

Новый Мир Искусства

НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

4/39/2004





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

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

Присланные рукописи не рецензируются
и не возвращаются.

Мнение редакции может не совпадать
с мнением авторов.

адрес редакции:
197198, Санкт-Петербург, П.С., Ижорская, 13/39.
телефоны: (812) 233-0854, (812) 320-3162.
факс (812) 232-6467.
адреса в сети: www.worldart.ru
e-mail: art@worldart.ru

Новости художественной жизни
Санкт-Петербурга — на сайте журнала
www.worldart.ru

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

1-я страница обложки: *Статуя Обмана*
в парке Версаля. Фото Бориса Соколова
(см. статью Б.Соколова на стр. 3)

2-я стр. обложки: *Аристарх Лентулов.*
Скалы в Кисловодске. Х., м. 60,2x64. 1913. ГРМ.
Публикуется впервые (см. статью А.Успенского
на стр. 12)

3-я стр. обложки: *Рафаэль Санти. Молодой мужчина,*
несущий на спине старика. Этюд для фрески
«Пожар в Борго» (Станца дель Инчендио, Ватикан).
30x17,3. Б., красный мел. Ок. 1514.
© Albertina, Vienna. Photo: Albertina Vienna

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

Екатерина Андреева
летние чувства 2

артикуляция / сады

Борис Соколов
сатурн и воробей: судьба и время
в европейской садовой скульптуре 3

Марина Польшаяная
ярославский эдем 8

короли нюанса

Антон Успенский
все карты — козыри 12

Антон Успенский
русский Фешин 16

Серж Полянский
Яковлев в Липецке 19

Виталий Пацюков
Вл. Яковлев: взгляд изнутри 20

мир музея / избранное

Александр Котломанов
шедевры доакадемического рисунка 22

А.К.
завтра не умрет никогда 24

Илья Кабаков в Государственном Эрмитаже 26

Николай Кононов
милый доктор 29

Кристина Эпштейн
Эмилия и Илья Кабаков: с обязательным переводом... 30

Дмитрий Новик
Илья Кабаков: тотальная память — это тоже инсталляция 31

Лиза Вертин
Харальд Фалькенберг: «меня всегда интересовали
незнакомые знаковые системы 33

Михаил Кузьмин
в музее было весело и страшно 37

Ольга Васинкевич
Филипп Марко: «В чем беда современного искусства?..» 40

photo-step

Валентин Дьяконов
Анри Картье-Брессон (1908—2004): охотник 42

Лиза Вертин
любимые люди Али Есипович 44

Михаил Кузьмин
Владимир Антощенко: ироническая геометрия 46

искусствознание / имена

Александр Котломанов
магия Бергсона 49

из книг

художественная хроника 57

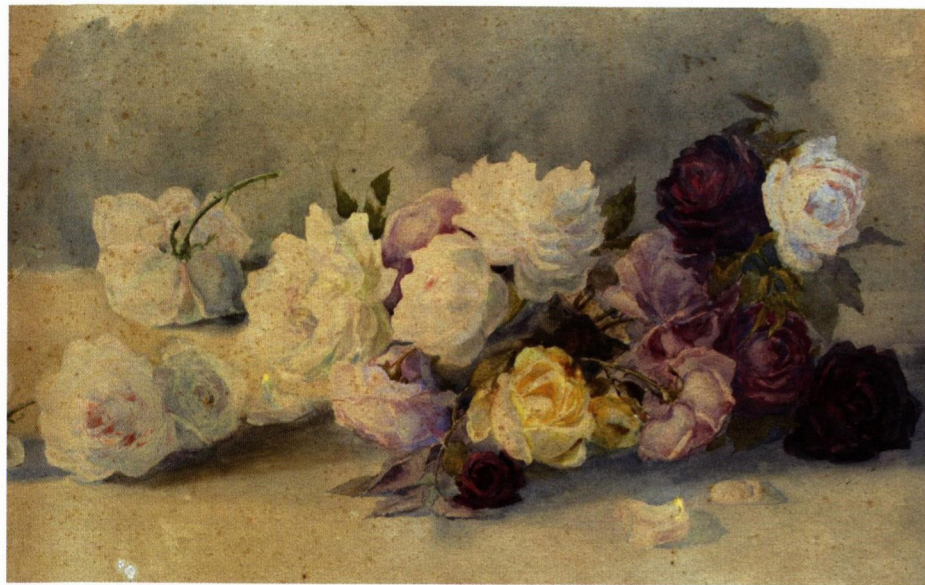
петербург
москва

на родных просторах 84

хроника одной строкой

петербург
москва

Россия и СНГ
хроника жанра 96



Неизвестный автор. Летние цветы. Б., акварель. 60x45. 1896. Из собрания НОМИ

ЛЕТНИЕ ЧУВСТВА

Екатерина Андреева

Салон Георгия Гурьянова хорош в любое время года, летом же здесь себя чувствуешь особенно бодро. В огромные окна из-за крыш светит солнце, доносятся сугубо петербургские звуки скрежещущих и звенящих на углу Литейного трамваев. Оживленные бомжево-гламурных тротуаров подымается в высокий пятый этаж, сохраняя градус страстей, но уже очищенный.

Георгий играл в шахматы с Робертом. Партия развивалась, как сиеста, немного лениво и дружелюбно. Игроки несколько раз уступали другу-другу шанс победить, не обращая внимания на возможности быстро достичь финала, появившиеся то тут, то там на пересечениях шахматных полей. Игра закончилась: на доске осталась одинокая горстка пешек, короли и белый слон. Тогда Георгий показал фотографии цветов, недавно отснятые в Ботаническом саду. На экране карманной цифровой камеры ирисы и пионы моментально превращались в фантастические абстрактные пространства, открытые созерцательно-осознательным путешествиям всей своей влекущей восточной, опасной негой. Визуальная акустика внутренней геометрии лепестков, сворачивающихся к завязи — фиолетовых гипербол на атласном белом и розово-зеленой патины по матовому золоту, дарила резко усиленной бархатистой фактурностью, сближающей цветы с бабочками, пчелами, осами и прочими амбивалентными силами лета. Металлический блеск оправы экрана придавал этому зрелищу сходство с видеоартом: видеохудожники одно время повторяли абстрактную живопись, достигшую разве что в произведениях Герхарда Рихтера подобного великолепия. Blow up цифровых цветов в соединении с шахматными фигурами вызвали в памяти давно забытые впечатления от дачного чтения «Алисы в стране чудес»: черную королеву, волшебный гриб, веселую идею послать внезапно отъехавшим куда-то вдаль собственным ногам телеграмму в день рождения — эти милые радости английского деконструктивизма, тогда еще, впрочем, так никем не названного.

Мне очень давно не приходилось гулять в Ботаническом саду. (С тех пор как в годы ранней перестройки мы оставили снятую нами квартиру на Большой Пушкарской и Ленина, в театральном кооперативе, которую Хлобыстин однажды украсил превзошедшим Дюшана и Малевича коллажным портретом Джоконды в кителе космонавта Джанибекова. Хотя сам космонавт Джанибеков на постере, который Хлобыстин не разрезал, так как удачно разрезал другой такой же с первого раза, выглядел не хуже Джоконды в своем кителе со всеми своими наградами. Я думаю, Хлобыстина снедала творческая зависть к хозяйскому украшению — календарю с девушкой на пляже, от которой обычно не мог оторвать взгляда Иван Дмитриевич, сознававшийся в том, что его неудержимо влечет нырнуть в треугольный зазор между девушкиных ног и затеряться в синеве горизонта: вскоре Иван Дмитриевич стал известным художником-акционистом.) Георгий на вопрос, как там, ответил, что красиво, однако же все цветники в бурьяне и сорняках.

В последовавший за этим днем weekend выдался час без дождей, и мы поехали в Ботанический сад. Когда-то здесь сидели девушки и писали акварелью. Советская жизнь лет пятнадцать назад сохраняла

антикварные инкрустации викторианского позапрошлого теперь уже века. В ее не один раз переписанной картине элементы в конце концов сложились самым причудливым образом, напоминающим ухоженную, как цветник, британскую бессмыслицу (nonsense). В партере, окруженном большими оранжереями, почти одновременно по соседству доцветали лиловый гиацинт Леди Дерби — его имя по-латыни и по-русски каллиграфически красовалось над фамилией селекционера на табличке, прибитой к колышку, — и снежно-ясный ирис Павлик Морозов. Сорняков не было и следа. Смена российской государственности ознаменовалась усилением экспрессии в виде калиток, увитых алыми и белыми климатисами: увенчанием дорожек к иридарию. Прошло много лет, и все изменилось неузнаваемо. Ирисы, лилии, пионы остались, но между ними буйно цветут мелкие маки, флоксы, хосты, дельфиниумы и множество мхов и даже какой-то кустарник с листьями, как у земляники. Это в полном смысле слова «разнотравье», я думаю, и показалось классицисту Георгию сорняками. Тогда как Ботаническим садом овладела британская мода на деконструктивистские цветники. В Челси, где проходит главная британская выставка цветов, высшим пилотажем теперь считается сад, напоминающий опушку леса или край луга, не потревоженный вмешательством садовника. Так своего рода «негативная» традиция английского парка «спустилась» в партеры цветников, имитирующие естественность, нарушающую классический строй клумб и бордюров.

Прогрессивное цветоводство Ботанического сада произвело на меня сильнейшее впечатление. Оглядывая переливы гигантских хост, переходящие в отдаленных углах сада в интенсивные цвета чертополоха, и обдумывая другие исторические примеры искусно симулированной естественности — например Новую Сильвию в Павловске, бессмертный шедевр, переживший две войны и три революции (теперь этот исторический счет, сбивавший с толку абитуриентов истфака при советской власти, стал уже совершенно бессмысленным), или коробки «Брилло» Энди Уорхола, в 1990-м громоздившиеся на втором этаже Корпуса Бенау, — я все больше вспоминаю таких знатоков новейшего искусства, как Хэл Фостер и Николас Буррио, которые утверждают, что дело в дозировке, в «установлении критических дистанций».

Буррио пропагандирует тему «постпродукции», то есть активное демократическое потребление, вплотную приближенное к творчеству. Главные действующие лица в процессе постпродукции — диджей и почему-то программист. Художник свободен от необходимости создавать произведение ab ovo, поскольку их и так уже множество создано и отложено. Лучше объяснять зрителю, как ему обустроиться эстетически в реальности, перегруженной образами. И без всякой критики или рефлексии — легчайший Уорхол как отец этого движения все-таки слишком тяжел по нынешним временам. «Постпродукция» в отличие от «апроприации» и «симуляционизма» свидетельствует о ширящихся поисках «позитива», вызванных усталостью от прихотей деконструктивизма. И, поскольку проблема с дозировкой есть всегда, мы, судя по всему, скоро снова доживем до соперничества гордых авторских конструктивных проектов, таких, как «Леди Дерби» и «Павлик Морозов». Пройдет, может быть, всего два-три лета.



Сатурн. Скульптура Летнего сада в Петербурге. Начало XVIII в.

САТУРН И ВОРОБЕЙ: СУДЬБА И ВРЕМЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ САДОВОЙ СКУЛЬПТУРЕ

Борис Соколов (фотографии автора)

Сатурн пожирает младенца... Одно из вежливых, пухленьких путти, что веками населяют сады. На темя косматого старца присел беспокойный свидетель — пухлый, как мальчик, но дикий, как ветер, охряно-серебряный воробей. Он попирает время. Мы в Летнем саду.

Мраморное, а за ним и бронзовое племя пришло в сады очень давно. Присутствие богов и сильванов — знак не только священного, но и мыслящего сада. Наверное, иранские шахи впитывали прелесть загородных парадешей — парков, обильных плодами и дичью и обнесенных стеной, всеми чувствами сразу, не выделяя одну мысль или эмоцию. Богобоязненные греки посвящали каждую рощу и гору одному божеству, связывали географию и историю единым и вечным узлом.

Роща Академа, сады Ликейя, а позже — Лукулла, Мецената, Плиния Младшего. Малая вселенная, устроенная грекофилом Адрианом в Тибуре, — это не только дворцы и термы, греческий и римский театры, Пестрая Стоя и Темпейская долина. Многие уголки этой виллы-путешествия обозначены статуями; дойдя до мраморного Цербера, приглашенные понимали, что путь исчерпан. Крокодилы и коптские боги, окружающие тихий бассейн у храма Сераписа, не менее элегичны, чем подземный вход к Усопшим, охранявшийся трехголовой скульптурой. Память о жертве Антиноя, бросившегося в воду, чтобы отвратить несчастье от императора, — это история о веселом александрийском курорте, о сладкой грезе Михаила Кузмина, превратившаяся в государственный культ умирающей красоты.

Римская садовая скульптура — и даже слухи о ней — создали образы времени и судьбы, которые густо населят сады Нового времени. Двуликий Янус — символ не только границы, но и преобразования во времени, Геракл «типа Фарнезе» — отдыхающий полубог, спрятавшийся за спиной горсть яблок бессмертия, Меркурий Психопомп — «Душеводец», ведущий в лучшие уголки загробного сада. Кстати, Елисейские поля — порождение нового садового сознания, скрещение античного неба и христианского сада. Древность знала лишь полюса — темные поля Аида и облачные Эмпиреи. Данте медленно проходит по спиральной лестнице духовного перерождения, попадая из Ада в Чистилище, и далее в райский сад, над которым сияющие небеса с Перводвигателем.

Скульптурный мир Ренессанса не был слишком богат символами: красота божественных тел и поз, немного аллегорий, много спокой-

ного созерцания. Прорыв в область ума и фантазии сделали маньеристы, причем не только скульпторы, но и создатели замысла сада, soncetto — князья, писатели, «мастера зрелищ». Кто из мастеров Ренессанса мог бы придумать пещеру прародителей — грот Адама и Евы в садах Боболи, со змеем, сыном Каином (или Авелем?..) и демонической маской, дразнящей водным своим языком? Виллы Ипполито д'Эсте в Тиволи, Алессандро Фарнезе в Капрароле и Пьерфранческо Орсини в Бомарцо создавались одновременно. Все ездил друг к другу, восхищались, советовали и — примечали. Так возник подрывной, ехидно-небесный замысел сада в Бомарцо.

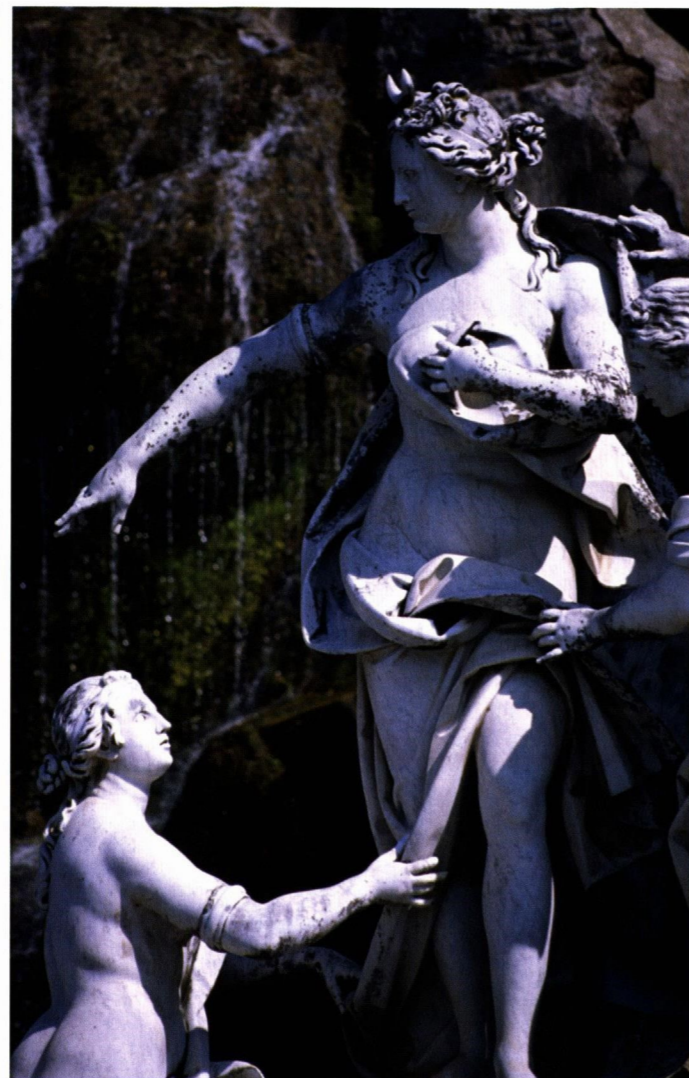
Орсини обыграл тему Роланда-Геракла, которую владелец виллы в Тиволи считал чем-то вроде семейного мифа. «Безумный Роланд» Ариосто был христианским воином, лишившимся рассудка от любви к прекрасной Анджелике и вернувшимся на защиту Парижа от сарацин, когда друзья излечили его от этой опасной болезни. Орсини в своем саду чудес и чудовищ изображает любовь Роланда как сумеречное, адское состояние человеческой души. Маски-беседки с гостеприимно разинутыми пастьями и вытарашенными глазами-окнами; лежащая полунага великанша в томной, призывающей позе — тягелый бред об Анджелике; Роланд, рвущий пополам встретившегося дровосека; вырастающие из скал змееногие богини — пьяная каменная земля долины, шатающаяся под ногами посетителя, баюкает его в этом гнездилище страстей и роковых судеб. Ошеломленный взгляд успеваешь заметить огромную черепаху, на которой возвышается колонна с трубящей Славой. «Слава идет медленно, но верно», — говорит аллегорический ребус. Но куда? Черепаха ползет к краю пропасти, а из-за него уже показалась зубастая исполинская пасть...

Орсини, который сам придумал этот заколдованный мир и снабдил его поэтическими надписями, называл пасти Орками — «адами». Каждое подземное устье грозит проглотить разум пришельца: «Вы, кто земли достиг пределов отдаленных, // Дабы ее чудес величию изумиться, // Сюда ступайте, где пугают лица, // Слоны, медведи, львы, и орки, и драконы». Перемена участи — в стремлении вверх. На высокой террасе стоит небольшой храм, посвященный Небесной любви. В нем служились молебны в память умершей супруги Орсини. Путь из одного садового мира в другой, как и на вилле Адриана, ведет через горнило Ада, — по лестнице, которую сторожит каменный Цербер.

Регулярные парки барокко — не просто мир идеальных форм, а пластическая притча о порядке и хаосе, благой и несчастной судьбе, расцвете и увядании. Водопад в Казерте, резиденции неаполи-



Диана и Актеон. Парк Казерта близ Неаполя. XVII в.



Фигура Славы на черепахе и Орк в парке Бомарцо. Вторая половина XVI в.



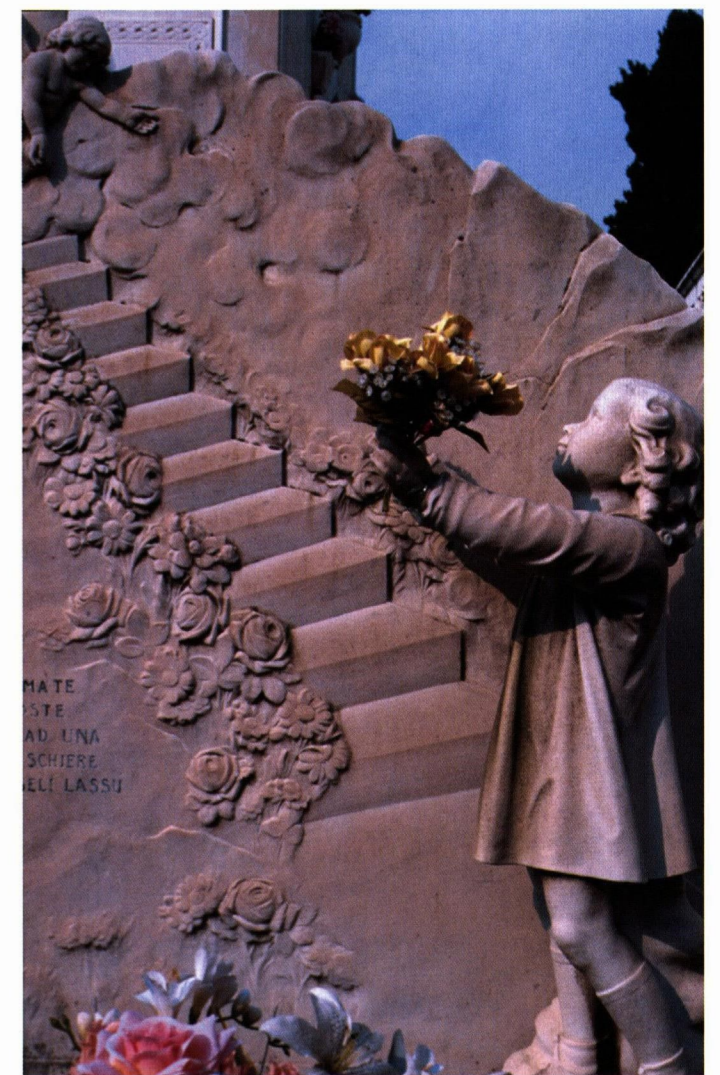
Голова Адама. Скульптура в парке Сергиевка под Петергофом. Вторая половина XIX в.

танского короля, украшен скульптурами разгневанной Дианы и великолепного полуолена Актеона, гибнущего от мраморных зубов своих псов. Размеренный солнечный бег версальских коней Аполлона спорит с ярящимся ревом Дракона, и с бешеным взмахом руки Энкалада, камнем грозящего Олимпу и каменной грудой сокрытого, и с уродством крестьян, оскорбивших Латону и медленно, недоуменно становящихся скользкими гадами. Времена года — от Флоры к Сатурну — размеренным ходом идут по парку, Геракл побивает когтистую Гидру, Славы сидят на плечах пленников, двуликие Янусы смотрят и в юность, и в старость. Сатурн пожирает младенца.

Тот же спектакль судьбы, то же колесо превращений — и в шведском Дроттнингхольме, и в немецком Потсдаме, и в Летнем саду. Стоит ли удивляться водным затеям — веселому напоминанию о том «коле превращений», которое ясно и грозно знаменуют в Петергофе и отрубленная голова Медузы, и — вновь недоуменный — бегущий Актеон, и ревуший от боли лев, разевающий пасть в геракловой хватке?

В каждом пейзажном парке негромко, но явственно звучит голос рока, вечное эхо барочной Судьбы. На зеленом лугу баварского Нимфенбурга Сатурн совершает обряд поядания над кричащим путто в строгом присутствии древней иссохшей старухи — своей супруги Реи, матери мира и основательницы городов.

Аллегии петергофских каскадов были обновлены при Павле, и в классицистическом облике приобрели настроение созерцательное, даже лирическое. Рок сменяется судьбой, крик — шепотом, смерть и жизнь в саду приобретают множество сложных оттенков. Прелестный памятник Орам в Веймаре — скульптурное стихотворение создавшего княжеский сад Гете — изображает бесконечный хор вод Времен года и зодиакальных месяцев. В зеландском парке Фреденсборг, посвященном заключению мира в Семилетней войне, с темой судьбы скрестилась имперская тема. Зеленый амфитеатр населен каменным норвежским народом — крестьянами, рыбаками, ремесленниками разных провинций, подвластных датской короне. Поразительны не только детали — свекла в каменной руке, младенец за спиной, снегоступы и лапти болотного деда. Солдат, обернувшийся к жене, и солдатка, терпеливо и вечно ждущая его с готовым узелком



Надгробие девочки на кладбище Сан-Микеле в Венеции. XX в.



Норвежский солдат и его жена. Скульптуры парка Фреденсборг. Дания. XVIII в.

в руках, — образы христианской, церковной мощи и романтической, пронзительной человеческой теплоты.

А что сам романтизм? Предпочитая природу человеческим делам и стихию тексту, он уходит от пластического рассказа, заменяет его зрелищем скал и водопадов, поэзией вершин и расселин. Лишь резкие, неожиданные и причудливо окрашенные скульптурные образы допущены в романтический парк. Федор Глинка, умница, масон и страстный любитель садового искусства, находит, что в населенном мраморным обществом саду Тюильри «больше украшений и прикрас, нежели истинных красот», — «ищешь природы, и видишь — одно искусство». Предлагая свои средства оживить и украсить сад, он заменяет греческих богов на образы «баснословия наших предков». В этом славянском саду должны стоять Корс, «покровитель пива и меда», Услад, бог веселия и жизненных наслаждений, Догода, который «значит то же, что Зефир». И вновь возвращается тема перемен и рока: «Но в самом глухом захолустье, на песчаном острове, с разных сторон подмытом волнами, покрытом древними полу-искорененными соснами и множеством пней, сломленных ветрами и обожженных молниями, поставьте истукана слепаго, бурями, как *ризою одетого, Позвизда, бога непогод*».

Романтический парк наделяет свою скульптуру особым, всемирным смыслом. В великокняжеской Сергиевке, неизвестно когда и для чего, серый гранитный валун превратили в огромное лицо, растущее словно бы из-под земли. Молва наделила эту садовую затею космическим именем — «голова Адама». Тихий парк осенила тень Голгофы. И, конечно, пластический образ судьбы отразился в самом распространенном философском и садовом искусстве — в культуре надгробий. Не скорбящие гении и безутешные вдовцы — на венецианском кладбище Сан-Микеле меня тронула стена девочки, прямо и наглядно идущая по лестнице в небо, посреди мраморных цветов и с настоящим букетиком в руках.

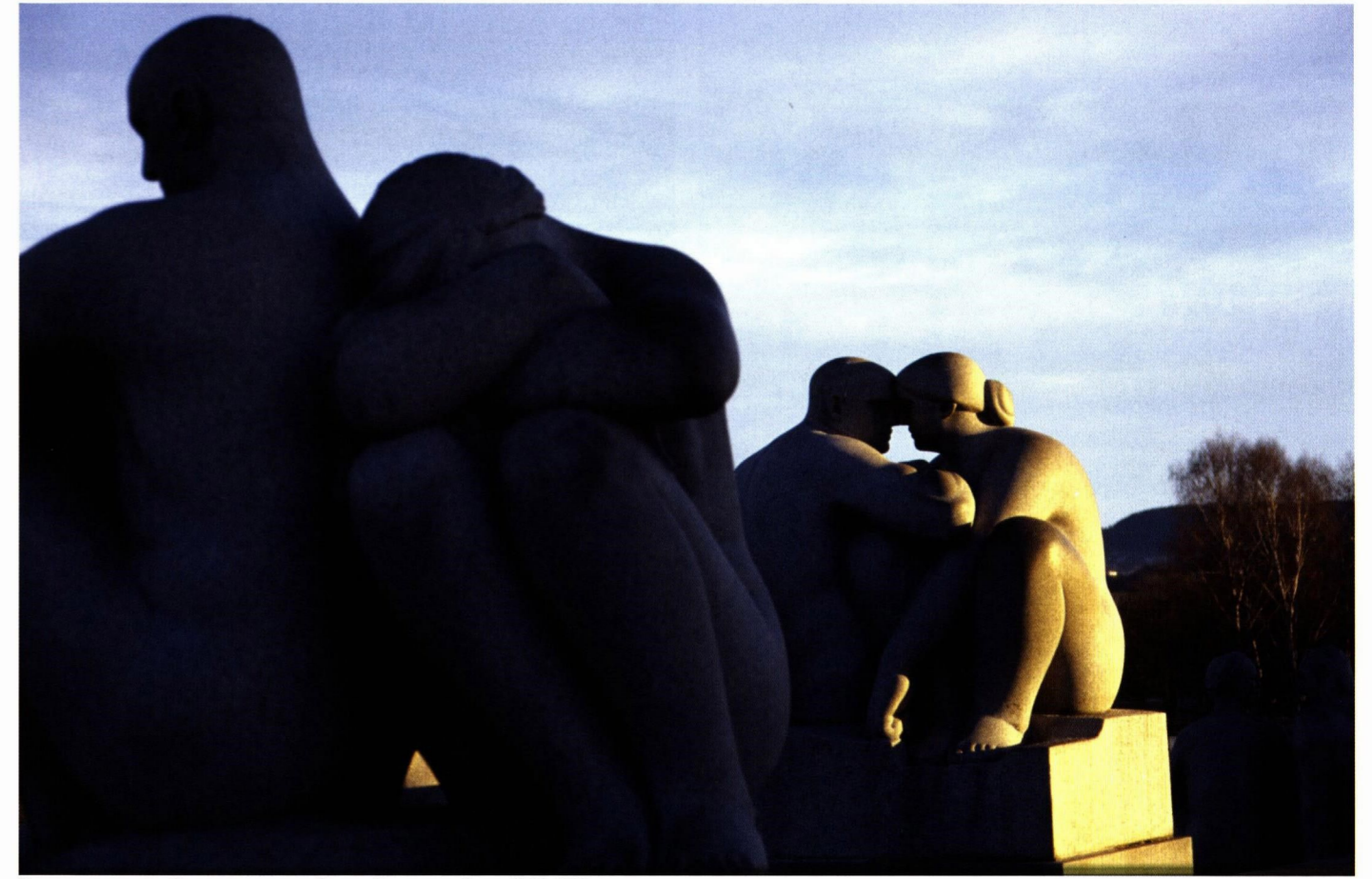
Высокий стиль намогильной скульптуры вернулся в эпоху символизма. Все ли, взошедшие на зеленый тарусский холм к могиле Мусатова, заметили, что мальчик разметался во сне («девица не умерла, она спит...»), но лежит он на грубо обтесанном саркофаге? Образ сна,

«малых мистерий смерти», гениально продолжен Матвеевым в парке крымского Кучук-Коя — спят, сплетаясь, как стебли, подпирая своды, согнувшись на лестнице, мальчики-юноши, дремлет (дважды разбитая) девушка-цветок Нимфея, творческой грезой охвачен Поэт, у ног которого журчит ключевая вода. Судьба здесь застыла навеки.

Пробуждение героя и рока, явление античной Ананке в кровавых одеждах вчерашних сражений — знамение западной садовой скульптуры середины XX века. Наш этический коллективизм не мог породить образов личной и торжествующей судьбы. Советские мемориалы — сурово-нежный воин в Третьяков-парке, скорбная мать Пирчюписса, исступленные объятия Московского Парка Победы. А вот Вашингтонский мемориал корейской войне демонстрирует некий «капиталистический реализм»: натуральные, портретные бронзовые солдаты — два белых, один черный, три винтовки, один вещмешок — вслушиваются в темноту кустарника.

Европейская скульптура эпохи войн и революций должна была создать что-то сомасштабное роденовским утопиям. Одно из таких достижений — парк скульптур, созданный Августом Вигеландом на окраине Осло. Работая над своим замыслом с 1920-х вплоть до военных лет, этот поразительный человек соединил многоречивую подробность роденовского символа, майолевскую античную полновесность, сжатый выразительный сюжет, знакомый нам по работам Манцу, и свой вариант всечеловечности. Парк Вигеланда — это десятки обнаженных и реалистически показанных фигур. Толстые, а не пухлые младенческие тельца — в их натуральную крошечную величину, геометрические изгибы девичьих поз, благородные и дряблые тела горестных старух.

В центре парка все они сплетаются в мраморную колонну: большие и малые, живые и мертвые, спящие и вздымающие руки. Вокруг нее — возрасты, этапы человеческой жизни, напоминающие о назидательных изображениях старинных лубков. Но сходство лишь внешнее. Вигеланд соединяет аллегория, метафору и сюжет в нерасторжимый скульптурный клубок. За грудой мертвых тел — младенческая поросль, далее мальчик тянется к змее, девочки столпились для своих важных дел, а одна осталась снаружи живого шатра. Вот отец нака-

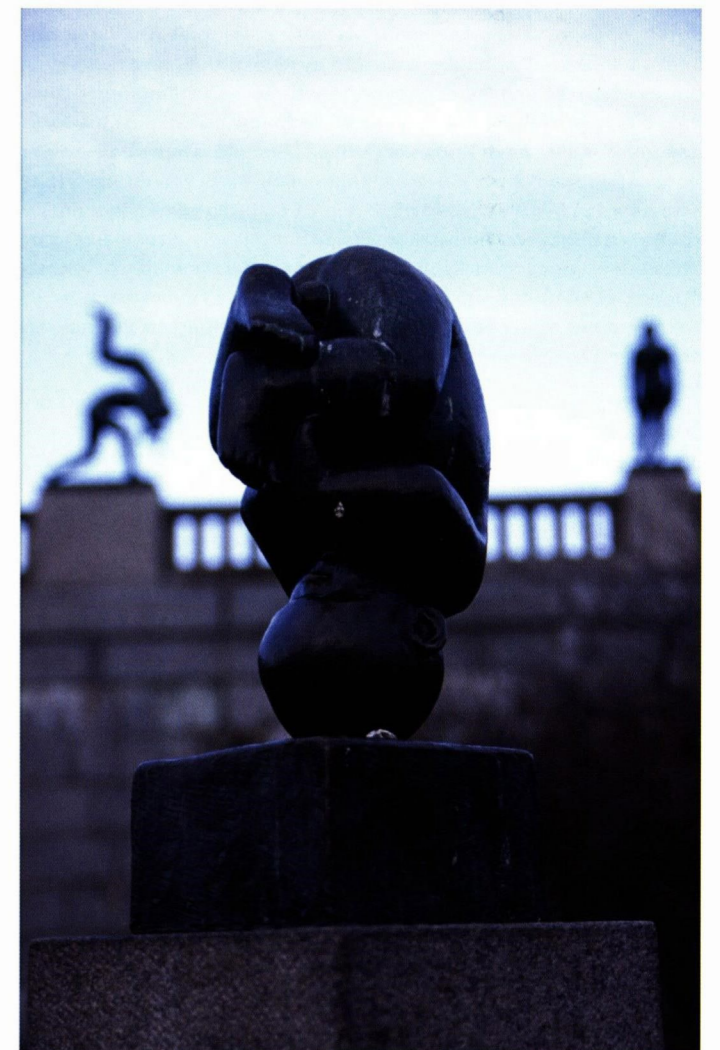


Возрасты человека. Скульптура в парке Густава Вигеланда. Осло. 1920—1940 гг.

зывает сына, а несколько мальчишек пугают стареющего мужчину; влюбленные смотрят друг на друга, а спорящие за власть супруги намертво сошлись в лобовой — в буквальном смысле — схватке. Пластика смелых движений, которую очень любил Вигеланд, придает фигурам дополнительную выразительность: мужчина жонглирует целым сонмом младенцев, осатаневший муж бросает скорчившуюся женщину через голову, мускулистый старик пытается поднять упавшего друга. Натурализм стиля, неистовство и недобрая правда страстей, посвящение целого парка теме, казалось бы, полностью лишенной общественного звучания, придает этому месту сумеречный, фрейдистский колорит. Пляска жизни и смерти, кругооборот тел и страстей, кривляние плоти — многое в этом классически ясном парке напоминает «сад прихотей» в Бомарцо. На «детской» площадке живые ребята играют среди спящих, мертвых, даже неродившихся младенцев.

В русской культуре соединение скульптуры, парка и судьбы, рожденное эпохой символизма, оказалось особенно прочным. Разрушение и элегический хаос не пришли в парки с новой властью — они постепенно, но властно отвоевывали свое место у привнесенной, искусственной гармонии. Иннокентий Анненский поселил в своем «Трилистнике в парке» три статуи, и лишь одна из них — Пушкин возле Лицея — изображена как полноценная, веселая, готовая ожить фигура. В первом стихотворении цикла говорит погибший — в сражении с драконом или со временем? — Персей: «Я на дне, я печальный обломок, // Надо мной зеленеет вода. // Из тяжелых стеклянных потемок // Нет путей никому, никуда...». В таящем сне ему видится другая статуя-калека: «Там тоскует по мне Андромеда // С искаленной белой рукой». Завершает триптих фантазия на царскосельскую тему: поэт любит «девой белою», аллегорией Мира, стоящей «меж золоченых бань и обелисков славы». Он вглядывается в черные раны и трещины фигуры, которая по привычке гордится своей красотой: «Люблю обиду в ней, ее ужасный нос, // И ноги сжатые, и грубый узел кос».

И — заключение, такое парадоксальное и такое русское: «О дайте вечность мне, — и вечность я отдам // За равнодушие к обидам и годам». Не то же ли значит воробей, весело грустящий на голове жадного Сатурна?



Детская площадка в парке Густава Вигеланда. Осло. 1920—1940 гг.



Дом-фонтан



Галина Додонова. Торс. Мрамор. 1994

ярославский эдем

Марина Польшваня

В одном из самых живописных мест Ярославля, где высокий мыс между Волгой и рекой Которослью поднимается над гладью воды словно нос большого корабля, а по волжскому борту идет красивейшая набережная с крутыми берегами, живой изгородью деревьев, гроздьями соборных глав возвышается Губернаторский дом. Центр жизни губернии последних двух столетий прочно увязан с главными композиционными линиями центра города. Парадное крыльцо выходит на волжскую набережную, а окаймляющий здание пейзажный сад обращен к Ильинской, с екатерининских времен главной административной площади. Храм Ильи Пророка (XVII в.) — сакральное средоточие Ярославля, ковчег, в котором хранилась Риза Господня, утраченная в 1920-х и чудесно обретенная в 2003 году... Площадь с храмом и присутственными местами служит естественным продолжением пространственной идеи усадьбы. Ось Волга — Илья Пророк особенно остро дает осознать образ «русского рая» — так культурное своеобразие города определил его уроженец, поэт Михаил Кузмин.

На одной из зеленых лужаек сада, в самой его глубине, стоит огромный высохший дуб, чьи мощные ветви застыли устремленными к небу. В этом свидетеле былого «все о бренности земного говорит» Дерево, как человек, познавший добро и зло, после гибели стало опорой для новой жизни. С каждым годом по нему все выше и выше взбирается девичий виноград. Этот дуб — символ судьбы старого Губернаторского сада. Он его *genius loci*, истинный дух-хранитель этого «ярославского эдема»...

С началом строительства в 1821 году по проекту архитектора П.Я. Панькова казенной усадьбы ярославского губернатора А.М. Безобразова, включавшей трехэтажный увенчанный бельведером дом, два двухэтажных флигеля, конюшенный корпус, хозяйственные постройки, одновременно был заложен и этот сад. Вплоть до конца XIX века он носил характер семейного. Широкая центральная аллея служила для проезда конных экипажей к партеру, а извилистые прогулочные дорожки подчеркивали пейзажный характер растительного буйства. Общественным сад стал в начале XX века, превратившись в место гуляний и проведения концертов для горожан. Уже к 1930-м годам пейзажный формат был нивелирован рядовыми посадками деревьев, новой сетью дорожек. На его территории разместился детский парк с «китайским» павильоном и «финским» домиком, аттракционами и замечательной беседкой-теремком с изображенными на ней фигурами домашних животных в русских народных костю-

мах и незатейливыми надписями вроде: «Льет водичку петушок, моет лапки кот Пушок»...

С 1970 года Губернаторский дом заняли экспозиции Художественного музея, а сад с аристократическим прошлым тихо умирал, превращаясь в прибежище для неряшливых ворон и бездомных собак. Сотрудники, выходя в парк кормить неизвестно откуда взявшуюся белку, уже тогда мечтали о скульптуре, которая могла бы здесь поселиться под открытым небом. В начале 80-х мечта стала приобретать черты реальности: тогда кто-то из музейщиков на одной из московских выставок увидел «Дон Кихота с цветком» Николая Силиса. Тогда же твердо решили, что парк должен принадлежать музею, а «рыцарь печального образа» обязательно будет первым экспонатом в пленэре.

«Возрождение утраченного рая» началось 15 лет назад, когда парк передали в музейное владение. Последнее десятилетие им занята искусствовед Ярославского Художественного музея, заведующая филиалом Ирина Серова. Именно она создавала это уникальное произведение садово-парковой культуры, в котором соединены искусства, а в облик старинных садовых интерьеров гармонично вкраплена современная скульптура. Сейчас кажется, здесь сама природа будто благодарит людей за красоту воплощенного диалога времен нынешних и давно ушедших.

При реконструкции не ставилась задача полностью восстановить первоначальный облик сада: фундаментом стала планировка второй половины XIX века. Сохранена и историческая центрально-осевая композиция ансамбля. Большие окна галереи дома смотрят на зеленый прибор. Два пологих каменных пандуса соединяют зеркальные взаимоотражения парадных интерьеров дома и сада. Как в особняке центральный зал круговой анфиладой окружают комнаты для приема, так и историческая кольцевая сеть аллей и дорожек от одной «зеленой комнаты» к другой расположена вокруг партерной площадки. Получилось органичное сочетание ландшафтного и регулярного парков.

По словам Серовой, «важно было восстановить ландшафтный дизайн, традиционный для XIX века, и затем насытить старинный садово-парковый ансамбль современной скульптурой, главным образом в ее малых формах. При этом территория как бы разбивалась на живые музейные залы. «Стенами в них становились деревья, мебелью — кусты, коврами — цветники и газоны». Скульптура, вышедшая из музейных залов на пленэр, выполнена в разных стилях, в самых разнообразных материалах — граните, мраморе, бронзе, керамике. Поэтому объекты существуют в некоторой зрительной изоляции друг от



Сухое дерево

Фото Геннадия Еришова



Фрэнк Уильямс. Жертвоприношение свершилось. Бронза. 1994

Фото Геннадия Ершова



Александр Молев. Два зверя. Гранит

Фото Геннадия Ершова



Виктор Корнеев. Красивая и веселая... Бронза. 1996

Фото Геннадия Ершова

друга. Как в садах модерна начала XX века, герой каждого произведения — в своем отдельном «зеленом доме»...

Вот тот самый «Дон Кихот с цветком», приобретенный у Николая Силиса в 1996 году (тогда музей стал победителем конкурса «Окно в Россию»), солирует в первом «зале». Задумчивый рыцарь среди зеленой живописной лужайки гадает на ромашке о своей Дульсине. В овальном «кабинете», окруженном крупной садовой сиренью, самой явной приметой дворянских усадеб, укрылся от суеты «Грустный король» Михаила Дронова. Он прибыл в Губернаторский сад прямо с Международного симпозиума «Скульптура в парке». Среди древних валунов под раскидистыми папоротниками прячутся в объятиях «Два зверя» Александра Молева, как бы обозначая место для влюбленных в маленьком «Тенистом саду».

Сквозь графику колеблющихся ветвей манит к себе романтический «Белый сад», где царят современные грации. Мраморный «Торс» работы Галины Додоновой, особенно хорош в утренних лучах, когда солнце ласкает его, как бутон цветка. «Красивая, веселая» создана специально для ярославского сада. Виктор Корнеев научил ее смотреть на мир всем телом. Как вольготно ей на ложе пышной шелковой хосты! Облаком плывет над белыми цветами красавица Раисы Завьяловой. Рядом качели «Тет-а-тет» — взлетайте вслед за ними... А вот маленькая задумчивая «Садовница» делится признаниями ухагера: «Всех цветочков боле розу я любил», — и зовет в пышный розарий. Здесь особенно чувствуется аристократический шарм сада, но чуть вперед — и перед нами «дикое» жилище Амазонки. «Осколки давних лет», руины конюшенных корпусов XIX века, терракота старого кирпичика подчеркивают напряженность образа женщины-воительницы.

А недалеко у небольшого декоративного пруда живет «Морской котик», соперничая гибкостью с лилиями...

«Склоняются низко цветущие ветки, // Фонтана в бассейне лепечут струи...» — вспоминаются строки Марины Цветаевой. А вот и она сама. И Ахматова. В парадной части сада, в трельяжах, увитых цветами, два поэта Серебряного века слушают неспешный шум воды и шелест вековых дубов. «Господи! Ты видишь, я устала // Воскресать, и умирать, и жить // Все возьми, но этой розы алой // Дай мне свежесть снова ощутить», — писала Ахматова. «За этот ад, // За этот бред, // Пошли мне сад // На старость лет», — молила Цветаева... Им, возвышенным и крылатым, дал новую жизнь в камне Валерий Малолетков, и их мечта сбылась в Ярославле.

Драматичный аккорд «живой пластики» сада — композиция Фрэнка Уильямса. Американский скульптор, десять лет живущий и работающий в Москве, преподнес в дар музею произведение «Ноша, которой являюсь я сам №3». Бронзовая голова быка обрела место у сухого дуба. А через год Уильямс превратил свою «Ношу» в скульптурную инсталляцию «Жертвоприношение свершилось», развернув «пластическую эмоцию» от манифестации активного творческого начала к метафизическому образу судьбы России.

Пластика звучащей бронзы вживую явлена при самом входе в парк на выставке-ярмарке колоколов. В их звоне и радость, и печаль, и тревога, и надежда. Все лето, а с особым усердием на Илью (2 августа), когда, по преданию, было положено начало городу Ярославлю, мелодичные звоны плывут над Волгой, благословляя обретенный рай. Сад скульптуры в Ярославле — счастливый сад...



Раиса Завьялова. Облако. Мрамор. 1987

Фото Михаила Тропина

все карты — козыри

Антон Успенский

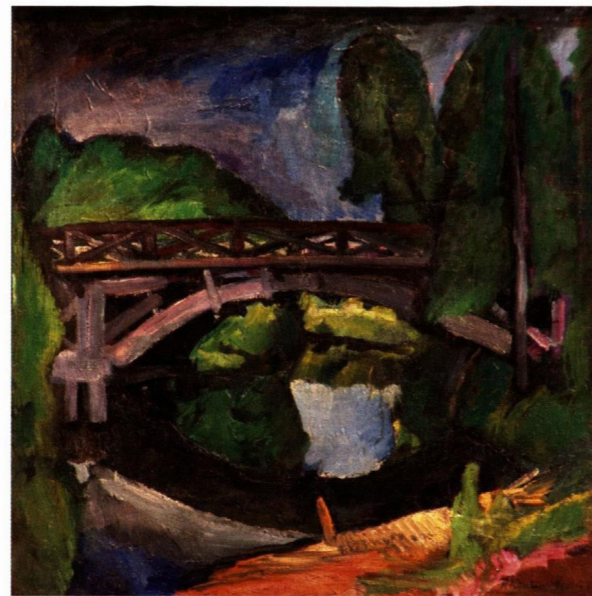
«Бубновый валет» в русском авангарде. ГРМ, Корпус Бенуа. 9 июля — 15 октября.

«Лентулов устраивает выставку: у него есть помещение — Большая Московская гостиница и Лобачев — 20 000 000 состояние (он купил Матисса «Моряка»), следовательно, деньги дает на выставку. Но сами они, ни Якулов ничего не сделают и все это пропадет. Возьмитесь за это дело, при некоем искусстве с Лентуловым нетрудно сойтись и выставка будет, я уверен, очень хороша»¹. Михаил Ларионов, получивший это письмо от Давида Бурлюка, не дал «пропасть делу» и назвал выставку «Бубновый валет». Открыта она была 10 декабря 1910 года в Москве, на Большой Дмитровке в доме Левиссона. Так началась история общества художников с названием, которое, говоря современным сленгом, оказалось очень «грамотно пропиарено».

«Бубновый валет» в русском авангарде» для Русского музея не был приурочен к какой-либо дате и даже не планировался загодя. Поводом к его организации стала выставка, посвященная «Бубновому валету» и проведенная в княжестве Монако весной нынешнего года. Финансовые возможности этих проектов в основном обеспечил один из организаторов — частный фонд культуры «Екатерина», из коллекции которого пришли «крепкие» работы бубнововалетцев. Помимо самого Русского музея и Третьяковской галереи, не пожалевших дать первостатейные вещи даже из своих постоянных экспозиций, на выставке представлены работы из 16 российских региональных музеев.

Пространство выставки в Русском строится сообразно истории общества «Бубновый валет» в период с 1910 по 1917 года — по залу на выставку, с документально точным (по возможности) отбором работ художников. Здесь необходимо подчеркнуть особенности: выставка — не книга, репринтное воспроизведение невозможно. КATALOGI «Бубнового валета» той поры не позволяют идентифицировать все упомянутые работы, часть которых носила условное название, часть была утрачена или стала недоступна. Да и количество картин было на тех выставках на порядок больше — несколько сотен на каждой, а здесь вся ретроспективная экспозиция состоит из 120 работ. Но именно подбор выверенных, синхронизированных друг с другом портретов, пейзажей и натюрмортов помогает следить за возникновением и эволюцией такой важнейшей художественной сцены эпохи авангарда, которой был «Бубновый валет».

Первый зал — первый «Валет» 1910—1911 годов — выставка, ставшая вскоре обществом художников. Тогда вместе показывали свои работы М. Ларионов с Н. Гончаровой, П. Кончаловский с Р. Фальком и, почти сравнимые тогда по известности, А. Моргунов и К. Малевич. У последнего выставлен «Натюрморт (Фрукты)» — фовистская, витражная живопись, очень «бубнововалетская» по стилю. Как потом напишет Малевич: «„Бубновый Валет“ не представлял собою единого направления, под его знаменем уже были зародыши новых группировок и будущих выставок, а также открытие беспощадных войн групп между собою»². А пока у главного из «валетов», Кончаловского, цитат из Сезанна не больше, чем из Гогена или Матисса. Портреты его кисти —



Питр Кончаловский. Мост. Х., м. 91,5x91,5. 1911. ГРМ

«М.П. Кончаловский в морской форме (в детстве)» и «Наташа на стуле (Портрет Н.П. Кончаловской в детстве)» — почти семейные реликвии (Наташа — мама знаменитых режиссеров), и все же они были приобретены у наследников художника всего пару лет назад и теперь находятся в собрании В.А. и Е.А. Семенихиных. Работы подвижные, живые; например, присмотревшись, на платье Наташи обнаруживаешь наскоро записанный аляповатый цветок, который упрощал композицию портрета и потому исчез под белилами. О знаменитой работе И. Машкова «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского» хочется сказать лишь то, что ей не помешала бы такая рама, в какой она и появилась на выставке: «возмутительная, невероятная, шириной почти в поларшина». Идеолог «Бубнового валета», Михаил Ларионов задумывал эту выставку только как первую в ряду других и, конечно, с иными названиями, а затем собирался просто нумеровать сделанные, как сейчас бы сказали, «проекты» своей группы. По свидетельству Малевича, «Ларионов и Гончарова подчеркивали национальные черты русского искусства. На этом стало нарастать принципиальное расхождение между сезаннистами-западниками и национализмом Ларионова—Гончаровой».

