инфо



журнал «НоМИ» можно приобрести по адресам:

Санкт-Петербург

«Санкт-Петербургский Дом книги» — Невский пр., 28
Магазин «Буквоед» — Невский пр., 13
Книжный салон филологического факультета СПБГУ — Университетская наб., 9
Магазин «Alma-Mater» — Университетская наб., 7
Магазин «Мир искусства» — Невский пр., 3
«Лавка художника» — Невский пр., 8
Магазин «Fine Arts» — Соляной пер., 16
Книжный салон РНБ — ул. Садовая, 20
Книжный салон в Эрмитаже — Дворцовая наб., 34
Киоск в Российском Этнографическом музее — ул. Инженерная, 4/1
Салон центра графического искусства — Аэропорт «Пулково»
Киоск в Академии художеств — Университетская наб., 17
Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме — наб. Фонтанки, 34
Музей-квартира И. Бродского — пл. Искусств, 3
Музей нонконформистского искусства — ул. Пушкинская, 10
«Чайный домик» — Летний сад, наб. Кутузова, 2
ЦВЗ Союза художников — ул. Б. Морская, 38
ЦВЗ «Манеж» — Исаакиевская пл., 1
Галерея «Арт-Взгляд» — ул. Железнодорожная, 3
Галерея «Д137» — Невский пр., 90/92
Галерея «Квадрат» — Рыбацкий пр., 12
Галерея «Борей-Арт» — Литейный пр., 58
Галерея «С.П.А.С.» — наб. Мойки, 93
Галерея Михайлова — Литейный пр., 53
Галерея Третьякова — ул. Пионерская, 2
Галерея «Гильдия мастеров» — Невский пр., 82
Галерея «Голубая гостиная» — ул. Б. Морская, 38
Галерея «Сельская жизнь» — ул. Новосельковская, 16
Галерея «Мансарда художников» — ул. Б. Пушкинская, 7
Галерея «Царскосельская коллекция» — г. Пушкин, ул. Магазейная, 40

Москва

Магазин «Книга и Ремесло» — ул. Б. Садовая, 3
Магазин издательства «Ад Маргинем» — 1-й Новокузнецкий пер., 5/7
Магазин «Летний Сад» — ул. Б. Никитская, 46
Книжный салон «Викто-М» — ул. Н. Радищевская, 2/5
Книжный салон центра — музея Периха — Малый Знаменский пер., 3/5
Книжная лавка архитектора — ул. Рождественка, 11
Книжная лавка в Институте русской литературы — Тверской бульвар, 25
Книжные киоски МГУ «Аргумент XXI» — Воробьевы Горы
Проект книжный клуб ОГИ — Потаповский пер., 8/12, стр. 2
Центр современного искусства «М'АРС» — Пушкин пер., 5
Государственный центр современного искусства — ул. Зоологическая, 13
ГВЗ «На Солянке» — ул. Солянка, 1/2, стр. 2
Кассы Центрального дома художника — Крымский вал, 14
Галерея предметного искусства «Новодел» — Б. Палашевский пер., 9
Галерея искусств Церетели — ул. Пречистенка, 19
Галерея Аллы Булянской (ЦДХ) — Крымский вал, 14
Галерея М. Гельмана — ул. М. Полянка, 7/7, стр. 5
Галерея «Сэм Брук» — Нижнегатаганский тупик, 3
Галерея «С'Арт» — Земляной вал, 14
Народная галерея — Потаповский пер., 16
Крокин-галерея — ул. Б. Полянка, 15

По вопросам приобретения и подписки на НоМИ в России обращаться к официальным представителям:

в Москве: Центр современного искусства «М'АРС» — Пушкин пер., 5, тел. (095) 923-5610
в Омске: галерея «Квадрат» — ул. Лермонтова, 77, тел. (3812) 51-0096
в Белгороде: галерея «Жар-Птица» — ул. Островского, 19А, тел. (0722) 26-3795
в Костроме: галерея «Перпетуум-Арт» — ул. Московская, 48А, тел. (0942) 53-7433
в Петрозаводске: выставочный зал карельской филармонии — ул. Кирова, 12, тел. (8142) 78-5547
в Пскове: галерея «На Бастионной» — ул. Бастионная, д. 9А, тел. (8112) 21-630
в Уфе: галерея «Мирас — Уфа» — ул. Революционная, 55, тел. (3472) 23-17-71
Журнал можно также приобрести: в Астрахани, Брянске, Вологде, Екатеринбурге, Ижевске, Иркутске, Казани, Калуге, Кирове, Краснодаре, Курске, Мценске, Нижнем Новгороде, Нижнем Тагиле, Новосибирске, Орле, Перми, Пскове, Рязани, Самаре, Саратове, Сургуте, Сыктывкаре, Тольятти, Туле, Ульяновске, Челябинске, Череповце, Чите, 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
«Эльстарт» — тел. (095) 160-58-56
«Прессинформ» — тел. (812) 438-12-52

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

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