Выставкам «Ослиный хвост» 1912 года и «Мишень» 1913-го, противопоставленным Ларионовым выставкам общества «Бубновый валет» и где также стали показывать свои работы Малевич и Татлин, отведен угловой зал корпуса Бенуа. Здесь соседствуют «Сазандар» малоизвестного и рано погибшего на фронте Михаила Ле Дантю и тетраптих Гончаровой «Евангелисты». Подчеркивая значение примитива и наивного искусства, «хвосты» демонстрировали в экспозициях тех лет на равных с картинами вывески живописных артелей и детские рисунки. С Михаилом Ларионовым из «валетов» был дружен Роберт Фальк, признавал за ним одаренность «абсолютным зрением», но эволюцию его к 1930-м годам характеризовал резко: «В юности у Ларионова поражала свежесть, непосредственность <...> Затем он заразился психопатизмом новизны»³. В воспоминаниях Лентулова Наталия Гончарова — это «женщина со скрытым от людей духовным миром <...> Были свидетели, что когда она работала, то Ларионов стоял позади нее, не отходил ни на минуту и внушал ей все до единого вершка, что и как надо писать... Субстанцию, от которой он шел в искусстве, он сформулировал следующей доктриной: „Не что-либо как, а как-либо что“. Правда, он не являлся автором этой самой доктрины, но он придумал, как ее реально воплотить, и выдвинул как лозунг, как основу чистого искусства. Гончарова делала все усилия оправдать этот лозунг»⁴.

Приводя подобные яркие и субъективные высказывания художников о своих коллегах, я ни в коей мере не пытаюсь пошатнуть авторитеты или переставить акценты в истории «Бубнового валета». Такие словесные пассажи помогают адекватно воссоздать «хлесткую и развязную практику» их живописи, поведения и атмосферы диспут, где В. Бурлюк кидал об пол Машкова, а Моргунова исключали из состава общества за публичное оскорбление им Я. Тугендхольда.



Наталия Гончарова. Борцы. Х., м. 100x112. 1908–1909. Государственный Русский музей



Михаил Ларионов. Деревенские купальщицы. Х., м. 89x109. 1909. Краснодарский краевой художественный музей им. Ф.А.Коваленко



Роберт Фальк. Пейзаж с парусной лодкой. Х., м. 90x116. 1912. Саратовский государственный художественный музей им. А.Н.Радищева

Самый цельный и документально чистый зал — о выставках 1913 года, происшедших в Москве и Петербурге (тогда петербуржцы последний раз принимали у себя этих москвичей). Здесь главенствуют громадные портреты Кончаловского — «Семейный» из Русского и «Сиенский» из Третьяковки. Их сравнение обнаруживает, что присутствие среди изображенных автора-художника задает статуарность всем персонажам, а «Семейный» подтверждает свое название, сохраняя сантименты при героическом масштабе фигур. Не совсем обычная, даже изящная работа Лентулова «Девушка с гитарой» пришла из музея Казани, где все работы «валетов» — отменного качества. Впервые показывает Русский музей «своего» Кончаловского — пейзаж «Мост», редкий для этого напористого живописца образец работы с внутренней, скрытой силой цвета.

Вход в следующий анфиладный зал «держит» супрематическая композиция Малевича. В 1916 году он выставил на «Бубновом валете» 60 композиций под общим названием «Супрематизм живописи». Такого количества работ не было на предыдущей выставке 1914 года даже у Кончаловского и Машкова, вместе взятых. А к 1916-му в составе общества не было и этих двух художников-учредителей, председателем избрали Казимира Малевича.

В экспозициях того времени витебские персонажи Марка Шагала соседствовали с кубизмом, представленным работами Любови Поповой, Ольги Розановой и Александры Экстер. Последней, участвовавшей во всех выставках «Бубнового валета», критика несколько свысока простила частую смену стилей, «желание пройтись в костюме „fin de siècle“»⁵. Рубеж художественных веков породил выразительные встречи: В. Суриков настолько заинтересовался одним пейзажем Фалька, что попросил представить художника и похвалил его. Известно, что это был «Пейзаж с парусной лодкой», где «гнутся под сильным ветром стволы деревьев и кусты, они взрываются, как откупоренные бутылки»⁶.

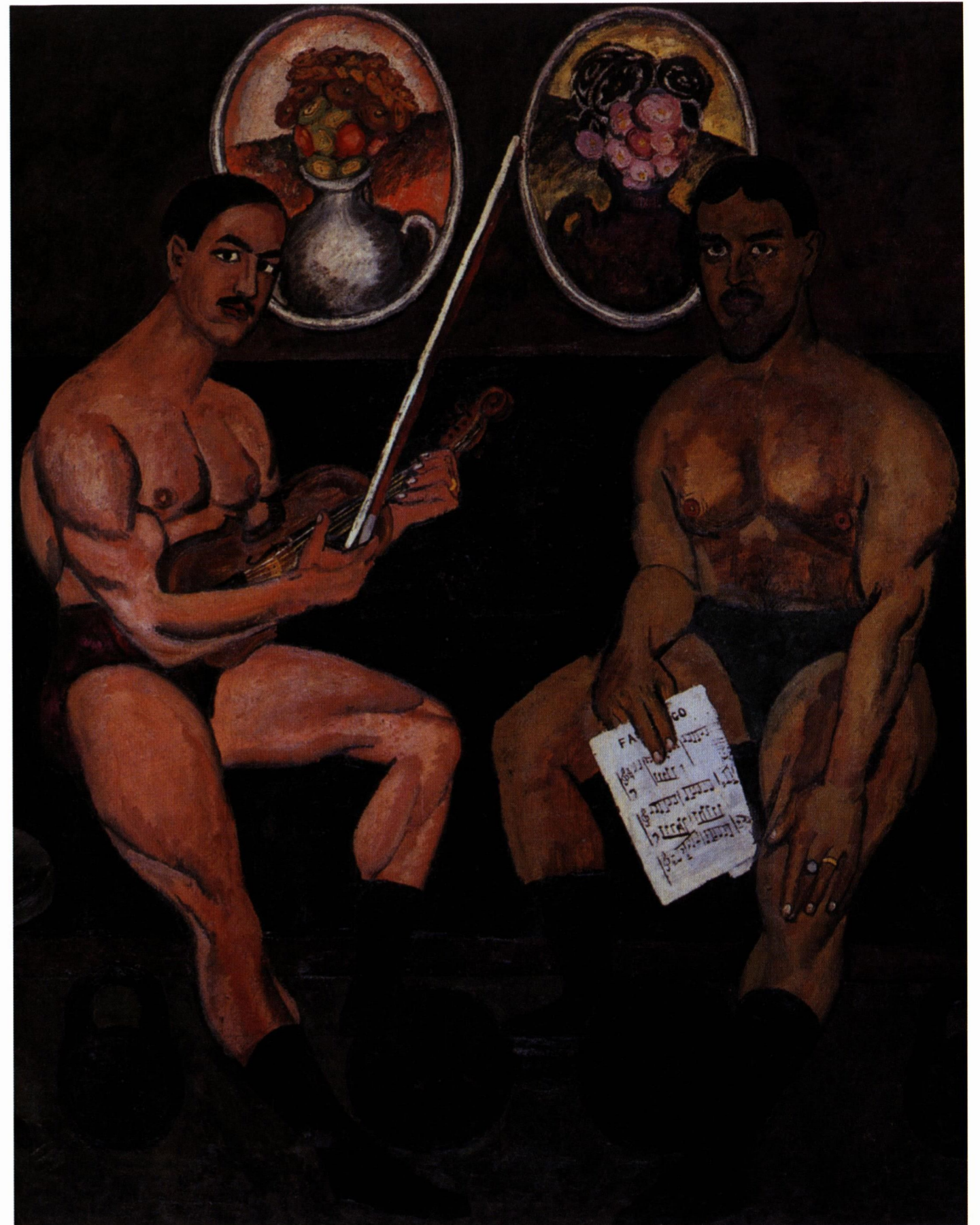
Уже упомянутые затруднения с идентификацией картин «валетов» потребовали зала с длинным названием «Произведения, одновременные экспонировавшиеся на выставках „Бубновый валет“ 1910—1917, „Ослиный хвост“ 1912, „Мишень“ 1913». Здесь необходимо отметить программные «Карты» Розановой и цветной кубизм Надежды Удальцовой. Чистотой стиля выделяется отсек работ А.Лентулова, где нечастый урбанистический мотив составляется в превосходный «Пейзаж с красным домом» из музея Самары. Современники художника видели его эволюцию довольно забавно: «от французских живо-

писцев последних лет, — пришел к графичным картинам Врубеля, который часто говаривал: „это надо все расчертить и тогда пойдет веселая работа раскрашивать“»⁷.

В искусствознании советского периода «Бубновый валет» определялся по «ядру объединения»: Кончаловскому, Машкову, Куприну, Рождественскому и Фальку (Лентулову), то есть гражданам с относительно благополучной биографией. Упоминались (в связи с «Ослиным хвостом» и «Мишенью») Ларионов и Гончарова, игнорировалась роль Малевича, к литературе сводился Д. Бурлюк. В результате этой сепарации получалось благополучное, хотя и с шумным прошлым, общество станковистов-сезаннистов, оставивших грешки кубизма, фовизма и прочего за рубежом 1917 года. «Министерство Правды» поддерживало удобный миф о дореволюционном левом объединении живописцев, нашедших применение своим талантам в новой стране. Кончаловский всерьез примеривал бархатные береты старых мастеров, Машков неутомимо перечислял гастрономический ассортимент, Куприн искал компромисс в индустриальном пейзаже.

Эта выставка еще на стадии монтажа перегородок вызвала сомнения и претензии — можно ли обойтись лишь искусственным светом, органично ли решение экспозиционных щитов намеком на игральные карты и приживется ли интенсивный розовый колер (дизайн А. Кирцовой для выставки в Монако)? Но уже на открытии никому не помешали приглашенные клоуны, никого не смутили фигуристые куклы и аляповатые маски — визуальный, эмоциональный эффект от обилия настоящей живописи легко убрал все детали на дальний план. Как и почти век назад, выставка «Бубнового валета» возникла без особенной причины, но, как и прежде, обладает длительной энергией и инерцией воздействия. Она снова стала событием — и не только для Русского музея: осенью ее покажут в Третьяковке и уже ведутся переговоры с заинтересованными представителями европейских арт-кругов, где последний раз «Бубновый валет» демонстрировался в 1984 году в галерее Гмуржинска.

Проект Русского музея впервые пытается наметить путь «Бубнового валета» в русском авангарде без сепараций. Независимая, эклектичная, изменчивая художественная сцена была долгожителем среди объединений и группировок той насыщенной эпохи; трибуной, позволявшей опробовать все горячие идеи; экспозиционером, способным соединять непримиримых художников. Попытка вернуть объемное зрение вместо привычного ракурса стоит этой выставке.



Илья Машков. Автопортрет и портрет Петра Кончаловского. Х., м. 208x270. 1910. Фрагмент. Государственный Русский музей

⁵ Цит. по: «Бубновый валет» в русском авангарде / Альманах. Вып. 92. СПб: Palace Editions, 2004. С. 53.

⁶ Там же. С. 47.

⁷ Р.Р. Фальк // Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике / М: Сов. художник, 1981. С. 69.

⁴ Цит. по: «Бубновый валет» / Указ. соч. С. 43—44.

³ А. Грищенко // О группе художников «Бубновый валет» / Аполлон. 1913. № 6. С. 37.

⁶ Сарабянов Д.В. / Художник Фальк. Рукопись. С. 11.

⁷ А. Грищенко // Указ. соч. С. 36.



Н.И. Фешин в мастерской Казанской художественной школы. Справа на стене висит работа И.Бродского, подаренная автором своему соученику Н.Фешину. Архив О.Н.Гречкиной



Деревня. X., м. 34, 2x36, 3. 1910

русский Фешин

Антон Успенский

Выставка Н.И. Фешина. Живопись, рисунок. Галерея «Арт-Диваж»*. 3 июня — 26 июля

Творчество Николая Ивановича Фешина (1881, Казань — 1955, Лос-Анджелес) равно принадлежит России и Америке. Будущий художник закончил Казанскую художественную школу, откуда уезжал учиться в Императорскую Академию художеств (мастерская И.Е. Репина). В 1909-м в Казань он вернулся преподавать, а в 1923 году оставил Родину навсегда. Первая и последняя выставка Н.И. Фешина в Москве состоялась в 1964-м. Спустя сорок лет Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан и московская галерея «Арт-Диваж» представили произведения казанского периода творчества из коллекции музея и частных собраний.

Русский период Николая Фешина — история природного виртуоза, воспитанного в школе и среде композиторов. Его успехи, отмеченные Академией художеств, — это достижения в области станковой композиции передвижнического характера. Фешинская «Капустница» (1909) оживила затихающее передвижничество, от художника ждали, что он перехватит стяг из слабеющих рук учителя («лучший в России живописец» — известная фраза Репина о Фешине). Но причина и суть картины — не этнография, не история, а этническая гамма и живописный сюжет и еще — специфический фешинский выбор темы. Можно назвать эту внутреннюю направленность противостоянием «воплощения — развоплощения». В рубке тугих капустных шаров идет речь о технологии коллективного, циклического действия. В этюдах к «Бойне» совместные кровавые заготовки наполнены неизбежной обремененностью будущим днем. В эскизе к картине «Обливание» Фешин передает состояние непреодолимого, как будни, праздника. Разнообразнейшие эмоции участников обряда не связаны с процессом их труда или безделья, люди подкручивают маховик жизни, успевая жить в промежутках, параллельно этим насущным усилиям.

В набросках жанровых композиций Фешин даже в малом формате оттеняет гротеском лица первого плана. Так, его известный талант шаржиста блещет в эскизах гуашью. Фигурки с выразительностью бугристых картофелин задают эмоциональный отсвет темы, переходящей на вторых планах в пиршество живописи. Отдельно среди подобных эскизов располагается «Деревня» (1910), в которой большая проработанность неглубоких планов выявляет фрагмент карикатурной истории лесковского типа. Две бабы с детьми наперебой галдят, обращаясь к священнику в соломенной шляпе и с букетом в руках (день ангела у матушки?). Батюшка застыл телесным контрастом трем голоштанникам, увлеченно бьющим цыплячьими ногами по грязной луже. Подобный, хотя и оборванный рассказ — редкость для живописи Фешина. Практика сатирических рисунков, развивших его цепкую физиогномическую память (для журналов «Шут», «Пламя» и др.) была оставлена им около 1907 года.

Фешинские портреты детей оправданно ставят в один ряд с портретами Серова. Причем они не только «рядом», они следом — спустя поколение от крепенькой Веруши Мамонтовой. Дети, допущенные в общество, не смели трогать персики и жили в конце XIX века. Дочь сторожа Казанской художественной школы Фешин напишет в 1912 году. «Катенька» затихла, изогнувшись в углу, отстраняясь от кого-то, находящегося слева от художника. Позы детских моделей не так близки природной пластике, как в это верится сначала. Фешин долго ищет композицию, реже — волей случая, чаще — в согласии с опытом. Сестра жены художника описывает, как он «заставлял сидеть на ручке кресла, где была раскинута его меховая шуба. Заставлял полуоткрывать рот. Нижняя губа немного отвисала вниз. Ужасно уставала рука, поставленная локтем на колено, и каждый палец должен был быть в позе». Моделируя лицо, Фешин как бы прорывается



Портрет Вари Адоратской. X., м. 138x147,2. 1914

к нему сквозь хаос и беспокойство окружения. В «Катеньке» усилием живописца энергия лиловых, розовых, охристых деталей рождается в телесную форму и, уходя «из резкости», вновь теряется в репетиционном шуме. Лицо девочки написано высшей техникой, которая уже — вдохновение. Вспоминают, что Фешин смачивал пальцы водой и сглаживал ими мазки кисти. На подобные вопросы: «шпателем или руками?» академик Репин отвечал: «Да хотя бы и носом!».

Вероятно, самая известная работа Николая Фешина — «Портрет Вари Адоратской» (1914). Число поклонников картины, хор их восторженных и справедливых отзывов стал, к сожалению, некоторой помехой в обращении к очень непростому детскому образу. Сразу нужно отметить, что этот холст опрощается и уплощается при репродуцировании, исчезает пронзительность обретенного в картине эмоционального равновесия, гаснет серебристо-серый свет. Характерна точка зрения Е.П. Ключевской, видящей в композиции намерение снять «сюжетную взаимосвязь модели и окружения, обнажившего красоту и тепло детской души». А ведь именно сюжетные узелки (лишь намечившие возможную канву) не позволяют отстраненно свидетельствовать живописное торжество. Варя сидит почти на краю небольшого стола (рядом поставлено пустое кресло) в неудобной позе, напряжение сразу исходит от ее слегка подогнутого колена и ровной «тянутой спинки». Руки заняты оранжевым мячиком — плодом, которому нет названия. Фешин подкладывает этот «неперсик» во множество своих работ, где он похож то на мандарин, то на хурму, никогда не опрощаясь до внешности апельсина. Девочка задарена, ей не нужен гостинец в руках, кукла и книжка под боком, она бесчувственно придавила ногой мягкого медвежонка. Голубая детская кружка стоит так далеко, что ей не дотянуться, если не слезть. А чтобы сползти со стола, нужно опереться липкими от сока руками о скатерть. И на белом

платице могут некстати показаться фруктовые помарки. Стол замусорен так изысканно, что любуешься медово-красной кожурой и ультрамариновыми очистками. Ребенок «подвешен» среди опасного окружения, девочка посажена как на остановленные качели, снизу на скатерти чернеет межа мережки, над головой границу держит багетная рамка. Самое близкое пятно к ее лицу — темная пушистая игрушка, висящая на нитке в руках своей розовой товарки. Высокое окно намекает на подвал, рассеянный свет подразумевает чердак. Во всем — беспокойная заминка, пауза вдоха; эмоции Вареньки непредсказуемы, и вряд ли она рассмеется.

Если считать «Портрет Вари Адоратской» золотой серединой в творчестве Фешина, где «техническое совершенство подчинено... раскрытию глубины образа» (А. Кузнецов), нужно помнить, что цена этого золота была чрезвычайно высока. Сдерживать темперамент виртуоза и правдиво передавать истории нового века — задача сохранения мучительного равновесия, удержания баланса истины и красоты в мире, где уже идет главная война XX века. Прежний передвижнический сюжет предьявил свою несостоятельность, изжитость линейного течения рассказа прошедшего столетия. Во время создания этого портрета Фешин совершил выбор художника, теперь он без оглядки будет возвращать и пестовать свой исполнительский талант.

В 1918 году он получает заказы на портреты, связанные с ленинским планом монументальной пропаганды в Казани. Знакомый с революционером В.В. Адоратским, Фешин пишет портреты Троцкого, Ленина, Маркса, позже — Луначарского. «Портрет В.И. Ленина» (1918) впервые был показан на выставке только в 1957 году, уже в период «оттепели». Так отрешенно и в то же время психологически конкретно, в упор, Ленина у нас не изображали. Можно подумать, что портрет был написан неким английским художником где-то в период

* Автор и редакция «НОМИ» приносят искреннюю благодарность Ильдару Галееву за помощь в подготовке этого материала.



Портрет девушки. Желтая бумага, уголь, белила. 40,2x30. 1930—1940-е



Мужской портрет. Б., уголь, белила. 43,3x32,1. 1930—1940-е

работы Лондонского съезда РСДРП, и будущего вождя еще можно принять за чиновника-карьериста среднего достатка. Неприятный взгляд жестких глаз и зажатая посадка фигуры настораживают, напряженные пальцы правой руки твердеют как сочленения полочек этажерки по соседству. И, кажется, здесь единожды Ленин был написан откровенно рыжим.

Сам Николай Иванович приписывал следствию тяжелой детской болезни такие свои качества, как «легкая возбудимость, чрезмерно развитое воображение, чувствительность и застенчивость». Зависимость от подобного характера способствовала появлению чрезвычайно тонких и содержательных женских портретов. В подготовке к ним он многократно уточнял образ в этюдных набросках своей меценатки Н.М. Саложниковой, смячал яркую внешность Т.А. Поповой и без лести, по-дружески, вглядывался в черты Маруси Бурлюк. Мастерство Фешина в женских портретах сразу стало манком для многих салонных умельцев. Он мог, не заостряя форм и линий, избегая падающих теней, сплавить из единого цветового пятна лицо красавицы. Художник лишь говорил, что его главная задача в портрете — «поставить слезники». И эта фраза, конечно, никак не может объяснить секреты портретиста Серебряного века.

Техника Фешина — авторская, уникальная, с основательной технологической подготовкой и постоянными, порой провальными, экспериментами. Стремясь к интенсивности и чистоте цвета, он писал на тянущем грунте с целью удалить излишки масла из красок. Преступлением считал разжижать краски и, работая, набирал цвет послойно, бесчисленными приемами письма. Он свел палитру чуть ли не к шести краскам, получая из этой аскезы изобилие и роскошь своей живописи. Фешин доказывал правоту и правомочность белого и черного как цветов, наследуя этим Ф. Хальсу и В. Ван-Гогю. Необходимо отметить, что оптическое смещение красок искал и А.И. Савинов, однокашник Фешина, но не столь разнообразными и экспрессивными методами. Талант скульптора, присущий ему по свидетельству современников, проявлял себя в живописном рельефе, где форма вымазывалась как под руками ваятеля. Зачастую фон картин уподоблялся за-

ляпанному гончарному кругу, центробежные силы которого были столь велики, что растрепали сырую заготовку. Часто на втором плане портрета Фешин направляет горизонтальные и вертикальные тяги, определенностью движения сдерживая хаос. Намечаются координаты места: окно, шкафчик, полка — пространство, обладающее гранями и границами. Узнаваемые предметы (чашка, таз, книга) напоминают о первом плане и не дают усиливающейся цветной непогоде заморочить и завести путника.

В «Обнаженных» и «Ню» обретение и потеря телесного образа наиболее стремительна и схожа с аранжировкой физиологических мотивов в прозе А. Белого и В. Набокова. Вылощенное до плотского мороза бедро «Обнаженной в ванне» на бессовестно малом пространстве оборачивается техничным, хлестким ударом плоской кисти. Пошлость деталей — халата, сетчатого мешочка то засеивается колониями цветных уплотнений, то фильтруется намытой породой и обращается породистой цветной смальтой — смородиновой, брусничной, лимонной. Холст дышит, его плетение набирает с отливом слой за слоем, рывком мастихина отглаживаются площадки, их подрезают щетинные промельки, тлеют нити кадмия и краплака. Зрачок, следуя путями фешинского живописного слалома, узнает и обманывается, отражая и не разделяя: плоть — красочное мясо — пестрые обрезки.

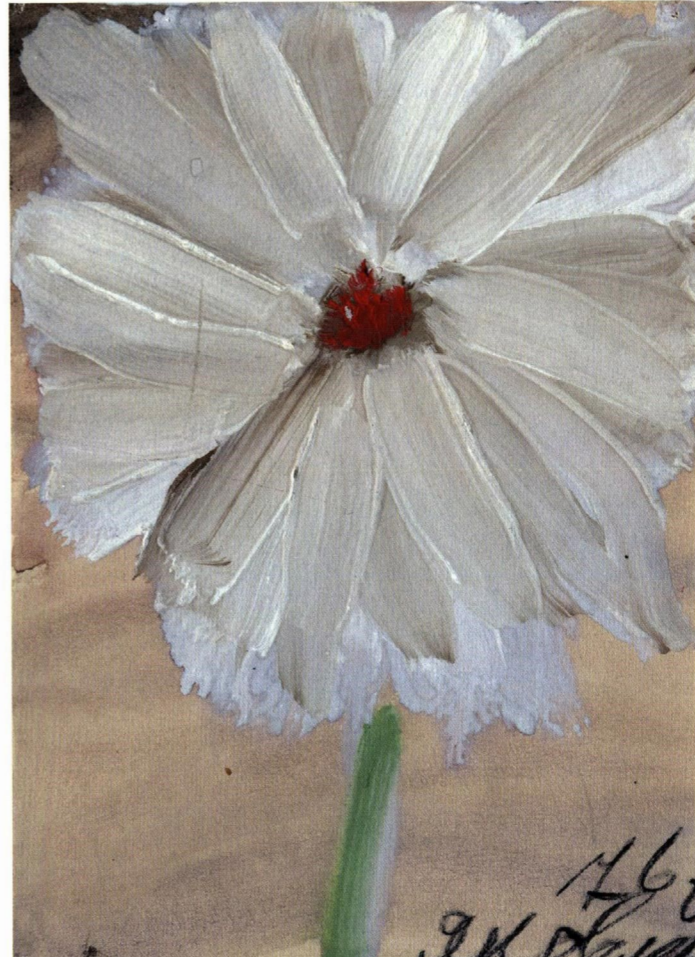
На выставке в галерее Ильдара Галеева также представлены и несколько рисунков американского периода, портреты углем. В них Фешин, зачастую с легкой иронией, потакает своим моделям, делая милую тетюшку еще добрее, нервную красотку еще изящней, нежного подростка еще наивней. Эта графическая часть экспозиции помогает нам, не будучи знакомыми с «заграничным» художником, уверенно любить своего Фешина. Отдав полжизни Америке, он упростил нам расстановку акцентов в своей биографии. «Наш» — ученик, искатель, неврастеник; «их» — мэтр, коллекционер, успокоенный. Русский обретаёт цвет и путь, американский совершенствует палитру и подводит итоги. Нерусский цвет, хотя бы и виденный только в каталогах, нас, конечно, не устраивает — броский, уверенный, ловкий. Даром, что образован он чужим, другим светом. Новым Светом.

Цитаты приведены по следующим изданиям:

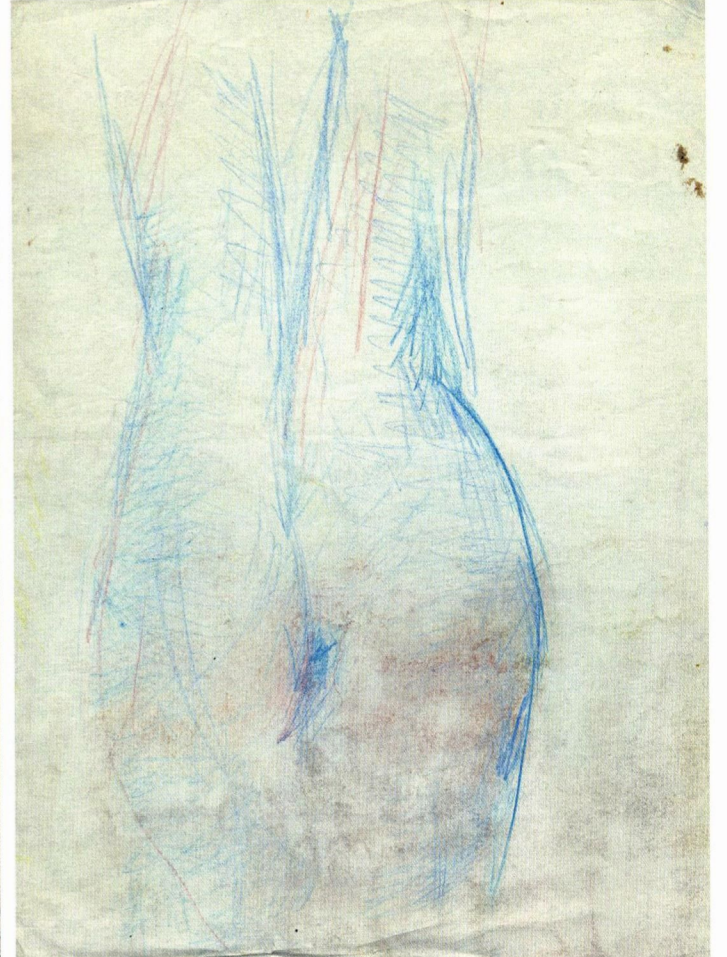
Николай Иванович Фешин // Документы. Письма. Воспоминания о художнике / Сост. и комм. Г.А. Могильникова. Л.: Художник РСФСР, 1975.

Каталог произведений Н.И. Фешина до 1923 г. / Ред. Е.П. Ключевская. Казань, 1992.

Николай Фешин. Живопись, рисунок // Галерея «Арт-Диваж», 3 июня — 26 июля 2004 г. М.: Скорпион, 2004.



Белый цветок. Б., гуашь. 32x23. 1976



Голубое ню. Б., цветные мелки. 41x31

Яковлев в Липецке

Сергй Полянский

Липецкая областная картинная галерея 15 ноября открывает выставку живописи и графики Владимира Яковлева из собрания Ираклия и Тамары Мосешвили.

Яковлев в Липецке — событие необычное. Как-то не принято было прежде привозить сюда неформалов, нонконформистов, хотя бы даже и при кураторстве сотрудников Третьяковки. Впрочем, тут всегда и своих хватало (Липецк в этом смысле никогда не был «тихим» городом), а во-вторых, после смерти двух ярких и культурообразующих патриархов липецкой живописи — Виктора Сорокина и Василия Шевченко художественная жизнь резко поутихла, молодые разъехались по столицам, и стала уверенно складываться изоляция Липецка от общероссийской культуры.

Липецкий куратор проекта Сергей Бугровский, однако, полагает, что если и существует такое понятие, как «липецкая школа», во многом, видимо, обязанная своим содержанием ушедшим Сорокину и Шевченко, то она, как это ни парадоксально, близка по своему характеру пластике, нерву творчеству Владимира Игоревича Яковлева. Та же склонность наиболее интересных и устоявшихся липецких авторов к широкому колористическому мазку, эмоциональная напряженность в цветосветовой трактовке пространства-среды, ломаная, местами рваная линия графического рисунка. Этот феномен объяснить трудно; возможно, он связан с тем, что некоторые липецкие художники прошли через Училище имени 1905 года и/или Суриковский институт, причем еще в те, лучшие годы. Но так или иначе акт притяжения состоялся.

Выбор в Москве пал на одно из авторитетнейших собраний Владимира Яковлева — коллекцию Ираклия и Тамары Мосешвили. Ираклий и Тамара были близкими друзьями Владимира Игоревича долгие годы, в том числе и в самые страшные и трудные, последние месяцы и дни его жизни. По сути они вместе с ним хлебнули реалий отечествен-

ной психиатрии. В этом смысле устроители рассчитывают, что характер представленных художественных произведений и архивно-документального материала (фотографии, стихи сына И. и Т. Мосешвили посвященные Яковлеву) сохранят ощущение особенного драматизма последнего периода жизни художника.

Вполне позитивным решением явилось расположение выставки рядом с территорией детского творчества (предоставленное выставочное пространство располагается в одном здании с художественной школой). Видимо, для яковлевских рисунков и гуашей это сопоставление вполне выигрышно. Ведь он сам всегда оставался большим ребенком (по свидетельству Мосешвили, очень обидчивым, по-детски наивным и требующим постоянного внимания).

Выставка предполагает в своем составе 35—40 листов графики и живописи на стенах и 40—50 листов мелкой, как правило, самой поздней графики в витринах вдоль стен. В витринной графике будет просматриваться некоторая условная разбивка на «серии». Это люди с флагами и со звездами, интерьеры со столом и картиной самого автора на стене, больничный подоконник с предметами, портреты с курочками, серии с рукой и лицом и др. Задумывается и демонстрация двух видеофильмов о Яковлеве, любезно предоставленных Государственным центром современного искусства. Вполне возможно, что выставка Яковлева послужит своего рода катализатором, и многие липецкие потенциальные художники, в том числе и из молодых, начнут думать о культуре и искусстве по-другому — выше и чище, оторвутся от своего коммерческого шаблона.

Выставка в Липецкой областной картинной галерее продлится 4—5 недель и будет ждать своих посетителей.

АНОНС



Птица, несущая цветок. Б., цветные мелки. 31x40. 1992(?)



Желтый цветок. Б., цветные мелки. 41x30. 1986



Цветок. Б., цветные мелки. 41x29. 1987(?)

Владимир Яковлев: взгляд изнутри

Виталий Пацюков

...глубины теплятся
зеленовато-сумрачно
и плачут там, за ними...

Геннадий Айги

Говорить о Владимире Яковлеве значит говорить о «воспроизводстве личности» — о ее способности вновь и вновь обновляться, искать себя, делать свою жизнь творчеством и, следовательно, открывать в ней неуничтожимое качество — постоянное начало новой жизни. Каков Яковлев? Сам из себя произрастающий и сам себя превосходящий? Он никому и ничему не равен, он сам — уникальная целостность. Его невозможно свести к «данным опыта». Яковлев, как говорит учение дзэн, способен «познавать миг пробуждения в бесконечной череде снов» — одним словом, быть всегда другим. Его поэтика при всей своей чувственности обладает глубоко эзотерической природой и превосходит принцип соответствия. Логике его эволюции невозможно постичь через внешний характер эпохи, а движение его внутреннего чувства всегда останется тайной.

Исходить из биографии художника в оценке его творчества значит явно упрощать его судьбу, хотя как раз судьба в своих основных контурах, в пластике незримого тела жизни рифмуется с судьбой мира, нашей «отечественной географией», по выражению Петра Чаадаева, совпадает с ее историей, трагедией и надеждами, экзистенцией. Фактически творчество Владимира Яковлева стало предвестником и предчувствием тех катастроф, что сегодня происходят в России, образом тех социальных потрясений, что переживает наш постмодернистский мир, осознавая «деконструкцию» как принцип нового планетарного сознания.

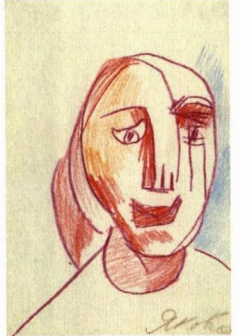
Облик Вл. Яковлева внешне чем-то напоминал образ Пикассо: коренастый, с короткой стрижкой и лицом боксера. В юности он — так же как и Пикассо — действительно занимался боксом, имел юношеский разряд и однажды даже был чемпионом Москвы среди юношей. В те же годы — это были 48—49-е, он работал фотографом-ретушером в издательстве «Искусство», самостоятельно изучал историю живописи и как-то поспорил с Михаилом Алпатовым о количестве образов Мадонны в культуре Ренессанса. Алпатов проиграл спор Яковлеву.

В результате сильного стресса, связанного с личными переживаниями, Владимир Яковлев потерял зрение, но обрел возможность говорить о вещах незримых. Образ, рожденный глазами, смотрящими вовнутрь, уже века сопровождает историю искусства и богословия, свидетельствуя об иерархии нашего мира, о его топологии, о существовании «метафизической оптики». В нашем столетии Пикассо «требовал выкалывать глаза художникам, как щеглам, чтобы они лучше пели»; Сальвадор Дали и Луис Бунюэль разрезали глаз бритвой в «Андалузском псе», открывая в искусстве новое зрение; Татлин в юности намеревался себя ослепить, чтобы стать настоящим бродячим музыкантом, — этот архетип метафизического видения культура транслирует постоянно, и феномен Яковлева, несомненно, принадлежит этой фундаментальной традиции. Владимир Яковлев обрел свое внутренне зрение в результате болезни, ворвавшейся в его психику, полностью изменившей его судьбу, «выбравшей» его для каких-то высших целей, когда природа и творчество сами ведут за собой. Превратившись в медиума, он каждый раз заново «открывал» предмет, человека или «явление мира», полностью сливаясь со своими созданиями.

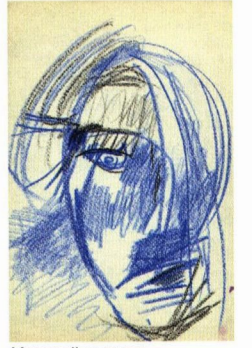
Фактически в своих ранних композициях художник открывает свое детство, «душетелесное переживание», самоощущение первых опытов жизни, хотя и переведенных из немоты на язык пластики, но все-таки еще не ставших впечатлениями-воспоминаниями. В них заложены все коды творчества — о самом себе, о своей телесной органике и о том вовне, что органично психофизиологической структуре художника, одним словом, не о том, что организовано и кристаллизовано в твердую устойчивую форму, но о природном, аморфном, зыбком и неясном. Отсюда — впечатление некой первозданности мира, инфантильности, как редкого дара внутренней нетронутости изначального состояния души, позволяющей заглянуть в мир и в себя, еще не стертых позднейшими приобретениями человека. Формы, стремящиеся к кругу, к целостности, пересеченные линиями-швами, знаками-царапинами, как писал Геннадий Айги, составляющими кресты с нимбом-головой, кругом-началом, где древо жизни встречается с солнцем, — вот та уникальная точка Владимира Яковлева, его первоначало, в которой филогенез совпадает с онтогенезом и детство человечества свидетельствует о своей повторяемости в каждом из нас. Его инструментарий включает в себя сны, свободные ассоциации, галлюцинации, высвечивание фундаментальных слоев подсоз-



Красные кораблики. Б., акварель. 31x40. 1991



Женский портрет. Б., цветные мелки. 37x29



Мужской портрет. Б., цветные мелки. 40x27

нания, когда человек, нарушая конвенцию, вторгается в самые заповедные и интимные сферы психического. Отсюда и «праздничное безумие» художника, и парадоксы, которые абсолютно неожиданно трактуют многие сложившиеся представления, и вызывающая эксцентричность, непокорная и насмешливая игровая свобода, что опрокидывает все нормы и правила и освобождает волю души.

Неизменные герои композиций художника — птицы, рыбы, деревья, парусные лодки, женские обнаженные торсы, пересеченные цветами или мужскими лицами, и портреты — беспощадные, пророческие: люди-плазмиды, люди-механизмы, рожденные в посткатастрофическую эпоху. Создавая их, художник высказывает горькие истины, но гармония и целостность всегда присутствуют в космосе Яковлева, и в его высших иерархиях исчезают боль и страдания, а универсальность открывается как мгновенное озарение. В этом торжественном мире, манифестируя свободу и творчество, живут ангелы и цветы.

Цветы Яковлева — уникальное явление в истории искусства, органично сопоставляемое с подсолнухами Ван Гога, настурциями Матисса и ландышами Шагала. Цветы — не обозначенные ни в одной энциклопедии, цветы — на синем, черном, голубом, охристом, изумрудном фоне; цветы с огромными листьями, цветы-бабочки, вот-вот готовые взлететь, цветы с необычайно солнечной сердцевинкой, с мощным стеблем, пересекающим горизонт, как древо жизни, цветы-дети и цветы-взрослые.

Периодизация творчества Владимира Яковлева едва намечена. Конец 1950-х годов — портреты, композиции, чем-то напоминающие архаику: вытянутые лица, как у позднего Малевича «крестьянского периода», с фиксированным движением руки, защищающей глаза. Парадоксальные «яковлевские» пространства с живой, «дышащей», как субъект, топологией, где встречаются в диалоге Кандинский и Клее, Сутин и Модильяни, Купка и Пикассо. Уже в самых ранних композициях художника обнаруживается его способность скрещивать художественные языки, естественно моделируя радикальные визуальные пространства, не имеющие аналогий, органично включающие в себя традиционные ценности высокого авангарда. В начале 1960 годов в его пластике преобладает пуантилизм, к которому художник периодически возвращается; он пишет композиции — портреты стихий, природных явлений: портреты ветра, леса... Позднее возникают реминисценции-реплики на Пикассо, среди них — знаменитая «Кошка с птицей». В конце 1960-х годов он предугадывает появление трансавангарда, германских «новых диких»: это период, где преобладают «неоаполлонические» языки, архаический неоекспрессионизм, перекликающийся

с Базелиццем и Клементе, — художник переживает личную трагедию, выявленную в пластике композиций с крестами. Что с ним произошло, мы никогда не узнаем, но с этого момента он становится невероятно изменчивым и сам нарушает собственные каноны и стилистику.

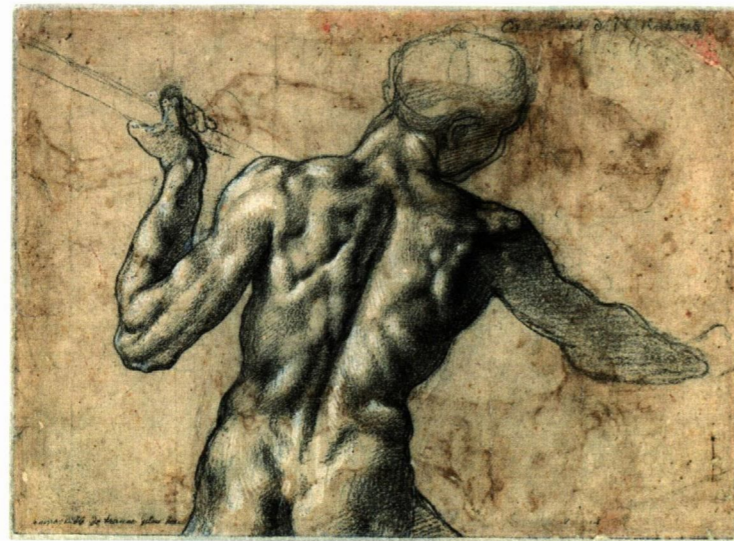
В конце 1970-х годов — принципиальный перелом в творчестве Яковлева, после чего из его пластики полностью исчезли созерцательные медитативные композиции, и уже невозможно говорить о единой концепции человека — каждое душевное состояние художника диктует свой образ: то перед нами на мгновение обретенная гармония, то разъятое, переживающее драму лицо. Человек для Яковлева — по-прежнему мера всех вещей, но мера эта не остается неизменной: человек у художника, как и у Достоевского, не обладает постоянной и устойчивой сущностью, каждый раз он должен быть измерен заново — новым инструментом, по новой шкале. Художник — вот кто «меряет» и судит человека. Личность для художника в ее физическом проявлении остается вещью в себе — нужны специальные условия, чтобы разгадать и выявить ее духовную структуру. Драматизм ситуации, в которой оказался Яковлев, состоял в следующем: чтобы постичь сущность персонажа, он должен был разрушить его привычный облик, вскрыть внутреннее формообразование личности, разобрать и вновь собрать конструкцию человека.

Один из героев знаменитого романа американского фантаста Клиффорда Саймака «Все живое» обладал уникальной способностью понимать язык цветов. В благодарность за это цветы доверили ему сокровенное — тайны устройства природы и мироздания. Герой этот существом своим, обликом, непрактичностью и неприспособленностью к реалиям мира, незащищенностью и полной открытостью всему и вся очень напоминает Владимира Яковлева. Когда думаешь о нем, прежде всего в сознании возникает образ цветка, рожденного в противоречивой и порой абсурдной флоре российской культуры.

Сегодня искусство Владимира Яковлева мерцает множеством значений, которые, вероятно, никогда не будут разгаданы до конца. Оно оказывается неизмеримо сложнее, насыщенной и энергичней любого внешнего пространства, оно таит в себе разного рода суммации сил, неожиданности и парадоксы, оно взрывчато и несет в себе образы и оттенки всей нашей постмодернистской реальности. В недалеком будущем магическое искусство Владимира Яковлева будет рассматриваться как уникальный феномен, как «парадокс Яковлева», как возможность существования жизни в условиях, еще не готовых дать эту жизнь, — как фантастические цветы, пробивающиеся сквозь асфальт нашей цивилизации.



Леонардо да Винчи. Апостол. Бумага, серебряный штифт, перо коричневыми чернилами. 14,6×11,3. 1493–1495. © Albertina, Vienna. Photo: Albertina Vienna



Микеланджело Буонаротти. Мужская обнаженная фигура со спины. Бумага, черный и белый мел. 27×19,6. Ок. 1504. © Albertina, Vienna. Photo: Albertina Vienna



Микеланджело Буонаротти. Оплакивание Христа. Бумага, красный мел. 32×24,9. Ок. 1530. © Albertina, Vienna. Photo: Albertina Vienna



Доменико Беккафуми. Полулежащая мужская обнаженная фигура в пейзаже. Бумага, черный мел, темпера. 22,1×43,1. Ок. 1540–1544. © Albertina, Vienna. Photo: Albertina Vienna

шедевры доакадемического рисунка

Александр Котломанов

Одно из лучших графических собраний мира, венская Альбертина представляет «Эру Микеланджело» — выставку, посвященную Микеланджело Буонаротти и его влиянию на графику времен ренессанса и маньеризма. Кроме рисунков Микеланджело, здесь демонстрируются работы других «титанов» эпохи Возрождения, Леонардо и Рафаэля. А также — Джулио Романо, Перино дель Вага, Полидоро да Караваджо, Корреджо, Пармиджанино, Бернардино Луини, Россо Фиорентино, Доменико Беккафуми, Франческо Сальвиати и Даниэле да Вольтерра. Дополняют экспозицию многочисленные гравюры и офорты. Все экспонаты — из богатейшей коллекции Альбертины.

XVI век — время расцвета настоящего культа рисунка. Легкость, виртуозность владения им уже тогда считалась вернейшим показателем мастерства художника. Многоотрудную, подчас тяжелую его работу охотно скроет от зрителя молчаливая готовая картина, но — не рисунок. Рисунок обнажает и силу и слабости рисовальщика, требуя абсолютной точности движения руки. Кстати, напомним, что во времена Микеланджело не было никаких ластиков, и каждая нанесенная линия рождалась как единственно возможная и навсегда окончательная.

Александр Бенуа в одном из своих «Парижских писем» высказался в том духе, что Микеланджело рисовал в некие минуты просветления и зримо являвшиеся ему образы запечатлевал с «магической уверенностью». Если так, то, возможно, это объясняет сравнительно небольшое количество рисунков великого итальянца. Ведь уже при жизни художника они ценились необычайно высоко, так что вряд ли могли где-то легко затеряться. Вероятно, и сам Микеланджело считал их не просто «штудиями», хотя, с другой стороны, они не являются «самостоятельными», будучи по внешним качествам всего лишь подготовительными набросками. Сравнить эти листы можно с его неоконченными скульптурами, таинственно указывающими на что-то сверхчеловеческое, проблески невысказанного абсолюта.

В гениальных рисунках ренессансных художников много общего, хотя каждый из них и создавал свой неповторимый стиль в плодотворном соперничестве с остальными. Фигуры их студий будто лишены среды, находясь как бы в безвоздушном пространстве. Для сравнения: в большинстве рисунков Рембрандта всегда дается иллюзия фона, то есть пространства, и фигура также мыслится объектом пространства (в случае с великим голландцем — атмосферы сакрального присутствия). Микеланджело, Рафаэль и Леонардо за тем, что сейчас бы назвали нейтральным фоном, интуитивно понимали космический вакуум, в котором их герой — единственный субъект. Они, конечно, имели своеобразное представление об устройстве Вселен-

ной, однако их мировоззрение заключало в себе образ одинокого гиганта, чья жизнь соразмерна жизни целой планеты. И Микеланджело, оставивший столько отдельных статуй, которому постоянно не удавалось создать многофигурную композицию (кроме фресок Сикстинской капеллы, где каждая фигура уж слишком независима), — лучшее воплощение Ренессанса, когда личность гордо ставила себя вровень с Богом, и никак не меньше. Уже маньеристы потеряли это чувство и, не отваживаясь так творить, стали копировать предшественников. Оттого фигуры в их рисунках поставлены так «школьно», так неестественны их ракурсы, отчего живые дышащие тела напоминают мраморные статуи. Но и здесь есть своя прелесть, заключающаяся в этаким болезненно-изнеженным обаянии.

Интересно, что все эти рисунки своим бесконечным разнообразием свежих находок и абсолютно индивидуальным восприятием идеи тела-формы зримо опровергают рутинно-многоступенчатую систему академического рисования, ориентирами которого являются те же Микеланджело и Рафаэль. Последних никогда не волновал стандарт совершенства, которому бы они старались механически соответствовать. Просто для них более чем плодотворной оказалась сама атмосфера ежедневного открытия и постижения в рисунке и в живописи идеальных образов в противоположность позднейшей уверенности в знании единственно верного идеала.

инфо+

С 15 октября 2004-го по 2 января 2005 года в Королевской Академии в Лондоне пройдет выставка рисунков Джорджа Фредерика Уоттса (1817–1904). Ее название — «Английский Микеланджело». Уоттс, чьи амбициозные замыслы воплощались в монументальной живописи и скульптуре, принадлежит к ряду ярчайших представителей викторианской эпохи. Например, отливки его колоссальной статуи «Физическая энергия» украшают Мемориал Родса в Кейптауне и Кенсингтонский парк в Лондоне. Он был и популярным портретистом, и пытался возродить фресковую живопись. «Английский Микеланджело», Уоттс стал первым английским художником, открывшим галерею собственных работ. Избранный в 1867 году королевским академиком, он подарил Академии множество своих произведений, включая более ста рисунков. Выставка, которая расположится в роскошной Теннант Рум, открытой в этом году после кропотливой реставрации, продемонстрирует справедливость почетного прозвища художника. Помимо графики Уоттса, на ней будет представлен огромный картон, приписываемый Россо Фиорентино, который является копией «Леды с лебедем», не сохранившейся картины великого Буонаротти. Этот уникальный рисунок тоже входит в академическую коллекцию.

Экспозиции к 100-летию со дня смерти Уоттса пройдут в Доме-музее Фредерика Лейтона, Галерее Тейт и Национальной портретной галерее. Галерея Уоттса также откроет выставку, посвященную его памяти.



Джордж Фредерик Уоттс. Два этюда мужской фигуры для композиции «Проклятие Каина». Бумага тонированная, белый и черный мел. © Royal Academy of Arts, London 2003. Photographer: John Hammond



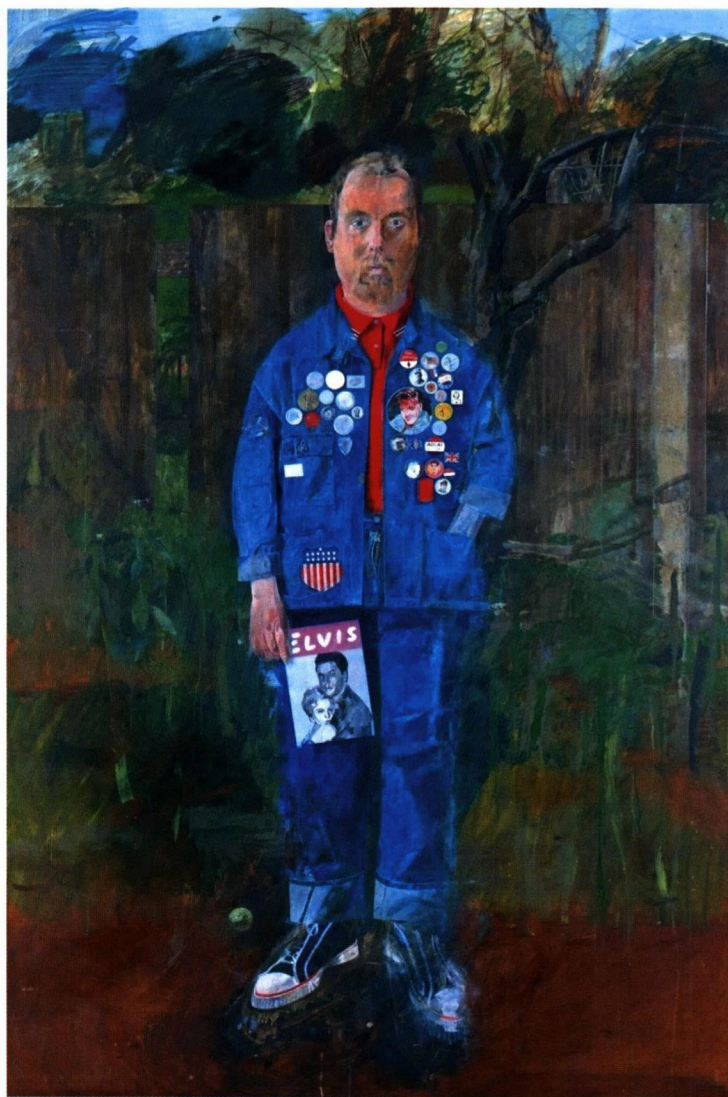
Джордж Фредерик Уоттс. Набросок женской головы, возможно Евы. Бумага тонированная, белый и черный мел. © Royal Academy of Arts, London 2003. Photographer: John Hammond

Альбертина (Вена)

до 26 октября. Эра Микеланджело

15 сентября — 5 декабря. Питер Пауль Рубенс. Рисунки из ведущих мировых собраний

15 сентября 2004—8 января 2005. Нео Раух. Произведения последнего времени (крупномасштабные работы на бумаге). Первая выставка известного немецкого художника в Австрии



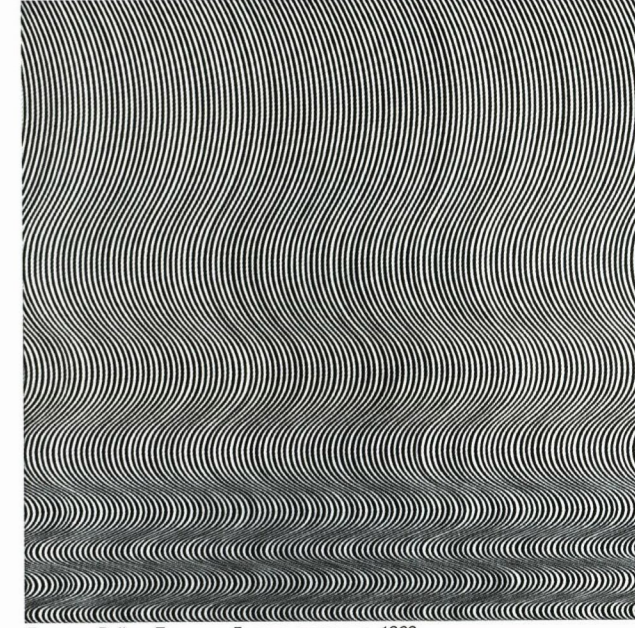
Питер Блейк. Автопортрет со значками. Дерево, масло. 174,3x121,9. 1961. Лондон, Галерея Тейт. © Peter Blake 2004. All rights reserved DACS



Ричард Гамильтон. Ошеломляющий Лондон-67. Холст, акрил, коллаж, алюминий. 67,3x85,1. 1968—1969. Лондон, Галерея Тейт. © Richard Hamilton 2004. All rights reserved DACS



Ричард Гамильтон. Интерьер II. Дерево, масло, коллаж. 121,9x162,6. 1964. Лондон, Галерея Тейт. © Richard Hamilton 2004. All rights reserved DACS



Бриджит Райли. Падение. Дерево, эмульсия. 1963. Лондон, Галерея Тейт. © The artist

завтра не умрет никогда

А.К.

«Искусство и 60-е. Это было завтра» — так называется выставка, открывшаяся 30 июня в Галерее Тейт. Она продлится до 26 сентября. В фокусе ее внимания сконцентрированы темы и формы, в изобилии рождавшиеся в период с конца 1950-х по начало 1970-х годов. То было славное время, достойное именоваться эпохой — эрой поп-арта. Все экспонаты выставочного пространства принадлежат Тейт, и все они представляют только английское искусство, сыгравшее в культуре поп-арта далеко не последнюю роль.

Название этой масштабной лондонской выставки является игрой слов, понятной не всем. Оно обыгрывает фразу «Это — завтра» — так именовалась выставка-событие 1957 года, состоявшаяся в том же Лондоне, в галерее Уайтшпелль. Тогда ее экспоненты — Эдуардо Паолоцци, Ричард Гамильтон и их друзья по «Независимой группе», выглядели бунтарями, смело противопоставившими английской романтической традиции эстетику стремительно формировавшейся

культуры потребления с ее культом «звезд» и канонизацией дизайна упаковки. Сейчас участники «Это — завтра» — почтенные пожилые господа 70—80-летнего возраста, академики и даже рыцари Британской Короны.

Их работы стали такой же классикой, что и музыка The Beatles и The Rolling Stones, обложки пластинок которых, кстати, выполнялись теми же поп-художниками. Например, знаменитый «Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band» был оформлен Гамильтоном, одним из наиболее хорошо представленных участников нынешней экспозиции. Его картины, имеющие в своей основе фотографию и коллаж-монтаж, тем не менее интересны именно своими живописными качествами. К тому же у них очень остроумные названия, зачастую не переводимые на другие языки. Вот, например, женский полуабстрактный образ «She» или «Swinging London 67». Последняя работа базируется на таблоидном снимке Мика Джексона и Роберта Фрейзера, арестованных в связи с незаконным хранением наркотиков. Название основано на фразе судьи: «Сейчас такие времена, когда даже ошеломляющий (swinging) приговор должен быть приведен в исполнение» (Джексона, впрочем, дали только год условно). А в то же время Time опубликовал статью «Лондон: свингующий (swinging) город», мифологизи-

рующую лондонскую «тусовку» того времени. Такое вот актуальное искусство.

Однако тематика выставки этим не ограничивается. Отдельное место отводится эстетике насилия — ведь 60-е были временем не только рок-музыкантов, но и знаменитых бандитов вроде Чарльза Мэнсона и Че Гевары, тоже феноменальным образом ставших «звездами».

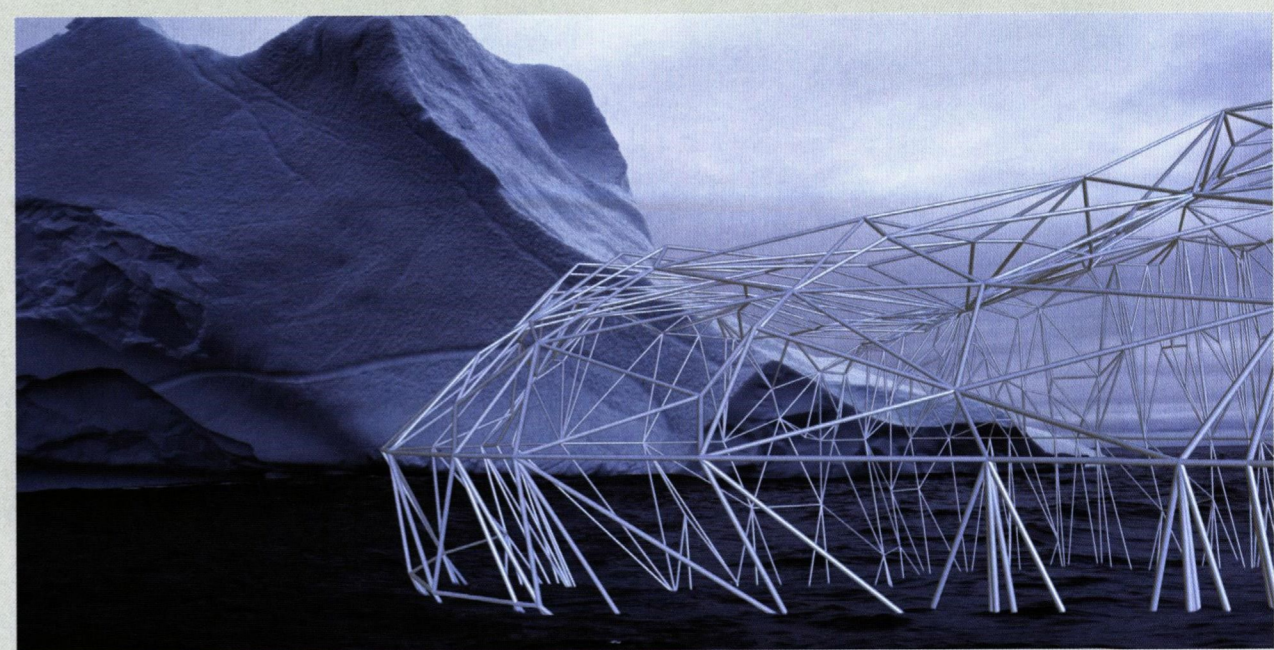
Известная картина Р. Б. Кита «Убийство Розы Люксембург» — характерна для этой стороны поп-культуры. В экспозиции обозначены и революционные изменения в художественной технике (оп-арт Бриджит Райли), и забавные свидетельства «сексуальной революции» — например, «Womaniser» Брюса Лейси, вызывающий ассоциации с «Бабароботом» группы «Ленинград».

Английский поп-арт, огромным собранием которого обладает Тейт, не столь популярен в мире, как американский. Хотя настоящие ценители современного искусства далеко не всегда делают выбор в пользу последнего и признают, что именно в интеллектуальной Англии поп-культура достигала уровня высокого искусства, превозмогая свою исконно рекламную природу.

инфо+

18 сентября — 28 ноября — сроки проведения Ливерпульской биеннале, важнейшего события английского contemporary art этого года. Галерея Тейт Ливерпуль станет ее главной выставочной площадкой. Будут представлены 22 проекта крупнейших contemporary-художников со всего света. Темой проектов выступят историческая роль Ливерпуля как международного порта и его сегодняшнее положение столицы моды и клубной культуры.

Многие идеи найдут воплощение в городском пространстве в виде транслируемых на всеобщее обозрение фильмов и фотографий, а также гигантских инсталляций. Так, бразилец Чилдо Мейрелес представит звуковую инсталляцию с музыкой The Beatles, а вездесущая Йоко Оно изобретет видимое со всех городских точек нечто с центром в Тейт Ливерпуль. Будут сооружены концептуальные танцполы и колоссальные интерактивные инсталляции-игры. Современное искусство маниакально устремилось в сторону Лас-Вегаса и Диснейленда.



Иниго Мангано-Овалле. Проект Айсберга №1. 2004. Собственность автора и галереи Макса Протеча, Нью-Йорк. Photography by Julia Hechtmann

Тейт (Лондон)

29 сентября 2004—9 января 2005. Гвен Джон и Огастес Джон. Произведения известных английских художников из собрания музея

6 октября 2004—2 января 2005. «Зоны времени». Современный видео-арт

12 октября 2004—28 марта 2005. Брюс Науман

20 октября — 23 декабря. Приз Тернера-2004

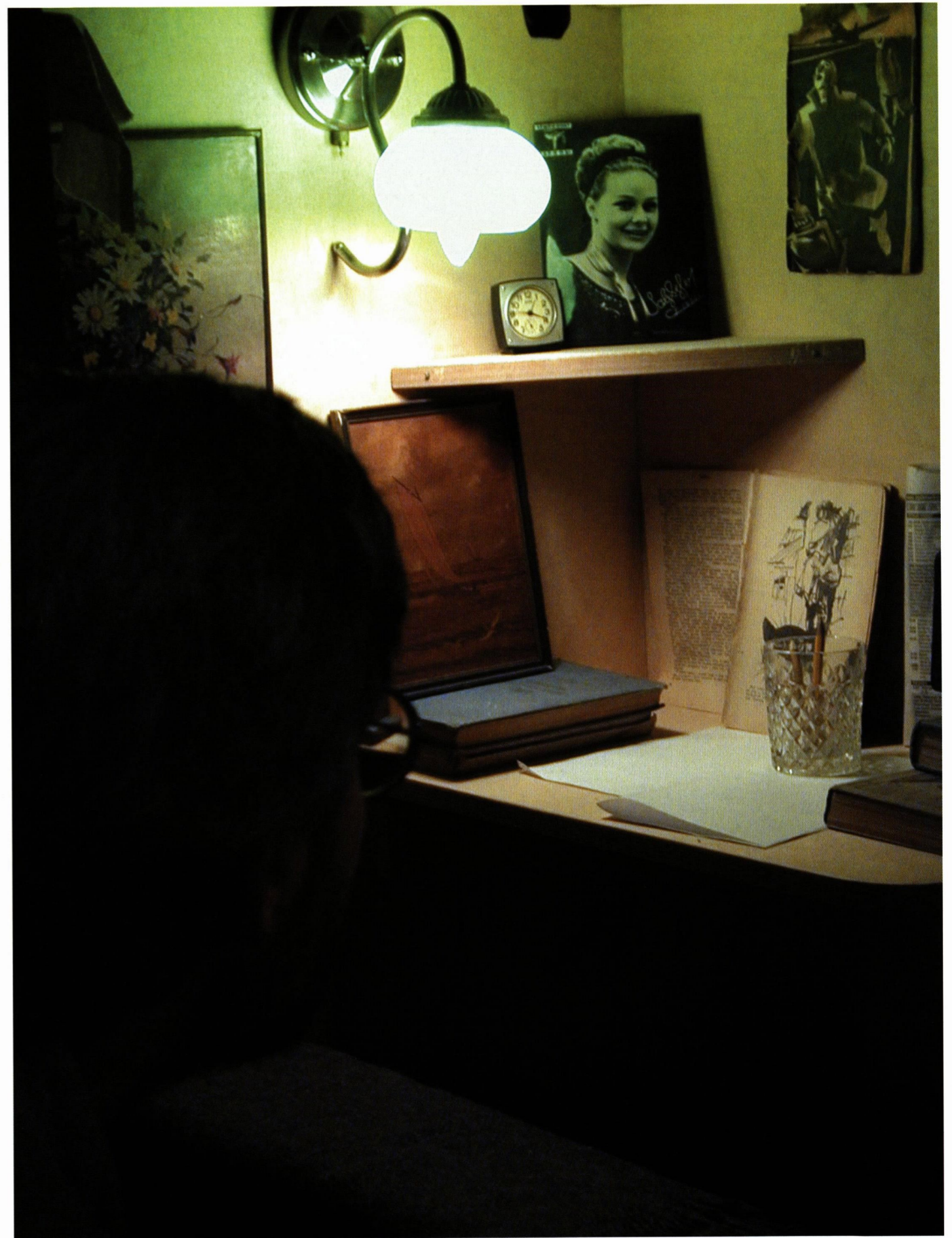
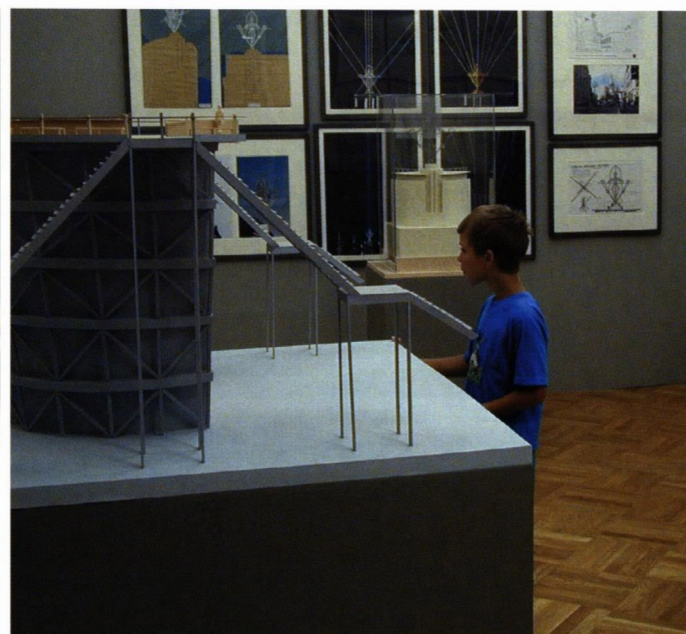
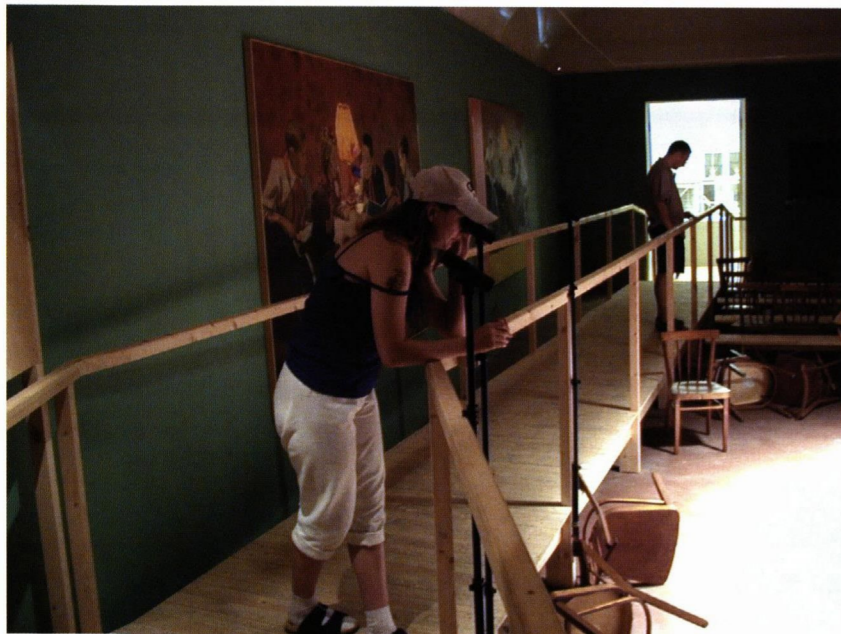
26 января — 17 апреля 2005. Энтони Каро. К 80-летию крупнейшего из ныне живущих скульпторов. Одна из важнейших выставок будущего года



Илья Кабаков в Государственном Эрмитаже

Николай Кононов (р. 1961), Дмитрий Новик (р. 1955), Кристина Эпштейн (р. 1983)

Государственный Эрмитаж, Главный Штаб. 22 июня — 29 августа





МИЛЫЙ ДОКТОР

Николай Кононов

*Его томил недуг. Тяжелый зной печей,
Казалось, каждый вздох оспаривал у груди.
Его томил напев бессмысленных речей,
Ему противны стали люди.*

А. Фет. «Больной»

Мне несколько раз удавалось наблюдать тотальное инсталлирование Ильи Кабакова на вымуштрованных территориях роскошных музеев новейшего искусства. Дважды в Германии — в Гамбурге и во Франкфурте и один раз в Париже, в 1995 году — на первом этаже Центра Помпиду, куда можно зайти и без билета. Теперь вот и Эрмитаж, осваивающий чиновные объемы Главного Штаба, дозволил нам уделить изучению особенностей объектов Кабакова сколько угодно времени.

В постчиновном пространстве инсталлятору, конечно, раздолье. Изумительная дуга министерского коридора, словно по неизбежному лекалу, подталкивает нас к припадку кабаковского апофеоза. Слово мы попадаем в некий Центр, где принимают Решения, от которых зависят Судьбы мира, Раздел территорий, Упразднение букв, Переименование городов. Может, метаидея именно такого «Случая» и заложена в глубинный подтекст инсталляции, показанной нам? На неотреставрированных высоких стенах коридора сохранилась настоящая советская масляная краска. Из тех времен, когда слово «понтон» означало нетонущую плюху для возведения скорой переправы, по которой вот-вот побегут-поедут люди-малепуленьки, едва видимые с высоты летчику-бомбисту. Может быть, именно те, что засыпали своими белыми фигурками эрмитажную композицию.

Стоит заметить, что все инсталляции Кабакова, которые я когда-либо наблюдал, были старательно окрашены в цвета, асимптотически близкие *ласкудным*, но, увы и ах! —выбранными западными мастерами по понтонному каталогу, в чьей экзистенциальной основе лежит манкость и власть губной помады. В цвета, чья чувственная приватность — неотменима. Поэтому возведенные «неотеатры» мастера казались мне утонченными изощрениями ученых антропологий, систематизированными и очищенными от смертельных рисков безумной русской жизни. Они всегда представляли мне пресыщенными академической усталостью от всего «советского», давно ставшего для знатоков остывшим ноуменом. Это похоже на то, как строевую песню вместо грубых солдатских глоток выводит группа барочных аутентистов. Что-то важное и страшное пропадает за культурой и тактом голосоведения.

Эрмитажный показ, собравший в один узел многие инсталляции мастера, выставленные в виде уютных и удобных для разглядывания макетиков, как ни странно, обнажил одну интересную доминанту Кабакова, сразу и не заметную в укрупненном до величины «эпоса» проекте «Случая...». Теперь я точно слышу, как *сжатие, закрытие, замыкание* вопиют даже в «распахнутых» антенных и качельных проектах. Например в мюнстерской «Антенне» 1997 года, вознесшей проволочное «Mein lieber!» в синь небес. Афанасий Фет в изумительной пьесе 1857 года «На стог сена ночью южной / Лицом ко тверди я лежал...» объективно и бесстрашно описал «невозвратное» потопление соглядательная звезд, отдавшегося неуютному чувству созерцания тверди. У Кабакова же техногенное небо транслирует из замусоренной ионосферы шизоидные смыслы дурашке-созерцателю. Что ж, и я знавал болезных, заклеивающих окна своей квартирки бумажными стебельками, чтобы в них путались вредоносные радиоволны, могущие управлять бесправной букашкой. Видывал я и придумщиков-кататоников, напяливавших на ночь на башку шлемофон из конфетной фольги, чтобы обезопаситься от незримых инструкций, чтобы никто не похитил единственное приватное — конечное время и безбрежный сюжет сна.

Не обращаясь к прямому смыслу, изложенному в пояснительной записке к инсталляции, я хочу вывести иное — потаенное и опасли-

вое, навевающее мастеру выбор темы, аранжировку места и окрашивание-«мечение» захламляемой территории. Как ни парадоксально, но в этой металогики я увидел промысел болезни, неукоснительную, тревожную и одновременно скучную логику недуга. Мы еще доберемся до распрямляющего «Случая...», излечивающего хворь и немочь мощью неистой дуги, разбрасывающей конторские мебели, кривящей картины на стенах и клонящей назлектризованные опилки белых человечков по контуру стерильного взрыва.

Тяготение к замкнутости, к экзатичности закрытого свидетельствует о том, что Кабакову не удаются монументальные объекты, выставленные на внеконтекстуальное обозрение, лишенное подтекстов. Так произошло, например, с проектом антенны-монумента для ВВС, эдакой разросшейся цокотухой, словно залетевшей на кровлю провинциального ЗАКСа. Смыслы, уложенные в сварные эспоры, предстали скучной апологией общегуманитарного пафоса «матери с дитем». Как формовщик и завершитель объемов он явно слаб; он может их только насыщать, трактовать и комментировать, что тоже немало.

Но чем же грозит обретение смысла? Конечностью, кошмаром, ангиляцией интимного лабиринта... Вот и встроенный в фальшстену шкаф, в котором можно сочинять, но нельзя жить, мостки-сходни через завал «Случая...», с которых невозможно сойти, и, наконец, сам сортир, где по-человечески, без пеня, не опростаться. «Сокращайся, кишка, сокращайся... трам-ба-ба-бум!» — пел по-русски мощный Андрей Петрович Бабичев, зазноба хилого Кавалерова. Если перечесть первые страницы «Зависти», то Юрий Олеша покажет нам внутри устройство этой идеальной запертой инсталляции-сокровенности. С одной только поправкой: тогда люди были сильны, активны, не боялись трудностей, хотели жить в домах-коммунах и больше всего на свете любили производство и военное дело. У Кабакова они, изнуренные, уже ничего такого не любят, да и любят ли вообще — неизвестно, так как сакральная спальня, как территория витальных совокуплений, в этом мире напрочь отсутствует (к слову сказать, как и в настоящем знаменитом доме-стакане Мельникова, где все-таки по-настоящему жили и каким-то образом взаправду размножились).

Главная истина советского прошлого, подвергаемая музеефикации Кабаковым, — бестрепетный тоскливый страх. Ровный, как белый шум вселенной. Неисчезающий и тотальный. Когда я обнаруживаю эти мотивы теперь, то удивляюсь тому, что время действительно прошло, не оставив никаких монументов, кроме грамматической перхоти, попадающей в музеи. Неумолчное «говорение-шум» инсталляций Кабакова противостоит ненасыщаемому вакууму физического времени, бессловесному согласию человеческой мелочи на его иссякание за границами циферблата. Это напоминает мультфильмы далекого прошлого; там на стерильных акварельных лугах, где никогда не вырастут асфодели, мыши и куры сюсюкают с пупсами-детьми на наидуотнейшем языке без единого намека на абсурд и смерть.

В эрмитажном проекте, который не понять без поясняющего текста, как, впрочем, и хотел художник, я все же обнаружил истинный источник «происшествия». Там, где фанерные мостки совершают первый изгиб, зритель, минуя след эпицентра происшествия, почти вплотную приближается к большой станковой картине, укрепленной на сумеречной стене, отмечая, что именно она и является динамическим источником, от которого расходятся волны беловатого порошка, изгавившего пол с россыпью человечков. На картине изображено занятие ячейки юных адептов во главе с немного раскосым учителем-азиатом, толкующим юной поросли большую распахнутую книгу. Толкование текста происходит, на первый взгляд, в уютном кругу настольной лампы. Но мятые цветные бумажки, механически закрепленные на холсте степлером, не оставляют сомнений, что именно является настоящим источником психотического случая, происшедше-

го в великом музее в 11 утра перед самым открытием инсталляции для всеобщего обозрения. Алый ток пожараища, нескромно источаемый абажуром на книгу, месмерически подымающий вверх бумажки, воодушевляющий младое племя читателей и читателей, обдает и нас кромешной силой. И несомненно, что именно эта сила разметала конторскую мебель, покосила картины, тонущие в полутьме, отбросила белые гадливые потеки на пол, насадила и бездвигила мелочных насекомых человечков. Так что же это, как не сакральный, невыразимый акт «чтения» и почитания Смыслов? Особенных Смыслов, которые, и бессмысленные, и невыразимые, не перестают угрожать, пугать, схватывать и пленять.

Именно такое движение по экстатическому залу, чем-то напоминающее линию волны, омывающей источник напряжения, словно тщетно охлаждающий его, напоминает репрессивную процедуру влажно-обертывания, которая охотно применялась совпсихиатрией к буйным, дурно ведущим себя больным, когда плотный влажный куколь, натянутый на тело, начинал усыхать, стискивая и мучая болящего, не облегчая, а усугубляя его муки. Знаменитая «Читательница» Рене Магритта, обуянная паническим ужасом, плеснувшим в нее со страниц раскрытой дадаистской книги, все-таки находится в зоне высокой игры в отличие от упоенных учеников-слушателей у Ильи Кабакова, серьезно внимающих толкователю неведомых нам смыслов. Их знает

Эмилия Кабакова. «Случай в музее», 1992. Музей современного искусства «Гараж», Москва

Эмилия и Илья Кабаков: с обязательным переводом…

Кристина Эпштейн

Эмилия Кабакова

Известно, что еще век назад искусством занимался достаточно ограниченный круг людей, и, как правило, это были представители высшего общества. Что же теперь? Теперь, казалось бы, та же аудитория значительно расширилась, и все же складывается впечатление, что и традиционное искусство, и в особенности contemporary art приобрели характер еще более элитарный — элитарный в смысле определенной недоступности для понимания большинства. Если ты не один из «повященных», твои шансы на понимание или, напротив, на осознанное неприятие современного артефакта ничтожно малы. Хотя и это правило действует далеко не везде. Случай с Кабаковыми в Эрмитаже тому пример.

Советская действительность — вот почва, общая для Кабакова и для многих и многих тех, кого можно априори назвать лицами, «сочувствующими» автору, теме и в конце концов самим себе. И здесь задаешься вопросом: а почему это должно быть интересно? Ведь для тех, кто знает об эпохе советикус не понаслышке, это была просто жизнь — такая, какая была, выбирать не приходилось. Те же, кто ее не застал, вряд ли когда-либо в ней что-нибудь поймут. Но парадокс и заключается в том, что начинал Илья Кабаков как раз там, где, казалось бы, реалии его искусства были из области «потустороннего», «чужого» и, может быть, как раз в силу этого абсолютно «фантастического» толка.

Его первая персональная выставка состоялась в 1985 году (Илья и Эмилия Кабаковы уехали за рубеж в 1988-м) во Франции. Дальше — Германия, Швейцария, США, Австрия, Нидерланды, Англия, Бельгия, Канада, Япония и т. д. Сегодня Кабаков — художник с мировым именем, живой классик, хотя широкой публике в России его имя все еще мало что говорит. Поправить такую ситуацию и решилс Эрмитаж — именно решился, потому как этот шаг крупнейшего музея мира теперь особенно живо обсуждается. Что интересно, публикой как раз из числа «элитарной», все понимающей, подготовленной, просвещенной и, безусловно, сочувствующей.

Илья Кабаков родился 30 сентября 1933 года в Днепропетровске (вспомним современный нам проект Марата Гельмана «Искусство против географии»). В 18 лет он закончил московскую художественную школу, после чего поступил в Художественный институт им. Сурикова, специальность «графический дизайн и книжная иллюстра-

только Единственный тотальный читатель, серьезный, как восточный агрегат. Эти толкования оказались таковыми, что не только бессмысленные последствия чтения, но и сам «Случай» не могут быть никем здраво объяснены. Но на что это все-таки так противно похоже?

На узел нашей нынешней истории, на ожидания, порождающие кошмар и оторопь, на буйство бездвиженности культурно тела… Вопросы может быть множество. Но, насколько они актуальны, знает только человек, напевшийся в сортире, перед тем как угнездиться в уютном шкафу. Поэтому незримый «случай» в итоге трактуется как источник кошмаров и как метафизическая точка приложения тотальных манипуляций. А ведь действительно, почему случай случился в 11 утра, когда уже спят настоящие нетопыри и истинные демоны? Что это за время? Каждый болевший знает — это скрупулезное время врачебного обхода. Время Закона. И эрмитажная инсталляция, как ни странно, примыкает к давнему проекту «Лечения Картинами» (Гамбург, 1996), к излюбленной медицинской теме Кабакова; только в отличие от упокоенного процесса мы видим здесь сакральное зарождение болезни, которое можно засечь на картине с абажуром, углядеть на полу при помощи биноклей (их, кстати, два, а не пять, как планировалось изначально) среди человечков, чье число уменьшается с каждым посещением инсталляции. И куда же они, скажите-ка, милый доктор, все-таки пропадают?

Илья Кабаков. «Случай в музее», 1992. Музей современного искусства «Гараж», Москва

Эмилия Кабакова. «Случай в музее», 1992. Музей современного искусства «Гараж», Москва

ция». И вот эта-то самая специальность, как теперь кажется, оказала куда большее влияние на его творчество, чем может показаться. Есть разные типы художников. Кабаков — художник-*иллюстратор*. Для него первостепенное значение имеет то целое, что возникает из синтеза текста и рисунка к нему, а если шире — из некоего продуманного сюжета и его конкретного, наглядного, «многокомпонентного» воплощения. Отсюда так называемая, чисто кабаковская, «тотальная инсталляция».

Как мы уже говорили, в 1988 году художник эмигрирует в США. Почему — становится, в общем, понятно из сопроводительного текста к инсталляции «Красный вагон» (Дюссельдорф, 1991): «Около 1985 года по какому-то особому упадку энергии в нашей стране я и многие мои друзья почувствовали, что кончился какой-то важный период нашей советской истории. Наступило какое-то новое, уже „неисторическое“ время. Но для меня ясно почувствовалось и то, что этим годом кончился не только определенный период ее, но и вся она, эта «советская» история, которая началась в октябре 1917 года, кончилась и никогда не вернется. То, что, казалось, будет длиться вечно, тихо лопнуло и вытекло наружу, как старый, болезненный, гнойный нарыв.

И было бесконечно важно осознать это „советское время“ от его начала до его конца и как-то отразить, описать, что называется, «запечатлеть», так как никогда, ни до, ни после ничего подобного в человеческой истории не повторится. Но как, каким образом представить эту советскую историю наглядно в ее цельном развитии?»

Вот эта последняя фраза — точнее, поставленная в ней задача, настолько глубока и сложна, если в нее вдуматься, что, честно говоря, не зная произведений Кабакова, в ее хотя бы и гипотетическое решение верится с трудом. А действительно, как вообще наглядно можно и описать, и представить какую-либо историческую эпоху? Кто-нибудь когда-нибудь пытался это сделать? Я не имею в виду попытки воссоздать, скажем, предметы обстановки, костюмы или даже быт людей — это ведь отражает, по сути, только внешнюю сторону жизни. Речь, однако, идет о том, чтобы описать эпоху изнутри в ее живом развитии, так, чтобы зритель, быть может, имеющий о ней довольно поверхностное представление, кто бы это ни был, полностью погрузился в ее атмосферу, начал дышать одним воздухом с ней, как бы пропуская ее через себя. И Илья и Эмилия Кабаковы находят такой способ. Появляется их «тотальная инсталляция».

В «физическом», материальном смысле тотальная инсталляция состоит как бы из нескольких частей. Это: 1) сама инсталляция, располагающаяся либо в отдельном, специально для нее построенном помещении («Туалет», Документа IX, Кассель, 1992), либо занимающая одну из музейных комнат («Случай в музее»), либо находящаяся вообще на открытом воздухе («Глядя вверх, читая слова», Мюнстер, 1997); 2) текст, размещенный на стенде, предназначенный для зрителей и являющийся частью инсталляции и 3) описание инсталляции (инструкция-комментарий), адресованное либо ее непосредственным «строителям», либо тем, кто не видел инсталляцию уже в готовом виде, но хочет получить о ней возможно полное представление, и тогда такое описание помещается в выставочном каталоге.

Тотальные инсталляции — произведения «штучные»: воспроизведенных в натуральную величину, их не может быть много в рамках одной выставки (во всяком случае это довольно сложно себе представить). В таком случае неизменной остается только вторая часть — текст для прочтения на месте, а первая — сама инсталляция — заменяется фотографиями, рисунками и эскизами, а также деревянными макетами, если это возможно. Так что на нашей выставке лишь несколько подобных работ представлены в том виде, в каком они и должны быть: «Случай в музее», «Туалет в углу» и «В шкафу». Две последние подарены Эрмитажу для постоянной экспозиции в Музее современного искусства, который будет создан в Главном Штабе.

Илья Кабаков. «Случай в музее», 1992. Музей современного искусства «Гараж», Москва

Эмилия Кабакова. «Случай в музее», 1992. Музей современного искусства «Гараж», Москва

Туалет и шкаф — два прекрасных места, чтобы остаться наконец одному. Особенно если живешь в коммунальной квартире и постоянно натыкаешься на соседей, которых уже тихо ненавидишь. И пусть они стучат себе в дверь, пусть что хотят, то и делают — ругаются, кричат (туалет один на всех); ощущаешь неземное удовольствие хотя бы уже потому, что вокруг тебя никого нет в этом маленьком отвоеванном пространстве и что в этот момент ты полностью защищен и тебя никому не достать. Платяной шкаф — еще лучше: если оборудовать его как следует — подвести лампочку, запастись едой, принести книги, устроить удобное рабочее место — чего еще можно желать? И какая дополнительная звукоизоляция!

Илья Кабаков. «Случай в музее», 1992. Музей современного искусства «Гараж», Москва

В здании типового туалета, какие обычно строились в провинциальных городах у железнодорожных станций или автобусных остановок, воссоздается обстановка рядовой советской двухкомнатной квартиры, включая мебель, «детский уголок» и даже посуду на столе.

Илья Кабаков: тотальная память — это тоже инсталляция

Дмитрий Новик

Эмилия Кабакова. «Случай в музее», 1992. Музей современного искусства «Гараж», Москва

В час довольно прохладного заката на Дворцовой площади встретились два арт-критика, чтобы поговорить о выставке Ильи и Эмилии Кабаковых «Случай в музее» и другие инсталляции» в Эрмитаже. Вернисажные страсти давно утихли, можно было спокойно обменяться впечатлениями. Но академического разговора не получилось. Критики, назовем их для краткости **НО и **МИ**, разошлись во мнениях по всем пунктам. По чисто случайному совпадению, у обоих в карманах крутились диктофоны. Благодарим участников разговора за любезно предоставленные записи.**

НО: Не понимаю, зачем Кабакову понадобилась эта выставка? Что она прибавит классику, за проектами которого стоят в очереди лучшие музеи современного искусства?

МИ: Видите ли, во-первых, Эрмитаж тоже не последний музей. Во-вторых, Кабаков — западный художник, и если частная галерея (в данном случае — московская Stella Art) взяла на себя расходы по организации выставки, то зачем отказываться. Возможно, галерея и художник станут деловыми партнерами на российском арт-рынке. Stella Art уже представляла Кабакова на нынешней «Арт-Москве».

НО: При этом сначала объявили, что будет 17 инсталляций, и я уже разинул рот от будущего восторга, а потом выяснилось, что инсталля-

Все так, как будто здесь и впрямь живет обычная советская семья, — люди просто на минутку вышли и вот-вот вернуться. Самое удивительное, что поначалу это нисколько не режет глаз. «Резать», но уже не глаз, начинает несколько мгновений спустя, когда понимаешь, метафорой чего является эта инсталляция…

«Жизнь русского человека расколота надвое. Вся она в основном проходит между двумя укладами: государственным — огромным, тяжелым и непонятым, и своим — близким, небольшим, возле него лежащим, домашним укладом». Эти слова принадлежат известному теоретику и историку XIX века В. Колесникову — их Кабаков приводит в описании инсталляции «Корабль», состоящей из двух частей: внешней — символизирующей социалистические победы, и внутренней — отражающей то, чем реально живут люди. Первая, состоящая из ярких фотографий и открыток, окружает внутреннюю как бы двойным кольцом — это борта; внутри них — пять рядов «парусов», кажущихся настоящими гигантами по сравнению с бортами. Это стенды, на которых тесно, почти вплотную, перебивая друг друга, висят жалобы жильцов коммунальных квартир, написанные от руки, на теперь уже пожелтевшей от времени бумаге…

Илья Кабаков. «Случай в музее», 1992. Музей современного искусства «Гараж», Москва

Цель проекта «Надписи на стенах» (проект для Рейхстага) — сохранение и музеефикация надписей, сделанных советскими солдатами на стенах Рейхстага. Предполагается заключить надписи в неглубокие стеклянные витрины из специального сплава, чтобы стекла не отражали свет. Рядом обязательный перевод на немецкий язык; имена и фамилии солдат будут написаны латинскими буквами. Проект не реализован.

Илья Кабаков. «Случай в музее», 1992. Музей современного искусства «Гараж», Москва

«Проект для BBC. Лондон» (2001). Скульптура установлена на крыше нового крыла здания BBC: это «символическое изображение пяти фигур: четырех, устремленных друг от друга в разные стороны, и одной в центре, которая их сдерживает и соединяет. <…> Темой для скульптуры выбрана нами идея толерантности, как основополагающая в наступившем XXI веке. Главное в этой идее — взаимотерпимость, взаимопонимание и лояльность самых различных культур, стран и интересов, выявление того общего, что нас всех объединяет на нашей общей планете: понимание, что мы одна семья, которой предстоит жить в будущем, не истребляя друг друга».

Илья Кабаков. «Случай в музее», 1992. Музей современного искусства «Гараж», Москва

Идея «тотальной инсталляции» добра и все понимающего мира. Утопия? Политика? Культура?

Илья Кабаков. «Случай в музее», 1992. Музей современного искусства «Гараж», Москва

ций всего три. Кроме «Случая», только «В шкафу» и «Туалет в углу». Из них лишь «Случай в музее» можно назвать «тотальной инсталляцией» в том смысле, какой в этот термин вкладывает сам Кабаков. Да и, строго говоря, все три вещи — версии ранее придуманных проектов.

Эмилия Кабакова. «Случай в музее», 1992. Музей современного искусства «Гараж», Москва

МИ: Не согласен. Я не могу себе представить места, во всяком случае в Петербурге, где можно было бы показать одновременно 17 инсталляций. Уже не говоря о том, что любой, даже подготовленный зритель, не в состоянии за разумное время переварить такое количество «тотальности». Что касается вторичности, то и здесь я против. Речь идет о выставке произведений действующего художника, это не лекция в университете о давно минувших веках. Три инсталляции Кабакова будят прежде всего чувственное восприятие. «Туалет» и «Шкаф» прямо отсылают к эмоциональной памяти тех, кто постарше, и к наследственной памяти более молодых. Первые же реакции поствернисажной публики это подтвердили. Я лично видел украдкой смахиваемую слезу. Впрочем, проблемы одиночества и поиска собственной экологической ниши — вечные, они вне контекстов.

Что касается «Случая в музее», то в давней версии для галереи Рональда Фельдмана это было скорее произведение аудиовизуальное. Не случайно в том проекте участвовал Владимир Тарасов. Нынешний, эрмитажный вариант фокусирует внимание на актуальных

проблемах: художник и зритель, художник и музей, музей и вечность. Причем чисто кабаковскими, провокативными средствами. Белые человечки, имя которым легион, срывают выставку известного художника Кабакова.

НО: Манья величия. Эффектно, но вернемся к месту и времени выставки. «Здесь и сейчас» Кабакова мне показались неудачными. Главный Штаб да еще июль—август. Кто заходит в новые помещения Эрмитажа, кроме «могучей кучки» завсегдаев? Да и они в большинстве своем разъехались по курортам и дачам! Надо было проводить выставку в парадных залах Зимнего дворца и лучше в начале осени или весной.

МИ: Не могу согласиться. Генштаб позволил художнику свободно (разумеется, в пределах выделенной площади) конструировать пространство выставки. Что он и сделал, создав законченное повествование. Вводный зал — реализованные проекты в разных странах, потом — «Шкаф», «Туалет». За ними — будущие (возможно, фантастические) проекты. В финале — «Случай». Логичная и эмоционально выверенная конструкция. Гипотетически в Зимнем дворце могло быть еще сильнее, но практически вряд ли могло реализоваться.

И по поводу летнего времени. Наверное, в чьи-то планы выставка не вписалась. Но не будем забывать, что она открылась в июне, когда питерская публика еще дома, но в городе максимальный наплыв туристов.

НО: Да им бы на Леонардо и павлина успеть взглянуть, не до Кабакова.

МИ: Ошибаетесь. Выставку ежедневно посещали несколько сотен человек. Конечно, это немного, но искусство Кабакова не маскульт. Оно не рассчитано на миллионные аудитории.

НО: И все же это мало походило на успех. Что-то я не видел, как туристы выходят из Штаба, трепетно прижимая к груди сравнительно недорогой каталог выставки. И вообще этот проект не приспособлен для неподготовленного зрителя. Что он увидит, бродя по глухим за-

из сообщения Бориса Гройса на конференции «Кабаков здесь и там»

Эрмитажный театр. 23 июня 2004 года

«С начала 1970-х годов, с цикла «10 персонажей» Илья Кабаков повернул внимание (спектр своего собственного внимания и внимание зрителя) — с художественной продукции на фигуру самого художника. Мне кажется, что это центральное решение в его творчестве и до сих пор дает этому творчеству динамику и внутреннее напряжение.

Это перемещение поля восприятия с художественной продукции на ситуацию самого художника сегодня кажется все более нужной, все более очевидной, понятной. Становится ясным, что искусство не представляет собой какую-то массу предметов, массу объектов. Искусство не представляет собой сумму произведений искусства. Искусство вообще происходит не в пространстве, в виде заполнения пространства какими-то вещами, оно происходит во времени, и оно имеет поэтому временную биографически-историческую компоненту.

То, что мы видим в пространстве — в музеях, на выставках, что можно посмотреть, купить, продать, привезти, перевезти как объекты с одного места на другое, — не является в чистом виде искусством. Это реликвии определенной жизни, определенного художественного акта. Мы живем в эпоху модернизма, когда традиционный контракт между зрителем и художником, действовавший на протяжении столетий и тысячелетий, когда общее понимание между зрителем и художником, между художником и публикой — общее понимание того, как должны выглядеть произведения искусства, каковы критерии его качества, его приемлемости, релевантности, его значения, все эти конвенции, этот контракт утратил юридическую силу с момента возникновения авангарда и модернизма, разрушилась априорная связь между художником и публикой.

лам с наглухо задрапированными окнами? Бесконечные макеты из свежеструганного дерева. Поначалу я, было, подумал, что это тоже произведения Кабакова. Только потом выяснилось — их делали в профессиональной столярной мастерской в Германии специально для эрмитажной выставки. Масса дерева затрудняет чтение планшетов, которые и без того шпалерными рядами занимают все стены.

МИ: Коллега, остыньте. Если среднестатистический зритель проводит в музее от 40 минут до полутора часов, то здесь потребуется больше времени. Но и случай, согласитесь, не ординарный. Макеты дают представление о масштабах проектов, которые труднее прочитывать на эскизах и набросках, сделанных автором для себя. Кроме того, Кабаков, на мой взгляд, умышленно сужает проходы между макетами, чтобы нетерпеливый зритель — как вы, коллега, притормозил и разглядел каждую вещь подробно.

НО: Вместо этого лучше бы вывесили побольше информации в коридоре, а то идешь по нему после выставки, как по тоннелю метро-строю. Скукотища!

МИ: Для тех, кто испытывал дефицит информации, на следующий день после вернисажа в Эрмитажном театре состоялась конференция «Кабаков. Здесь и там». Вход на нее был совершенно свободным. Было несколько интересных докладов, художник, хотя и скупое, но ответил на вопросы публики. Некоторые материалы опубликованы в Рунете.

НО: Сидеть целый день с наушниками или шарить мышкой! Увольте!

МИ: Тогда какого Кабакова хотите увидеть вы?

НО: Полнометражного. От ранних московских самиздатовских альбомов до последних биеннальских проектов. С подробными пояснениями и хроникой одновременных событий в мировой искусстве.

МИ: Вашими бы устами боржоми пить. А вообще-то не путайте глобализацию с глобализмом. Последнее вредно для здоровья.

Художник предстал перед публикой в том виде, в котором раньше перед ней представляли учителя или святые. Публике требовалось поверить художнику, поверить в его аутентичность, в его адекватность, значимость того, что он делает, в истину, которую он несет миру. Такие художники, как Сезанн, Малевич, Ван Гог, Мондриан, — это были художники, которые принесли миру новое слово, как в свое время религиозные учителя, учителя жизни, и в этой пустоте, в этом вакууме — социальном и культурном напрямую соотносился с публикой, напрямую представили ей свои откровения, потребовав от нее признать их или отвергнуть. Они разделили общество на тех, кто признавал элиту модернизма, опытом которых мы живем до сих пор, и тех, кто их отверг — почти как в религиозные времена. В этой ситуации художник оказался в невыгодной позиции, и <...> это та самая ситуация, которую отразил Кабаков. Поворот его внимания к фигуре художника был вызван психологическим нежеланием выступить в роли еще одного такого художника и еще одного такого носителя истины. Вместо этого он поставил себе задачу проанализировать, что означает быть художником в условиях XX века и остывания того энтузиазма, который переживала эпоха авангарда — и сами художники, и публика, каковы шансы художественного творчества в этих условиях культурной депрессии, каковы его побудительные мотивы, какие надежды может иметь художник.

Это как кантовский вопрос, с которого начиналась философия: на что человек может рассчитывать и на что он не может рассчитывать. Илья Кабаков и начинает с этого кантовского вопроса: на что может и не может рассчитывать художник в современном мире».

Харальд Фалькенберг: «Меня всегда интересовали незнакомые знаковые системы»

Лиза Вертин





«Моя коллекция возникла в середине 90-х годов и сегодня насчитывает 1200 единиц хранения», — начинается рассказ создателя одного из крупнейших частных собраний современного искусства Германии Харальда Фалькенберга. Эта запись датирована 2002 годом и включена в книгу под названием «Гражданское непослушание» (*Ziviler Ungehorsam*), посвященную важнейшим интенциям страсти гамбургского юриста. И, хотя *Ziviler Ungehorsam* можно перевести и чуть иначе — «вежливое, или учтивое, непослушание», правильнее все же первый вариант. Потому что «граждане», которые вдохновили уважаемого юриста на создание собственной коллекции contemporary art, не раз выставлявшейся крупнейшими немецкими музеями, — это сплошь «революционеры», «агрессоры» и «террористы» в искусстве XX века, лишь теперь с уважением и подобострастным заискиванием произносящего их имена.

Энди Уорхол, Йозеф Бойс, Герхард Рихтер, Том Вессельман, Рудольф Шварцкоглер, Нам Джун Пайк, Майк Келли, Дитер Рот, Ричард Принс, Даниэль Рихтер, Нео Раух, Пол Маккарти, Зигмар Польке, Роберт Лонго, Ричард Гамильтон, Френк Стелла... Мне казалось, правильнее всего было бы рассказ о Фалькенберге проиллюстрировать его портретом скромного немецкого интеллектуала, единственный раз в статье о себе и своем увлечении употребившего притяжательное местоимение «мое» и ни разу не написавшего «я», помещенным в контур огромного сердца, жилками-сосудами которого «пульсировали» бы эти имена. В меру пошлый, но точный образ связи мирового contemporary art с жизнью председателя Гамбургского общества любителей искусства, чья профессиональная практика преуспевающего европейского юриста, прошедшего школу юриспруденции Фрайбурга, Берлина и Гамбурга, никогда не прерывалась.

С друзьями г-на Фалькенберга, заранее, за полгода, спланировавшими наше посещение Гамбурга-Гарбурга (так называется район старого ганзейского города, куда для осмотра этого поистине уникального, музейного уровня, собрания проследовал наш скромный кортеж из трех машин), мы познакомились практически у себя дома, в Петербурге, в собственной галерее НОМИ. Однажды наша добрая приятельница Беттина фон Бернштофф, вот уже десять лет вместе с братом занятая деятельностью частного благотворительного фонда Gartow Stiftung, по осени распределяющего свои щедрые стипендии и награды среди особо одаренных учеников Петербургской Консерватории (ни разу о работе этого фонда — даже в связи с 10-летним юбилеем графской опеки над молодыми русскими вундеркиндами — не заикнулись наши СМИ!), привела к нам в НОМИ своих коллег по благотворительности. Для большинства из них — богатых, празднично одетых, чуть навеселе после очередного русского фуршета, — от-

крытые специально для них холодной октябрьской ночью двери петербургской галереи стали вскоре приятным воспоминанием, да и только. Что-то кто-то хвалил, кто-то что-то купил. А один высокий, сутуловатый, в очках немец, многое просмотрев заинтересованно, но спешно, пообещал вернуться на следующий день.

Вольф Реммиг — это и был наш будущий друг, которому мы теперь обязаны знакомством с коллекцией Фалькенберга, слово свое сдержал, и на трезвую голову мы как следует разговорились. Оказалось, что и сам Вольф, и его жена Аннетте являются счастливыми владельцами уникальных художественных вещей («у нас есть Брак, Пикассо, маленький Синьяк, кое-что еще из этого ряда», — скромно сказали они), но свое собрание настоящей коллекцией не считают. Вольф, как и многие другие серьезные собиратели искусства, приобретает вещи только на свой вкус, без консультантов. По его словам, они его «просто радуют», и к ним-то он и присовокупил купленные у нас (теперь уже в разные годы) живописную работу Саши Белле, а также графику, выполненную на старых нотных листах, и забавный портрет маслом незнакомца с лицом-скрипкой, чем-то подозрительно напоминающим самого Реммига (работы совсем молодых петербургских художников Саши Федоровой и Андрея Верховцева).

Наша дружба с четой Реммиг продолжилась, беседы становились все теплее и доверительней; Аннетте рассказала мне, как ее сын (из этой более чем обеспеченной семьи) автостопом в одиночку путешествует по Чили, ночуя где придется и наслаждаясь латиноамериканским укладом жизни, наверное, поражающим горячим контрастом с жизнью в Гамбурге. Неизменно в наших разговорах вновь и вновь всплывало имя их друга со студенческих лет Харальда Фалькенберга, который, судя по отзывам Реммигов, по-настоящему «болен» современным искусством. Вскоре удалось договориться и о встрече в Гамбурге, в здании, где вот уже два года находится собрание Фалькенберга. По весне, в точно назначенный день и час, мы наконец оказались в этих «космических» пространствах площадью в 4, 5 тысячи квадратных метров. Наша маленькая группа — графиня фон Бернштофф, немецкий высокопоставленный дипломат, тоже поклонник искусства, владелец крупного гамбургского издательства с семьей, Вольф и Аннетте Реммиг в шикарном меховом манто и мы — поднялись в первый, достаточно высокий этаж старого, прекрасно отреставрированного фабричного здания и оказались в начале «музейного путешествия» длиной в четыре долгих часа.

Первая же инсталляция (ее вы видите на снимке, открывающем публикацию) поразила нас всех не только своим замыслом, но и тем, что была выполнена по заказу коллекционера, предложившего для ее размещения около 700 кв. метров выставочной площади. Только те-





Анн Сундхольм (Финляндия).
Визуальные снегорезы для Улли. 1991

перь становилось понятно, насколько сильно «инфицирован» Харальд Фалькенберг современным искусством. Это были бесконечные белые листы с цифрами, скромно и чисто помещенные под стекло, и в то же время это была... музыка. Длительность каждой ноты известнейших музыкальных вещей (Бах, Шуберт, Моцарт и т.д.), обозначенная цифрами, собирала собственно звуки в цифровую композицию — и не одну, не две, а тысячи, как если бы вы учились игре на фортепиано, а рядом требовательная училка отсчитывала бы вам такты: и раз, и два, и три, и четыре... И так — бесконечные годы.

Читая позже о Фалькенберге (еще одна статья о нем прямо помещала его фигуру и «Schwerpunkt» его коллекции в контекст героизма и реалистической сатиры авангарда), я была потрясена широтой интересов и свободой вкуса этого немецкого интеллигента. Такое впечатление, что в какой-то момент он сам становился то Маринетти, то Бретоном, то Уорхолом или даже Ильей Эренбургом. Понимая время, которое всегда есть квинтэссенция общественного, социального и личного, интимного опыта, Фалькенберг, будучи умным и обеспеченным человеком, придумал себе потрясающую интерактивную игру — в contemporary art, особо не заботясь ни о рекламе собранных им вещей, ни о пустом паблисити.

В сферу интересов этих редких немцев, чувствующих больше, чем положено благополучным людям, включено так много, что в пору посчитать их слабости дилетантскими (у Фалькенберга это современное искусство, у Бернштофф и Реммиг — еще и музыка), если бы они не посвящали им годы труда и уйму средств, вложение которых в столь сомнительные вещи вызовет хоть у кого здоровый скепсис. А еще их интересует история с ее вымыслами и строгой фактологией всегда свободных для новой трактовки событий, политика с ее тяготением к обману в той же мере, что и к правде, литература — в том числе классическая русская, покоящаяся в семьях немецкой аристократии на долгих дубовых полках: по периметру их библиотек сочинения Набокова самых разных издательств занимают и два, и три десятка метров. А еще — Бунин, Тютчев, Фет, Тургенев, кроме программных для любого интеллектуала Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского... И после всего этого — какой-нибудь веселенький Майк Келли или вообще отвязная инсталляция никому не известного молодого немца под музыку хип-хоп.

В 1999 году собрание Фалькенберга было впервые широко представлено в государственном масштабе. Выставка вещей из его коллекции под названием «ту пате» прошла в Музее изобразительных

искусств в Лейпциге и Кельне. (Эта выставка, как и прекрасно изданный, на 270 страницах, каталог к ней, предварены эпиграфом: «За свое имя я никогда не получил ни пенни. Тогда я сменил имя».) А в 2001 году, весной, для нового показа под названием «Гражданское неповиновение» Фалькенберг и его коллекция были приглашены в Ганновер, на великолепные новые выставочные площадки Kestner Gesellschaft, открывшего свои залы к Hannover-EXPO-2000.

«Я был захвачен работой ассистента по римскому праву во Фрайбургском университете, — рассказывает Фалькенберг в одном из интервью, — когда в течение двух лет плотно занимался изучением первоисточников в этой области. В частности, я расшифровывал письменные вавилонско-ассирийские клинописи с огромного количества папирусных свитков. Мне доставляло огромное удовольствие постигать логику и смысл доселе мне неизвестной знаковой системы, чтобы вслед за овладением ею научиться читать. Позже похожую радость я испытал, открыв для себя подобную знаковую систему и в живописи. И теперь я уже думаю, что совсем не случайно моим первым приобретением была картина Билла Бекли, преподававшего семиотику в Школе визуальных искусств в Нью-Йорке. (Кстати, Кейт Херинг был его студентом. И Кенни Шарф тоже учился у него, и так получилось, что без всякой связи с их биографиями я купил работы сразу у них троих.) И вслед за этими первыми вещами, приобретенными спонтанно и неосознанно, в моей коллекции одной из первых появилась работа Энди Уорхола.

Был ли я слепым неопитом американского искусства в то время? Вовсе нет. Такой художник, как Рихтер, конечно же, пережив влияние поп-арта, находясь в этой стране, научился и в повседневных мотивах (любимая американская тематика), переносимых в живопись, задавать «великие» вопросы, свойственные европейской традиции. И все же, говоря о формальных аспектах собирательства, я могу теперь твердо сказать, что именно взаимная игра фотографии с живописью и наоборот очень скоро стала главной сутью моей коллекции. Хотя фотография как таковая в ней практически не присутствует. Фотография нам возвращает реальность, живопись делает эту реальность иной. Когда, например, Зигмар Польке вместо реальности предлагает нам фотографический отпечаток, речь уже идет вовсе не о реальности, а о медиальном дискурсе его работы. Таковы и Герхард Рихтер, и Гилберт & Джорж, и Ричард Принс, и Раушенберг. И сегодняшняя тема — проникновение внутрь и сквозь медиальность».

Может быть, этим и занималась великая русская литература?

в музее было весело и страшно

Михаил Кузьмин, Хельсинки — Санкт-Петербург

История музейной скуки еще не написана. Есть лишь отдельные попытки, рассказывающие о том, как в дворцовых апартаментах томятся древнегреческие скульптуры, или о том, как в громоздких золоченых рамах задыхаются шедевры Рембрандта ван Рейна. Между прочим, и пикассовской «Девочке на шаре» тоже нелегко удерживать равновесие вот уже почти сто лет.

В эссе «Проблема музеев» Поль Валери довольно точно назвал причины возникновения музейной скуки. По мнению французского поэта, когда мы оказываемся в храме искусств, наше чувство зрения ощущает насильственность злоупотребления пространством. В единое мгновение своего созерцания глаз вынужден вмести массу произведений самого разного порядка: портрет и пейзаж, скульптуру и гобелен, рыцарские доспехи и рукописную книгу. Говоря иными словами, музей создает и увековечивает «систему сочетания произведений, пожирающих друг друга». Понятно, что скука является естественной реакцией на переизбыток художественных сокровищ.

С тех пор как Валери резко высказался о музеях-дворцах, «музеех-кубышках», музеях-ломбардах, прошло более 80 лет. Приятно констатировать, что, несмотря на общемировую накопительскую тенденцию в сфере искусства, все-таки возникли в Европе и Америке новые залы, новые пространства, предназначенные для свободного хранения и экспонирования произведений современного искусства. Это, например, Центр Помпиду в Париже, музей Гуггенхайма в Бильбао, здание галереи Тейт Модерн в Лондоне и, в частности, хельсинкский музей Киасма, созданный по проекту американского архитектора Стивена Холла.

Не стану утверждать, что все эти художественные институции являются идеальными музеями. Не об этом сейчас речь. Важно то, что они строят свою выставочную стратегию по новым законам. Что происходило и происходит в роскошных музеях традиционного типа? Туда толпами валят группы туристов со всего света. И часто совсем не для того, чтобы наслаждаться искусством, а лишь для того, чтобы отметиться: я тут был, постоял пять секунд близ Моны Лизы и побежал дальше — к другим шедеврам. Увы, уже недалек тот день, когда в Лувре и Эрмитаже появятся музейные регулировщики, которые займутся разруливанием туристических потоков.

Оказавшись в Киасме, на большой выставке «**Rakastaa, ei rakastaa...**» (**Люби меня или покинь меня**), я не столкнулся ни с одной из туристических групп. По многочисленным залам со слегка приглушенным светом неторопливо двигались зрители-индивидуалы, напоминающие лунатиков. Естественно, что и сам я, погрузившись в легкий инсталляционный транс, тоже стал со временем похож на сомнамбулу.

В названии выставки «Люби меня или покинь меня» уже содержится указание к действию и предлагается выбор. «Люби меня» — это значит, что, если мне, зрителю, приглянулась та или иная инсталляция, я могу проявить интерактивность — в разумных пределах, конечно. «Покинь меня» — противоположный вариант. Не стоит длить неприятный момент от соития с неприятным — лучше перейти в другой зал. Благо их очень много, выставка занимает два этажа. И вообще она рассчитана на достаточно долгий период экспонирования: с 3 апреля 2004 до 27 февраля 2005 года.

Идя в музей традиционного типа, мы обычно настраиваемся на то, что увидим в его залах множество красивых предметов, имеющих непреходящую художественную ценность. Как реагировать на все это музейное великолепие? Словами восхищения, фразами наподобие вот этой: «Какие были мастера!» Увы, от частого повторения она стала общим местом.

Главное отличие «храма красоты» от музея современного искусства заключается в том, что последний предлагает своим зрителям не отдельные вещи для банального коленопреклонения, а целые проекты для сложного эмоционально-интеллектуального реагирования. Направляясь в Лувр, Эрмитаж, Рейксмузеум, уже заранее знаешь, что будешь тешить свое «эстетическое зрение». Идя в Киасму, жди сюрпризов.

Выстроенная кураторами выставка «Люби меня или покинь меня» серия инсталляций апеллирует ко многим чувствам. Не только к зрению, но и к слуху, обонянию, осязанию, вкусу. Даже к инстинктам, которые дремлют в нас до поры до времени. Например, к страху. Предвижу возражения высоколобых эстетов, что страх — категория не художественная, что ему не место на Олимпе Искусств. Но спешу возразить, потому что совершенно очевидно, что под воздействием живописи, поэзии, музыки наши чувства эстетизируются. И страх — не исключение. Он тоже включается в художественное бытие. Понятно, что неандерталец не экспериментировал со своим страхом и уж тем более не эстетизировал его: он просто боялся. Зато зритель-интеллектуал XXI века уже вполне готов играть даже этой не самой приятной разновидностью чувств.

Здесь логично было бы рассказать о двух-трех наиболее пугающих, «хоррорных» инсталляциях. К их числу я бы отнес «**Люстру из костей цыпленка**» (1995) **Леа Вайтингтон**, «**Архангела семи морей**» (1998) **Маркуса Коппера** или «**Самостоятельно передвигающиеся семена**» (1998) **Симрина Гилла**. Степень страха, которую испытывает зритель, зависит от глубины погружения в предложенное произведение contemporary art. Не случайно один из разделов выставки называется емким словом «Ностальгия». (Любопытно, что «Туалет в углу» Ильи Кабакова здесь оказался рядом с «Семенами» Симрина Гилла, «**Монументом**» **Кристиана Болтански** и слегка изуродованными кроватями Берлинды де Брюйкере — инсталляция «Без названия».)

Как правило, страх возникает не на пустом месте. Ему предшествует удивление и, что совсем неожиданно, чувство радости. Издалека, с расстояния 3—5 метров, коллекция тщательно подобранных тропических семян сингапура Симрина Гилла вызывает восхищение. Такого разнообразия шишек и стручков мы никогда не видели. Среди более трехсот семян, аккуратно расставленных по полу, есть просто дикие. Естественно, что первая реакция на такой «шишкопад» простая: «Хочу в тропический лес!» К сожалению, это чувство сразу же улетучивается, стоит нам приглядеться к объектам. Никакой это не парад семян, не смотр лесных достижений Сингапура, а страшный исход. Семена сорвались с насиженных мест и устремились в другие страны, где, по замыслу Симрина Гилла, экологическая ситуация более благоприятная, чем у него на родине.

Каким образом этот художник добивается столь пугающего эффекта? Очень просто: к каждой шишечке, к каждому стручку он приде-

На снимках Клина Юрина — фрагменты коллекции Харальда Фалькенберга в залах Phoenix, Гамбург — Гарбург. 2004



Умберто Хунка (Колумбия). Перья и блестки. 2000.
Фото: Ханну Карьялайнен



Кен Фейнгольд (США). Голова. 1999—2000.
Фото: Пирья Микканен

лал маленькие колесики. 300 «автомобильных» семян — это чистое безумие. Тут уже не до ностальгии.

Не думаю, что инсталляция Симрина Гилла будет пребывать в неизменном виде сто, двести, триста лет. Нынешний зритель легко улавливает ее мессидж, но не факт, что такая ситуация продлится вечно. Вполне возможно, что наши потомки будут воспринимать самодвижущиеся сингапурские семена только как развлекательную игру.

Ощущение легкого, а то и тяжелого безумия не покидало меня при созерцании, постижении и других работ. И вообще складывалось впечатление, что современные художники сознательно сдвигают свои произведения «по фазе». Принцип такой: чем безумнее, тем парадоксальнее. Бельгийка **Берлинда де Брюйкере** выставила три кровати, покрытые одеялами. Вроде бы ничего особенного. В чем же подвох? В том, что одеяла, матрасы, перины — «бракованные». Художница просверлила в них аккуратные отверстия диаметром 15—20 сантиметров. Элементарные кровати сразу же превратились в пугающую головоломку. Ее можно разгадать, но легче вам от этого не станет.

Инсталляция «Яичный путь» (1996) **Ульфа Роллофа** занимает большую отдельную комнату. И здесь тот же пример безумия, доведенного до поэтического совершенства, до наглядной метафоры. Представьте себе государство, в котором живут и правят только птицы. И если эти крылатые существа задумают построить свою Великую Стену, то скорее всего она будет похожа на «Яичный путь».

Интересно, что большинство пугающих инсталляций собраны в раздел под общим названием «Провокация». Именно там оказались и шерстяные финские сани **Анн Сундхольм**, и «Архангел семи морей» **Маркуса Коппера**, и люстра из костей цыпленка **Леа Вайтингтон**, и теплый стол **Кайсу Койвисто**. Кстати сказать, повышенная температура стола не связана с каким-то специальным подогревом. Это тоже метафора. Стол сверху донизу зарос волосами, потому и «пышет жаром».

Инсталляция «Вавилон» **Кристиана Скила** и **Мортена Скривера** адресована сразу к двум органам чувств: к зрению и обонянию. В тридцати довольно редких вазах, которые сами по себе интересно рассматривать, хранятся запахи амбры, лаванды, жасмина, касторки... Снимать крышки и нюхать содержимое ваз разрешено. Но запахи настолько сильны, что возможна аллергическая реакция. Именно этого художники и добивались: чтобы мы задумались о многообразии «вкусных и невкусных газов» и поняли, что Вавилонскую башню запахов строить опасно. Наверняка, это будет гигантский столл напротивнейшей вони. Вещь, сами понимаете, антихудожественная.

Среди нескольких десятков работ, вошедших в экспозицию, конечно, есть более или менее традиционные произведения, но они тоже включены в парадоксальные контексты. Например, настенная композиция «**Бали**» (1998) **Матти Брауна**, состоящая из более чем тридцати двух тысяч маленьких зеркал, находится в разделе «Чувства», рядом с «Вавилоном». Трудно уследить за всеми отражениями в этом скопище стекол, но медитировать по этому поводу не возбраняется.

Сотрудники Киасмы очень гордятся тем фактом, что выставка «Люби меня или покинь меня» делалась с помощью зрителей — как постоянных, так и случайных. Они приходили в музей, садились к компьютеру, изучали базу данных и выбрали именно те инсталляции, которые и заняли теперь два этажа. Ну а кураторы **Марья Сакари** и **Эйя Аарнио** лишь слегка подкорректировали «выбор народа», распределили инсталляции по темам, а также подготовили к печати каталог.

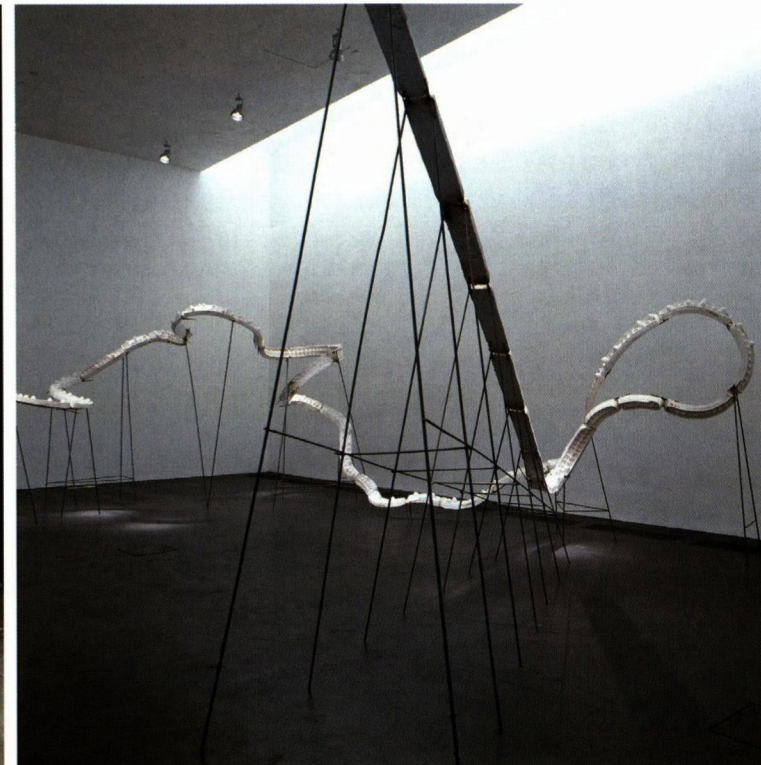
За шесть лет своего существования Киасма стала культовым местом, особенно среди молодежи, появился клуб друзей этого музея. Один из моих знакомых финнов, **Юкка Маллинен**, рассказал, что поначалу люди старшего поколения критически относились к деятельности этого современного музея, но постепенно привыкли. Причина в том, что само пространство, спроектированное архитектором **Стивеном Холлом**, помогает зрителям вникать в суть многих провокационных экспозиций. Если бы Киасма занимала помещения какого-нибудь старинного дворца, ее деятельность была бы куда менее успешной. Для сравнения: сейчас Государственный Эрмитаж пытается адаптировать для выставок современного искусства залы Главного Штаба. Подтверждаю: в отреставрированных помещениях графика **Сая Твомбли** смотрелась органично. Как и скульптура **Джорджа Сигала**. Но что касается инсталляций **Ильи Кабакова**, демонстрировавшихся там прошедшим летом, то налицо момент отторжения — на уровне пространства, на уровне ауры. Если мы хотим продемонстрировать современное искусство адекватно, с максимальным эффектом, то необходимо подумать и о новом музейном пространстве, не отягощенном прошлым — человеческой историей и историей культуры.

Выйдя из Киасмы, я столкнулся с группой юных скейтбордистов — они развлекались в выделянии всяческих фокусов возле конного памятника **маршалу Маннергейму**. Как им удавалось удерживать равновесие, просто загадка. Иногда молодые люди задиристо смотрели на бронзового маршала, как бы провоцируя его на ответный ход. На какой-нибудь дерзкий перформанс. Но увековеченный **Маннергейм** не шелохнулся.

Вот так и классическое искусство хранит молчание под натиском современных инсталляций. До поры до времени.



Борис Михайлов (Украина). Из серии «Я — не я». Черно-белая фотография. 1992



Ульф Роллоф (Швеция). Яичный путь. Пластик, скорлупа. 1996.
Фото: Петри Лагус



Симрин Гилл (Сингапур). Автосемена. 1998. Фото: Петри Лагус

Филип Марко, управляющий филиалом аукционного дома Sotheby's по Восточной Европе: «Беда современного искусства в том, что из-за недостатка средств практически отсутствует желание экспериментировать в этой области»

НОМИ: Вы работаете в Праге. Охарактеризуйте, пожалуйста, деятельность пражского филиала Sotheby's. Чем она отличается от деятельности других европейских филиалов?

Ф. М.: Пражский филиал является единственным филиалом Sotheby's в Восточной Европе. Он был основан в 1994 году, и его целью является пропагандировать деятельность аукциона в восточно-европейском регионе. Возник он также и для того, чтобы помогать нашим клиентам продавать предметы искусства, привезенные из-за рубежа, на которые есть определенная группа покупателей. Мы помогаем нашим клиентам на аукционах Sotheby's с различными административными вопросами, возникающими при покупке произведений искусства.

Каким образом вы устанавливаете контакты с клиентами?

Разумеется, у нас есть определенные стабильные связи, которые мы не прекращали даже во времена железного занавеса. Я имею в виду контакты с европейской, в том числе и чешской, аристократией. Они существуют уже продолжительное время. Что же касается новых вариантов взаимодействия, то мы создаем их через средства массовой информации — журналы, газеты. Поскольку у нас относительно консервативная политика маркетинга, то мы практически не прибегаем к услугам рекламных агентств. Мы сами ежемесячно издаем крупномасштабный журнал «Preview», который и распространяем среди своих клиентов.

На какие слои людей направлена деятельность пражского филиала Sotheby's?

В качестве покупателей нас в основном интересуют бизнесмены и коллекционеры, приобретающие предметы искусства именно на аукционах, проводимых в Чехии. Другая целевая группа — это владельцы частных коллекций и отдельных произведений искусства, не являющихся национальным наследием и разрешенных к продаже на аукционах за границей. Если говорить о русском искусстве, то отдельной целевой группой являются потомки русских эмигрантов, которые в 1920—30-е годы обосновались на территории бывшей Чехословакии. Речь идет о довольно влиятельной группе русской интеллигенции, представляющей неотъемлемую часть чехословацкого общества времен Первой Республики. Среди них, конечно, находились и коллекционеры, которые привезли в Прагу произведения искусства из России.

Сотрудничаете ли вы с пражскими галереями?

Да, мы сотрудничаем с пражскими галереями, и для них даже существуют выгодные условия продажи за рубежом. В Праге существуют галереи, которые через пражский филиал Sotheby's продают вещи, более подходящие для международного рынка.

Расскажите, пожалуйста, подробнее о вашем опыте работы с потомками русских эмигрантов?

Русский рынок искусства представляет незаурядный торговый потенциал. Особенно в прошлом, а также в этом году ожидается дальнейший рост цен на произведения русского искусства. Могут сказать, что значительной частью нашего экспорта являются работы русских художников. Необходимо отметить, что мы работаем с предметами искусства, которые находились на территории Чехии и имеют историю на территории Чешской Республики. Мы всегда были довольны работой с русскими клиентами, и в работе с ними у нас никогда не возникало проблем. Это сотрудничество носило очень корректный характер как со стороны покупающих, так и со стороны продающих.

Что бы вы сказали о русских бизнесменах, приобретающих предметы искусства? Интересует ли их аукцион с точки зрения художественной ценности произведений или только с точки зрения выгодных инвестиций?

Что касается новых русских, то они являются в основном покупателями. И, поскольку русское искусство — это очень выгодная инвестиция, обычно они совершают свои покупки на больших аукционах в Лондоне, куда регулярно приезжают. Там приобретаются произведения искусства, которые, например, последние 70—80 лет находились на территории Чехии. Этим, лондонским путем, русское искусство возвращается в Россию.

Каким искусством больше интересуются русские? В какой мере их привлекает мировое искусство?

Все же у них преобладает интерес ко всему русскому. Надо отметить, что Sotheby's уделяет большое внимание так называемым «национальным» аукционам. И русские торги, уже ставшие традиционными, являются одними из самых посещаемых вообще. Что подтверждается статистикой и других аукционных домов. В рамках Sotheby's появились также дни чешского, польского, венгерского искусства, и это означает, что в деятельности аукциона происходит регионализация. Регулярно проходят аукционы испанского, итальянского искусства. И, наконец, мы занимаемся общими торгами, имеющими самый высокий уровень. На них выставляются вещи, для которых есть клиенты, чьи имена широко известны в мире. И все же большинство посетителей региональных аукционов являются представителями данной народности.

Участвуют ли русские в аукционах, на которых выставляется недвижимость, мебель, драгоценности?

Безусловно. Недавно я посетил торги в Лондоне, где русские представляют стабильную клиентуру, которая покупает все виды антиквариата, в том числе недвижимость, мебель, драгоценности.

Если клиент решил продать предмет искусства на аукционе, каким критериям тот должен соответствовать?

Драгоценности должны иметь минимальную стоимость три тысячи фунтов, картины — минимально пять тысяч, чтобы для нас была выгодна вся операция. Клиент оплачивает транспорт и страховку из Чехии в Великобританию. Потом он должен получить разрешение от Чешского института памятников культуры на вывоз данной вещи. За редким исключением это разрешение получается. Если же предмет является культурным наследием Чешской Республики, оно не выдается.

Каким образом определяется происхождение и подлинность произведения искусства?

Поддельные произведения искусства всегда были и будут. Мы в Sotheby's работаем по следующему правилу: для каждого произведения искусства устанавливается ответственный эксперт, отвечающий за его подлинность. Sotheby's гарантирует подлинность всех произведений искусства, оформляемых через аукцион. В случае каких-либо сомнений относительно подлинности определенного предмета, даже не подтвердившихся, Sotheby's возвращает клиенту всю сумму. Такие случаи очень редки, именно потому, что наши эксперты — настоящие профессионалы, обладающие новейшими технологиями по проверке качества и подлинности произведений искусства. Нужно также отметить, что всегда лучше продается предмет и определенная историей. Если с предметом предоставляется каталог 50—

80-летней давности, в котором находится ваше произведение, или документы, где указано, что предмет достался вам в наследство от дедушки, дружившего с великим живописцем, это всегда является дополнительным плюсом.

Случалось ли экспертам выяснять, что на Sotheby's поступило когда-то давно украденное произведение искусства?

Мы проверяем все вещи, поступающие на аукцион. Существует так называемый Art-lost Register — перечень утраченных произведений искусства, через который проверяются все предметы, предлагаемые для продажи. Sotheby's является самым большим акционером Art-lost Register. Разумеется, дополнительно мы проверяем и всех клиентов индивидуально. Потом вторично проводим проверку через наши собственные ресурсы, не предлагают ли нам к продаже произведения искусства, украденные во время Второй Мировой войны у жертв Холокоста.

Британский эксперт Мартин Сондерз-Роллинз отмечал, что в последнее время русские музеи не имеют средств на покупку произведений искусства для своих коллекций. Какова, по вашему мнению, в данном аспекте ситуация в чешских музеях?

Полагаю, что такая же ситуация и у чешских музеев, а возможно, и более затруднительная, поскольку чешское правительство не выделяет достаточно денег на культуру. В этом году было выделено еще на 14 % меньше, чем в прошлом. Произведения искусства покупают в основном частные лица. Лично я не считаю это большой трагедией по причине того, что, если произведение куплено настоящим почитателем искусства, оно не исчезает с лица земли. Надеемся, что и у музеев когда-нибудь появятся средства, чтобы выставлять эти произведения.

Можете ли вы дать какие-нибудь прогнозы относительно спроса на произведения искусства?

Мы ожидаем роста цен на русское искусство на 10 процентов. Этот рынок прогрессирует, и такая тенденция существует уже с прошлого года. Если говорить о чешском искусстве, оно в ценовом плане более стабильно и остается на том же уровне, что и раньше.

В 1988 году произошли беспрецедентные Русские торги, где современное русское искусство уходило с молотка за огромные суммы. Как вы полагаете, может ли повториться что-нибудь подобное?

Я думаю, что рынок избирателен и становится все более таковым. Результатом этого является тот факт, что покупателей все больше интересуют проверенные историей ценности. Беда современного искусства именно в том, что из-за недостатка средств практически от-

сутствует желание экспериментировать в этой области на почве таких институтов, как галереи, музеи и прочее. В связи с этим интерес к искусству направлен по консервативному пути и возникает к уже известным художникам. По-моему, в России с этой точки зрения есть одно большое преимущество: ее масштаб в торговле произведениями искусства. Это касается и современного искусства. По сравнению с Чехией в России гораздо больше возможностей развития. Можно сказать, что Чехия в настоящий момент переживает кризис как в области творчества, так и в области продаж. В мире нет большого интереса к чешскому искусству, чего нельзя сказать об искусстве русском.

Если у клиента появился интерес к приобретению какой-либо вещи, каким образом возможно это осуществить? Необходимо ли для этого ехать в Лондон или Нью-Йорк?

Вовсе нет. Можно посетить ближайший филиал Sotheby's: через него приобретается клиентский номер, а потом физическое лицо уже может участвовать в торгах по телефону или он-лайн. Все административные вопросы, связанные с доставкой произведения, решает Sotheby's.

А как осуществляется оплата приобретения?

Оплата Sotheby's изначально, по внутренним правилам, осуществляется не в наличных, а переводом денег, хотя иногда, если сумма не превышает десяти тысяч фунтов, можно расплатиться и cash.

Можно ли выразить в процентном соотношении покупки, совершаемые заочно и в присутствии клиента на аукционе?

Подавляющее большинство покупок происходит по телефону. Зайдя в любой зал аукционного дома, вы увидите 20—30 посетителей, и в то же самое время по телефону виртуально присутствуют от 200 до 500 человек. Можно с уверенностью сказать, что доминирующий процент продаж происходит по телефону. Но изначально необходимо выполнить требования аукционного дома Sotheby's, связанные с клиентским номером, возможностью торговаться за безналичный расчет и юридической «чистотой» клиента.

Расскажите, пожалуйста, как происходят торги он-лайн.

Сотрудник компании Sotheby's присутствует в аукционном зале и выступает в качестве вашего официального представителя. Например, цена торгуемой недвижимости или драгоценности составляет 50 тысяч фунтов, и ваш представитель по телефону спрашивает, согласитесь ли вы на следующее предложение в 55 тысяч фунтов. Существует и другой вариант: вы устанавливаете определенную сумму, с которой вы готовы согласиться, и ваш представитель потом уже торгуется самостоятельно.

Записала Ольга Васинкевич

инфо+

во американскому рынку. Дело в том, что в Лондоне оно приобреталось в основном русскими же коллекционерами.

Топ-лоты по итогам торгов в Нью-Йорке:

В. Верещагин «Казачий пост на Дунае»

\$ 444.800

И. Айвазовский «Спасшиеся» \$ 1.083.200

А. Харламов «Сестры» \$ 411.200

В. Баранов-Россинэ «Натюрморт со стулом»

\$ 1.184.000

М. Ларионов «Обнаженная с откинутой

головой» \$ 478.400

Через месяц после нью-йоркских торгов, 26 мая, в Лондоне вновь прошли традицион-

ные Русские Торги. В ходе двух торговых сессий за наибольшие суммы были проданы:

М. Нестеров «На Земле покой» £ 565.600

И. Айвазовский «Вид Ялты» £ 420.000

М. Ларионов «Через сети: Купальщики»

£ 218.400

Не так давно лондонский Русский отдел Sotheby's опубликовал любопытную статистику роста цен на Русских Торгах. Согласно таблице, за последние пять лет их общие доходы возросли в семь раз — с двух миллионов в 1999 году до четырнадцати в 2003-м.



Гайд-парк. Лондон. 1938

Анри Картье-Брессон (1908—2004): охотник

Валентин Дьяконов

3 августа 2004 года в возрасте 95 лет скончался французский фотограф Анри Картье-Брессон.

В фотографии НСВ (в мировой прессе он известен под этой аббревиатурой) старался занять позицию незаметного наблюдателя, и, хотя сам он не стал известен широкой публике, предпочитающей модные журналы, его фотографии встречаются и заинтересованному, и незаинтересованному зрителю на каждом шагу.

У меня есть дома только один сувенир из Парижа — медная рамка для фотографии. В качестве образца под стекло вставлен один из снимков Картье-Брессона — флиртующая парочка за столиком в открытом кафе. Смотрите, как бы говорит нам производитель сувенира, какие воспоминания надо привозить из Парижа! Конечно, ценность фотографии Картье-Брессона не в том, что она стала символом Франции для туристов. С ним ушла в прошлое в известном смысле эпоха лаконичного фотofакта.

В наше время репортажной фотографией, даже высококачественной, никого не удивишь. Да и в нее проникают многие элементы постановочного снимка — вспомнить хотя бы скандал с измененными с помощью компьютера изображениями автокатастрофы принцессы Дианы. Современная фотография делается в нескольких традициях, в зависимости от объекта съемки. Есть традиция архитектурной, конструктивистской фотографии. У модной и постановочной фотографии — свое прошлое, включающее в себя чуть ли не всю историю искусства. И «моментальные» кадры Картье-Брессона уже считаются образцом, который иногда другие мастера повторяют при помощи постановочных средств.

Психологи называют человеческую речь «второй сигнальной системой». В наше время фотография в странах Запада становится третьей такой системой, не менее развитой, чем речь. Анри Картье-Брессон был одним из тех фотографов, что максимально развили, обогатили язык фотографии и в смысле слов-объектов, и в смысле предложений-композиций.

В определенном смысле фигура НСВ олицетворяет собой то, ради чего была изначально придумана фотография. Сам он называл свою деятельность «моментальной живописью», подчеркивая — может быть, неосознанно — связь с изобразительным искусством. Практически никогда не обрезая свои снимки, Брессон намеренно избегал кадрирования как еще одного элемента постановки и постдоработки уже отснятого материала. Главным его принципом было ожидание «решающего момента» (так называлась его известная книга в американском издании — «The decisive moment», 1952), о котором более всего принято писать в связи с его творчеством. Он, как охотник, выжидал, пока наступит тот самый момент, часто используя ассистентов как своеобразный щит, наживку в своих отвлекающих маневрах. «...Картье-Брессон снимал через их плечи или резко отталкивал их в сторону, чтобы поймать „момент“». При этом фотографу никогда не отказывало чувство такта. Умиравший Махатма Ганди снят Картье-Брессоном через портьеры, издали. Его коллегу, пытавшуюся заснять последние часы жизни индийского политика с максимально близкого расстояния, со скандалом выгнали из резиденции Ганди.

Анри Картье-Брессон родился в 1908 году в Нормандии. В конце 20-х годов он приезжает в Париж, чтобы учиться живописи. По некоторым данным, его учителем стал великий сюрреалист Макс Эрнст. Однако в 1932 году НСВ увидел снимок венгра Мартина Мункаши, одного из пионеров модной и репортажной фотографии, и поразились возможностям тогда еще новой техники. В том же году он покупает свою первую «Лейку» и отправляется в путешествие по континентам. В галерейном мире Картье-Брессона сразу же высоко оценили: его первая выставка прошла все в том же 1932 году в нью-йоркской галерее Джулиана Леви, а уже в 1947-м стараниями энтузиаста фотографии и директора MOMA Альфреда Бара открывается его ретроспектива. В 1937 году он снимает гражданскую войну в Испании. По возвращении в Париж фотограф сотрудничает с драматургом и режиссе-



Евнух императорского двора последней династии. Пекин. 1949



На скачках в Карраге близ Дублина. 1955

ром Жаном Ренуаром, играет эпизодическую роль в его фильме «Правила игры». Картье-Брессон участвует и во Второй Мировой войне, проходя службу в отделении кинохроники французской армии. После пережитого им плена и тюрьмы, из которой он бежит, Брессон становится участником французского Сопротивления.

После войны Картье-Брессон вместе с Робертом Капа, Дэвидом Сеймуром и Джорджем Роджером основал всемирно известное фотоагентство Magnum (1947), чему предшествовал момент некоторой послевоенной растерянности. Тогда НСВ погрузился в «фотографию ради фотографии», ориентируясь на фотограммы Мэн Рэя. Но знакомство с Капа изменило точку зрения Картье-Брессона на собственную работу. «Капа сказал мне: «Тебе не стоит оставаться в движении сюрреалистов. Будь фотожурналистом. Иначе ударись в маньеризм. Оставь сюрреализм в сердце, не скули. Надо двигаться!» — так говорил Картье-Брессон позже. Впрочем, этому совету он следовал и до войны, что видно в его работах конца 30-х годов. Тем не менее самые известные снимки Брессона сделаны в послевоенные годы. Например, знаменитая сцена из расформировывающегося концлагеря. Женщина, превратившаяся в смазанный жест, бьет по щеке другую женщину, освещенную вспышкой лагерного начальства.

В те годы перед фотоаграфами открывалось широчайшее поле деятельности. Старая стационарная техника навсегда уступила место портативным фотоаппаратам. Газеты и прочие СМИ готовы были платить большие деньги за репортаж из неизведанных уголков планеты. Маршруты фотографов Magnum были во многом похожи. Например, Роберт Капа побывал в Советском Союзе вместе с писателем Джоном Стейнбеком в 1948 году. Картье-Брессон отправился в СССР после смерти Сталина, в 1954-м. Кстати, о популярности и престижности фоторепортажа говорит тот факт, что Капа получил за фотографии чуть ли не в пять раз больше денег, чем Стейнбек за текст (его книга появилась в России после перестройки под названием «Русский дневник»). Суть агентства Magnum была в том, что организация коммерческих заказов позволяла фотографам работать и над интересующими лично их проектами.

Фотографии Роберта Капа еще плохо известны русскому зрителю. А «советскую» серию Картье-Брессона показывали однажды в рамках одной из первых московских Фотобиеннале. На некоторых снимках еще видна атмосфера неизжитой сталинской парадности: снятые со спины физкультурники на марше, знамена. Самое важное, что Картье-Брессон уловил в России того времени — сочетание архаики и всеразвивающейся индустрии, характерно для нее и по сей день. Один из кадров изображает восточную семью, на заднем плане аул, на переднем — фара «Волги» или «Победы». Есть и парижский «момент»: на одной из редко воспроизводимых в печати фотографий две хорошо одетые москвички ведут светскую беседу на улице. Жесты

и позы настолько утонченны, что в них трудно узнать жительниц столицы «эпохи Москвошвея».

Картье-Брессон не был, однако, никогда простым фотожурналистом и к движению папарацци, которому завидовал Ньютон, не примыкал. Его называют «глазом XX века», но и это определение слишком общее. Картье-Брессон сочетал в себе вычку художника, охотничий азарт и широкий кругозор. Композиционная выверенность его фотографий уже в середине XX века породила оппозицию в среде молодых фотографов. Один из самых известных бунтарей 60-х, Уильям Кляйн даже задался целью делать «антибрессоновские» снимки. Он обрезал фотографии, работал с расфокусировкой заднего или переднего планов, использовал элементы графики и коллажа. Правда, и Кляйн, и другие бунтари уже давно стали классиками. А фотографии Картье-Брессона своей свежести не потеряли.

Картье-Брессон был прекрасным портретистом. Для некоторых исторических личностей его портреты — главные в галерее. Однако НСВ не ограничивался съемкой признанных знаменитостей. Помимо Фолкнера, Матисса, других художников и политиков, он сделал, например, предсмертный портрет американского поэта Эзры Паунда, прожившего остаток жизни после Второй Мировой с клеймом коллаборациониста и бывшего персоной нон грата на родине. В портретах Картье-Брессона, по словам искусствоведа Э. Гомбриха, содержится «искра жизни, которую только гений мог сохранить в фотографическом изображении». По сравнению с импровизацией в строгих рамках, характерной для портретов Ричарда Аведона, или театральными постановками Энн Лейбовиц, портреты Картье-Брессона намеренно повседневны. Люди на его фотографиях находятся в состоянии неустойчивого равновесия: кажется, что сейчас они продолжат прерванную щелчком камеры беседу или проследуют дальше, за пределы кадра.

Он перестал фотографировать в 1975 году и не считал себя обязанным объяснять свое решение. И рассуждать о фотографии Картье-Брессон не любил. Он считал, что говорить о фотографии для него все равно что разведенному мужу рассказывать о бывшей жене. Неприлично. В том, что он бросил фотографировать в середине 70-х, есть, возможно, особый смысл. Именно в эти годы профессия фотографа становится все более связанной со знаменитостями, да и сами фотографы потихоньку превращаются в «звезд». Идеальный фотограф 70-х — Хельмут Ньютон, в чьих постановочных снимках главную роль играет секс, признанный двигателем торговли и универсальной метафорой для чего угодно. Тот самый маньеризм, от которого ушел Картье-Брессон, в общем и целом как раз и победил в современной фотографии. А охотники-репортеры организовались в целые войсковые подразделения, круглосуточно дежурящие в горячих точках. Тем ценнее снимки ушедшего от нас Анри Картье-Брессона, сделанные тогда, когда мир впервые смотрел в объектив художника.



Алексей Ингелевич, филолог-германист, и его дочь Таня

любимые люди Али Есипович

Лиза Вертин

В этой странной черно-белой фотографии, выполненной петербургским мастером гламурной, но все же тоже черно-белой съемки Алей Есипович, меньше всего журналистского — бытового интереса к человеку. (Набоков ненавидел «вульгарность» интереса к человеку.) Хотя и сопровождается в ней каждая персоналия некой «историей жизни». И все же проект, который в скором будущем намерен показать Государственный Русский музей, носит название «no comment», а значит, сам автор свою работу комментировать отказывается, предоставляя эту возможность зрителю и критику.

Прежде всего это мастерски выполненная прямая фотография. Что значит прямая? Кроме того, что художник не готовит за спиной у модели фоны и не помещает ее в некую «придуманную» им обстановку, он еще и не «выстраивает» собственное отношение к персонажу или пейзажу за счет световых рефлексов, чем мастера-фотографы в принципе владеют в совершенстве. (Хотя есть у Али в этой серии одно исключение — германист-филолог, в фиксации изображения которого уж слишком сквозит и личное уважительно-любовное восхищение, вполне себе заразительно передающееся зрителю, и предложение игры перед камерой.) Так вот все-таки в прямой съемке нет места spectacularным настроениям и тем более действиям — никто не делает «добрую тетюшку еще добрее», а красивый пейзаж еще красивее. Не случайно кто-то из хороших английских писателей назвал съемку такого рода «творческой честностью».

Рискну предположить, что у прямой фотографии куда больше шансов остаться в истории и быть помещенной в солидные музеи и специальные справочники хотя бы в силу приближенной к нам адекватности происходящего, документального реализма, ей свойственного. Как это произошло, например, с тройным портретом Игоря Стравинского с перекошенным инсультом лицом в работе Ричарда Аведона 1969 года (за полтора года до смерти великого композитора). Или с целым собранием прекрасных образцов прямой фотографии, хранящимся и, как правило, выставленным на первом этаже в экспозиции знаменитого парижского д'Орсе. Таковы, в частности, работы Шарля Нэгра (1820—1880), ученика Делароша, взявшего у учителя привычку прозаически буднично трактовать то, что пишешь или снимаешь, и стремившегося изо всех сил к передаче внешнего правдоподобия обстановки, костюмов и бытовых деталей (Нэгр оставил живопись, увлекшись фотографией). Есть прекрасные старые американские хроники

времен покорения Дикого Запада, есть холодная пуристская немецкая фотография, сделавшая ставку на свой «cool». (Правда, в последней стало уже избитым приемом нарочито максимально приближать к нам собственно жизнь как она есть — жизнь кожи, жизнь вещи, жизнь растительную и даже биологическую, животную, духовную и без.)

И все же тема серии «no comment» у Али Есипович царапает каким-то особым заусенцем — как неловкость, повисшая в воздухе после слишком пряного анекдота. Мы готовы говорить о старости как о возрасте мудрости и успокоенности усталого дерева, но никак не о вывертах морщинистых веток в их последней попытке выставить по весне на всеобщее обозрение свой случайно зацветший сушок. (Кстати, было бы интересно увидеть фотографические пейзажи автора.) При взгляде на Алиных героев и героинь все равно задаешься вопросом: что это? Неприличность или естественность, вздорное стариковское «хочу и буду» или незазорная физиологическая инфантильность, свойственная, как известно, всем старикам и детям? (Моя покойная бабушка уж точно фыркнула бы — «Бесстыдники!».) У меня нет пока ответа на эти вопросы — есть только осознание общечеловеческого архетипического страха перед старостью именно в таком виде, какой ее представил фотограф: без иллюзий, без прикрас, без выхода. И здесь не важно, что в старых морщинистых ногах под игриво приподнятым подолом нам гуманно было бы угадать стройные ноги бывшей танцовщицы. Важно то, что мы видим только старость и чувствуем только страх. Может быть, ради этого работал фотограф, создавая болезненную царапину в своем преимущественно гламурном портфолио?

Аля Есипович — директор фотодепартамента петербургского городского журнала «СПб.Собака.ги». Закончила курс фотожурналистики при Доме журналиста в Санкт-Петербурге, изучала историю фотографии у профессора ЛГУ Владимира Никитина, а затем у американского фотографа Деборы Турбевиль, часто бывающей в нашем городе. Она участвовала в нескольких крупных фотовыставках, является дипломантом конкурса СеЗам-2002, наградившего ее, тоже за серию «Портреты», в журнале «СПб.Собака.ги». Люди и еще раз люди — ее любимая тема. Красивые и знаменитые, умные и не очень, любящие себя на глянцевои странице и уже привыкшие ко всему, что крутится вокруг них. Алины герои «no comment», слава тебе господи — иные. Их жалко, им сострадаешь из-за их щемящей обнаженности перед нами; они по-настоящему раздеты, «разъяты» перед объективом фотографа — в физическом, социальном, нервном смысле. No comment...



Галина Викторовна Яцевич. Преподаватель танцев



Лидия Ивановна Доротенко. Актриса



Борис Симхович Хаим. Биофизик



Разговор. 1987

Владимир Антощенко: ироническая геометрия

Михаил Кузьмин

«Визуализация иронии и пафоса» — это тема большинства работ известного питерского художника Владимира Антощенко. В прошлом году он выпустил в свет альбом фотографий с характерным названием «Несерьезный Петербург» (издательство «Святослав», компания «Аюрведа Плюс»).

С пафосом все более или менее понятно. Эта субстанция духа связана с властью, с государством, с трудовыми и военными подвигами, с красотой, мощью. Вообще с праздниками и полнотой жизни. Можно даже сказать, что пафос — это квинтэссенция государственных эмоций.

Ирония — «материя» сложная, прихотливая, какая-то тень на плетень. И в то же время ошибочно видеть в ней только негативные тенденции, только отрицание отрицания. Ирония, при правильном использовании ею, способствует выявлению противоречий между лицом и маской, между словом и делом, между новизной и рутинной. А в «содружестве» с пафосом она же помогает создавать художественные произведения. К стати сказать, многие философы — Аристотель, Платон, Гегель, братья Шлегели, Кьеркегор и др. — изучали иронию довольно пристально. Но в каком-то смысле фотограф Владимир Антощенко идет дальше них: от разговоров он переходит к делу — к визуализации иронии и нейтрализации пафоса. Проследим за этим процессом на конкретных фотопримерах.

Уже давно существует среднестатистический образ пафосного Петербурга: Нева, Адмиралтейство, Петропавловка, Исаакий, Медный Всадник. От частного клиширования он порядком истерся, стал общим местом. Для того чтобы город ожил, его надо включить в другой поток времени. У Владимира Антощенко есть фотография «Инопланетяне в Петербурге». На заднем плане — очень знакомый набор (Эрмитаж, Адмиралтейство, Исаакий). Все это слегка подернуто туманной дымкой. На переднем плане — два больших монстра, два пришельца из космоса. Как им удалось материализоваться на берегу Невы? На этот вопрос фотограф не отвечает. Может быть, «пришельцы» всегда здесь и были, просто мы их не замечали. Очень важно, что «инопланетяне», которые напоминают нам непонятных божков, олицетворяют иной мир, другую цивилизацию, и она, возможно, гораздо интереснее и могущественнее, чем наша.

Мы продолжаем рассматривать «моментальную фотографию» Владимира Антощенко. Тот факт, например, что наш город будет стоять вечно, на мой взгляд, очевиден. По крайней мере для коренного петербуржца. На этом этапе созерцания рождается в душе гор-

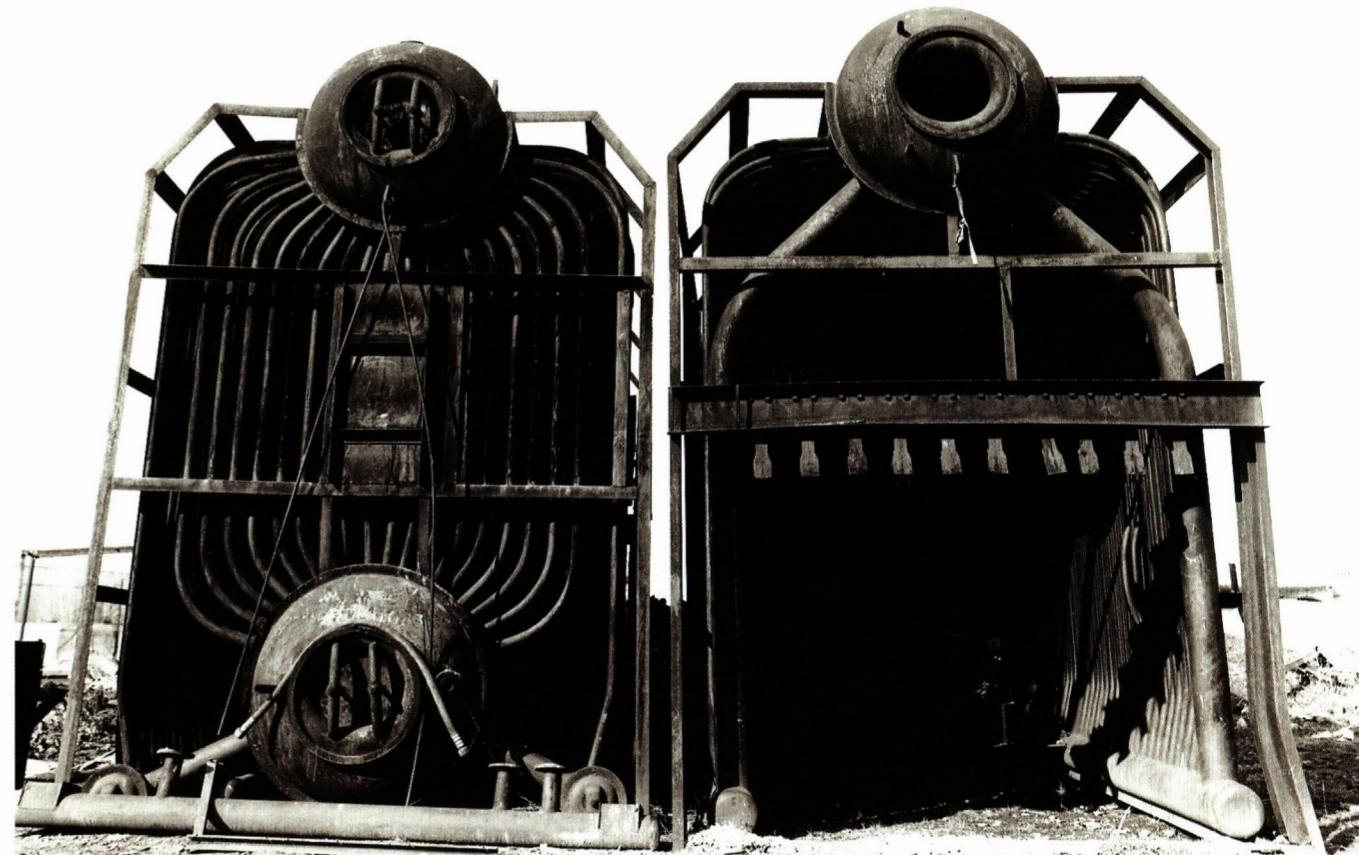
дость за великий город. Она, конечно же, пафосная, но в данном случае — свежая, здоровая и положительная, потому что рождена... в любви. И вопрос, почему столь мощные существа-«инопланетяне» проигрывают в сравнении с «имперским Петербургом», решается сам собой. Причина прозаическая: «пришельцы» сделаны из непрочного материала — песка...

Не настаиваю на том, что каждую фотографию Владимира стоит подвергать столь тщательному герменевтическому анализу. Чтобы уловить суть иронических подкопов под пафос, достаточно обычно двух-трех минут. Во время одной из весенних прогулок по нашему городу Владимир Антощенко поймал в объектив сурового атланта, поддерживающего чей-то балкон. Получился вполне статусный снимок, который удалось разбавить иронией. Над головой атланта навис часток кол сосулек, символизирующих смену времен года. И опять-таки, изюминка этой вроде бы простой фотографии в том, что сиюминутное и вечное оказались под одной крышей.

У Владимира Антощенко — профессиональный интерес к Петербургу. Он возглавляет кафедру градостроительства Архитектурно-строительного университета (бывший ЛИСИ), читает студентам лекции по широкому кругу градостроительных проблем, включая и архитектурный анализ. Интересно, что во время лекций он использует обычные слайды. Игры с иронией и пафосом, то есть собственные работы, Антощенко-фотограф своим студентам в качестве демонстрации не предлагает. Это сфера индивидуального творчества.

Внимательно просмотрев книгу «Несерьезный Петербург», можно сделать кое-какие выводы. Пафос любит строгую геометрию. Он просто обожает симметрию. Если есть равенство левой и правой частей изображения на условный центр, то пафос демонстрирует всю полноту своей власти. Но стоит только кому или чему-то симметрию исказить, как меняется и общая картина мира. К стати сказать, в таком большом городе, как Петербург, сама жизнь нарушает симметрию фасадов, идеальную «парность» архитектурных замыслов. Этот аспект зафиксирован в фотоработах Владимира: «Агрессивная реклама», «Голова и два туловища», «Цирк», «В споре», «Все при деле». Понятно, что ирония в таких ситуациях легко переходит на сторону асимметрии.

И все же возможности геометрии в сложном деле нейтрализации пафоса весьма ограничены. Климат или меняющаяся погода справляются с этой задачей гораздо быстрее и гораздо ощутимее. Достаточно выпасть снегу или выйти Неве из берегов, как город вновь оживает. Без помощи иронии.



Парочка. 2000



Двойное удвоение



На крыше. 1997

Фото Владимира Антощенко

магия Бергсона

Александр Котломанов

Бывают случаи, когда искусство и философия увлечены одной и той же идеей, когда художественный объект становится наилучшей иллюстрацией к философскому тексту. Так было с учением Анри Бергсона (1859–1941), вызвавшим к жизни эстетику витализма и виталистскую скульптуру.

Философия жизни Бергсона родилась в то бурное время, когда на европейском культурном пространстве боролись два полярных мировоззрения. Одно решительно отвергало любую метафизику и верило в науку как единственный источник истины и породило свою философию — скучнейший позитивизм, чей материалистический дух впоследствии воцарился в Советской России, да и в остальном мире. Оппозицией культу науки стали учения, выдвинувшие альтернативные формы анализа самых различных вещей — прежде всего самой жизни. Жизнь стала рассматриваться как уникальный феномен, качественно отличный от неживой природы, действующий по своим особым законам, противоположным законам физики и математики. В такой философии основную роль играла интуиция — в качестве метода познания или видения, не требующего объяснения рациональными и строго логическими категориями. Именно об этом говорили Фридрих Ницше, Вильгельм Дильтей и Анри Бергсон.

Бергсонизм был модной философией в первой половине XX века. Для парижских великосветских дам посещение лекций философа превратилось в один из главных пунктов их «культурной программы». Но волновал Бергсон не только умных аристократок. Его идеи, скептически оцененные учеными и «научно» ориентированными философами, с восторгом принимались многими поэтами и художниками. Свою роль сыграли литературное дарование мыслителя, его артистизм, умение каждую лекцию или эссе превратить в произведение искусства. Интересно, что в 1928 году он получил Нобелевскую премию по литературе — за философские труды. Главные идеи философии Бергсона — «длительность» («la durée», форма, которую принимает последовательность состояний сознания, когда наше «я» полно жизни, когда оно утверждает разделение между настоящим состоянием и состояниями предшествующими), духовная память и élan vital («жизненный порыв»), постигаемые посредством интуиции.

К тому же философ создал концепцию «чистого» или «глубинного» «я». Наша подлинная сущность — так называемый «поток сознания», состоит из необозримого множества тончайших чувствований и переживаний. Ему противостоит «социальное», или «поверхностное» «я», связанное и взаимодействующее с пространством, «маска», предназначенная исключительно для внешних практических действий. Именно внешнее «я», по мнению Бергсона, произвело язык и науку (поскольку оно в первую очередь создает условия для возможности контакта, коммуникации, общения). Внешнее «я» «мыслит» категориями количественного, а подлинная сущность сознания не поддается никаким количественным определениям и обладает абсолютной свободой.

Интересно, что, характеризуя наибольшие недостатки оппонентов Бергсона, можно, с его точки зрения, назвать их теории эволюционного развития *нехудожественными и не-прекрасными*. Для Бергсона большую роль в философии играла красота формы, и «художественность» теории уже могла бы оправдать существование последней. Феномен генетической наследственности и умирание индивидуального организма, о которых много писал мыслитель, — не более чем функции жизненного цикла, того, что он называл vital process (жизненный процесс). Однако для Бергсона слово «процесс» представляло собой обозначение некой «ауры мыслящей красоты», имеющей параллель в символистской технике стихосложения, отражающей творческий акт создания стихов. Уже в на уровне структуры своих

произведений Бергсон закладывал своеобразные поэтические ключи к тем процессам жизни, которые старался объяснить. Он зачастую выражал свои мысли именно как поэт, не нуждаясь в эмпирических доказательствах, объясняясь путем доказательства бесполезности объяснений. Стратегия его философии определяется использованием интеллекта для принижения интеллекта (рационализма) при помощи художественного мастерства.

Находились, однако, представители сциентистского (ориентированного на науку) направления, решавшиеся оппонировать «магии Бергсона» и называвшие его учение не более чем эффектной спекуляцией на тему жизненного развития. Но, несмотря на все их доказательства, опровергавшие научные построения философа, литературные качества «атак» его оппонентов были всегда значительно ниже *художественных* достоинств произведений Бергсона. В своем отрицании психических (или духовных) альтернатив объяснения жизни, в своем высушенном материализме, они выявляли недостаток или даже полное отсутствие эстетического чувства, что вызвало резкую неприязнь читателей — не только бергсонистов. И все же сциентисты редко пытались опровергнуть интерпретации в духе Бергсона — скорее, они надеялись на поражение его теории в ходе дальнейших научных открытий.

Мысли Бергсона представляют собой причудливую смесь поэтического описания и квазинаучного рационализма. Их научное основание заключается в предположении, что инертная материя оживляется при проникновении в нее некой «жизненной силы» (élan vital), «подобно глыбе камня под резцом скульптора» (эта аналогия вызвала бурное одобрение у скульпторов-виталистов, чьей задачей стало сообщение материалу формы жизни). Бергсон говорил: «Жизнь, подобно сознательной деятельности, есть изобретение и тоже представляет собой „творчество“»².

В своем главном труде, «Творческой эволюции» (1907), Бергсон писал: «Нужно заменить интеллект в собственном смысле слова более обширной реальностью: интеллект же есть только сознание этой реальности»³. Бергсона, недовольного рациональными способами постижения действительности, более привлекала интуиция, основанная на таинственном озарении, проявлении élan vital. Ее он объяснял разными причудливыми определениями — «орган метафизики», «жизнь духа со стороны самого духа» и т. д.

Élan vital, «жизненный порыв», импульс оказался наиболее известной и влиятельной идеей Бергсона. Именно поэтому витализм стал сутью влиятельнейшей эстетической системы, причем авторитет этого термина был поддержан даже некоторыми выдающимися именами в науке (например немецким биологом Рейнке). Большая популярность élan vital заключалась, главным образом, в природной склонности большинства людей с идеалистическим мировоззрением хотеть верить в его существование. В отличие от механистических теорий физиологии и эволюции, élan vital ни в коей мере не принижал ценность существования человека, не отрицал божественности его происхождения. К тому же идея сущности, которая допускает возможность жизни даже в инертной материи — и которая сама есть жизнь — обладала такой убедительностью и привлекательностью, что противостоять ей было трудно даже самым твердым материалистам.

Трудно установить, что появилось раньше (около 1910 года) — абстрактная виталистская скульптура или виталистская эстетика, бывшая ее идейной базой. Возможно, они возникли одновременно. Виталистская эстетика, берущая начало в élan vital Бергсона, являлась теоретическим обоснованием для скульптуры, которая должна казаться, например, не вылепленной, но *вырастающей* в соответствии с некой внутренней установкой. Идея «жизненного порыва», будучи

в первые десятилетия XX века одной из наиболее популярных, способствовала стремлению ряда скульпторов порвать с изящным искусством 19-го столетия ради создания более грубых, но и более ценных и фундаментальных пластических образов. Для приверженца абстрактного витализма стало необходимо создавать «жизнь» в той радикальной форме, которая не могла казаться ничем, кроме как копией жизни, выражением ее *идеи*. Скульптор должен «высвободить» витальную сущность из глубины материала в процессе работы над произведением.

До появления абстрактной виталистской скульптуры в европейском искусствознании большую популярность имела концепция рассмотрения развития художественных стилей путем противопоставления двух полярных тенденций — органической (репрезентативной) и геометрической (линейарной, абстрактной). Считалось, что соотношение такому разделению актуально для всех художественно-исторических периодов от палеолита до современности. Апологетами здесь выступали Вильгельм Воррингер и Арнольд Хаузер. Эстетика витализма словами Герберта Рида и Анри Фосийона, наоборот, говорила о слиянии органического и геометрического в новой пластике. Никогда ранее в истории искусства не было столь сознательного соединения — как на идейном, так и на пластическом уровнях — этих двух противоположных сил.

Благодаря своим весьма своевременным и успешным атакам на материализм Анри Бергсон стал «верховным жрецом» нового культа — культа внушения жизни при помощи витальной сущности, перенданной инертной материи творческой силой скульптора. Приверженцем идеи *élan vital* оказался и Джордж Бернард Шоу. В статье 1932 года он описывает метаморфозы, происходившие в процессе создания Роденом его портретного бюста. Шоу поражался способности преобразажать глину путем серии стилистических изменений: «И опять будто столетие умчалось в одинокую ночь, и бюст стал бюстом работы Родена, и он был вылитой копией головы, расположившейся на моих плечах. Казалось, что это был процесс, относящийся к полю деятельности эмбриолога, но не скульптора. Рука Родена работала не как работает рука скульптора, но как творит *Élan Vital*… Рука Бога — его рука…»⁴. Несмотря на всю высокопарность выражений, Шоу в этой статье всего лишь показывает, что Роден стремился к так называемой *жизненности* образа. Скульптор использовал для этого все возможные средства, включая некоторые сомнительные иллюзионистические приемы — все с целью симуляции жизни в материале. Вслед за Роденом многие другие ваятели разных стилевых направлений адаптировали в своем творчестве виталистские устремления. Тем не менее понадобилось много времени, чтобы идея *élan vital* завладела умами критиков, пишущих о современной скульптуре. До 1950-х годов вряд ли кто из них серьезно рассматривал витализм как особую и специфическую философию создания скульптуры.

Герберт Рид, главный идеолог витализма в искусствознании, в небольшой книжке «Искусство и эволюция человека» (1951) высказал следующее: «Я должен признаться, что я убежденный бергсоаниец. „Хороший поэт, но плохой ученый“, Бергсон отвергается с научной точки зрения, — тем более что метод его ненаучен. Но он имел то, чего так часто недостает ученому — пророческое видение»⁵. Рид верил в универсальный характер учения французского мыслителя. В качестве описания эволюции оно замечательно подходило для объяснения эволюционной роли искусства как решающего аспекта человеческого сознания; почти в биологическом смысле оно соединяло мысль с художественными образами, рождающимися из мысли. Кроме того, теория Бергсона соответствовала «унитарному принципу» анализа, применявшегося Ридом и позволявшего с одинаковым успехом рассматривать предмет как на одушевленном, так и на неодушевленном уровнях. «Я пытаюсь доказать, — говорил Рид, — что

произведение искусства не аналогия — это существенный акт трансформации, не просто форма ментальной эволюции, но витальный процесс сам по себе»⁶.

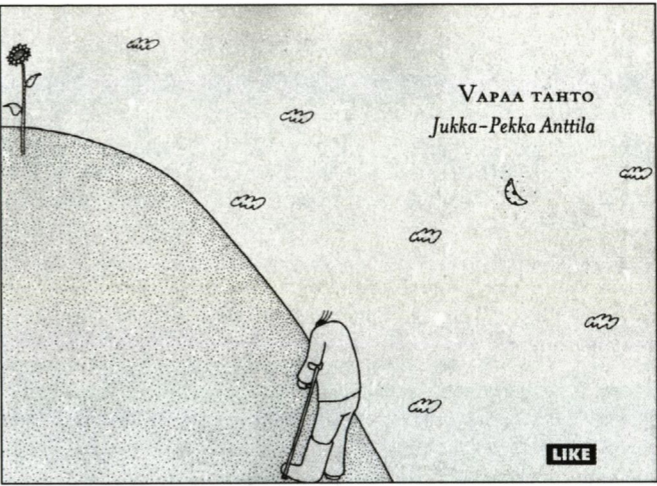
Пример виталистского «метода» представлен в книге Рида «Философия современного искусства» (1951), особенно в той ее главе, что посвящена Генри Муру: «Мур, как и подобные ему художники всех времен, верит, что за внешней стороной вещей есть некий род духовной сущности, сила вечного бытия, которая лишь частично раскрывается в конкретных формах живого»⁷. И еще: «Противопоставление, которое обычно делалось между органическим и неорганическим в науке, отвергнуто самой наукой, но тем не менее, определение, обычно ассоциирующееся с феноменом «жизни», существует, и Генри Мур сам подтвердил, что *витальный*, более чем *органический*, может, таким образом, быть лучшим словом для обозначения искусства, являющегося антитезисом конструктивизму»⁸.

Эстетическая доктрина скульптурного витализма Герберта Рида — прямая наследница витализма Бергсона; она также во многом связана с атакой на механицизм в биологических науках. То, что искал Бергсон, а затем Рид, заключалось в возможном метафизическом объяснении органической жизни и выражения жизни в искусстве, объяснении, которое бы ответило на обе проблемы. Причем ни один из них не был антинаучным мыслителем. Однако ни Бергсон, ни Рид не считали научные объяснения единственно истинными. Они понимали, что сущность витализма состоит в индивидуальной интуиции чувствовать «пульс жизни» в том или ином объекте. Ни тот, ни другой не являлись антирационалистами, скорее оба поддерживали позицию сочетания анализа с верой, интуицией, чувственностью.

Что касается Анри Фосийона, то его в первую очередь привлекало абстрактное представление Бергсона о «жизненном порыве», индивидуальных первичных качествах жизни, фейерверкообразном жизненном процессе и духовной памяти. В отличие от книг Рида, ориентированных на анализ творческого процесса конкретных художников, «Жизнь форм» Фосийона (1934) рассматривает общее понятие формы, ее автономную жизнь. Формы в его понимании — это конкретизации *élan vital*. Они живут в различных областях мироздания и в сознании человека в частности (особенно ценным здесь является сознание художника). А вот что Фосийон говорил о художественном творчестве: «Любое действие — это жест, а любой жест — это проявление характера. Все это представляет для нас основную ценность, и если справедливо высказывание Джеймса о том, что любой жест оказывает влияние на жизнь сознания, которое есть не что иное, как жизнь формы, то мир, созданный художником, действует на него, в нем и на других»⁹.

Помимо примеров Рида и Фосийона, влияние бергсонизма очевидно в манифестах футуристов и сюрреалистов, а также в теоретических эссе ведущих скульпторов-виталистов — Ханса Арпа, Генри Мура и Барбары Хепворт. Даже сам рабочий процесс этих и многих других знаменитых художников имел много общего с программой, заявленной Бергсоном и его последователями. Причем это не было механическим следованием теории, а деятельностью, конгениальной провозглашенным идеям. Концепция витализма стала одним из многих течений модернизма, успешно выдержавших конкуренцию с великим наследием многовекового прошлого, когда искусство не было охвачено суетливой и бессмысленной манией «актуальности» и не превращалось в бледную фикцию образа современности.

В наше время большинство арт-критиков, радостно употребляющих термины «витальный» или «витальность», вряд ли смогут внятно объяснить их происхождение. Такова судьба любой глубокой мысли: она подвержена популяризации и, увы, упрощению, этим неизбежным спутникам истинной ценности



Юкка-Пекка Анттила. Свободная воля.

Хельсинки: ЛИКЕ, 2003

Буква цепляется за букву, слово за слово, предложение за предложение. Это, как утверждают знающие люди, «линейное письмо». Говорят, в данный момент оно, как система фиксации, переживает глубочайший кризис. Не то чтобы авторам надоело, по выражению Беллы Ахмадулиной, «ставить слово подле слова», нет, пишущие люди рады сочинять по старинке. Бунтуют прежде всего читатели. Они отказываются погружаться в романы более ста страниц. Бедный Джеймс Джойс со своим «Улиссом», пожалуй, так и останется великим писателем, которого читают только студенты филфака.

И все же есть ощущение, что грядет новая литература, невероятно интересная, хотя и трудная для восприятия. Честно говоря, очень хочется попробовать на зуб, «прикинуть на глаз» какой-нибудь роман, где во главу угла поставлено не слово, а картинка, изображение. За примерами далеко ходить не будем. Первая ласточка в жанре «нелинейного письма» уже залетела в сени новой европейской литературы: это «Varaa tahto» («Свободная воля») Юкки-Пекки Анттилы.

По каким признакам читатель может догадаться, что перед ним интеллектуальный роман нового типа, а не комикс с детективной фабулой? Очень просто: финский художник выстраивает свой сюжет не по горизонтали, а копает в глубину «графического бытия». Пишет свой роман пером и тушью. Юкка-Пекка не рисует с натуры или по памяти. С помощью преимущественно контурных линий он шифрует, кодирует происходящее.

Из сотен тысяч «элементов вселенной», окружающих современного человека, автор выбирает десятка два, не больше. Никаких электробритв, телевизоров, компьютеров, автомобилей, сотовых телефонов и других признаков высокотехнологичной цивилизации. У главного героя «Varaa tahto» имеются только самые необходимые вещи: стол, стул, чайник, цветок в горшке, диван, несколько книг. Когда он оказывается на лоне природы, то и тут ничего лишнего: дорога, холм, небо, облака, поле цветов, месяц…

Роман «Свободная воля», состоящий из 108 рисунков, это тщательное исследование жизни одинокого человека, что-то вроде эксперимента, утопии или антиутопии. Юкка-Пекка Анттила помещает своего героя в довольно-таки замкнутый мир и наблюдает со стороны: выживет его подопытный или нет?

За мытарствами героя, назовем его Господином Игреком, мы тоже наблюдаем со стороны, как бы в бинокль, но не приближая происходящее, а, наоборот, отдаляя его. Рост Господина Игрека на картинках колеблется от 2 до 7 сантиметров. Разве можно идентифицировать себя с таким крохотным существом? Это же просто Мальчик-с-Пальчик! Тем не менее ничего сказочного в Господине Игреке нет. Это самый обычный среднестатистический человек, заброшенный (по выражению Мартина Хайдеггера) в «невостребованное бытие, которое таится в бесфундаментальной истине», или, проще говоря, тонет в банальной повседневности.

роман, упавший с графического древа

Михаил Кузьмин

Юкка-Пекка Анттила. Свободная воля. Хельсинки: ЛИКЕ, 2003

Господин Игрек так бы и утонул, если бы Юкка-Пекка не пришел на помощь. Финский художник подвел под скуку «фундамент рефлексии», его герой в один прекрасный день просыпается и начинает исследовать — опять-таки по Хайдеггеру — «бытие в модусах онтологической срединности». То есть в пределах тоски, радости, боли, ностальгии, безумия, хитрости, ярости, но только не смерти.

Никаких инструкций для правильного чтения или рассматривания «нелинейного романа» не существует. Не возбраняется, если читатель в течение пятнадцати минут перелистает всю книгу, от первой страницы до последней. Так, кстати, легче уловить суть происходящего и выстроить всю цепь хождений по мукам Господина Игрека.

Меня тянет пересказать две-три истории, происшедшие с героем Юкки-Пекки Анттилы, и все же я удержу себя от этого искуса, чтобы не возвращаться к линейной прозе. Лучшее расскажу о том, как обрастают новыми смыслами те или иные вещи в мире Господина Игрека. Вот, например, цветок в горшке. Анттила его конкретизирует: это кактус. Он мелькает на многих страницах, являясь частью домашней обстановки героя наравне с книгами или бутылками. И вот однажды Господин Игрек по глупости или по доброте душевной выводит кактус на прогулку. Неожиданно начинается сильный дождь. Для кактуса — беда. Но фокус состоит в том, что ливень на листе бумаги художник изображает не в виде точек, а с помощью острых волосков. Из-за них меняется и весь смысл рисунка. «Игольчатый дождь» — это стихия, под натиском которой кактус вспоминает допотопные времена.

Будем объективными: Юкка-Пекка Анттила — не первый художник, который пробует свои силы в «нелинейном письме». Стоит упомянуть знаменитого Сола Стейнберга и его популярную книгу «All In Line» (1945), а также многочисленные альбомы таких художников, как Боск, Шаваль, Анри, Серль, Флора, Кардон, Топор, Фолон, вышедшие в свет в 50—70-е годы XX века. К слову сказать, элементы нового об­разного мышления встречаются у них у всех. И все-таки у нас нет достаточных оснований, чтобы причислять их к лику… писателей. Они вполне комфортно чувствуют себя на территории графического искусства.

Очень близок к «романному звучанию» альбом рисунков «Шокирующие доказательства» (1978) голландца Ирраха (Харри Ламмертинка). Да и рисованный сборник «Мы и они» (1994) поляка Збигнева Юйки можно смело отнести к глобальной «Саге о чертах и ангелах». Хотя, впрочем, когда эти книги вышли в свет, никто из критиков не разглядел в них ростков нелинейного письма.

Так что пальма первенства по праву принадлежит финну Юкке-Пекке Анттиле. Его «Свободная воля» — это рисованный роман, преодолевший нарративность, а стало быть, и текучесть времени. В нем нет прошлого и будущего. Все происходит с е й ч а с — вечно для­щемся настоящим.

^[1] Burnham J. Beyond modern sculpture. The effects of science and technology on the sculpture of this century. New York, 1969. P. 66.

^[2] Бергсон А. Творческая эволюция. М., 1998. С. 57.

^[3] Бергсон А. Творческая эволюция. М., 1998. С. 83.

^[4] Цит. по: Burnham J. Op. cit P. 71.

^[5] Ibid. P. 72.

^[6] Ibid.

^[7] Read H. The philosophy of modern art. London, 1951. P. 203.

^[8] Ibid. P. 202.

^[9] Фосийон А. Жизнь форм. М., 1995. С. 81.



искусство уйдет из медиального пространства?

Виктор Филин

Анатолий Осмоловский. Дмитрий Готов. Искусство без оправданий / Каталог выставки. М.: Магазин Искусства, 2004

Бегло взглянув на эту книгу, рафинированный постсоветский эстет скорее всего тут же отложит ее подальше. 75 страниц содержат «Вторую дискуссию (об абстракционизме)», и только две страницы отведены биографиям участников выставки, которая состоялась в мае 2004 года в Музее архитектуры.

Раздражения добавит упоминание о том, что книга воспроизводит опубликованный в январе в Интернете диалог Анатолия Осмоловского и Дмитрия Готова — художников, кураторов и теоретиков, известных своими левыми убеждениями. А эта идея, по выражению тех же левых, правда, совсем по другому поводу, еще не овладела массами. Тем не менее не стоит торопиться с оценкой, лучше внимательней прочесть предложенное.

Авторы дискутируют не только и не столько о будущем левой идеи. Где заканчивается искусство и начинается политическое действие? Что такое ангажированность современного художника? Теодор Адорно считал, что после Освенцима поэзия невозможна, а возможно ли искусство после 11 сентября? Такие вопросы обсуждают два активных участника московской арт-сцены как бурных 90-х, так и нынешних «подмороженных». Они держат в голове и в диспуте социальную революцию (в идеале — мировую), но книга интересна и тем, кто к левым совершенно равнодушен.

Во время немецкого и русского показов проекта «Берлин/Москва — Москва/Берлин 1950—2000» (оба автора его участники) было много разговоров о будущем искусства, что естественно для выставки с такой периодизацией. По всему чувствуется — время большого стеба безвозвратно уходит, надвигается время большого стиля. Каким оно будет?

Анатолий Осмоловский убежден, что после американской трагедии искусство должно молчать. Уйти из медиального пространства, перестать шокировать (то есть играть в коммуницирование), но стать равным самому себе. Абстрактное становится единственно возможной формой существования Искусства с большой буквы. Дмитрий Гу-

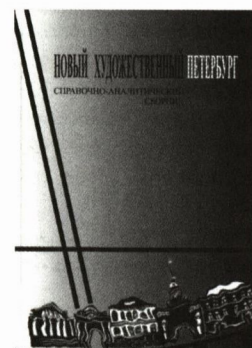
тов возражает: искусство тысячи лет занимается изображениями. В отличие от абстракции, которая вторична, ибо все ее достижения возникали попутно.

Центральной, по признанию самих авторов (замечу, и наиболее интересной для постороннего наблюдателя), частью книги стал спор о модернизме. Готов настаивает на том, что суть модернизма — нокаутировать зрителя, оставить его безоружным против внушения, тогда как реализм работает фильтром, защищает сознание, давая возможность выбора. Разумеется, если речь идет о реалистическом в высоком, передвижническом смысле, а не о пошлой шиловщине.

По Осмоловскому, до модернизма искусство сознательно манипулировало человеческим восприятием. В частности, к тому же стремились заказчики портретов в эпоху Возрождения. И нечего, глядя на реалистические «портреты», идентифицировать себя с Христом, кто бы ни изображал библейского героя — Рублев или Пупкин. Этот путь ведет к рабству, свободным может быть только абстрактное искусство.

В пылу полемики оба автора цитируют своего бога — Климента Гринберга и после этого начинают одновременно использовать два термина — «авангард» и «абстрактное искусство». Причем вкладывают в эти слова разный смысл, так что речь может идти о нескольких понятиях. «Авангард не даст забыть о голодающих детях», — заявляет Осмоловский, «Авангард — опиум, он залечит раны», — оппонирует ему Готов.

Жаль, что художники сбились здесь на скороговорку. Впрочем, они успевают обозначить еще несколько важных вопросов: например, зачем хранить в музее писсуар Дюшана, существует ли культура за пределами образования? Как всякий серьезный и принципиальный спор, полемика Осмоловский — Готов не заканчивается одной небольшой книгой и уже срезонировала в нескольких московских арт-проектах. Идея овладевает массами быстрее, чем могут предполагать ее академические адепты.



мухи и котлеты

Дмитрий Новик

Новый художественный Петербург / Общая редакция и составление: Олег Лейкинд, Дмитрий Северюхин. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2004.

Взяв в руки капитальный том размером более 600 страниц, невольно проникаешься душевным трепетом. Тем более что это первое подобное издание в Петербурге. Но уже подзаголовок — «Справочно-аналитический сборник» настораживает. Зачем смешивать два жанра — всегда субъективную аналитику и строгую справочную информацию, которая априори должна быть сухой и беспристрастной? Но составители сборника делают именно так: включают в книгу и аналитический, и справочно-информационный разделы.

Опасения относительно аналитики быстро оправдываются. Естественным было мое желание прочитать, что там напишут про НОМИ, и вот на стр. 144 обнаруживаю: «В 2003 году совместно с Центром современного искусства и „Институтом Pro Arte“ был создан новостной портал журнала (www.worldart.ru)». Достоверна в этой цитате только дата. Портал является составной частью журнала и никакого отношения к упомянутым институциям не имеет. О происхождении портала журнал НОМИ извещает на каждой первой странице. Мало того, загадочный Центр современного искусства вообще больше нигде не упо-

минается. Нет его и в подробнейшем указателе названий. Есть Центр Сороса, но он прекратил свое существование аж в 1999 году.

Размер рецензии не позволяет разбирать аналитику подробно, но общее впечатление таково. Там, где речь идет о минувших днях — квартирных выставках, жизни сквотов, — все интересно. Как только авторы касаются дел нынешних, их оценки становятся чрезвычайно субъективными и во многом не только не аргументированными, но и попросту смешными и натянутыми. Вряд ли стоило подкреплять свои суждения случайно вырванными цитатами из давно устаревшей периодики. Скажем, высказывания Марата Гельмана о московских галереях, приводимые в статье Валерия Вальрана, относятся к 2001—2002 году. Сейчас ситуация серьезно изменилась. Да и стоило ли в сборнике о Петербурге мимоходом говорить о Москве? Так же как и давно волнующая Северюхина и Вальрана тема арт-рынка здесь тоже кажется чужой в предложенном формате разговора и требует отдельных времени, места, подхода к проблеме и пр., что лучше бы прозвучало за пределами справочного издания.

Вторая часть, ради которой безусловно стоит покупать сборник, — тоже не без греха. Еще в аналитической части я заметил, что авторам не люб Государственный центр современного искусства. Подробно говоря о разных институциях 90-х годов, они напрочь игнорируют ГЦСИ. В справочной части он попал в раздел «Галереи», тогда как родственник ему по занятиям «PRO ARTE» занимает естественное место в разделе «Группы, общества, союзы, фонды». Сам текст о ГЦСИ состоит из одного официозного абзаца о целях и задачах. Между тем только в прошлом году питерский ГЦСИ провел международный фес-



и дым промышленный нам сладок

Дмитрий Новик

Памятники промышленной архитектуры Санкт-Петербурга / Авторы-составители: М. Штиглиц и др. СПб.: Белое и Черное, 2003.

Главное достоинство этой книги альбомного формата, изданной под крышей КГИОП, — постановка проблемы. В Петербурге находятся десятки памятников промышленной архитектуры. В основном это кирпичный стиль, модерн и конструктивизм. Их состояние в целом признано катастрофическим. Государство внесло памятники в охранные списки и умыло руки. Нынешним владельцам приватизированных предприятий выгоднее всего дожидаться полного разрушения зданий и забыть о них навсегда. Расходы, связанные с подлинной реставрацией будут заведомо разорительны. Разговоры о современном использовании старых промзон под офисы, торговые центры и музеи пока остаются на бумаге.

Вот и зияет выбитыми окнами бывшая солодовня «Баварии», почти не используются знаменитые газгольдеры на Обводном канале, пустует здание силовой подстанции фабрики «Красное знамя». Обратные примеры сохранения и использования в новом качестве, как то Ското-пригонный двор на Московском проспекте или Водонапорная башня на Шпалерной улице, единичны. Чтобы показать ценность промышленного наследия, упомяну один свежий факт. Когда в Петербург на вручение Прицкеровской премии приехала английский архитектор Заха Хадид, то она попросила отвести ее на Васильевский остров к башне Якова Чернихова на бывшем заводе «Красный гвоздильщик». Авто-

тиваль видеоарта «Electric vision» и открыл кронштадтскую резиденцию художников. Справку об этом легко найти на сайте ГЦСИ. Здесь речь не об оценке качества этих событий, а об элементарной добро-совестности предоставляемой информации. И уж совсем анекдотично выглядит справка о директорах: «Захар Коловский (до 2003), Марина Колдобская (с 2002)». Возможно, это простая опечатка, но получилось, что в 2002 году у ГЦСИ было два директора. Хотя на фоне всего предыдущего неряшливость выглядит симптоматичной.

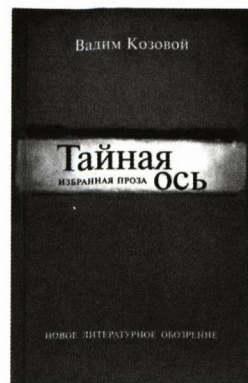
В остальном информация, содержащаяся, в частности, упоминания о сотнях галерей и обществ, существовавших иногда всего несколько месяцев, весьма полезна. Составители успели упомянуть даже галерею «Львиный мостик», которая открылась за месяц до выхода книги. В то же время трудно понять, почему на соседней странице по-старому названа должность заведующей отделом новейших течений Манежа Ларисы Скобкиной, тем более что она является одним из авторов сборника.

Есть и другие неточности: например, галерея «Дельта» не закрылась, а сменила руководство и выставочную деятельность. Дмитрий Озерков и Владимир Левашов курировали отдельные выставки в НОМИ, но никак не входят в состав постоянных кураторов этого ВЗ. И ведь это не одно и то же. И т. д. и т. п. Ничего нет в книге и о галерее «Петрарта», проработавшей несколько лет. Все же не везет нам с точными справочниками, и действительно кажется, что скрупулезная и дотошная культура их выпуска осталась в строгом к неточностям советском далеко...

ры сборника во главе с ведущим специалистом в этой области Маргаритой Штиглиц подробно рассказывают о 52 комплексах. Обычно завод или фабрика — это несколько ценных в историческом отношении объектов. Остальные памятники упоминаются в приложении.

Выбранный метод не убеждает. Так, во вступительной статье напечатана большая фотография элеватора комбината им. Кирова, но статьи о нем нет. Спорным представляется деление памятников сначала по районному принципу — Адмиралтейский, Центральный и другие в исторической части города, потом вдруг — промышленные памятники собраны в северные и южные районы. В самих статьях об отдельных объектах надо искать современные адреса, они спрятаны в глубинах текстов. Не всегда удачен выбор современных фотографий, срезанный угол здания в справочнике по архитектуре недопустим. Наверное, следовало бы в ущерб глянцеваемости издания привести хотя бы краткие сведения, план и одну-две фотографии (как это обычно делается в архитектурных путеводителях) обо всех промышленных постройках.

Хотя, повторюсь, главное в книге — приглашение к разговору. Времени на размышления осталось мало, еще лет двадцать бездействия, и большая часть зданий, приведенных в рецензируемом издании, безвозвратно исчезнет.



«видеть мир как единое целое»

Лев Широков

Вадим Козовой. Тайная ось / Составление, подготовка текста, комментарии Ирины Емельяновой и Бориса Дубина. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

Для людей моего поколения, чья молодость пришла на 1970-е годы, деятельность поэта, прозаика, переводчика и литературоведа Вадима Козового (1937—1999) была необычайно важной. В журнале «Иностранная литература» время от времени появлялись произведения французских авторов, переведенных им. Например, Анри Мишо и Рене Шара. Все, что он делал как поэт и как литературовед, сразу же привлекало внимание. Несмотря на цензурные ограничения, Козовой сумел выпустить в свет большой том эссе «Об искусстве» (1976) Поля Валери, вышедший тиражом 25000 экземпляров. Им в то время зачитывались все интеллектуалы.

В начале 80-х Вадим Козовой уехал из России. Во Франции он издал несколько собственных сочинений, в том числе и сборник поэзии с иллюстрациями Анри Мишо, а в начале 90-х французские книги Козового были перепечатаны в России. В 1997-м во Всероссийской государственной библиотеке иностранной литературы им М.И. Рудомин в течение целого месяца работала выставка живописных произведений Анри Мишо. Ее комиссаром (так значилось в каталоге) был Козовой.

«Тайная ось» написана как книга памяти, и в ней вы не найдете рассказов или повестей автора — они остались в других сборниках. Зато тщательно собраны произведения, связанные с поэзией, музыкой и изобразительным искусством. Некоторым выдающимся деятелям культуры XX века (Марине Цветаевой, Анри Мишо, Петру Сувчинскому, Николаю Харджиеву, художнику Йозефу Сима) посвящены отдельные эссе. Особый интерес представляют «Письма из Парижа в Москву 1981—1985 гг.». К печати их подготовила Ирина Емельянова. Собственно говоря, ей они и адресованы. В Москву письма попадали сложным путем, в основном через дипломатическую почту.

Одно дело — жить в России и любить Францию издали. Такой любви, как правило, ничего не мешает. И совсем другая ситуация, когда вы оказываетесь во Франции и начинаете там жить. Вадим Козовой смог довольно легко адаптироваться к новой среде обитания — помогло великолепное знание языка. И, что важно, он сразу же оказался в центре культурной жизни Франции. Во многом это произошло благодаря его дружбе с Анри Мишо, Рене Шаром, Мишелем Деги, Морисом Бланшо. Исходя из современных представлений, кто-то с завистью подумает, что Козовой попал в художественную тусовку и стал мелькать среди вернисажной и прочей светской публики. Это заблуждение. Все его французские друзья — это люди хотя и известные, но не публичные. Так что никакой светской жизни у Козового во Франции не было. А музеи и галереи он посещал из любви к живописи и даже не во время вернисажей, когда к картинам не пробиться и общение заменяет восприятие.

О своих впечатлениях Козовой пишет в Москву — жене Ирине. Будучи тонким ценителем искусства и к тому же максималистом, он довольно резко в своих суждениях. Статьи сказать, полнокорректности тогда еще не было. Из коротких, но точных наблюдений Вадима Козового можно составить картину музейно-художественного процесса того времени:

«... Пишу в музее Помпиду, отдыхаю перед очень красивой картиной Балтуса (его ценит Пикассо, который тут всех побивает... изумляешься бесконечно). Массон в картинах явно слаб (хороши его ри-

сунки). Есть замечательные абстракции де Сталя. Художник сильнейшего темперамента, который заменяет ему метод. Браунер гораздо лучше, чем я думал. Кандинский — это я знал и раньше — иногда очень лиричен до 23—24 годов; потом — сухость и оскудение. Джакометти не сравним ни с кем. И конечно же, Боннар (бесподобная живопись), Брак — Матисс поднадоел. Макс Эрнст очень неровен, порой чепуха. Замечательный и в чем-то давно знакомый крест Малевича. Вокруг музея, здания — непрерывный праздник. Толпы народа. Фокусники, джаз, разрисованный старик — кто во что горазд».

Довольно часто в своих письмах Козовой размышляет о проблеме «оригинал и репродукция». Понятно, что, живя в Москве, Вадим знакомился с искусством прежде всего по альбому, которые он просматривал в библиотеках. Во Франции ему представилась возможность увидеть шедевры в их первоизданном виде:

«...Вот картина (Н. Пуссен. Лето, или Руфь и Вооз) — в мировой живописи таких немного, ни одной такой в репродукциях не получилось. Все гораздо темней, перспектива огромней и строже... я чуть не спятил от потрясения. Лоррен на фоне строгого, почти сурового и бездонного Пуссена меркнет».

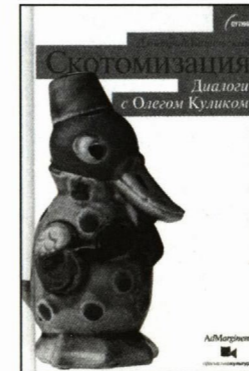
Известно, что Козовой очень любил произведения Джорджо де Кирико, даже хотел написать о нем эссе. Но не успел. В одном из писем к жене есть набросок будущей статьи о де Кирико. Мне кажется, что искусствоведы, детально изучающие творчество этого художника, смогут найти в заметках Козового много важных и точных наблюдений:

«...По дороге „домой“ — Центр Помпиду. Пришел на огромную выставку Кирико. Впечатление головокружительное. В 10-х годах в кое-каких вещах он достигал уровня величайших — всех времен — живописцев. Многих картин не видел и в книгах (которые ничего не стоят; воспроизвести эту плотность цвета, перспектив, бесподобные облака и пр. невозможно). Душа обмирает, колористическая, пластическая и конструктивно-органическая поэзия ЖЕСТА на уровне Греко и Гельдерлина (которые незримо присутствуют... за сценой, при полном отсутствии «обитателей» в этом мире). Но что происходит с ним в 20—24-м годах? Катастрофа! Ищет, мечется... Еще есть кое-какие красивейшие вещи (но с каким-то незримым беспокойным сдвигом) — и одновременно то стилизация, то чисто салонная чепуха. К концу долгой, почти нескончаемой жизни он пытался «воспроизвести» свой метафизический период... тщетно!»

Многие будут удивлены, узнав, что в Париже Козовой написал большое эссе, посвященное улыбке и ее бытованию в русской и — шире — европейской культуре. Это своего рода программное исследование, в котором нашему человеку наконец-то удалось соединить в единое целое две картины мира: словесную и образную.

В начале было слово? «Улыбка первичней наименований», — констатирует Вадим Козовой. Вспомните во второй вариант картины Краха «Адам и Ева» (1533). Что изменилось по сравнению с первым? На лице Адама и Евы появилась улыбка. Еще очень робкая, едва заметная. Но это уже улыбка. Ни с чем другим ее не спутаешь. Между прочим, и Древо добра и зла улыбается в этой картине «трещинкой тугого ствола».

Вот так в раю наступили новые улыбочивые времена. А грехопадение — это от лукавого.



служенье муз терпит интервью

Аркадий Носков

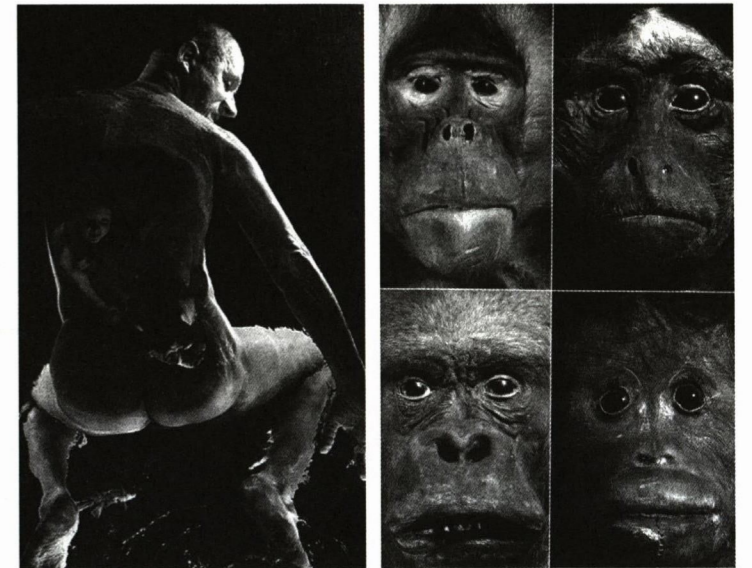
Дмитрий Бавильский. Скотомизация. Диалоги с Олегом Куликом. М.: Ад Маргинем (серия «Спутник»), 2004

Необходимость книги об Олеге Кулике, что называется, давно назрела, даже перезрела. Скоро десять лет, как художник вошел в международные энциклопедии по контемпорари арт, а русской книги о нем до сих не было. Хотя сказано и опубликовано так много, но тексты рассеяны по периодике и раритетным каталогам 90-х годов. Поэтому неудивительно, что на ярмарке Арт-Москва-2004 новенькая книга Дмитрия Бавильского раскупалась на ура.

Челябинский литератор Бавильский выбрал самый простой способ подачи материала — расшифровки интервью с художником, сделанные по разным поводам в разные годы. Тем самым показав, что его книга не для выставочной тусовки и уж тем более не для арт-профи. Она для тех, кто слышал эту фамилию — Кулик и, возможно, видел какие-то короткие репортажи по ТВ, что, мол, это тот, кто лает и кусается. Провокативное название, на чем настаивает автор, означает «исчезновение образа, уход в тень». Но, не будем лукавить, пиаровский ход, рассчитанный на массового потребителя, и здесь очевиден.

Итогом стала книга карманного формата, которую удобно держать в руках и можно осилить за несколько поездок в общественном транспорте, тем более что читается она легко. На мой взгляд, наиболее интересная часть — «Как я был собакой. Цюрих». О том, как весной 1995 года (теперь эти времена вспоминаются чуть ли не как античность) Кулик полулегально просочился в Швейцарию, потратив все деньги, заработанные в Москве. Как его кинул «куратор», и он на свой страх и риск кусал публику на холодном ветру у входа на престижную выставку «Знаки и чудеса. Нико Пиромани и западный авангард». Как приехала полиция нравов, как музей заплатил штраф в 12 тысяч франков за нарушение художником общественного порядка и как Кулик затмил в местной прессе гастроль Уитни Хьюстон.

Разумеется, в книге такого типа — почти три десятка интервью — неизбежны повторы. Вероятно, Бавильский считает, что массовый читатель страдает неизбывной любовью к армейско-дембельской теме и педалирует именно ее. Не стану спорить: возможно, драка с дедами стала важным моментом в биографии Кулика, но лучше бы автор поговорил с художником о самых свежих проектах. Скажем, о серии фотографий «Фрагменты», показанной на последней Московской фо-



тобиенале, или о проекте восковых фигур «Музей». Впрочем, принимая возможный упрек в том, что это придуманные придирки, и в основном они характерны для лиц, интересующихся как творчеством самого Кулика, так и всем куликовским дискурсом. Что лишний раз доказывает — историкам искусства и книжным арт-критикам пора садиться за монографию о «вещем Олеге».

А писателю Бавильскому отдельное спасибо за это напоминание. Должен признать, что благодаря его тары-бары растабарным диалогам мы теперь имеем перед глазами многие очень важные суждения Кулика о текущем художественном процессе. Смотрите, как точно и глубоко оценивает Олег главного и тотального инсталляторщика современности:

«Кабаков — важный сегодня художник, но, с моей точки зрения, сильно перераздутая фигура. Все-таки лучше, когда тебя немного недооценивают. Тогда ты маленький, но бриллиант, ты не девальвируешь. Когда ты перераздут, когда в единственном количестве ты представляешь огромную империю, являясь символической величиной, то грозишь устареть, ибо символические значения всегда меняются, подлежат пересмотру. Нужно еще пощупать, что от Кабакова останется в живом остатке. И тогда, возможно, возникнет эффект мыльного пузыря. Конечно, Кабаков — не мыльный пузырь, но, когда хоть кто-то усомнится в его реальной стоимости даже на полпроцента, может рухнуть вся пирамида. Понятно, что искусство не держится на реальной стоимости объектов, все цены в арт-бизнесе имеют символический характер. Кабаков кое-что сделал для того, чтобы никто из его соотечественников не засветился на Западе, и я знаю некоторые его высказывания в адрес себя и всего того, что не является его «продолжением». Недальновидная политика. Это и сослужило ему дурную службу сейчас, когда на Западе меняется отношение к русскому искусству и меняется ситуация внутри западной системы ценностей. Художник без бэкграунда, без мощной социально-экономической подпитки и всего родного контекста, встающего за его творчеством, без учеников, — пустоцвет».

Вряд ли надо что-либо добавлять к такой исчерпывающей характеристике.



живопись навсегда расстается с реальностью

Михаил Кузьмин

Этьен Жильсон. Живопись и реальность / Перевод с французского Н. Б. Маньковской.
М.: Российская политическая энциклопедия (серия «Книга света»), 2004.

Живопись во Франции присутствует везде, и потому вполне логично, что жители этой страны охотно рассуждают об изобразительном искусстве. И философы в том числе. О живописно-метафизических загадках (и шире — о парадоксах восприятия) поведал в своем эссе «Око и дух» феноменолог Морис Мерло-Понти (издательство «Галлимар», 1964, русский перевод: 1992, издательство «Искусство»). Оно и сейчас читается как увлекательный интеллектуальный бестселлер. Иначе строит свое монографическое исследование «Живопись и реальность» французский философ Этьен Жильсон (1884—1978). Он рассуждает как серьезный университетский профессор.

Собственно говоря, эта книга и родилась из серии лекций, прочитанных самим автором в 1955 году в Вашингтонской Национальной галерее. Сначала вышло в свет английское издание, потом, несколько лет спустя, французское. Самое интересное, что идеи, выдвигаемые Жильсоном касательно живописи, были впервые изложены им, правда, эскизно, в статье «Искусство и метафизика», которая датирована 1915 годом. То есть, прежде чем окончательно закрепить свои выводы в виде «скрижалей», Жильсон размышлял сорок лет! Рассказывают, что, когда он выступал перед американскими слушателями, практически все, сидящие в зале, записывали его речи. Мне кажется, что и нынешние читатели не пожалуют, если тщательно законспектируют исследование французского философа.

Книга «Живопись и реальность» состоит из шести глав, имеющих простые философские названия: «Единичность», «Искусство и сущее», «Онтогенез картины», «Живопись и объект», «Живопись и Слово». В главе «Существование» рассмотрены несколько модусов пребывания картины в этом мире.

Во-первых, это просто вещь, которая где-то находится. Например в музее, галерее или в мастерской художника. Самого Жильсона больше всего радует тот факт, что картина присутствует целиком в одном месте. Если мы хотим увидеть, допустим, полотно Пьеро ди Козимо «Смерть Прокриды», то должны поехать в Лондон и посетить тот зал Национальной галереи, где оно и пребывает. По мнению Жильсона, музыка — субстанция трудноуловимая. У нее, в отличие от картины, весьма шаткий модус существования. Она не пребывает в одном месте. С картиной просто: купил ее, и она твоя. А как быть с сонатой Моцарта? Можно обладать партитурой, но это ведь еще не музыка. И здесь Жильсон предлагает рассматривать картину как самостоятельную физическую единицу, состоящую из различных элементов, ведущих общее существование во времени и пространстве. Но картина может пребывать в этом мире и в качестве объекта эстетического опыта. Например, когда искусствовед размышляет о каком-то произведении искусства, а сам его в руках не держал. И, чтобы сделать какие-то серьезные выводы, ему достаточно того, что он читал об этой картине в книгах коллег-искусствоведов!

Есть и другая версия, закрепляющая парадоксальное эстетическое существование картины. По мнению многих любителей искусства, «живопись — это то, что происходит с картиной, когда на нее смотрят», но и здесь Жильсон стремится быть последовательным и объективным. Он старательно отделяет модус существования картины от эстетического опыта. В качестве яркого примера философ вспоминает случай, о котором написали все итальянские газеты того времени (июль 1954 года). Речь идет о брезентовом чехле, прикрывающем кучу хлама в каком-то церковном подвале... Ясно, что никакой художе-

ственной ценностью этой чехол не обладал. Но кто-то разглядел на нем красочный слой, порядком запачканный. Чехол показали специалистам, и те в свою очередь узрели на нем картину какого-то художника. После тщательной идентификации выяснилось, что это произведение Тинторетто. Здравый смысл нам подсказывает, что, даже будучи чехлом, картина не переставала быть картиной. Правда, ее существование проходило вне рамок эстетического опыта. Тут уж ничего не попишешь: для того чтобы живопись ожила, она должна хорошенько, то есть многократно, отразиться на сетчатке глаза. И вообще, картина остается с нами до тех пор, пока мы сами от нее не отойдем.

Жильсон убежден, что особой притягательностью для зрителя обладают лишь некоторые произведения искусства. Существует иерархия изображаемых сюжетов: после Бога наиболее достойный сюжет сам человек. Натюрморт — самый скромный, даже низкий жанр. Логично было бы предположить, что зрителя сильнее всего влекут к себе произведения с божественными сюжетами, потом — портреты. Но факты, как говорится, упрямая вещь. У Жильсона достаточно подтверждений того, что самыми притягательными картинами являются именно натюрморты. И не гигантские, а небольшие. Важно, глядя на картину, видеть ее всю сразу. Остальное, в том числе и эстетический опыт, придет потом.

Французский философ вполне убедительно включает физический модус существования картины в эстетический опыт. И делает выводы, меняя иерархию устоявшихся сюжетов. Ведь действительно, нельзя не признать, разглядывая хорошую вещь голландской школы или же вглядываясь в один из шедевров Шардена, что именно в натюрморте искусство живописи реализует свои возможности с максимальной полнотой. Как же тогда быть с монументальными полотнами великих, от которых дух захватывает? По глубокому убеждению Жильсона, волнение — это та «материя», которая к живописи не имеет прямого отношения. И возникает оно не от созерцания красочного слоя, а по каким-то иным, скорее даже религиозным мотивам. Натюрморт же покоряет зрителя тем, что изображенные на нем предметы бытуют. Совершают одно из самых фундаментальных действий — они существуют. Таким образом, в натюрморте происходит полное совпадение живописных средств с обозначаемой ими глубинной реальностью.

Не менее убедительно объясняет французский философ и другие сложные проблемы изобразительного искусства. В частности, возникновение геометрической абстракции — на примере Пита Мондриана. Жильсон считает, что этот голландский художник болезненно переживал «двусмысленность существующих форм» и попытался создать свой собственный пластический язык. В полотнах, названных просто «Картина I», «Картина II», Мондриан использует лишь один элемент: прямую линию. Саму по себе и в виде прямого угла. Кривые линии исключены художником, потому что принадлежат категории жизни как таковой. Наше воображение устроено таким образом, что любой кривой отрезок мгновенно соотносится с природным аналогом: холмом, веткой, облаком... Прямая же линия — исключительное творение человека. В природе нет прямых линий. А значит, это тот пластический знак, который обозначает сам себя. И как резюме: прямая и угол не только ничего не изображают, но и препятствуют возникновению «двусмысленных форм» в воображении тех, кто смотрит на нее. У Пита Мондриана картина полностью закончена и не нуждается в «ассоциативных мазках и подмалевках». Воображение зрителя выставлено за дверь, а дверь закрыта. Ради живописи как таковой.

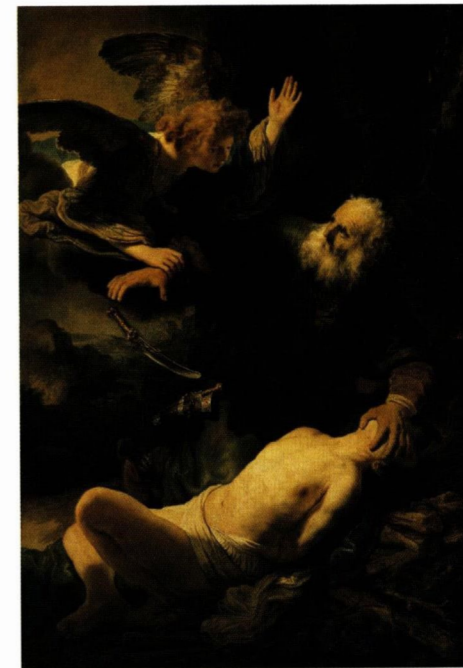
Рембрандт к Рембрандту пришел

Государственный Эрмитаж, Зал школы
Рембрандта. Рембрандт.
«Жертвоприношение Авраама».
Две версии одной композиции. До 13 октября

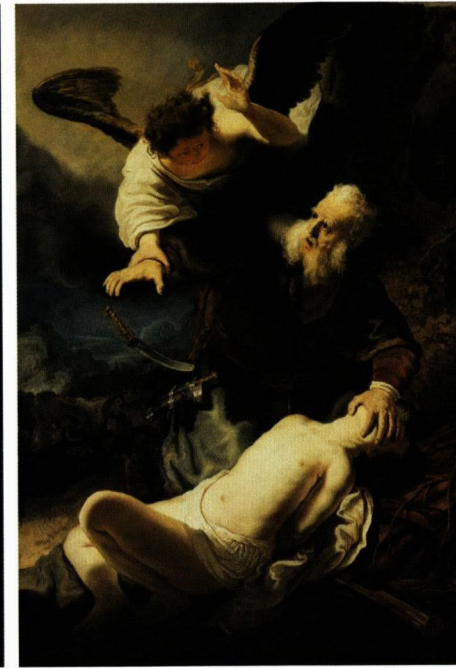
Где чаще ученик превосходит своего учителя — в поэзии или живописи? Всем знакомы слова Василия Жуковского, адресованные Александру Пушкину: «Победителю-ученику от побежденного учителя». Известно, что Верлен преклонялся перед Рембо. Но что-то не припомнить аналогичных свидетельств в изобразительном искусстве. Художник Герен не делал подобных жестов, хотя среди его учеников был знаменитый, правда, впоследствии, Эжен Делакруа. Да и Камилль Коро, посещавший класс академического живописца Мишаллона, не был избалован похвалами учителя.

Может, в мастерской Рембрандта ван Рейна все обстояло иначе? Во всяком случае два молодых художника — Говерт Флинк и Фердинанд Бол схватывали на лету все сказанное и созданное Рембрандтом. Но, будем объективными, своего учителя не превосходили. И все же Государственный Эрмитаж и Старая Пинакотека (Мюнхен) решили приблизить к нам ситуацию, когда молодые художники, обучавшиеся у Рембрандта, «дышали воздухом мастера в затылок». Конечно, есть в этом момент преувеличения, но без него не было бы и самой выставки, и ее тайной интриги.

Итак, в залах школы Рембрандта висят рядышком две версии одной композиции «Жертвоприношение Авраама». Левое полотно, написанное в 1635 году, принадлежит Эрмитажу. В Россию оно попало из Англии. В 1779 году Екатерина Великая приобрела коллекцию премьер-министра этой страны Роберта Уолпола. В его собрании находился и Рембрандт. Мюнхенская картина «Жертвоприношение Авраама» (1636) — справа. Сначала это полотно было однозначно связано с именем великого голландского художника. В Амстердаме на аукционе 1760 года оно



Рембрандт. Жертвоприношение Авраама. Х., м. 193,5x132,8. 1635. ГЭ



Рембрандт и мастерская. Жертвоприношение Авраама. Х., м. 195x132,3. 1636. Старая Пинакотека, Мюнхен

и продано как картина его кисти. Но уже в 1780 году этот холст, попавший в собрание курфюрста Карла Теодора фон Пфальц-Зульцбах в Мангейме, фигурирует как произведение Фердинанда Бола. До конца XIX века сохранялась именно эта атрибуция. Позже исследователи творчества Рембрандта предложили другую версию и сочли нужным приписать эту картину кисти Говерта Флинка. Их главный аргумент состоял в том, что вышеупомянутый ученик именно в 1636 году заканчивал свое обучение у мастера.

Вне всякого сомнения, для зрителей, пришедших созерцать две версии одной композиции, все эти подробности важны, но только до определенного момента. В психологии восприятия есть такое понятие, как «установка». Если мы решим, что обе картины созданы Рембрандтом, это один вариант выставки: тогда гениальность художника мы будем рассматривать, исследовать, изучать на примере двух версий, и, как кажется, это самое продуктивное решение подобной ситуации.

До 31 октября знаменитая картина Рембрандта «Ослепление Самсона» (1636) из собрания Штеделевского художественного института (Франкфурт-на-Майне) выставлена в зале № 251 Нового Эрмитажа. Она написана в том же году, что и эрмитажная «Даная», находящаяся в соседнем помещении. Специалисты подтверждают тот факт, что оба произведения созданы на холсте, отрезанном от одного и того же рулона. Встреча двух шедевров, которые воспринимаются современными зрителями как «брат и сестра», кажется почти невероятной, граничащей с чудом. Штеделевский художественный институт предоставил свою картину в ответ на участие «Флоры» Рембрандта в выставке, прошедшей в 2003 году.

инфо+



Рембрандт. Ослепление Самсона. Х., м. 195x261. 1636. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне

Наверняка найдутся зрители, которых устроит другой вариант. Левая картина принадлежит Рембрандту, правая — его ученику. Исходя из такой установки, эрмитажная версия превзойдет мюнхенскую. А это значит, что ученик окажется слабее учителя.

Есть еще и третий вариант. Некоторые исследователи творчества Рембрандта считают, что, когда Говерт Флинк завершил работу над своей версией «Жертвоприношения», по его холсту прошелся сам мастер. На обороте мюнхенской картины есть надпись «Рембрандт. изменил. И переписал. 1636» (Rembrandt. verandert. En overgeschildert. 1636). Выбрав этот вариант, зритель сразу же столкнется с проблемой, в которой ему невольно придется отделять зерна от плевел. Наиболее удачные места мюнхенской картины он, скорее всего, припишет Рембрандту. А вдруг ошибется? Найти золотую середину в такой ситуации очень трудно. К тому же не хочется рассматривание двух картин превращать в игру «Найди десять отличий».

Призовем на помощь как третейского судью Хорхе Луиса Борхеса. Это он считал, что гениальная картина (классика) почти не отличается от «неклассики» (просто великолепной картины). Все дело опять-таки в установке. На шедевр Рембрандта мы пытаемся смотреть «гениальными глазами», а на работу его ученика — иначе. Скептически, критичнее. И этот тот самый «парадокс восприятия», который непреодолим. Опасно воспринимать живопись «под иерархическим углом». Оставим рейтинги и таблицы о рангах — книжным червям и синим чулкам. Гораздо плодотворнее — и для понимания живописи вообще — будет рассматривание обеих версий «Жертвоприношения Авраама» как произведения одного художника: Рембрандта ван Рейна. Пусть яблоко ученика упадет недалеко от дерева учителя.

Артур Мезенцев



Муин Мусаввир (?). Знатный турок. Б., тушь, акварель, золото. 17,4x7,5. Середина XVII в.

Многослойность, мозаичность выставки «Иран в Эрмитаже» сродни сложности и многообразию материала. Но все-таки сбивает с толку. С одной стороны, в основу положен традиционный хронологический принцип. С другой — тематический.

По замыслу кураторов, экспозиция должна иллюстрировать «основные направления изучения искусства Ирана в Эрмитаже». Наконец, внутри основных разделов памятники сгруппированы по материалам и техникам (живопись, ткани, керамика...). Перед зрителем выстраивается своеобразный лабиринт, требующий активной работы ума, порождающей многочисленные вопросы и провоцирующей на поиск ответов. Причем большинство загадок рассчитано на специалистов высокого класса. Авторы каталога не скрывают, что «содержание многих памятников загадочно и непонятно для человека нашей эпохи», религия ахеменидского Ирана — вопрос спорный, а количество иранских памятников исламского периода, хранящихся в Отделе Востока, «можно будет опделить только после подготовки наилуч-

узнаваемое движение большой кошки

Государственный Эрмитаж, Петровская галерея. Иран в Эрмитаже. Формирование коллекций. 25 июня — 22 августа

ших каталогов, создание которых является длительным процессом». И так далее, и тому подобное.

Для того чтобы понять язык этих памятников и самой выставки, необходимы не только знания, но и богатый опыт, интуиция. Ведь от создателей фантастических существ, украшающих посуду и оружие, от авторов стихов нас отделяют не только столетия, но и совершенно иное чувство времени. Тем более что период, охваченный экспозицией, огромен. Музейное время вообще «спрессовано» очень плотно. Здесь же оно теряет свою текучесть. Мы смотрим на него как бы сверху — как на еще одно пространственное измерение, существующее всегда. И именно такой взгляд позволяет даже непрофессионалу ощутить нечто, объединяющее весь этот разновременный материал.

Четыре основных раздела. В первый вошли произведения домусульманского периода (древние и раннесредневековые). Во второй — памятники средневековья, пожалуй, наиболее точно соответствующие европейским представлениям о культуре Востока. Третий знакомит с искусством Ирана конца XVIII — начала XX века, подверженным заметному влиянию Запада. В четвертый вошли работы русских художников, посвященные русско-иранским дипломатическим отношениям.

Самые ранние памятники поражают неожиданной для их скромных размеров монументальностью. Среди самых эффектных — блюдо с изображением тигрицы на фоне дерева (VI в.). Его поверхность сплошь покрыта рисунком: сама тигрица, деревья, ободок с растительным орнаментом, фигурки собаки и двух перепелок... Очень конкретное, узнаваемое движение большой кошки, изгиб хвоста, линия спины — все это удивительно точно «рифмуется» с условностью орнамента. С четким ритмом, с мелодией окружностей, вторящих форме блюда. Живое мгновение

сливается с вечностью символа. «Сейчас» и «всегда» соединяются знаком равенства.

Иранская история сложна и длинна. Сменяются династии, религии и вкусы. Но эта удивительная особенность остается. И средневековые иранские мастера так же, как их древнейшие предшественники, вновь и вновь останавливают время своих творений. И перемены, которые они для этого используют, тоже берут свое начало в глубине лет. На плоскости выражением времени становится движение, а художники Ирана замыкают эту динамику кругом, замедляют ленивым течением орнамента, «запечатывают» плоскостью.

Их изображения, практически всегда плоскостны, а плоскость (поверхность сосуда, ткани, листа) полностью занята изображением. Волны мелкого узорочья, чувственная нега цвета — все это обостряет пленительный эффект. Свежесть мгновения и тишина вечности сосуществуют в средневековом иранском искусстве на равных. В почти парадоксальной гармонии.

Произведения периода Каджарской династии, составляющие третий раздел экспозиции, на этом фоне проигрывают. В них вторгаются чисто европейские представления о законах бытия, нарушающие гармонию. Но и тогда прежнее, неспешное мироощущение не исчезает совсем. Все равно художники тяготеют к плоскости. Маленькие чаши и тарелочки расписываются без разбивки на дно и борт. Исторические полотна и портреты радуют глаз орнаментальной декоративностью. А среди красок по-прежнему преобладают золото и синь.

Все мы ограничены, как клеткой, четырьмя измерениями, и лишь немногим дано прорваться в пятое и обозреть реку времени с высоты. Художникам, мудрецам и — знатокам искусства Ирана.

Екатерина Гиндина



Владимир Козлинский. Мертвецы Парижской коммуны воскресли под красным знаменем Советов. 1921

по дороге к изобилию

ГРМ, Корпус Бенуа. Политический плакат в России 1910—1950-х годов. Из собрания ГРМ. К 100-летию ИТАР-ТАСС. 21 июня — 30 августа

Этим летом приятно удивил Корпус Бенуа. Всего за один визит здесь можно было познакомиться с далеким Хоаном Миром, фамильярным «Бубновым валетом» и «на десерт» — с советским агитплакатом, созданным в свои лучшие времена. Последний в этом ряду является редким гостем в залах ГРМ, в постоянной экспозиции которого плакат попросту отсутствует, да и на временных выставках его увидишь нечасто.

По сравнению с помпезной экспозицией «Бубнового валета» небольшие залы второго этажа, где располагалась классика мировой печатной графики, выглядели намного скромнее — и по подаче, и по масштабу. Хотя для всеобщей истории искусства именно советский пропаганд-арт (propaganda art, как говорят «у них») особенно важен и значим, чего не скажешь о том изначально подражательном феномене, каким был «Бубновый валет». Впрочем, даже эта маленькая выставка агитационной графики смотрелась вполне внушительно.

История политического плаката в этой экспозиции разворачивается перед нами в хронологической последовательности — на-

чиная от пропаганды времен Первой мировой (любителей «Черного квадрата» наверняка порадуют ура-патриотические лубочные картинки в исполнении Казимира Малевича) и заканчивая свидетельствами заката сталинской эпохи. Самое интересное — в середине.

Это время (конец 1910-х — начало 1950-х) было периодом перманентной борьбы: с внешними и внутренними врагами, кулаками и вредителями, голодом, ленью, с чаевыми наконец (есть замечательный плакат «Долой чаевые!»). То, что бой в режиме нон-стоп оказался способен породить новое искусство, факт удивительный. Причем в самых неблагоприятных условиях и зачастую при полном отсутствии «материальной заинтересованности» со стороны художника. Сложно это понять сегодня. Можно только разводить руками и продолжать изумляться.

Среди авторов представленных плакатов — Александр Дейнека (чего стоит его «Работать, строить и не ныть!»), Сергей Чехонин, Александр Самохвалов, Густав Клуцис, Дмитрий Стахивич Моор со своими общезвестными вещами. Образы, как правило, несоизмеримо далеки от стереотипов советского официоза, установившихся уже



Дмитрий Моор. Рекламный рисунок для журнала «Безбожник у станка». Я — безбожник. 1924

к 60-м годам. Некоторые весьма забавны: например, произведение под названием «Под знаменем Ленина за социалистическое строительство!», где призрачные лица Ленина-Сталина предстают счастливой парочкой влюбленных-«голубков». Ясность и выразительность форм вне конкуренции. То же можно сказать о вариациях композиционной структуры, в случае с плакатом очень ограниченной в маневре. Море идей, подогретое нечеловеческой энергетикой. «Со страшным стремительным кайфом», как сказал один светоч современной русской культуры.

По последним экспонатам, среди которых выделяется работа Виктора Иванова «Придем к изобилию!» с карамельно-сладким Сталиным в белом парадном кителе, видно, что вся бронированная энергетика куда-то выветрилась, и на место ей пришла инерционная и скучноватая волна стандартного славословия. Но и того, что возникло в столь короткий исторический промежуток, оказалось вполне достаточно для целой эпохи, к образам которой будут обращаться еще многие поколения художников независимо от их идеологических предпочтений.

Александр Котломанов

инфо+



Чаша с изображением Бахрам Гура и Азадеха. Иран. Керамика. XII—XIII вв. © The Metropolitan Museum of Art

В Лувре с 30 апреля 2004-го по 25 апреля 2005 года проходит выставка «30 шедевров исламского искусства из собрания Музея Метрополитен, Нью-Йорк». Исламская коллекция знаменитого американского музея насчитывает более 10 тысяч экспонатов, источником поступления которых были в основном щедрые дары различных частных лиц, археологические раскопки. Отдел исламского искусства открылся в Метрополитен в 1963-м, однако сейчас его залы временно закрыты из-за реконструкции в соответствии с новейшими веяниями музейной практики. А пока компактная подборка шедевров из Америки поселилась в помещениях одноименного луврского отдела рядом с постоянной экспозицией исламского искусства.

Среди вещей из Метрополитен — керамика, бронза и стекло IX—XI вв. из раскопок города Нишапура (восточный Иран), редкая керамическая чаша с геральдическим орлом (X—XI вв., Египет), металлические изделия мастеров Гренады XIV в., элементы архитектурного декора Ирана XV в. и Индии конца XVI в.

Наиболее эффектным экспонатом стал пышно украшенный эмалью и позолотой стеклянный сосуд, изготовленный в сирийской мастерской XIII столетия. Он помещен возле одного из шедевров Лувра, большой металлической вазы, созданной в середине XIII века по заказу египетского султана и в дальнейшем хранившейся в собрании папы Урбана VII.

гранит идей, бронза мыслей, дерево эмоций...

ГРМ, Строгановский дворец. До 6 сентября



Клубок. Металл. 13x14x20. 1986



Король, королева и я. Дерево. Высота 100. 1999

Скульптора Константина Симуна, с 1988 года живущего в Бостоне (США), называют генератором идей. Он постоянно что-нибудь придумывает, изобретает. Очень часто для своих необычных объектов использует предметы, бывшие в употреблении: пластиковую упаковку, старую мебель, проволоку, карбюраторы, костыли. Чтобы в явно бросовых вещах увидеть нечто парадоксальное, нужен особый, острый склад ума, работающий по принципу лазерного луча и сварочного аппарата. Ненужное — отсекает, необходимое — сваривает.

Искусствоведы, да и зрители тоже, уже давно заметили, что скульптуры и объекты Симуна «сочиняются», составляются как метафоры. Например, художник берет три деревянных стула, приготовленных кем-то на выброс, переставляет ножки с одного сиденья на другое, чуть-чуть облагораживает спинки, и получается вполне оригинальная композиция под названием «Король, королева и я». Никакого подвоха в такой работе нет. Все честно: стул, закидывающий ногу на ногу, — это явно король. Королеву мы узнаем по особой гордой линии спины, простите, спинки стула. А сыночка-принца — по робко сдвинутым деревянным коленям.

Побывать на выставке Симуна — все равно что словарь метафор перелистать и мозги проветрить. Не стала исключением и нынешняя экспозиция. В пяти небольших залах Симуна разместил около ста скульптур, объек-

тов и рисунков. Хотел еще больше, но кураторы запротестовали. В подобной тесноте есть своя логика. В данном случае логика творца. Симуна важно продемонстрировать зрителям не отдельные удачные или менее удачные скульптуры, а полноту пластических идей. Кто знает, на что именно отреагирует тот или иной ценитель искусства. Или даже меценат...

Выставка еще не закончилась, а книга отзывов уже переполнена самыми разными суждениями. За фантазию и остроумие хвалят скульптора почти все. Правда, симпатии зрителей старшего поколения на стороне работ советского периода — бронзовых и мраморных бутылок и антиамериканские выпады. В одной из своих особо дерзких композиций Симуна обрушился на кукол Барби, включив их в социальный контекст и соединив девичьи тела с самолетами террористов.

Молодежь реагирует на «прикольность», на смелость художника. На монументы из пластиковых бутылок и антиамериканские выпады. В одной из своих особо дерзких композиций Симуна обрушился на кукол Барби, включив их в социальный контекст и соединив девичьи тела с самолетами террористов.

В США Симуна активно работает над проектами памятников, принимает участие в международных конкурсах. Его «Бродский» (фактически это одна голова) был удостоен поощрительной премии на прошлогоднем конкурсе. В том же нобелевском лауреате, который явлен зрителям (тонируемый гипс. 32x24x23), главная идея почти не читается.

Артур Мезенцев

Вот если бы голова поэта изначально была десятиметровой, ей бы нашлось место на Васильевском острове... Кстати, именно об этом говорили на выставке и друзья скульптора.

К сожалению, из множества образов, придуманных Симуном за 50 лет творчества, реализована в смысле размещения в социальном пространстве лишь крохотная часть. Это прежде всего «Дорога жизни», установленная в 1966 году на Вагановском спуске Ладожского озера, и памятник «Корабелам, стоявшим насмерть» (1972, территория судостроительного завода «Северная верфь»). В Харвард сквер Кэмбриджа удачно вписан памятник «Ду-ду» (кукольнику Игорю Фокину). Есть еще трехметровая композиция из автомобильных шин «Free way», установленная в одном из американских парков (Бруклин, штат Массачусетс).

Пластиковый небоскреб как памятник «отбросам цивилизации» тихо-мирно пребывает на территории Музея искусств Фуллера (Броктон, Массачусетс). В канонизированном виде он превратился в веселый «маяк современного искусства».

А где-то в Кунгурском крае Пермского Предуралья пустил в 1979 году гранитные корни в местную почву вождь мирового пролетариата. До сих пор там стоит, обрстая новыми, теперь уже языческими ассоциациями.

Эдуард Штейнберг: рукотворная геометрия

ГРМ, Мраморный дворец. 7 июля — 23 августа

Хронология на выставке Эдуарда Штейнберга нарушена — вернее, дана в обратной перспективе. Сначала идут работы XXI века, затем вещи, сделанные в 90-х, 80-х, 70-годах прошлого столетия. 60-е годы представлены живописью откровенно фигуративной — ее можно увидеть в последних залах. Ранние вещи — это студии, опыты: художник ищет себя. Естественно, кому-то подражает. «Дворник» (1962) — явный крен в сторону Аристарха Лентулова.

Стоит подольше задержаться у «Пейзажа Тарусы» (1960). Этот холст легко делится на две равные части. Верхняя — реалистический пейзаж, нижняя — чистая абстракция. Две половинки очень органичны в пределах одной картины. В конце 60-х Эдуард Штейнберг отходит от реальности, данной нам в ощущениях. В его холстах появляются расплывчатые и трудноопределимые образы. Вроде бы камни, птицы, рыбы, но полной уверенности в такой идентификации у зрителя нет. Чуть позже и они исчезнут, на холстах останутся лишь геометрические фигуры: цилиндры, конусы, трапеции, квадраты, углы.

«красный любит синий»

ГРМ, Инженерный (Михайловский) замок. 17 июня—2 августа

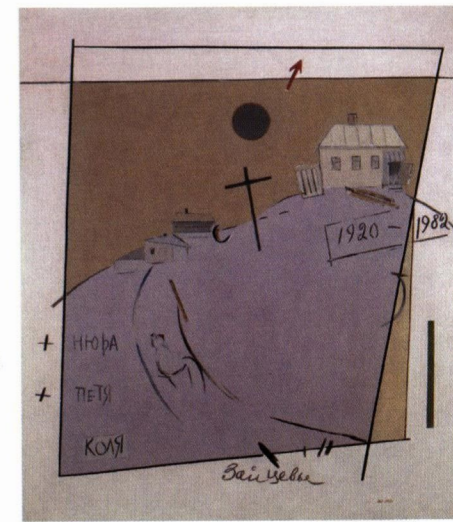
«Принцесса Ингеборг Шлезвиг-Голштейнская в Петербурге, она выставила свою живопись в Михайловском замке...» Телевидение, радио, газеты, Интернет мгновенно отреагировали на событие. Кто-то прилагает значительные усилия, чтобы обнаружить в архиве след своего дворянского или купеческого происхождения. А кто-то рождается аристократом и не пытается жить за счет прошлого, а сам создает себя и свой мир.

Ингеборг из тех деятельных людей, которые всего добиваются сами. Ее детство и юность прошли близ Балтийского моря. И уже тогда душевно и духовно она сформировалась как художница. Забегая вперед, скажем, что «неистовый ветер» в ее живописных работах особый, балтийский. После окончания в 1976 году местного учебного заведения Ингеборг изучает искусство в Высшей школе оформительского искусства в Гамбурге. В 1981-м она улетает в Нью-Йорк, чтобы работать в качестве ассистентки на «Фабрике» Энди Уорхола. Это был очень важный период в жизни художницы. Она мужественно искала себя. Уорхол, «анфан террибль» американского искусства, не смог сбить Ингеборг с ее европейского пути.

«Супрематистская метагеометрия» — так определил Жан-Клод Маркадэ живопись Штейнберга. Лучше сформулировать вопрос иначе: что нового добавил художник в супрематизм Малевича и Лисицкого? Эмоций, живого чувства? Супрематизм классиков пребывает в заоблачных высях. Там вечный холостой. А в живописи Штейнберга все-таки есть градус тепла. Работы 70—80-х годов не имеют названий, это просто «композиции». Но их градусность, или теплота, подчеркнута посвящениями: Николаю де Сталю, Казимиру Малевичу, Николаю Федорову, Евгению Шифферсу, Саше Данилову.

В середине 80-х годов Штейнберг, как кажется, наконец-то нашел себя. Он спустился с метафизических высот на грешную землю, то есть соединил в единое целое две геометрии: «холодную и горячую», супрематическую и рукотворную. Попробуйте быстро нарисовать квадрат без помощи угольника. Наверняка он получится неровным, кривым, то есть живым. Так и у Эдуарда Штейнберга: евклидова геометрия в его картинах стала подавать признаки жизни, потянувшись к Николаю Лобачевскому. Лучшие работы тех лет «Живые и мертвые» (1985), «Квадрат Малевича и окно Фисы Зайцевой» (1985), «Человек с рыбой» (1985) создаются как диптихи, триптихи, полиптихи. Примечательно, что художник вводит в холсты рукописные тексты (отдельные и очень значимые слова), повышая тем самым визуальную информативность живописи. И не только. Слова в картинах Штейнберга — это уже «почти люди», землежители. Пребывающие в толще живописной реальности наравне с людьми и с геометрическими фигурами.

Михаил Кузьмин



Эдуард Штейнберг. Зайцевы. Х., м. 140x120. 1986



Ингеборг Шлезвиг-Голштейнская. Без названия. Х., м. 200x170. 2000

шное и настоящее. И таким образом приобщаются ко всей трагической европейской истории. А затем начинают постигать «драму цвета», разворачивающуюся на картинах. Это очень правильный кураторский ход. Нам удалось услышать от нескольких зрителей, которые явно не любят абстрактное искусство, примерно такую фразу: «Ну, если сама принцесса занимается постижением буйного помешательства цвета, значит, в этом и впрямь что-то есть».

Валерий Кудряшов

диалоги гуманиста, или Преодоление границ сцены

Дорель Добокан. Диалог. Живопись, смешанная техника. ГРМ, Мраморный дворец. 29 июля — 30 августа



Дорель Добокан. Что значит владеть? II. X., м., пастель, песок. 80x80. 2002

Румын по происхождению, Добокан о себе говорит по-английски: «Я — немец». Впервые он бежал в Германию из Румынии в возрасте 12 лет, в 1964 году. Был пойман, осужден, арестован. Позже неоднократно повторял попытки, которые заканчивались столь же неудачно.

Внешность Дореля Добокана интернациональна: во Флоренции его принимали за бразильца, в Рио — за француза, в Париже — за цыгана. Так и с его живописью. Сразу признается Магритт, позже прочитывается Дельво, иногда вспоминается де Кирико. Охотно вступающий в диалог, космополит Дорель говорит о гастрольях Ростроповича, цитирует новеллу Камю, пересказывает биографию о. Павла Флоренского. В «послужном списке» художника — выставки в галереях Европы, обеих Америк, несколько реализованных живописных проектов.

Индивидуальную просодию нельзя вывести лишь из тональности художественной биографии. Однако опыт Дореля Добокана заключает в себе, на мой взгляд, специфическую практику освоения жизненного про-

странства. Помимо ситуаций физического ограничения человеческих возможностей, на которые его обрекали властные структуры подавления, он не мог не ощутить «недостаток пространства, компенсированный избытком времени». Среди главных элементов пенитенциарного интерьера — стол и окно. Причем и в мастерской — месте добровольного заточения художника, те же элементы остаются важнейшими (в Румынии он шесть лет работал в подвале с окошком в две ладони). В картинах Добокана метафизические спектакли разыграны на сцене стола, а рампой окна определяет расположение зрителя и режиссера.

В работе «Магия натюрморта» (1989) тени вещей важнее их обладателей. И если троица — трубка, бутылка и спичка соответствуют «status quo» для наблюдателя, то опасный край столешницы шар и его тень имеют иную, метафизическую природу.

В тех картинах, где объективно нет стола и окна (рамы), пространство не пустует, но свидетельствует об их отсутствии. Псевдопейзажные эффекты, тщательно выписан-

ные художником, не отлавливаются сеткой свето-воздушной перспективы: они говорят о возможности, а не о действительности. Напоминанием этому — жесткие горизонтальные линии, отсекающие любое движение в сторону Айвазовского.

Одно из плодотворных противоречий в характере Дореля Добокана — его социальная отзывчивость, некоторыми может трактоваться как угроза для чистого образа художника. Он участвовал в акции «Художники за Далай-Ламу», писал портрет Льва Копелева, разрабатывал с Кореттой Кинг памятник ее мужу. Он адекватен более, чем это принято среди тех, кто не позиционирует себя как «социального артиста». Подобными шагами Добокан преодолевает границы сцены, где герметично располагается его метафизический театр. Возможно, именно в подобных действиях и обнаруживается современное значение подзабытого понятия «художник-гуманист».

Антон Успенский



Евгений Лансере. Портрет О.Г.Пурцеладзе



Валентин Серов. Натурица



Константин Сомов. Письмо

55 женщин

4 августа 2004 года в Голубом зале Музея Академии художеств открылась выставка «Женская модель в творчестве русских художников конца XIX — начала XX вв.».

Разместись эта выставка в другом месте, думаю, она бы утратила что-то очень важное. Ведь расположение экспозиции — всегда определенный контекст, вне которого мы уже не можем ее воспринимать. В данном случае таким контекстом стала Академия художеств — по двум причинам.

Во-первых, представленные здесь вещи являются частью коллекции Исаака Израилевича Бродского, которую он собирал практически всю жизнь — со времени учебы в Академии. В конце жизни художник завещал всю свою коллекцию родному учебному заведению.

Во-вторых, одной из причин его коллекционирования было стойкое желание обучать студентов в непосредственной близости к работам мастеров. Поэтому в выставке можно увидеть попытку взглянуть на процесс создания произведения «изнутри» — от наброска до готового портрета. Примерно половина экспонатов (всего представлено 55 рисунков и акварелей) — это как раз этюды натурщи, зарисовки голов моделей, рисунок гипса, — словом, произведения учебного или подготовительного характера. Все,

что позволяет изучать манеру каждого художника непосредственно, тем более что здесь собраны столь яркие имена — Анисфельд, Бакст, Бенуа, Врубель, Григорьев, Замирайло, Крамской, Лансере, Нерадовский, Павлов, Репин, Семирадский, Серебрякова, Серов, Сомов и др.

По числу представленных работ всех опережает Борис Кустодиев. Среди них портреты, жанровые сценки («Торговка овощами», «Купчиха на прогулке», «Матрос и милая»), «типажи» («Русская девушка» и «Женщина с шалью») и два натуральных этюда. Колоритные, очень индивидуальные, полные жизни образы — никак не подумаешь, что их создал человек, прикованный болезнью к инвалидному креслу. Бродский, часто навещавший и всячески поддерживавший Кустодиева, заказал ему серию акварелей «Русь», и позже семнадцать из двадцати пяти графических листов этой серии вошли в его богатое собрание.

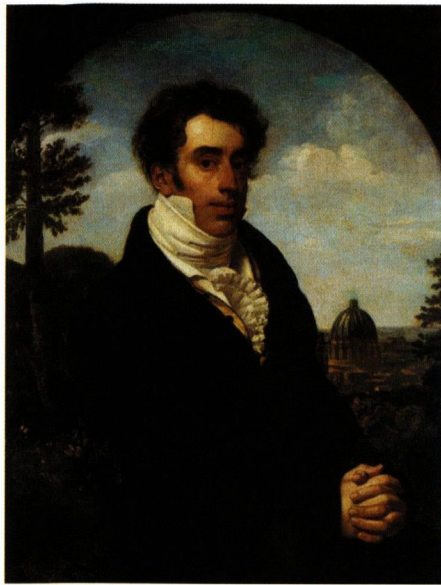
Художник-коллекционер высоко ценил творчество своего старшего товарища по Академии Филиппа Малявина. Демонстрируются пять произведений этого самобытного художника: «Женщина в шубе», «Две бабы», «Сидящая крестьянка» и два портрета

Малявиной. Оживляют выставку иллюстрации В. Маковского к «Руслану и Людмиле», «Евгению Онегину», «Мазепе», «Рославлеву» и «Полтаве», созданные в 1880-х годах.

С особым удовольствием Бродский собирал произведения своего учителя И.Репина. Собственно, с трех рисунков, подаренных мастером, и начиналась когда-то коллекция. Без них экспозиция явно выглядела бы неполной — это три женских портрета 1890, 1893 и 1916 годов. Есть работы и самого Бродского — разных лет, начиная со студенческого рисунка с гипса («Венера Медицейская») времен его учебы в Одесском художественном училище, заканчивая портретом Фоминой, сделанным за три года до смерти — в 1936-м.

Получилась настоящая антология рисунков и акварелей русских художников рубежа веков. При этом выставка совсем не кажется пестрой. Напротив, скромная и сдержанная, она носит строгий, действительно академический характер. И эта серьезность, техничность очень «к лицу» классическим интерьерам Академии — совсем так, как хотел бы этого Исаак Бродский.

Кристина Эпштейн



Орест Кипренский. Портрет князя Александра Михайловича Голицына. 1819. ГТГ

В ГМИИ им. А.С. Пушкина ненадолго воссоздана коллекция западноевропейского искусства, некогда принадлежавшая дипломату и любителю изящных искусств Михаилу Александровичу Голицыну (1804—1860), а затем рассыпанная по множеству собраний — не только России, но и зарубежья. «Гвоздем» экспозиции стал «голицынский» триптих Пьетро Перуджино, до сих пор сохранивший имя русского владельца. Он представлен на выставку Национальной галереей искусств Вашингтона.

Сезона три назад в ГМИИ показывали «Ученую прихоть» — выставку, рассказывавшую о другом частном собрании западной живописи, принадлежавшем Николаю Борисовичу Юсупову (1751—1831). Ту экспозицию также создавали усилиями многих музеев: огромная юсуповская коллекция была некогда национализирована и раздроблена. В распада же коллекции Голицыных революционные бури неповинны: в 1886 году ее продал в Эрмитаж наследник Михаила Александровича, Сергей Голицын. Он тоже прощупывал ценителем искусств — собственно, благодаря его стараниям в пяти комнатах фамильного особняка и открылся музей. Коллекция Голицыных стала одним из первых общедоступных музеев западноевропейского искусства в Москве — к тому же при нем существовала библиотека. Продажа коллекции объяснялась просто: вырученные деньги пошли на нужды Голицынской (Первой Градской) больницы, попечителями которой были отец и сын. В Эрмитаже собрание принял А.И. Сомов, составивший ее полную опись. Вскоро коллекция оказалась раздробленной: так, часть собрания согласно воле Александра III отправилась в Саратовский музей. Разве что Перуджино был продан за границу благодаря новым властям: в 1931 году триптих передали печально известному «Антиквариату» и, пройдя через три аукциона, он остался в Америке.

«Голицынские» картины, вошедшие в нынешнюю экспозицию, принадлежат (помимо Национальной галереи Вашингтона, Эрмитажа и ГМИИ) ГТГ и Русскому музею. В выставке участвуют уже упомянутый Саратов-

еще один музей на Волхонке

ский художественный музей им. А.Н.Радищева, Национальная галерея Республики Беларусь, Смоленский государственный музей-заповедник, Ульяновский областной художественный музей, Воронежский областной художественный музей им. И.Н.Крамского, музей-усадьба «Архангельское» (кстати, ее приобрел у князей Голицыных в начале XIX века тот самый Н.Б. Юсупов), Российский государственный архив древних актов, а также Музей архитектуры им. А. В. Щусева: в ГМИИ рассказывается не только о голицынском собрании, но и о доме, в котором оно размещалось.

Дом Голицыных — отдельная тема выставки, ее ностальгическая нота «возвращения». Фамильный особняк Голицыных до сих пор стоит на Волхонке, по соседству с Пушкинским музеем, так что на время выставки картины вернулись почти что «домой». У особняка Голицыных был номер 14; строил его Савва Иванович Чевакинский (создатель петербургского собора Николая Морского). Впрочем, от его ансамбля голицынского дома осталась только арка ворот (теперь ворота эти — единственная в Москве работа Чевакинского, большинство сооружений которого не сохранилось). А потом пришел Казаков и все переделал по-своему. Для Екатерины II он разработал проект «Пречистенского дворца», объединявшего дом Голицына и дом Долгорукова; в 1779 году деревянную часть дворца разобрали. Ныне в доме Голицыных обитает Институт философии РАН.

Сам Михаил Александрович Голицын, которому принадлежала как коллекция, так и идея создания музея, владел домом лишь несколько последних месяцев жизни. Лучшие вещи музейной коллекции были куплены в Италии и некоторое время хранились в римском дворце Голицыных (в Рим тайно принявший католичество дипломат был отправлен с миссией в 1836 году). Для итальянских работ в московском музее Голицыных был выделен отдельный зал; из безусловно важных работ (помимо Перуджино) здесь находились «Пожилая женщина» Себастьяно дель Пьомбо, сцена Благовещения, приписывавшаяся тогда Чиме да Конельяно, а также несколько античных голов.

На рекламах выставки «голицынский» триптих Перуджино изображается в раме, однако в Белом зале ГМИИ он представлен без нее. Но итальянская картина Возрождения живет и дышит в раме; Ван Гог неспроста мечтал обрести свои картины чистым золотом. Рама — не просто точка, поставленная в предложении; аутентичная рама подобна всем знакам препинания в сложном периоде: без них часть смысла неизбежно будет утрачена. Рама — это триумфальная арка, очищающая от суеты взгляд зрителя, — точно так же настоящая римская арка триумфатора символически смыкает грязь сражения с проходящих под ней воинов. Рама — это распахнутая дверь, соединяющая пространство живописи с реальным зрительским пространством. Иногда она буквально «втягивает» взгляд в мир картины: так, в веронском алтаре Сан Дзено великого Андреа Мантеньи настоящие пилястры рамы продолжают-

ся в нарисованной архитектуре, превращаясь в легкий портик Града Небесного. Рама — трансформатор, который соединяет нашу, сегодняшнюю, повседневную жизнь и вечность, царящую в картине. Относительно небольших размеров «Распятие» Пьетро Перуджино, впрочем, и без мощного аккорда рамы звучит на весь зал.

Вазари, кажется, сам не понимая, насколько язвительны его слова, рассказывает о юном Перуджино: «Он часто расспрашивал всех, кто, как ему было известно, поехал по свету, в каких краях лучше всего живет людям этого ремесла [художникам], и в особенности своего учителя, который всегда отвечал ему одно и то же, а именно, что во Флоренции, более чем где либо, люди достигают совершенства во всех искусствах... И правда, если человек там достаточно научился и мечтает не только том, чтобы жить день за днем наподобие скотины, и если он хочет разбогатеть, он должен уехать из Флоренции и торговать за ее пределами хорошими качествами своих творений и именем этого города, как торгуют доктора именем своего университета» (цитируется по переводу А.Г.Габричевского и А.И.Венедиктова).

Перуджино воспользовался советом и действительно стал известен и работал по всей Италии как замечательный ученик флорентийской школы. «Тогда еще никто не видел настоящего способа писать пейзажи», — продолжает Вазари, заметив, что пейзажи, написанные Перуджино, вызвали всеобщее восхищение. Дали и горизонты в голицынском триптихе яркие, светлы (благодаря Перуджино художники познали свет, считал Вазари), прорисованы с нидерландской точностью и — совершенно неподвижны. К тому же в Эрмитаже триптих Перуджино был перенесен с доски на холст (а живому звучащему холсту подавая дыхание леонардовского sfumato). В триптихе есть чистота — но не сохранилась тайна, то самое интимное трепетное чувство, которое часто согревает Мадонн Перуджино — человека, кстати, «весьма маловерующего». Даже симметрия в «Распятии» становится почти навязчивым рациональным (чтобы не сказать — механическим) повторением. Фигуры Магдалины и Иоанна почти совершенно дублируют друг друга («Пьетро работал так много и так всегда был завален работой, что очень часто писал одно и то же, и вся наука его искусства свелась к манере, так что он всем фигурам придавал одинаковое выражение лица», — ехидно замечает Вазари); но в этом подобии мужской и женской фигур есть странная, почти потусторонняя ангельская красота.

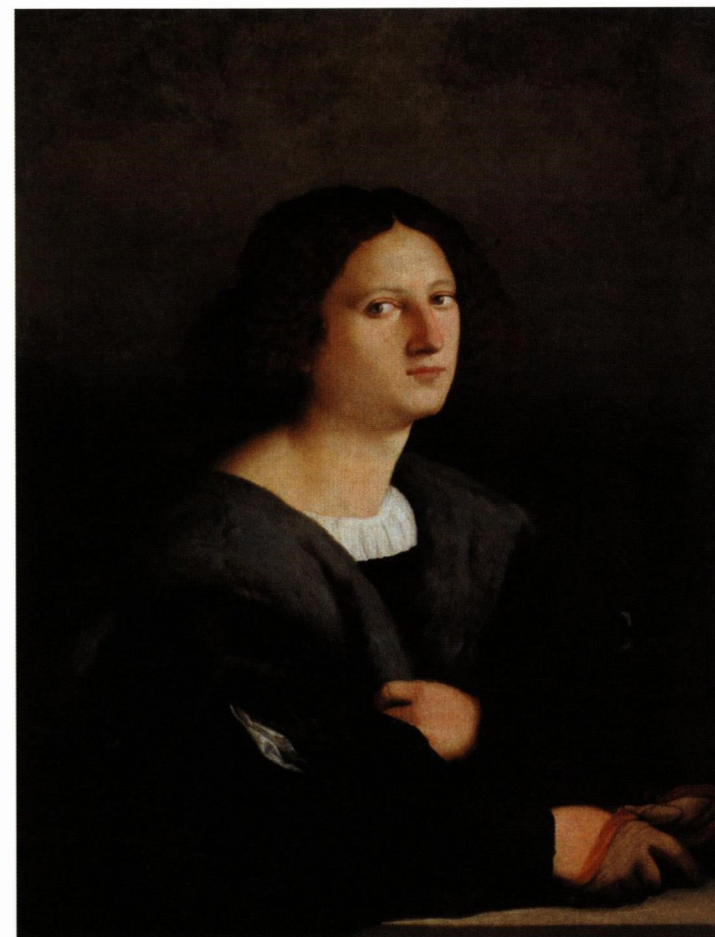
Конечно, «живой Перуджино» в Москве середины XIX века — это королевский подарок. Итальянской живописи Возрождения в русских собраниях все-таки было (да и стоит ли пользоваться прошедшим временем?) куда меньше, чем, допустим, «руин» парижанина Юбера Робера, десять лет проработавшего в Италии (на голицынской выставке, например, оказались его «Пирамиды и храм» из собрания ГМИИ). Все-таки русский коллекционер (даже если он живет в Италии) подобен собирателю раковин на берегу моря — самые прекрасные из них остаются недо-



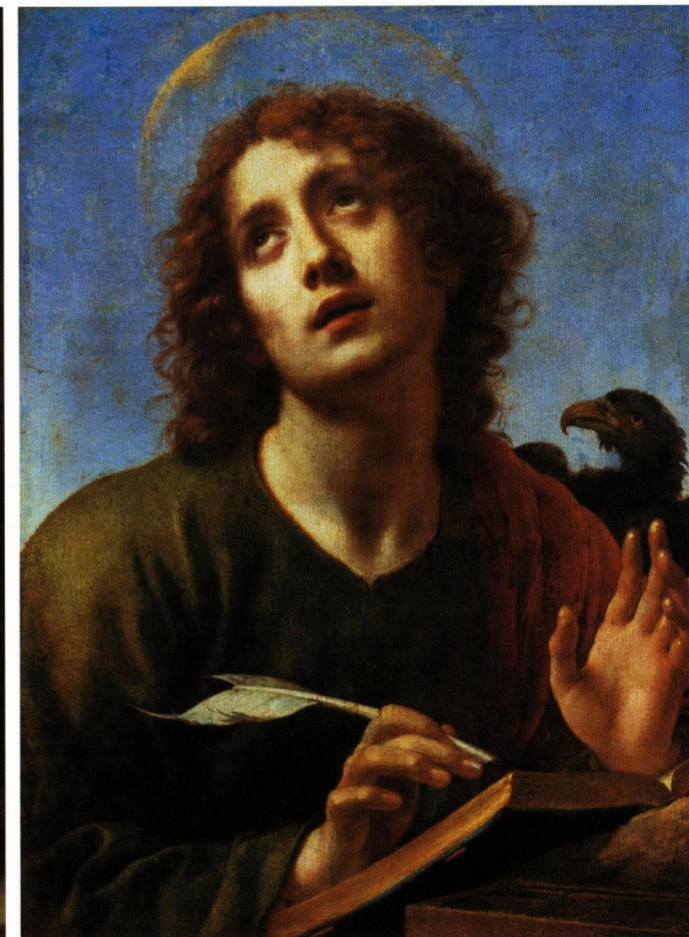
Орацио Борджани. Св. Карл Борромей. Х., м. 152,5x123. 1610—1616. ГЭ



Пьетро Перуджино. Распятие с Девой Марией и предстоящими святыми. Вашингтон, Национальная галерея искусств. Фрагмент



Якопо Пальма Старший. Мужской портрет. 1512—1515. ГЭ



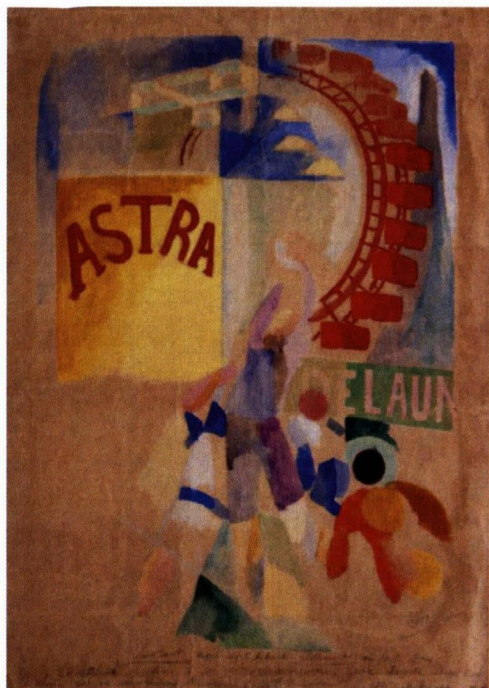
Карло Дольчи. Иоанн Евангелист. Х. (перевод с дерева), м. 40x29. ГМИИ

ступными, в глубинах вод. Собрание Голицыных — да и огромную коллекцию Юсупова тоже — трудно назвать роскошным. Скажем, собрание Дмитрия Петровича Татищева, завещанное Николаю I и поступившее в Эрмитаж в 1845 году, было значительнее. Однако если глаз русского живописца, еще не отпра-

вившегося в пенсионерскую поездку, не страдал от острого голодания, то в этом есть и заслуга Голицыных. Впрочем, русской живописи в музее Голицыных почти не присутствовало — лишь для трех отечественных картин было сделано исключение; разумеется, в залах голицынского музея находился итальян-

янский пейзаж Сильвестра Щедрина (предки Михаила Александровича оказывали ему покровительство). Кроме того, на выставке в ГМИИ есть и портреты членов семьи Голицыных, созданные русскими художниками.

Дарья Акимова



Робер Делоне.
Команда из Кардиффа.
Бумага, гуашь,
акварель, карандаш



Джованни Батиста Тьеполо. Андромеда. Бумага,
перо, коричневые чернила, кисть, серо-коричневая
размывка по наброску черным мелом. Атрибуция
М.И.Майской

новая старая графика

Выставка графики из новых поступлений открыта в ГМИИ имени А.С.Пушкина. Только два экспоната — рисунок Матисса и альбом с французскими миниатюрами конца XV века — были приобретены на средства Минкульта. Есть и подарки, но большинство работ поступило в музей через его закупочную комиссию.

Сказать, что выставка в зале истории музея огромная и сплошь состоит из бесценных сокровищ, затруднительно. Однако пополнение графической коллекции — процесс всегда захватывающий: графика «мобильна», и всегда есть шанс обрести еще один шедевр. Но графическое собрание ГМИИ не зря считается замечательным: к примеру, рисованный портрет Юткевича работы Матисса присоединился к более чем

внушительному числу его графических работ в музее (впрочем, и живописью Матисса ГМИИ тоже может гордиться).

Три приобретения, вошедшие в экспозицию, точно польстят публике. Их можно считать иллюстрациями: это гравюры на дереве Аристиды Майоля к «Эклогам» Вергилия; фантазии Хоана Миро (книжка Тристана Тцары); наконец, изнеженные прерафаэлитские ксилографии Уолтера Крейна к «Буре» (Шекспир, впрочем, одобрил бы образ Калибана). И прерафаэлиты, и парижане всегда пользовались особым успехом у зрителей.

Французские миниатюры на евангельские сюжеты — это двадцать один лист альбома, фрагменты богато иллюминированного часовника, миниатюры которого были некогда вырезаны из книги и наклеены

в альбом в произвольном порядке. Мне они показались несколько «прямолинейными», хотя и наглядно демонстрирующими, чем именно французская миниатюра отлична от триумфального сияния миниатюры фламандской.

Французский классицизм начала XIX века на выставке представлен тоже. Два больших рисунка (перо, акварель, гуашь, лак), автор которых еще не установлен, созданы на едва ли не самые популярные у классицистов сюжеты — эпизоды из жизни первых феминисток в истории. В одном из них сабинянок похищают, в другом сабинянки останавливают сражение римлян и своих мужей.

Ксилография Леонарда Бека 1517 года из его злой серии «Святые, родственники и слуги императора Максимилиана», где в качестве свидетеля сценки выступает восставший из гроба скелет Фридолин фон Зекинген (причем портретные черты автором желчно сохранены), и лист немецкого «монограммиста MS» также относятся к удачным приобретениям ГМИИ. Приятно, впрочем, еще и то, что печатная (тиражная) графика на выставке не перевешивает по количеству собственно рисунки. Хотя и затруднительно понять, что интереснее: легкий эскиз Андромеды руки Тьеполо или темный офорт Клода Лоррена «Брод». Разумеется, рисунок Тьеполо, с точки зрения искусствоведа, собирателя и аукциониста, несколько привлекательней лорреновского оттиска, однако простой зритель может с этим не согласиться. Ведь «дикий», пронизанный движением теней офорт, где герои не являются стаффажными «завитушками», но живут внутри заколдованного лесного пейзажа (что для картин французского классика вообще-то нехарактерно), может дать лучшее представление о характере Лоррена, чем «Андромеда» — о творчестве Тьеполо.

Дарья Акимова

«БИН-2004»: послесловие

С 25 июня по 4 июля в Петербурге проходила II Международная биеннале графики под названием «БИН-2004». (Аббревиатура «БИН» расшифровывается организаторами как «Белые интерночи»). По замыслу организаторов этого события — Олега Яхнина и Евгении Фефиной, Биеннале должна была «дать возможность проследить тенденции... обнаружить новые технические возможности, открыть новые имена и определить лидеров мирового масштаба ...а также утвердить за Санкт-Петербургом лидирующее положение в этом процессе» (цитата из текста госпожи Фефиной в журнале «Бизнес сегодня»). Из того же источника: «Показ в таком объеме практически всех областей графического искусства в рамках Биеннале осуществляется впервые в мире».

Правду сказать, Центральный выставочный зал «Манеж» на Исаакиевской площади и впрямь был переполнен — но... не зрителями, а всякой всячиной, что на сей раз было отнесено к разделу графики. Организаторы международного смотра соорудили в Манеже «непроходимый графический лес», напоминающий джунгли Новой Гвинеи или бассейна реки Амазонки. Количество выставленных работ перевалило за две тысячи, а число участников — за семь сотен; более ста художников — жители дальнего и ближнего зарубежья, и, конечно, в международном размахе события сомневаться уже не приходилось. Понятно, что масштаб столь представительной Биеннале перерос и пространство самого Манежа, после чего были задействованы практически все залы Союза художников на Большой Морской. Правда, графических работ там оказалось меньше, чем в ЦВЗ, всего около тысячи, но тоже цифра впечатляющая. Главными составляющими показа в СХ стали

частные коллекции: экслибрисы Вениамина Худолея, собрание автопортретов Кирилла Авелева, коллекция Дягилевского центра искусств. Плюс работы юных художников, попавшие в так называемую «детскую биеннале графики». Одна из этих небольших экспозиций, посвященная ленинградской школе графики, оказалась как раз на редкость интересной. Прекрасные работы Курдова и Рудакова, мрачно-фантастические ксилографии Шиллинговского «Ленинград в годы блокады», забавные листки «Боевого карандаша»: «Победа будет в той стране, где женщина с мужчиной наравне!».

Одна беда, для того чтобы даже бегло взглянуть на «это наше все», понадобилось бы не менее шести-восьми часов. Это нормально для обычного зрителя? Но — в конце концов у каждого любителя графического искусства есть свои предпочтения, и, похоже, на их многообразие и был рассчитан весь безграничный диапазон представленных вещей: экслибрисы, книжная иллюстрация, станковая графика и даже фотография, которой «БИН» щедро отдала добрую сотню квадратных метров выставочной площади.

Конечно, организаторы Биеннале уж слишком погорячились, значительно расширив рамки графического искусства. По сути они просто стерли все границы, негласно установленные предыдущими поколениями графиков. Да и поделом старикам — все-таки третье тысячелетие на дворе... Зато для нынешних участников отбор работ превратился в раздолье: их ограничили всего одним-единственным условием. Все их произведения должны были быть выполнены на бумажном носителе. Допустим, вы живописец до мозга костей, но взяли и замазали краской по бумаге — вот вы уже и график. Вопрос толь-



Лилия Ахлюстина. Обложка журнала «Красный». Компьютерная графика. 29x21

ко, стоило ли идти на подобное сближение? Благодаря живописным вкраплениям выставка, с одной стороны, стала разнообразнее. С другой — еще путаней. Так, мы, будучи по профессиональному долгу усидчивыми зрителями, обнаружили в Манеже несколько на редкость прихотливых рисунков, выполненных практически в живописной манере, что нам, например, приятнее считать живописью. Но это — как посмотреть... Только одно неоспоримо: для графиков, в чьих рядах были замечены Родченко, Попова, Клуцис, Лисицкий, Маяковский и им подобные, негоже пренебрегать в эру всепообеждающего дизайна последним и делать выставку похожей на столовский винегрет, закрывая глаза на качества входящих в него морковки, свеклы или простой картошки, даже если они все и принадлежат к одной овощной группе под названием «корнеплоды». Всего-то, поколдуй над самой экспозицией талантливый дизайнер, и она могла бы превратиться в игрушку. В трехмерное графическое произведение.

НОМИ-инфо

инфо +

12 июня — 9 августа в Новом здании Российской национальной библиотеки гостила выставка «Открой для себя Японию», организованная Генеральным консульством Японии в Санкт-Петербурге и Японским фондом. Для экспозиции были отобраны 75 рекламных плакатов, созданные видными японскими дизайнерами. Идею каждого из них в авторской интерпретации можно прочесть в красочном буклете, раздававшемся всем посетителям выставки. Все показанные плакаты демонстрировали большой диапазон используемых техник с общей доминантой компьютерной обработки. Новые технологии уже давно стали фирменным знаком японской плакатной

традиции. При этом японцы широко используют образы поп-арта, теле- и киноиндустрии. Еще одной национальной чертой является их трепетное внимание к цвету, выделению его локальных аранжировок. Рекламные образы подаются не «в лоб», а с особенной тонкостью, не агрессивно, а вкрадчиво. Некоторые из показанных работ предполагают вдумчивое «прочитывание», что совсем нехарактерно для того подхода к рекламе, который демонстрируют нынешние российские дизайнеры. Кстати, незадолго до Петербурга эта выставка с большим успехом прошла в Польше, родине одной из авторитетнейших школ плаката в современном мире.



Масаэси Накадзе. С новым 2000 годом! Реклама косметической компании Сисэйдо

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А.С.ПУШКИНА

представляют выставку

ИЗОБРАЖЕНИЯ БОГА БЭСА ИЗ СОБРАНИЯ ГМИИ ИМ. А. С. ПУШКИНА

24 сентября — 22 ноября
Волхонка, 12

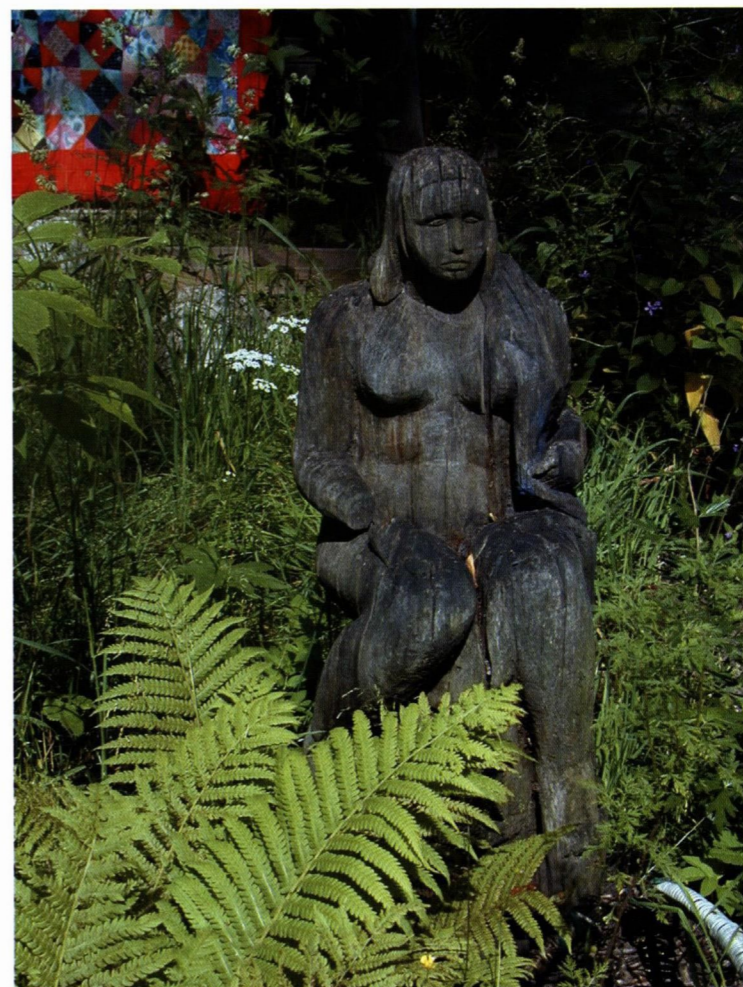
Генеральный информационный спонсор ГМИИ им. А.С.Пушкина — «Афиша»

Информационные спонсоры:

«АртХроника», «Седьмой континент. Столичное ревью», РИА «Новости», «Труд», «Московские новости», «Маяк», «Новый мир искусства», «Креатив&creativity»

Информационная поддержка: «Красота-онлайн» (WWW.KRASOTA.RU)

Генеральный консультант ГМИИ им. А.С.Пушкина — ФБК



С 8 по 11 июля в Шувалове-Озерках Коломягах творческое объединение «Деревня художников» провело фестиваль мастерских. Это были выставки живописи, скульптуры и фотографии, кинопоказы, акции современного искусства. Здесь звучала музыка, читались стихи, выступали актеры.

Выставка «Мимикрия», придуманная Людмилой Беловой и поддержанная ГЦСИ (Санкт-Петербург), прошла в Деревне художников на правах специального проекта и по своим задачам была схожа с крупным столичным проектом «Арт-Клязьма», выводящим художника и созданные им артефакты на пленэр. У «Мимикрии», вынесенной в «приусадебный» Петербург, конечно, масштабы оказались куда более скромными, чем на Клязьме, но была и своя специфика. В этом проекте в задачи художников (их собралось около 40) входило так вписать свои работы в окружающую среду, чтобы они стали ее незаметной частью, «мимикрировали» настолько, чтобы быть невидимыми для опознания как «произведения» искусства, что

в принципе для contemporary art не проблема. Проект проводился на Рябиновой улице в Коломягах, на территории двора и в мастерской художника Татьяны Николаенко.

Идея, по-моему, отличная, но сама атмосфера деревенской мастерской таила повсюду своеобразные подвохи. Часто зрители спотыкались на своем пути о нечто, что могло быть предметом современного искусства, но могло — с таким же успехом — им и не быть. К выразительным пням, корягам, например, вполне резонно отнестись, как к деревянной скульптуре. Сложно было разобратся и с ошейдой, висящей на ветвях. Она просто сохнет или это подброшенная «деза» от Фабрики Найденных Одежд? Отдельные работы художников вряд ли стоит описывать (см. наш фоторепортаж) — ведь все дело в летнем настроении, редком тепле и желании (или нежелании) «опознавать» спрятанное искусство. И все же одно из имен — Паскуале Дифонцо и его железные скульптуры — таракан, гусеница, стрекоза, вызвали у большинства зрителей и восторги, и серьезное уважение. Даже абсолютно «ми-

микрировав», они не смогли скрыть того труда и таланта, которые вложил этот итальянский художник в свое участие в столь скромном проекте.

И все же «Мимикрия» была лишь частью Недели современного искусства в Деревне художников, к сожалению, из-за отдаленности последней от города не очень-то отслеженной журналистами. И, хотя то и дело в связи с этой акцией слышались упреки в преобладании на «деревенских» пленэрах «бедного» искусства, скульптуры и старшего, и младшего Каминкерова вряд ли можно посчитать таковым. Как и прекрасные фотографии Сергея Свешникова, и скульптуры Гели Писаревой, и отличный поэтически-музыкальный перформанс на крыше мастерской Каминкерова в «день открытых дверей» на их территории. Даже этих перечисленных фактов петербургской культуры достаточно для собственно идентификации на «художественной карте Петербурга» сообщества под именем «Деревня художников». Ну а «мимикрировать» мы всегда успеем...

Лиза Вертин



галерейный фестиваль: еще одна попытка...

ЦВЗ «Манеж». 22 июля — 25 июля 2004

В Центральном выставочном зале «Манеж» прошел еще один галерейный фестиваль. Его главными организаторами стали председатель Санкт-Петербургского общества поддержки художников Дмитрий Северюхин и заведующая отделом новейших течений ЦВЗ «Манеж» Лариса Скобкина.

Прежде всего этот проект, как и прежде, в 1990 году, предполагал консолидировать галерейные усилия на общей, центральной выставочной площадке Петербурга с целью крупномасштабной демонстрации крепнущего в рамках развивающегося рынка галерейного движения. В нынешнюю экспозицию, кроме работ художников двух десятков петербургских и одной московской галерей, четырех арт-центров и художественных ассоциаций, были включены также крупные частные коллекции современного искусства и лучшие работы выпускников художественных вузов. Цена за аренду выставочной площади в 15 кв. метров — стандартный и вполне приемлемый модуль для экспозиции — составили 300 у.е. (9 000 рублей), и, надо сказать, на дороговизну предложенного организаторами участия в фестивале никто не жаловался. Как раз наоборот. Кое-что во всем этом мероприятии показалось нашим корреспондентам неизбежно дешевым. Просто даже чересчур.

Фестиваль — слишком громкое и слишком ответственное слово и ко многому обязывает. Назвавшись фестивалем, практически «влипаешь» в ситуацию праздника, что само по себе уже хорошо. И в этом смысле нынешний форум петербургских галерей таким праздником стал. Пусть не особенно громким и не шибко многолюдным, но это уже детали. Вернее, такова реальность. Чем торгует в общей массе художественный Петербург, то и привезли в Манеж. Сколько народу ходит в галереи, столько пришло и на Исаакиевскую площадь. Без особой рекламы («где деньги, Зин?») всего за пару месяцев подготовки организаторам удалось привлечь два десятка питерских и одну москов-

скую галерею. К ним примкнули фонд «Свободная культура» (все та же «Пушкинская, 10»), коллекционер Николай Благодатов, а также сама Лариса Скобкина со своим домашним собранием. Сложившаяся выставка, если и не поразила воображение обывателя существенным отличием от прежних манежных проектов — например ежегодного «Петербург», то по крайней мере приятно удивила отсутствием всякой чернухи и политики (этим вполне успешно торгуют СМИ) и собственно приличной «прореженной» развеской.

Жаль, что кураторы не выдержали собственной заявки. Фестиваль галерей (пусть его не рискнули назвать ярмаркой) все-таки требовал чистоты жанра. Галереям — основное место, некоммерческим программам — существенно меньше. Причем последние должны присутствовать с ясным объяснением, почему именно таким программам бесплатно отведены метры, которые остальные должны покупать. Как раз это-то правило и было нарушено, вероятно, в результате «недобора» основного состава, отчего на задах второго, более демократичного этажа Манежа появились «левые» авторы с этикетками, наскоро сделанными от руки на оберточной бумаге.

В день открытия фестиваля состоялся ранее заявленный «круглый стол», главной темой которого стала проблема этики купли-продажи. Одни участники разговора, не особенно успешные в продажах, торопились представить себя «меценатами», с убытком и моральными потерями для себя предлагающими неходовой товар необразованной и не готовой к закупкам искусства публике. Другие сетовали на «неверность» приближенных к ним художников, перебегающих из одной художественной лавочки в другую с целью «охватить» пошире «территорию искусства». «Перебежчики» не особенно требовательны к цене на собственное искусство, и, как правило, последняя может варьироваться на протяжении того же Невского — в его начале, середине и конце — в чудовищном диапазоне.

Любопытно, что подобные «этические» вопросы практически неактуальны для отсутствующего на фестивале петербургского «топа» крупнейших и, хочется сказать, «настоящих» галерей города («Д137», Галереи Марины Гисич, Галереи Дмитрия Семенова), хотя и они, случается, работают по принципу «эксклюзивного бутика». По крайней мере трудно представить себе конфликт между, например, Георгием Гурьяновым и Ольгой Кудрявцевой или Мариной Гисич и Петром Белым на тему случайных и тайных для галериста связей известных художников. Вышеуказанные галеристы держат марку и, соответственно, цены на свой товар железной рыночной рукой, что, безусловно, профессионально и разумно. Хотя и они по большому счету играют нынче главным образом «на поле продаж», столь важном для художника, но никак не «на поле его увековечения», что, конечно же, происходит — уж, извините — по причине нашей российской бедности. И у крупнейших наших галерей недостает средств на обязательные для их западных коллег выпуск каталогов и рекламу в серьезных художественных изданиях. Получится случайно публикация — хорошо, а бесплатный ли это журнал для заднего сиденья в автомобиле или просто тусовочные хроники — все равно.

Но — вернемся к фестивальному «круглому столу». Почему-то вдруг стали ругать Москву, что, мол, галерейный бизнес там развивается активно, а вкус покупателей оставляет желать лучшего. И тут конфликт двух столиц, при обсуждении которого было предложено отвести на ежегодном «Петербурге» одну неделю для галерейного показа, то есть создать ситуацию, зеркальную некоему недавним московским арт-ярмаркам. Там было так: неделя — галереям, неделя художникам. В Питере предлагается отдать три недели — художникам, неделю — галереям. Неплохое предложение, и все равно остаются вопросы.

НОМИ-инфо

Георгий Ковенчук: десант в Монте-Карло

Георгий (Гага) Ковенчук. Монте-Карло, галерея Пастор-Жисмонди. 7—31 июля

В уютном европейском княжестве Монако состоялась выставка петербургского художника Георгия Ковенчука, именующего себя просто Гага. Работы Гаги, отметившего недавно свое 70-летие, можно было увидеть в галерее Пастор-Жисмонди (Pastor-Gismondi), что на авеню Принцессы Грейс.

Этот год стал для Монако поистине русским, даже петербургским — так распорядился принц княжества, поддержавшего культурное сотрудничество с Российской Федерацией. 17 июля, к примеру, недалеко от галереи Пастор-Жисмонди открылась большая выставка из собрания Эрмитажа, выступал Мариинский театр с вечным «Лебединым озером». В общем, жителям и гостям Монте-Карло выпал случай почувствовать себя настоящими петербуржцами.

Что касается выставки Ковенчука, то нельзя не сказать об оригинальной конструкции самой галереи. Стены в ней стеклянные, и всем проходящим мимо по роскошному приморскому бульвару, как в витрине, предстают произведения искусства. В случае с петербургским художником — это в основном живопись и графика. Холсты по прихоти автора и по последним веяниям экспомоды были представлены «просто так», свободно от рам и иногда даже от подрамников.

Алла Виксне: творя материю из света...

Хотя стратегии шока все еще высоко ценятся в мире искусства, реализм и фигуративность больше не нуждаются в оправданиях. Живопись Аллы Виксне (ее работы ныне представлены в залах библиотеки Стенфордского университета) принадлежит к широко понятой традиции русской реалистической школы, впитавшей многое из западного опыта, и это обстоятельство сегодня не может исключить ее из спектра возможного и принятого. Напротив, притягательное видение на фоне долгого авангардистского иконоборчества выглядит освежающе. Единственное, что требуется, это подойти к ее искусству с подходящей меркой.

Алла пишет и рисует с натуры — то, что видит глаз, — не насилуя свое воображение и не прибегая к оптическим или электронным протезам. Она довольствуется конвенциональными техниками — живопись маслом, акварель, рисунок — и конвенциональными жанровыми рамками: пейзаж, натюрморт, портрет, характерная фигура, ню. Один из районов старой Москвы стал для нее постоянным источником мотивов — наподобие Монмартра для Утрилло. Даже сейчас, когда она постоянно живет в Калифорнии, поездки в Москву дают ей новые импульсы для варьирования московских видов.

Объекты одни и те же — искривленное пространство улочек с уютной малоэтаж-



Как будто они все еще в процессе создания. В характерной для Гаги манере сочетания больших цветовых пятен и широких контуров выполнены петербургские пейзажи, а также фигуры моряков, что напоминает известные работы Татлина и демонстрирует своего рода связь времен. (Серьезная конкуренция морячкам Георгия Гурьянова.) Хороши были и рисунки — сценки русской и французской жизни, выполненные тушью и акварелью.

Вообще Георгий Ковенчук, неумной энергии которого многие молодые художники могут только позавидовать, необыкновенно деятелен и щедр на выдумку. Так, свои

дневники встреч и путешествий — настоящие записки странствующего художника, облеченные в форму авторской книги, Ковенчук подвесил, как мобили, на легких трюсах. Затейливым манком для зрителя оказались и расписанные Гагой пластиковые бутылки антропоморфных форм, и куб со статьями о его творчестве, и два фильма — один о нем, а другой о Петербурге, снятый французской Беатрис Лимар в соавторстве с героем выставки и его сыном Алексеем, носящим фамилию деда Ковенчука, легендарного Николая Кульбина.

А.К.



ной застройкой, вертикально возносящиеся массы церквей в глубине или убегающая вдаль перспектива канала. Уникальность каждого воспроизведения заключена в собственной живописной интерпретации, в жизни света и рожденных им, каждый раз новых, цветовых созвучиях, схваченных быстрыми и темпераментными касаниями кисти. Возможно, светоносность ее новейших пейзажей обязана импульсам калифорнийского солнца; такое предположение подсказывают городские виды Сан-Франциско. При этом свойственная пейзажам Аллы импрессионистическая чувствительность к эффектам освещения не мешает густым протяжным мазкам передавать плотность и пластичность предметных форм. Настроение мотива и самоценное живописное качество находятся в напряженном равновесии.

В натюрмортах ее живописный метод выступает наиболее обнаженно. Я полагаю, что их главный принцип составляет органическое зрительное единство предмета и пространства. Тут нет контрастного противопоставления пустоты и объекта, вещь и место соприродны друг другу. Пространство изначально есть насыщенная внутренним сиянием цветовая материя, которая естественным образом сгущается, уплотняется и наконец оформляется до состояния вазы или букета. Там, где субстанциальное свечение гасится кроющими пастозными мазками, на сцену является внешний свет, творящий объемы и играющий веселыми цветными ритмами бликов...

Борис Бернштейн

ставка на мягкие ткани

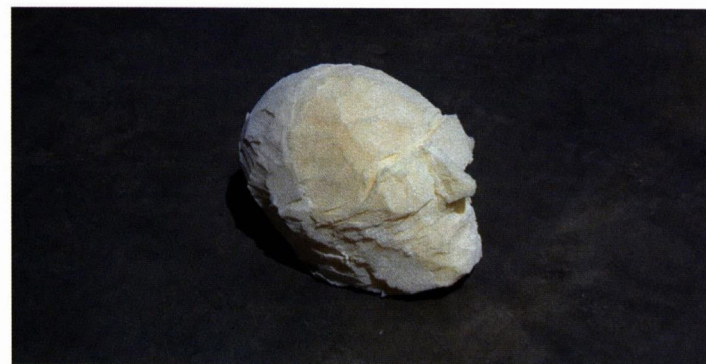
Дмитрий Новик



Сергей Шеховцов. Попурри. Галерея «Риджина».



Нот Витал. 300 верблюдов. Айдан-галерея



Сергей Шеховцов. Попурри. Галерея «Риджина».

В элитной школе накануне каникул повторяют пройденное. Московские галереи и музеи в июле показывали избранное. Разумеется, речь не о буквальных повторах, разговор о темах и тенденциях, которые представляются актуальными участникам арт-процесса.

Галерея XL закрыла сезон проектом «Подводный мир» Александра Виноградова — Владимира Дубосарского — 26 метров живописи, впервые показанные на прошлогодней Венецианской биеннале. Дуэт художников остается в центре внимания дилеров, критиков и публики. Показом «подводников» галерея предполагает, что так будет и дальше.

Насколько я понял замысел авторов, «Подводный мир» должен создавать замкну-

тое пространство, в котором зритель чувствует себя как в океанариуме или при спуске в подводной лодке. Так сказать, глубокое погружение в живопись. На ней пузырится праздник жизни: девушки, танцующие, томные поцелуи, новогодняя елка. Говорят, красное вино на столе — это уже про поминки, но как-то не верится. Зато хорошо видно, что гуляет этот праздник среди акул и прочих пираний. Сегодня ты олигарх, а завтра?

Вероятно, галерея «Риджина» всерьез и надолго поставила на художника Сергея Шеховцова, взявшего себе псевдоним Поролон по названию любимого материала. Выставки шеховцовской резьбы по мягкой, но коварной губке часто проходят в Риджине. Нынешнее небольшое «Попурри» работает на раскрытие Поролона, который будет пред-

ставлять Россию на сентябрьской биеннале в Сан-Паулу. В «Попурри» снова выставлен «Куршевель», показанный на последней «Арт-Москве», и «Писающий юноша», притупившийся в углу галерейного зала.

Кстати, по соседству, в Айдан-галерее, тоже вспоминали «Арт-Москву-2004». На все лето там поселились «300 верблюдов» швейцарца Нота Витала. Его проект стал едва ли не лучшим в некоммерческой части главной столичной ярмарки. Тогда гипсовые модели голов 300 животных, погибших на скотобойне, были выложены ровными рядами в огромном зале. Небольшое галерейное пространство пошло Виталу только на пользу. Здесь он сложил головы горой, как у Верещагина. Некоторые побились, что только усилило впечатление. На стене Нот начертал



Александр Виноградов, Владимир Дубосарский. Подводный мир. Галерея XL

пророчески «AFTER ВЕРЕЩАГИН». При известной доле фантазии можно прочесть и как «автор Верещагин».

Галерея «Файн арт» показывала в июле «Обитаемый пейзаж» Гарифа Басырова. В отличие от солидной персоналии, посвященной памяти недавно умершего художника, ранее открытой в Третьяковской галерее на Крымском Валу, здесь было всего 11 ранних графических листов, включая шаржированный автопортрет 1974 года. Зато каждая вещь умного ироничного автора заняла свое точное место. Начиная от «Пловца» — мужика выгребавшего в тяжелом пальто в бурном потоке воды (или океане жизни?), и заканчивая «Электрификацией» — портретом трансформаторной будки, стоящей в чистом поле как образец абсурда. Мне приглянулся «Апрель-2». Как-то очень подозрительно мужички сбиваются в стаю в ближнем перелеске.

Ирония, хотя и совершенно другая, с сюрным подтекстом свойственна Андрею Фролову. Его Крокин-галерея регулярно выставляет почти 10 лет и снова показала этим летом. Может быть, поэтому выставка художника осталась без названия — старый друг просто принес картины. Мне показалось, что Фролов, не замеченный ни в каких группировках, рассказывает историю одинокого мужчины. Тот долго ползает на лыжах по огромной дамской груди («251 АЯ»), потом оставляет ботинки и улетает в космос, как известный кабаковский персонаж («Ушел»). И все для того, чтобы посмотреть на «Звездопад». Кто перевесит — звезда, упавшая на вилку, или точно такая же, попавшая в ложку?

Весной ГЦСИ запустил в нижегородском Арсенале фестиваль актуального искусства «Метафизика надежды». Ольга Киселева, художник и доктор философии, преподающая новые медиа в Сорбонне, показала там интерактивный видеопроjekt «Двери». В июле «Двери» переехали в московский офис ГЦСИ. Киселева давно занимается исследованием проблем идентификации и самоидентификации; достаточно вспомнить ее проекты «How are you?» и «Where are you?». На сей раз она проецирует на разные стороны одного экрана два видео. На одну — калитку, ведущую во двор, где идет закрытая для посторонних глаз жизнь афганских крестьян. На другую — главный вход в здание Европарламента в Страсбурге, через который ежеминутно проносятся десятки людей. Обе двери совмещены, создавая на экранах хаос времени и пространства, западной демократии и восточного средневековья. Самое интересное начинается, когда зритель перемещается перед проектором. Тогда его тень постепенно закрывает одну из проекций, оставляя другую. Что вы выбираете — патриархальную деревню или глобалистский парламент, спрашивает художник.

Что касается больших музеев Москвы, то они показали две темы — всегда модные и всегда актуальные. Выставка новых поступлений в ГМИИ сосредоточилась на европейской графике последних четырехсот лет. Старину оставим в покое. Хитом стала книга дадаиста Тристана Тцаря «Сказанное в одиночестве» с литографиями и коллажем

из газет Хоана Миро, изданная в Париже в 1948—1950 годах тиражом 250 экземпляров. Настоящий экземпляр был приобретен музеем у Галины Евтушено, жены другого известного поэта. Жаль, что подобных вещей не было на выставке Миро в Русском музее.

Летний обзор не может обойтись хотя бы без краткого упоминания выставки «Русский авангард из собрания РГАЛИ» в Третьяковской галерее в Лаврушинском переулке. Не правы те, кто утверждал, что нам показали неизвестный авангард. Портреты литераторов, созданные Николаем Кульбиным, и композиции Ольги Розановой к книге Алексея Крученых «Вселенская война Ъ» хорошо известны по книжным публикациям. Что не делает их показ менее ценным. Но особенно хороши ранний фовистский Татлин и поздний неоклассический Редько. Жаль, что в красивый каталог не попала «Карта планетной системы „Бубнового вальса“» Александра Куприна. Сатурном назван Кончаловский, его кольцами — Рождественский, Ураном — сам Куприн, Нептуном — Фальк, Венерой — Лентулов, Меркурием — Татлин, Давид Бурлюк был объявлен кометой, хвост которой составили Крученых, Маяковский и Лифшиц. Фантастической кометой св. Илии стал Машков. Место Юпитера оставлено вакантным, о Солнце сказано только одно — имеет пятна. А еще говорят, что авангардисты не обладали адекватной самооценкой. Опять же приходится пожалеть, что эта карта не попала на выставку «Бубнового вальса» в Русском музее. Очень бы украсила.



Биргит Рамзауэр. Smoky Zone



Игорь Демиденко, Катя Кандыба. Доигрались

курортный рай

Дмитрий Новик

Подводя итоги прошлогоднего Форума художественных инициатив, НОМИ предположил, что в будущем он уйдет с проторенных дорожек. Мы оказались правы на все сто. На девятый раз форум, по традиции абонирующий на пару летних недель московский Новый Манеж, круто поменял формат. Больше того, главный его куратор, Георгий Никич, совместно «инициативы» с выставкой «На курорт!», показанной весной в Баден-Бадене.

В первые годы художникам предлагалось фантазировать на заданную куратором тему, для того чтобы продемонстрировать идею, готовую к реализации в виде самостоятельного выставочного проекта. Отсюда длинное и неуклюжее название форума. На седьмом витке, посвященном Родине, эта идеология закончилась. В прошлом году «Разведка искусством» представляла собрание различных институций, занимающихся современным искусством. Получилось интересно для профи, но незрелищно для публики.

В этом году Никич сделал выставку-аттракцион, иногда несерьезный, иногда ироничный, иногда душещипательный. Сама тема — «Рай/Paradise» с неизменным вопросом «достигим ли рай?» требовала визуального императива и законченности высказывания. Ведь любой ответ на поставленный вопрос будет правильным.

Как иллюстрация к этому — вход на райскую выставку: войти на нее можно было только через инсталляцию Татьяны Добер и Александра Алексеева «Jedem das Seine» (Каждому свое). Проходя через аллею из натуральных веток, зритель оказывался перед фотографией ворот с той самой надписью, которые, как известно, вели в Бухенвальд.

Центром форума — и геометрическим, и идеологическим стала «Бикапония Небесного леса» Германа Виноградова. Этому музыкальному шоу, записанному на диск и ра-

зыгранному на трубочках, уголках и других металлических предметах, уже лет пятнадцать, что вовсе не смутило куратора — чем не рай? По выходным Виноградов давал на выставке концерты.

Вокруг бикапонии разместились подотделы рая. Информационный, игровой, ностальгический и т. д. Свой вариант «серсо» изобрели владивостокские художники Игорь Демиденко и Катя Кандыба. Их проект о Еве и Адаме «Доигрались» предлагал публике метать мягкие резиновые круги на оранжевые фаллосы. Другой дуэт — Олег Лысцов & Юлия Гниренко из Нижнего Тагила сравнили ощущения рая с игрой в мяч, обернутый живыми цветами.

Ветераны московского концептуализма Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов предложили свой способ достижения nirваны с помощью «Парадизоо» — машины по приобщению к райскому блаженству. Для этого достаточно повиснуть вверх ногами вместо люстры и в таком положении почитать какую-нибудь толстую историю современного искусства. Группа «Куда бегут собаки» из Екатеринбурга сконструировала более безопасный метод медитирования — под названием «Отцифровка воды». В пирамиду из мензурок, случайным образом опрокидывающихся вправо или влево, льется вода. Она распределяется по восьми рукавам, итоги фиксирует компьютер и выдает на печать. При всей своей тупости зрелище завораживает. Еще более простой способ придумала Александра Паперно: ее живописный «Душ» изображает исправно работающий агрегат. Но еще Магритт призывал бдительно относиться к тому, что видишь.

Леонид Тишков о рае не думал вовсе: его волнует тема воскрешения предков в образах «небесных водолазов». От каждого водолаза куда-то вверх, к небу тянется нить, которая связывает его — нет, не с парадизом, а с тряпочками, служащими матери-

В движеньи мельник жизнь ведет, в движеньи...

Романс Франца Шуберта
на стихи Вильгельма Мюллера

лом художнику. То есть с живым и здравствующим Тишковым. Еще точнее высказался Ростан Тавасиев: «...Рай почти наверняка уже плотно наполнен величайшими гениями. Как смотреть в глаза Фидию?.. Стало быть, нужно честно и добросовестно трудиться на ниве искусства здесь, на грешной земле. Пока не поздно». Тавасиев сделал из синтепона портрет Духа, живущего в плюшевой игрушке.

Попытка форума выйти на улицу оказалась неудачной. Перформанс немецкой акционистки Биргит Рамзауэр, достигавшей рая с помощью курения беломорины на Лубянской площади, на месте памятника Дзержинскому, не вызвала интереса ни у кого, кроме милиции.

Чтобы еще больше усложнить «систему зеркал», спровоцировать новые ассоциации и напомнить прежние вопросы о достижимости рая и ценности поиска, Никич соединил «Рай» с «Курортом». Последний имеет подзаголовок «Искусство России сегодня» и готовился совместно с немецким куратором Матиассом Винценом для Кунстхалле Баден-Бадена. В Германии это была большая умная выставка об актуальном искусстве после СССР, придуманная для российско-германских встреч 2003—2004 годов. Московская версия «курорта» оказалась значительно короче и заведомо не претендовала на роль исследования.

На мой взгляд, в Москве тем же двум кураторам было интереснее другое. Как и в теме рая, подчеркнуть, что важнее результата сам процесс. Креативность и рефлексия креативности важнее выверенного и совершенного итога. Возможно, курорт, как и рай, недостижим, но глупо не думать о них. Наверное, поэтому Олег Кулик был представлен часовым видео «Система координат». Это почти техническая документация того, как художник придумывал и снимал свой известный «прозрачный» фотопроект «Алиса



Наталья Турнова. Двое. Из серии «Любовь». Папье-маше, холст, шланги, пластмасса, электрические лампочки, лавсановая пленка, фольга, искусственная кожа. 210x95x45, 218x145x85. 2002



Леонид Тишков. Небесные водолазы. Инсталляция. Старая одежда, ткань, куклы из ткани, фотографии, динамик, звук. 200x200x500. 2004



Сергей Шугтов. Духи

vs Лолита». В кадре постоянно присутствует множество красивых нагих тел, но нет ощущения эротики — это гимн креативному труду. Из того же ряда проект Николая Полиско, создавшего с помощью крестьян села Николо-Ленивец и ивовых прутьев целую цивилизацию, и симпатичные монстрики Натальи Турновой из шлангов и лавсановой пленки.

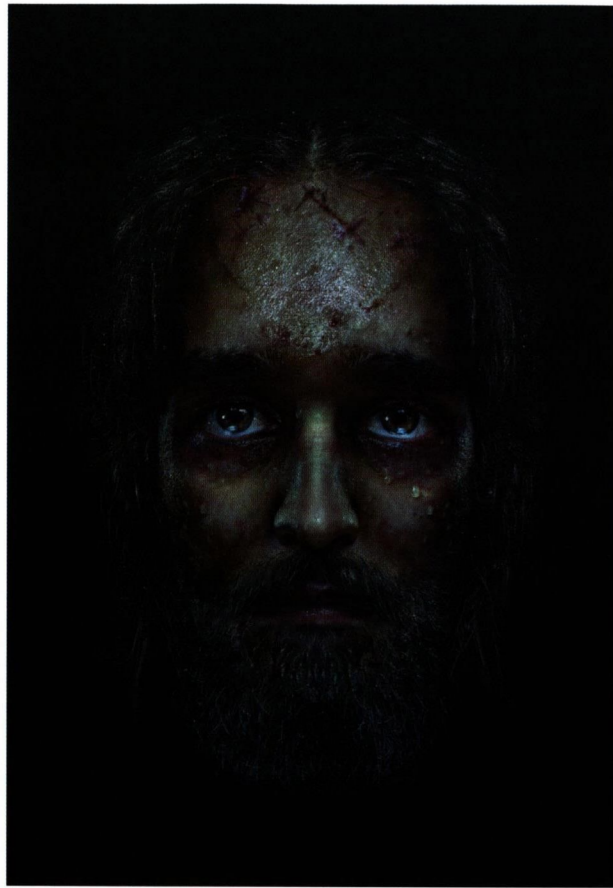
Красноярец Василий Слонов открыл новую художественную технику — выдание молью. Его серия «Геополитика» состоит из нескольких карт России, начиная с 1913 года. Из каждой карты, сделанной из армейского солдатского сукна, дрессированная

моль выедала участок суши, доведя страну до ее нынешнего состояния.

Неожиданное продолжение получил проект Владимира Архипова «Вынужденные вещи». За несколько лет художник собрал по всей России около тысячи самопальных телеантенн, гитар и прочих переделок мусора в полезные вещи, заменяющие недоступные промышленные изделия. Но оказалось, что и в благополучной Германии люди делают самодельные штанги из куска трубы, двух сушевых банок (уж не «Кэмпбелла» ли?) и бетона. А для привлечения внимания дамы сердца один серьезный инженер склеил целый раек с актерами и зрительным залом. Опять

же дело, конечно, не в качестве вещи — в креативности ее создателя.

Визиткой курортного проекта стал Влад Мамышев (Монро). Серия фотографий «Игрок» — не иллюстрации к роману Достоевского, это фиксация умения Мамышева сыграть любую роль в любых предлагаемых обстоятельствах. В случае Монро и Орловой грим делал сходство Мамышева с персонажем почти буквальным. Здесь нет даже этого. Поехали в Баден-Баден и сняли на «цифру» серию о пагубной картежной страсти. Как сказал на московском вернисаже Георгий Никич, теперь Влад знает о Достоевском больше всех остальных. Даже если его не читал.



1

Christ Media Inc.

На словах передать впечатления от новой работы коллектива авторов центра М'АРС представляется делом непростым: ее надо увидеть. Автор идеи Виктор Бондаренко, художник Константин Худяков и автор текстов Роман Багдасаров работали над этим проектом четыре последних года и завершили «Предстояние» лишь недавно.

Как пишет Екатерина Андреева в статье к будущему каталогу, «его изобразительная часть включает три яруса ликов святых, праотцев и пророков, окружающих гигантский центральный образ Иисуса Христа. Это, во всяком случае, по предварительному замыслу, не произведение для церкви, но работа на историю. История мира как история мировой религии — вот тема проекта «Предстояние», в который на разных этапах его создания входили изображения Ноя и Александра Македонского, Константина Великого и Николая Второго. Тема, многодельная техника исполнения (компьютерный монтаж с выводом на фотохолст и последующими лессировками), концептуальная проработка документального материала (подробнейшие исторические биографии всех «моделей», подготовленные Р. Багдасаровым) делают это мегапроизведение одним из самых значительных событий в отечественном искусстве начала XXI века. «Предстояние» — это своего рода инсталляция, по проектируемому масштабу вполне сравнимая с грандиозными видеоалтарями Билла Виолы и Гэри Хилла 1980—1990-х годов».

Итак, художник, один из основателей галереи «М'АРС», Константин Худяков готовит проект для Третьяковской галереи. Он снимает людей на цифровую фотокамеру с наивысшими из возможных техническими параметрами, потом накладывает изображения одно на другое с помощью сверхсовременного компьютера. Получается иконостас, в котором каждый лик собран из нескольких десятков портретов реальных людей. Головы святых огромны, каждая панель примерно в человеческий рост. Проект целиком займет всю стену зала Третьяковской галереи, в котором выставлялась инсталляция Ильи Кабакова «10 персонажей».

На мой взгляд, проект Худякова показывает, как тонка грань между массовой культурой и вечными ценностями: последние, протертые до дыр, должны обрести новую жизнь в пространстве, заданном высокими технологиями. Перед героями своеобразной «матрицы» постоян-

но проплывают ряды цифр, из них-то и сделан «иконостас». У византийских мистиков к Худякову возникло бы много вопросов, да и не у них одних. Теперь Христос не как «немчина толст учинен», но «учинен» максимально натуралистичным. Худяков добивается эффекта присутствия, сверхреальности героев библейской истории. Его «Предстояние» стоит в одном ряду с фильмом Мэла Гибсона «Страсти Христовы» и одновременно вписывается в общее развитие религиозного русского искусства — от фресок Феофана Грека до алтаря Врубеля в Кирилловской церкви Киева и композиций Васнецова. В результате многочисленных совмещений изображение почему-то приобрело серебристый отлив, характерный для рыбьей чешуи. Рыба, конечно, символ Христа, но этот эффект возник скорее всего из-за искусственного освещения при съемке. Свет галогеновых ламп превращает святых в цифровые сущности, лишенные агиографии и контекста.

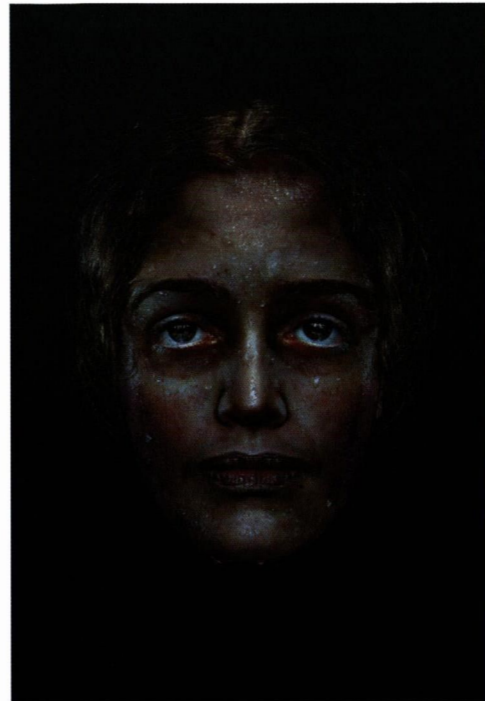
Хочется сравнить этот проект с куликовскими восковыми персонажами — «Теннисисткой» и «Космонавтом». И то и другое — это новые идола, объекты масскультурного поклонения. Кулик делает проект злободневный и холодный. Отрицательная энергия, исходящая от псевдокурниковой, уместна. Статуя буквально расходится по швам от внутреннего противоречия между критериями спортивного успеха, животной волей к победе и необходимостью соответствовать общепринятым стандартам красоты.

Сочетание метафизики и китча, характерное для работы Худякова, тоже порождает в целом отрицательные эмоции. Здесь сверхчеловеческое понято традиционно в сюжетном и иконографическом смысле. Место символистской трактовки, предложенной Врубелем русской религиозной живописи, у Худякова заняла сила технологии, а высокотехнологичному медийному искусству, как и символизму, чужда самоирония. В случае религиозно-культурного проекта она и не требуется. «Иконостас» Худякова представляет собой искусство светское, и потому гнетущая серьезность и сверхмерная пафосность кажутся здесь несколько неуместными. О том, чтобы предложить проект в качестве оформления какого-либо нового храма, и речи быть не может.

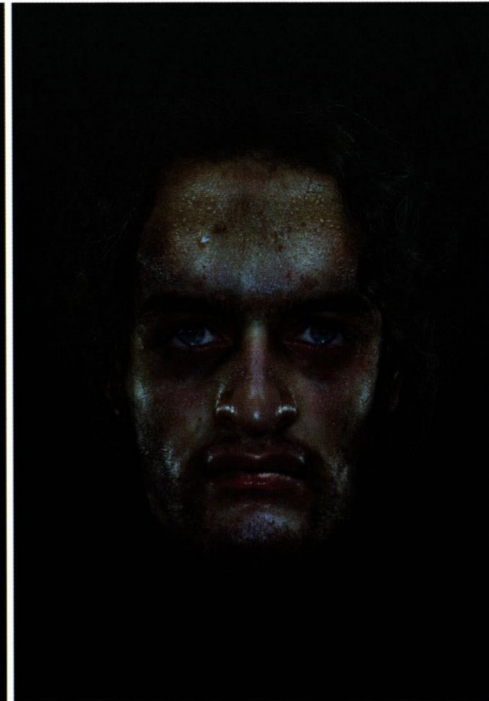
В планах галереи — представить работу Константина Худякова в русском павильоне на очередной Венецианской биеннале.

Валентин Дьяконов

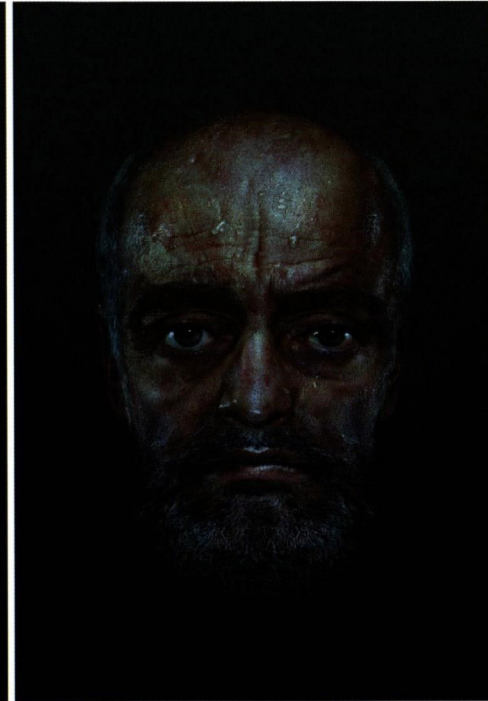
1. Иисус
2. Мария
3. Александр Македонский
4. Гиппократ
5. Апостол Павел
6. Николай Угодник
7. Апостол Петр
8. Георгий Победоносец
9. Ева
10. Хам



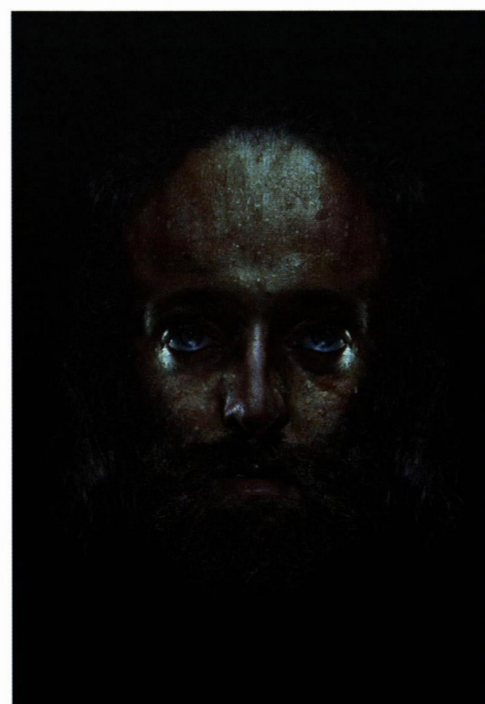
2



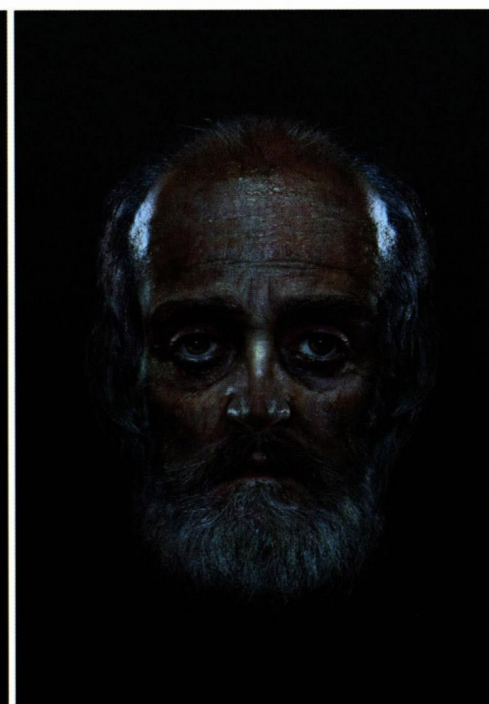
3



4



5



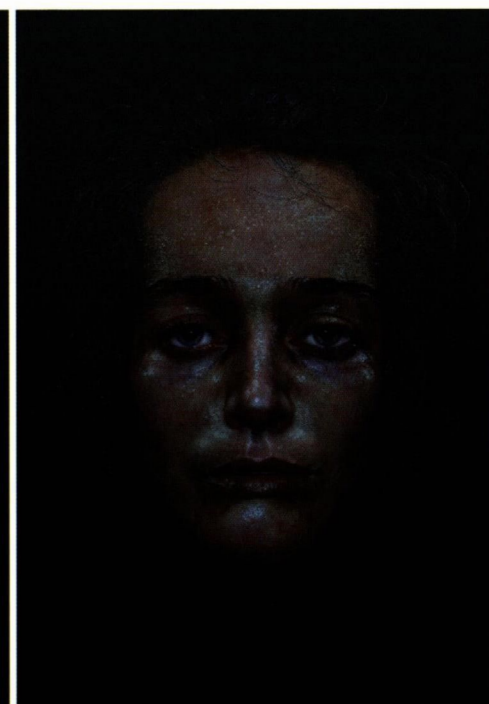
6



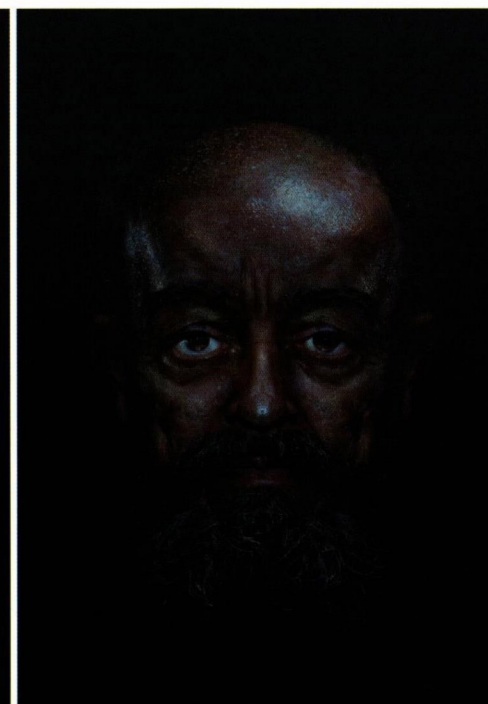
7



8



9



10

ORBIS PICTUS: общий дом европейской живописи

С 12 августа до 31 августа в ВЗ НОМИ проходила выставка «ORBIS PICTUS: Европа», организованная редакцией НОМИ при поддержке Чешского Центра в Москве и Генерального консульства Чешской Республики в Санкт-Петербурге.



Выступив в 2000 году в роли культурной столицы Европы, в 2001-м Прага подтвердила это звание, представив художественный проект общеевропейского масштаба. Проект ORBIS PICTUS: ЕВРОПА — «Бесконечная картина» стартовал в столице Чешской Республики в июле 2001 года в галерее «Вальдштейн» по инициативе участников одноименного сообщества художников Любомира Пешака, Ивана Буковского, Петра Цисаржовского, Эллен Элемница.

Заручившись поддержкой Сената Чешской Республики и Управления Чешских центров, на сегодняшний день проект посетил с выставками такие европейские города, как Наарден, Париж, Вена, Братислава, Буха-

рест, Киев, Варшава, София, Москва и Петрозаводск. В 2003 году свою поддержку проекту выразил бывший президент Чехии Вацлав Гавел, став одним из авторов картины. В Петербург же «бесконечный холст» прибыл прямо из Карелии, «напитавшись» творчеством петрозаводских художников.

Суть проекта проста, но в то же время требует осознанного «вчувствования» в предмет, ведь идея многогранна и глобальна. На «бесконечном холсте» художники разных стран в различной живописной (а кто и в графической) манере представляют свое видение образа объединенной Европы третьего тысячелетия, таким образом развивая и дополняя «визуальные послания» своих коллег — художников других стран, а воз-

можно, и превосходящая грядущие события на планете. Каждому автору предоставляется возможность на части общего полотна оставить свое послание жителям европейского континента. По замыслу инициаторов проекта, в нем примут участие 400—500 мастеров из всех европейских стран, и, закончив свое путешествие, «бесконечная картина» станет вполне реальным артефактом и символом европейской интеграции. Возможно, что со временем она войдет и в Книгу рекордов Гиннесса. Завершение проекта символизирует воплощение идеи общего послания художников людям объединенной Европы будущего.

К 12 августа 2004 года самая длинная европейская картина состояла из 124 произве-



дений. Это шесть рулонов по двадцать метров каждый. В выставочном зале «НОМИ» в результате сложных экспозиционных поисков удалось разместить почти семьдесят работ, и в принципе сложилась полноценная выставка, объединенная не только общностью холста, но и общностью жанров, тем и мотивов. Их, кстати сказать, не так уж и много, но они отличаются разнообразием.

Среди уже готовых работ, вошедших в «самую большую картину», преобладали пейзажи. Преимущественно фантазийные, метафорические, иногда откровенно абстрактные. Лес, сад, парк, оранжерея, клумба, газон, озеро, болото, пустыня, руина, лабиринт — таков сложный пейзажный спектр Старого Света, или матушки-Европы. Трудно говорить о пророческой составляющей тех или иных работ, но, например, в пейзаже Катаржины Гаевской (Польша) явно ощутимо предчувствие какой-то глобальной катастрофы. В композиции Эмануэля Шабо (Румыния) есть даже «сатирический подтекст»: старая добрая Европа изображена в виде цветущего сада, вокруг которого нет ничего живого, одна сплошная пустыня.

Произведения-«портреты» тоже достаточно разнообразны. Больше всего лиц старцев или патриархов. Почти святых. Кто-то из авторов, например Йозеф Лислер (Чехия), ограничился созданием загадочной маски — то ли божества, то ли шамана. Узнать кого-либо на портретах трудно, разве что голубоглазый «Малевич» на холсте Владимира Сальникова (Россия, Москва) не вызывает сомнений. Казимир Северинович серьезен и непререкаем. Значит, тоже патриарх.

Главная стена ВЗ НОМИ в экспозиции, конечно, была отдана петербургским участникам проекта: Владимиру Загорову, Ивану Говоркову и Елене Губановой. На глазах у зрителей эти художники в течение двух-трех часов создавали и создали в режиме нон-стоп свои картины, свои версии происходящего в европейском мире и европейском сознании.

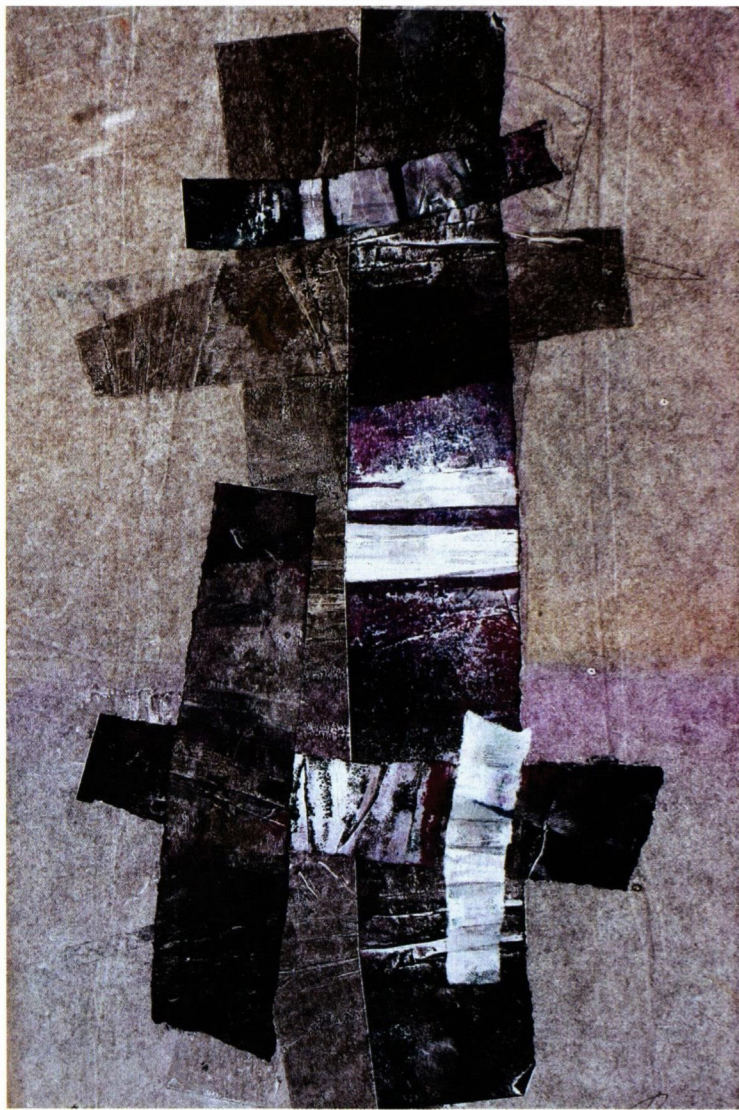
Владимир Загоров выбрал пейзажный вариант: его яркая средиземноморская композиция — как бы гимн идеальному саду, цветущему на Лазурном берегу единой Европы. Но возможно и другое прочтение: его произведение — ностальгическое воспо-

минание о потерянном рае. Иван Говорков предпочел портретный путь и явил зрителям Европу в образе молодой и сильной женщины, готовой соблазнить Азию, Африку, Австралию, Америку и Океанию. Неоднозначной для восприятия стала картина Елены Губановой, в абстракции воплотившей идею единения европейских земель через хрупкий мост — понимания, терпимости и любви друг к другу.

Выпускники Академии художеств, участники многих крупных выставок в нашей стране и за рубежом, свободно работающие в самых разных жанрах изобразительного искусства и contemporary art, эти прекрасные живописцы, как никто другой в Петербурге, оказались свободны в выборе формы своих художественных высказываний и потому были рекомендованы НОМИ для участия в этом международном проекте.

Куда отправится дальше «бесконечная картина», Чешский центр еще раздумывает — но, как кажется нам, после Петербурга резонно было бы показать ее в Финляндии.

НОМИ-инфо



Мардонги. Монотипия, линогравюра



Война. X., м. 1994. КОХМ

Алексей Кочарин: романтик в миноре

«Скрипка и немножко нервно» — под этим заимствованным сначала у Маяковского, а затем у драматурга Светланы Савиной названием в Курганском областном художественном музее прошла в июне—июле персональная выставка Алексея Кочарина, приуроченная к его 50-летию. Экспозиция состояла из полусотни произведений живописи и графики, выполненных в течение последнего десятилетия.

Творчество Кочарина обладает определенной цельностью: из сонма впечатлений автор выбирает немного, в основе полагаясь на личностные ощущения и все же предпочитая их тщательный «отжим». Жанры натюрмортов и пейзажей с их документальным правдоподобием остались вне серьезных предпочтений автора — его интерес зиждется на минорной романтике образов прошлого и нынешнего, дышащей музыкально-театральной приподнятостью. Пространство холстов населяют музицирующие герои, атрибутика коих отсылает нас к эпохе менестрелей и паяцев («Улыбка принцессы», «Пьеро», «Рыцарский романс»). И даже Арлекин вопреки канону близок образу грустного Пьеро («Пьеро и Арлекин»). Театрализация

проглядывает во многих работах Кочарина. Но не сюжеты, даже если присутствует литературная основа, становятся определяющими в его произведениях, а скорее философия и эстетика свободы обобщений. Апогей метафорической условности — графическая серия «Мардонги», где кроме чисто формальных поисков прочитывается обаяние изящной тайны японских иероглифов.

Живописный минимализм, идущий от самой природы художника (Кочарин — выпускник Училища им. Мухомовой), стал в его живописной манере определяющим. Широкий, емкий и точный мазок, пределом сдержанный цвет (его роль скорее второстепенна) и особая, иногда гротескная, но всегда с налетом монументальности пластика изображаемого.

Отношение художника к фигуративной форме таково, что ее условность становится необходимым приемом, важным лишь в силу передачи предметности и одним из способов недоговоренности. Нейтральный фон обозначает глубину пространства, и зачастую он черный, как знак театральности, как театральная рампа. Он-то и выдвигает вперед, «подает» героев («Россия», «Тинейджер», «Улыбка принцессы»).

Автор постоянно выстраивает свою драматургию. Эйнштейн («Скрипач»), этот человек-легенда, для Кочарина в первую очередь — скрипач. Образ личности, соединяющей любовь к сияющей легкости Моцарта с трагическим осознанием своего великого открытия. Не случайно он подан как с наложенной епитимьей: бос, жалок и величествен, безумен и гениален одновременно.

В мрачноватой композиции «Магазин» излюбленный автором коричневый приобретает качества, вызывающие физиологическое неприятие из-за близости к «половой» краске, местами оживленной inferнальными красными оттенками.

Нотка горечи и трагизма звучит в образах стариков и зверей, объединенных общей темой одиночества («Зима», «Осеннее солнце»). А скрипка, плакатно приближенная к зрителю, с нервно извивающимся живым куском струны и едва приметным мотыльком — музыкальный и изобразительный символ грусти, тревоги хрупкого и печального мира: «Ночь. Вивальди»...

Ольга Луцко

Александр Капралов: не впадая в субъективизм...



Художественная жизнь в России за последнее столетие так изменилась, что, когда вычитываешь в специальной прессе о ведущих художниках наших столиц и зарубежья, их проектах и упоминаниях о периферийном искусстве, вроде веришь авторам, что они благодаря своей образованности и бесконечной любви к Отечеству провинцию понимают исключительно географически. Да и как иначе?! В XX веке только в Сибири сложилось несколько художественных центров, стали известны такие художники, как Геннадий Поздеев и Николай Рыбаков из Красноярска, Николай Грицюк из Новосибирска, Николай Третьяков, Николай Брюханов, Георгий Кичигин... Стоп. Из-за привязанности к родным пределам можно впасть в субъективизм, а еще хуже в пафос. Но для разбега одного омского художника очень хочется «репрезентировать» любителям и ценителям современного русского искусства.

Александр Капралов живет и работает там, где родился и вырос: в сотне километров от Омска, в районном поселке Москаленки, некогда деревне Ольгино. Равнинный степной ландшафт с могучей рекой Иртыш, с солончаками, болотами и буйно растущими камышами очень даже напоминает гиблые невиские берега, что, как мы знаем, не мешает расти и размножаться талантливым людям. Сейчас Капралову — 45. Он прошел школу знаменитого омского худграфа в ту его лучшую пору, когда больше всего ценилось студенческое творчество, свобода выбора и основательная профессиональная подготовка. Еще студентом стал активно выступать и привлекать к себе внимание «неместными» приемами в пластике, продиктованными не то острым графическим рисунком, не то экзистенциальным ощущением трагизма жизни. Все последующее творчество подтверждает эти самые первые впечатления.

Сам художник сейчас считает, что его всегда интересовала трагическая сторона жизни, что он все время варьировал одну и ту же тему: одиночества, страдания человека. И совершенно не напрасно — его дипломная работа в гипсе «Достоевский» (1989) практи-

чески без изменений была трансформирована в 2000 году в металлическую «городскую скульптуру» «Крест несущий». Ранние работы: деревянные «Вознесение» и «Носа», мраморные «Узел», «Капля» и «Паганини», в шамоте «Пьета», — через все проходит идея душевного напряжения, жертвенности.

При этом Александр Капралов — счастливый по нынешним меркам человек и художник. Наверное, потому, что его всегда интересует нечто очень важное в жизни и в искусстве. Делает ли он рисунки, пишет ли живопись красной и черной краской, орудует ли киянкой, резцом и молотком, — во всем он выявляет конструктивные начала, в которых присутствует то напряжение жизни, преодолевая которое, человек возвышается до личности.

В 1994 году я как-то наведялся к Александру в Москаленки. За разговорами взгляд выхватил рисунок карандашом «Колесо», пригвожденный к деревянной стене мастерской. Возникла мысль об архетипе круга, превращающемся в колесо истории, у которой человечество ничему не учится. С этого «Колеса Покаяния» и началась «железная» страница в творчестве художника. В ней определилась своя типология образов: короли и власть, шуты и просто люди, художники и их музы. В бесконечных вариациях. Например, «Повозка» (2003) — металл заострен до предельной агрессивности формы куба, на краешке которого приспособился эдакий



Двое. Металл, ковка, сварка. 110x30x60. 2002

дьявол во плоти, рождающий ассоциации с нынешними российскими «героями дня». Другая работа называется «Врата ада» (2002), глядя на которую нельзя не вспомнить хрестоматийные слова об оставлении надежды всякому входящему в ад.

Александр Капралов не изменил своей привычке со студенческих лет «чистить» с выставками. Теперь они появляются и в других сибирских городах, где, как и в Омске, у него много зрителей. Последняя прошла в залах Омского музея изобразительных искусств имени М.А.Врубеля и имела огромный успех. Через месяц после закрытия экспозиции друзья собрались в Москаленках, чтобы художника отодрать за уши. По случаю его 45-летия. В перерывах застолья мы любовались трехметровой композицией «Коммунальный карась», установленной на газоне перед домом напротив буйно растущих камышей. А в громадной мастерской обнаружилось в работе две новые скульптуры для городского пространства. Одна из них называется «Россиянин» — вариация на тему Дзуликого Януса — «Азиопа», которая давно занимает художника. В сварной скульптуре художник добивается эффекта пластического литья, что в сочетании с неисчерпаемыми возможностями фактур и тонировок обогащает образ и, как видно, намечает новый вектор в творчестве.

Владимир Чирков

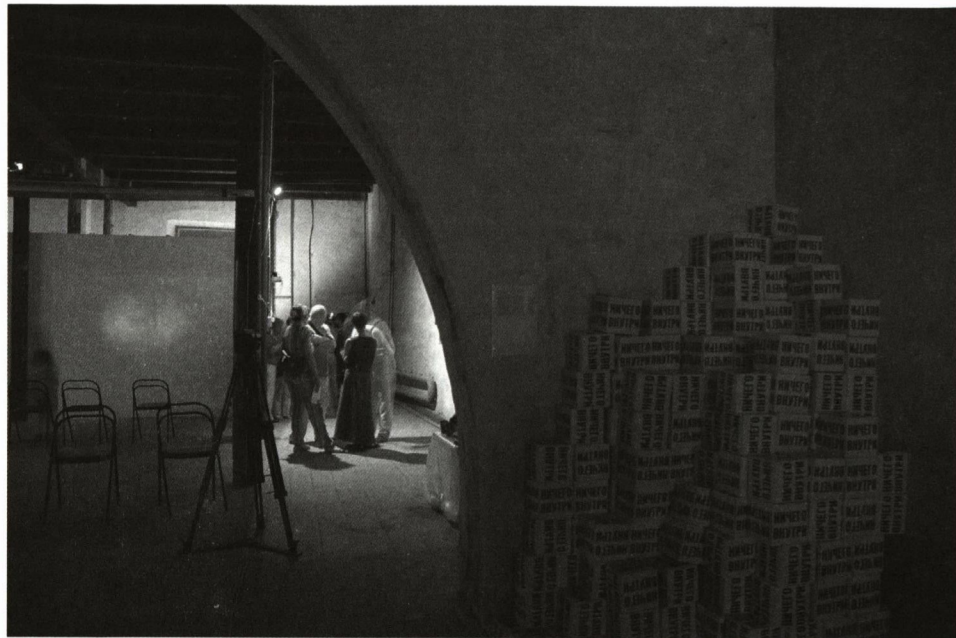


Фото Владислава Ефимова

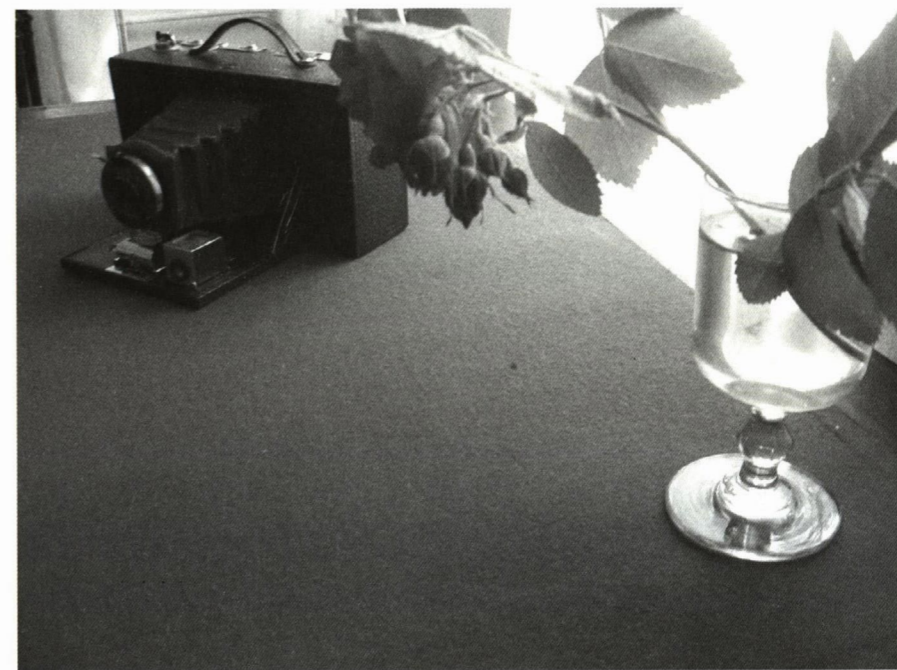


Фото Алексея Леонтьева

«искусство» — это такая интересная «штука»

В нижегородском Арсенале, в котором ныне обосновался волжский филиал ГЦСИ, — выставочная программа, проходящая под девизом «Метафизика надежды», представляет зрителям искусство разных стран. «Под бело-красным флагом. Новая штука из Польши» — одна из них.

«Штука» («sztuka») в переводе с польского означает «искусство». В русском языке «штука» — некая единичная, уникальная вещь, явление. Не случайно говорят: «вот так штука!»

Польша долгое время была для советского человека мифической «дверью» на Запад. Через нее одни открывали для себя современную культуру (моду, музыку, поэзию), другие — райские возможности первых шагов на почве коммерции. Польское же современное искусство в России известно мало. Российские кураторы впервые решили устранили этот пробел — отсюда и «Новая штука». Выставку современного искусства Польши можно воспринимать как своеобразный ответный жест, так как в 2002 году ГЦСИ совместно с национальной галереей искусства «Захента» устроил для польских зрителей экскурс в современную российскую жизнь. Тогда в Варшаве на выставке «Снегурочка» были показаны работы художников из Москвы, Петербурга и Сибири.

«Под бело-красным флагом» соседствуют работы признанных звезд — Катаржины Козыра, Павла Альтхамера, Артура Жмиевского и совсем молодых авторов. Разница между поколениями художников — не более 10 лет. «Старшие», для которых основными темами в соптемпрогау art была телесность и самоидентификация, осталось им верно. Большинство «молодых» привлекают проблемы масс-медиа, рекламы, поп-культуры. Что любопытно, польские художники искренне верят в социальную значимость искусства, что с помощью него действительно можно изменить мир. Потому лишь на первый взгляд кажется, что их «штука» нацелена на игру, шутку, иронию: на самом деле искусство молодых поляков правильно прочитывается лишь в контексте критического отноше-

ния к действительности. Эстетические задачи отступают перед желанием воздействовать на социальное пространство. «Новая штука» — это многочисленные видео, фотографии, живопись, графика, объекты.

Проект «Корми небесных птиц» Юлиты Вуйчик установлен еще на подступах к зданию ГЦСИ — это кормушка для пернатых в форме макета самого Арсенала. Монументальное строение превращает молодой художницей в маленький птичий домик и символизирует доступ широких масс к искусству, что лишает идею причастности к искусству ложного пафоса. На большом плазменном экране прямо напротив входа демонстрируется назойливый видеофильм группы «АЗОРРО», в котором авторы запечатлели свое автомобильное путешествие из Вены в Краков. Турические бытовые ситуации, ему сопутствующие, усугубляются абсурдом общения художников на протяжении всего фильма между собой и со встречными людьми на латыни. Катаржина Козыра представляет видеоинсталляцию, одну из своих последних работ — «Наказание и преступление». На большом экране и шести мониторах мужчины в женских масках а la топ-модель играют в любимую мужскую игру — в войну. Создается идеал эпохи феминизма: персонажи с «типично мужским» поведением и лицами «настоящих женщин». Интерактивная работа «Городские маневры» Роберта Румаса предлагает пометить на большой карте Нижнего Новгорода, помещенной в горизонтальный лайтбокс, места, актуальные для суицидов и наркомании, «болевы точки» города, где, по мнению зрителя, берут взятки, где собираются геи, где развращают несовершеннолетних. Предварительно автор скрупулезно исследовал нижегородскую ситуацию, отследив места социальной патологии. Тем не менее каждый посетитель может предложить свою версию расстановки знаков, свое видение городских проблем.

«Новая штука» — пожалуй, первая выставка в Арсенале, интересная даже детям. Работа Эльжбеты Яблоньской этому явно способствует. Используя образы поп-культу-

ры, художница декларирует искреннее желание помочь людям. Инсталляция «Батматка» включает в себя автопортрет автора, женщины-матери, которая находится в своей квартире. Сама же комната превращена в детскую игровую площадку. Пока мамы и папы осматривают «взрослые» работы, их дети с удовольствием играют с красными шариками, находясь на попечении и под присмотром Супермамы. Также неподдельный интерес у маленьких посетителей вызывает общение с петухом и курицами (инсталляция Петра Лютыньского «Птичья колонна»). Автор неоднократно делал животных героями своих художественных замыслов, деконструируя выставочное пространство и разрушая представление о «правильной» геометрии. Смешение жанров (объект, перформанс, инсталляция) — налицо. Сложно пройти и мимо горы коробочек с надписями на всех сторонах «Ничего внутри» (Ядвига Савицкая). Кто-то педантично пытался потрясти каждую, дабы лично убедиться в справедливости написанного. Художница же пыталась показать экзистенциальную ситуацию вечного ожидания и несовершенства.

«Человек играющий» Куба Банковский в видеоинсталляции «Авиационные испытания» пытается из обычных предметов извлечь скрытые способы применения. Увы, фен остается феном, а пылесос — пылесосом. Художнику так и не удается реализовать мечту летать с помощью хитроумно сконструированных машин. Кстати, репродукция кадра из фильма Банковского «Живописные работы» (которой нет на выставке), где художник рисует на стене бело-красный флаг, стала фирменным знаком выставки.

В первой половине 2004 года «Новая штука» была показана в Rotermann's Salt Storage, отделе Эстонского художественного музея в Таллине и в Центре современного искусства в Вильнюсе. Из Нижегородского Арсенала экспозиция отправится в Нижнетагильский музей изобразительных искусств и затем в Государственный центр современного искусства в Москве.

Ольга Татосьян

явление розы: рождение символа

С 11 июня по 27 июля 2004 года Радищевский музей и два его филиала — Дом-музей Павла Кузнецова и Музей-усадьба В.Э.Борисова-Мусатова, представили три разные экспозиции, объединенные общим названием «Алая роза», посвященные 100-летию одноименной выставки, ставшей предтечей русского символизма.

Небольшая провинциальная выставка, так разочаровавшая в свое время публику, сегодня не дает покоя исследователям, искусствоведам и художникам. Сто лет назад — Саратов. Конец апреля. Художники Петр Уткин и Павел Кузнецов организовывают в родном городе выставку с многозначительным названием «Алая роза». Одна из представленных работ называлась «Розы», за 10 лет до того ее автор написал картину «Цветы» с алыми цветами на мольберте. Известно, что на зеленом сукне его письменного стола летом часто стояла роза в бокале.

Заплатив за вход в колонный зал Дворянского собрания двадцать копеек, посетители получали в руки каталог с обложкой, сделанной по рисунку Сергея Судейкина. В каталоге — 109 работ, большая часть из которых была создана Павлом Кузнецовым и Петром Уткиным. Здесь же и их друзья по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества: Мартирос Сарьян, Николай Сапунов, Николай Феофилактов, Владимир Половинкин, Иван Кнабе. «Почетные участники» — Михаил Врубель и Виктор Борисов-Мусатов.

«Молодость века» со свойственной ей верой в чистоту, новое. Северные пейзажи Павла Кузнецов и волжские Петра Уткина, 1901—1902 годов. Пейзажное панно и декорации-воспоминания о спектаклях Сапунова. Три аллегорические композиции с намеком на эротизм Судейкина. Кавказские пейзажи и фантазии на восточную тему Сарьяна. С менее значительными, но выдержанными в том же духе работами участвовали Кнабе,

Арапов и Феофилактов (в стиле Обри Бердсли). Это еще не совсем символизм. Образы «реальны» и в то же время смутны, неясны, хотя уже отчетливо виден субъективный взгляд художника. Это сейчас удивляет, как можно было не рассмотреть такие таланты.

«Впечатление», «Увядание», «Песня ночи» вызывали у публики недоумение и смех. Остальные работы навевали разочарование и скуку. Критики, не стеснясь, обвиняли молодых авторов в декадентстве, бездарности, подражательстве и бесталанности. Поддержал своих молодых друзей Борисов-Мусатов. В июне 1904 года он писал Дягилеву: «По приезду в Саратов застал выставку „Алой розы“, которую организовали Кузнецов и Уткин, знакомые Вам по Мамонтову. Ради любопытства посылаю Вам фотографии и газету с критикой на эту выставку. Вот какие бывают теперь в провинции выставки и вот как их критикуют». А столичная пресса скорее хвалила молодых художников, радуясь новым силам, таланту и «свежему дыханию». В 1907 году в Москве по их инициативе откроется знаменитая выставка «Голубая роза».

...Саратов, сто лет спустя. Начало июня 2004 года. В Художественном музее им. А.Н.Радищева, в Доме-музее Павла Кузнецова и Музее-усадьбе В.Э.Борисова-Мусатова открываются сразу три выставки под объединенным названием «Алая роза» — выставка-мираж». Реконструкция «Алой розы» образца 1904 года невозможна, большинство произведений не сохранилось, часть рассеяна по многочисленным собраниям и частным коллекциям. Выставка-мираж — намек на первое, «смутное» явление художников будущей «Голубой розы».

11 июня в полдень гости Дома-музея Павла Кузнецова попадали в раскрывающийся бутон алой розы — дом художника, окна которого были оклеены красной пленкой, стал настоящим цветком. Именно здесь, где час-

Роза — муз цветок любимый...

Из Анакреона

тым гостем был Петр Уткин, родилась идея выставки. В комнате братьев две работы: «На Волге» Уткина и «Северный пейзаж с оленями» Кузнецова; между ними чудом уцелевший билет на выставку 1904 года. На стенах большой комнаты (бывшая мастерская), «степные рисунки» Павла Кузнецова из собрания семьи Дурыхлиных. И воспоминание о саде, по которому часто гуляли наши герои. В маленькой кухне мемориального дома беспрестанно «варилось варенье» — видео-инсталляция «След Сада», проект художника Евгения Стрелкова (2001).

В музее-усадьбе В.Э. Борисова-Мусатова — «Явление розы. Рождение символа», выставка-инсталляция в мастерской художника. В экспозиции алая роза в старинном бокале и бессменный спутник Борисова-Мусатова фотоаппарат «Кодак». На стенах его фотоэтюды, один из которых был использован художником на написании картины «Изумрудное ожерелье».

И, наконец, Саратовский государственный художественный музей им. Радищева. В сиреневом зале картины кумиров и «учителей» — Анри Матисса («Букет цветов в белой вазе») и Мориса Дени («Полифем») из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. Главное — живопись и графика «алорозовцев». В центре прозрачный баннер с изображением экспозиции той самой выставки 1904 года в колонном зале Дворянского собрания. У окна — «Мальчик» Матвеева. Под потолком тающие «Цветы» Борисова-Мусатова — оригинальные инсталляции Михаила Гаврюшова.

«Алая роза» — выставка-мираж», как кажется, помогает воспринять дух русского символизма. Здесь и связь времен, столицы и провинции, музеев и современных художников, многозначность и «Алая роза» как саратовское явление, организовавшее художественное пространство и создавшее неповторимую ауру города.

Наталья Тараканова

петербургская арт–хроника

Раздел ведет отв. секретарь НОМИ Инга Мушкина.

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

ИЮНЬ

1—30 июня. Галерея «Кофе-брейк». Дмитрий Исавнин, Сергей Бекиш. Живопись.

1—30 июня. Новое здание Российской национальной библиотеки. «Надежда». Сейичи Мотохаши. Фотография.

1 июня — 30 августа. Галерея «ДиДи», «Летняя выставка». Петербургские и грузинские художники. Живопись.

2—30 июня. Grand Art Gallery. Дина Хайченко, Лейла Казбекова, Илья Шанин, Анна Лагунова, Марина Гронина. Живопись, скульптура.

4 июня — 30 августа. ГМЗ «Петергоф». «Петербургская пастель в Петергофе».

8 июня. Фотолаборатория «Яркий мир», «Киб-002/Суб-002». Костя Митенев & Маша Пентум (ИИ). Выставка одной киберфотографии Off-line.

8—18 июня. Выставочный центр Союза художников. «Блистательный Санкт-Петербург». Михаил Пикалов. Фотография.

8—22 июня. Выставочные залы IFA. «Звуки и символы». Фотография, графика, живопись, скульптура.

9 июня. Дом народного творчества и досуга. Выставка мастеров декоративно-прикладного искусства. В рамках Дней Костромской области в Санкт-Петербурге и Ленинградской области.

9 июня. Клуб «Парь.spb». «Love Video». Фестиваль видеоарта.

10 июня. Галерея «Монастирли». Персональная выставка художника Игоря Чолария.

10 июня. Елагиноостровский дворец-музей. «Тайный сад». Елена Одинцова, Зоя Ленденская-Большакова, Татьяна Петрова, Яна Эйсмонт. Текстиль, мода, дизайн.

10—18 июня. Выставочный центр Союза художников. Выставка эквадорских художников Эндара Гало и Владимира Трехо.

12 июня — 9 августа. Новое здание Российской национальной библиотеки. «Открой для себя Японию». Плакаты.

14 июня. «Эко-Арт-клуб». «Ворота в Индию». Яна Веселова. Фотография.

14 июня — 12 июля. Галерея «Невский дворик». «Школа Владимира Стерлигова». К 100-летию художника. Андрей Батулин, Геннадий Зубков, Елена Гриценко, Юрий Габанов, Алексей Гостинцев, Лариса Астрейн, Михаил Церуш и другие. Живопись.

15 июня. Музей Анны Ахматовой. Фильмы австрийского художника Герхарда Ляйксла. Видеоарт.

15—18 июня. Торгово-промышленная палата. «Лица Чехии — лица России». Ядран Шетлик (Чехия). Фотоработы.

15—30 июня. Арт-подвал «Бродячая собака». Виталий Панаев, Всеволод Салищев. Эротическая живопись.

15 июня — 15 июля. Фотогалерея «Blow Up». Фабрис Молей (Франция), Хосе Лопес Лозано (Куба), Денис Несмеянов (Петербург). Фотография.

16—30 июня. «Anglia». «Петербург. Пейзажи». Дмитрий Андреев. Черно-белая фотография.

17 июня. Матисс-клуб. «Детство. Красавица и голубятник». Вячеслав Шрага. Живопись, графика.

17—18 июня. «Эко-Арт-клуб». «О себе». Фестиваль неигрового короткометражного кино. Видеоинсталляции (слайды, видео).

18 июня. Галерея «Львиный мостик». Классические произведения русской живописи советского периода.

18 июня — 18 июля. Этнографический музей. «Четки». Экземпляры четок разных конфессий, из разных стран мира и разных материалов.

18 июня — 3 июля. Клуб «Парь.spb». «Куба». Макс Новиков. Фотография.

18 июня — 20 июля. Музей Анны Ахматовой. «Графика сфер». Анатолий Маслов. Живопись, графика.

20 июня. Музей-квартира В.В.Набокова. «Инфра-Петербург». Борис Гребенщиков. В рамках проекта «Образный мир Поэта». Фотография.

20 июня — 20 июля. Галерея «Гильдия мастеров». «Созвучие». Ирина Старыгина. Пастель.

21 июня. Русский музей. «Политический плакат в России 1910—1950-х годов». К 100-летию ИТАР—ТАСС. Из собрания ГРМ.

21 июня. Русский музей. Михайловский замок. «Шаги механика». Виктор Пивоваров.

21 июня. Галерея «Квадрат». «Пушкин в квадрате». В рамках проекта «Арина Родионовна партия(rartу)». Театрализованная видеоакция, посвященная 205-му дню рождения А.С.Пушкина.

21—25 июня. Государственный центр фотографии. Карл Булла. Выставка одной фотографии.

21—30 июня. Дом архитектора. «Лучшие проекты и постройки-2003».

21 июня — 8 августа. Петропавловская крепость. Невская куртина. «Ленинград 1980-х. Последнее дефиле». Коллекция моделей и эскизов костюмов.

22 июня. Галерея Дмитрия Семенова. «В темных комнатах». Виктор Пивоваров.

22—30 июня. Выставочный зал Союза дизайнеров. Сергей Рощин, Александр Фалдин. Графический дизайн.

23 июня — 11 июля. Музей-квартира И.И.Бродского. «Центр притяжения Вечного города». Петр Белковский. Фотография.

23 июня — 12 июля. Галерея «Квадрат». «Фотографии и видеоработы Эрвина Вурма».

24 июня. Галерея «Арт-город». Николай Богомолов. Живопись.

24 июня — 4 июля. Музей городской скульптуры. «Красный квадрат». Фотография.

24 июня — 20 июля. Галерея «Русская палитра». Юрий Сноп. Живопись.

24 июня — 1 августа. Галерея Тонино Гуэрры.

Елизавета Ведина. Графика, акварель, литография.

«Цветные мысли поэта». Тонино Гуэрро. Панно, скатерти, подушки, керамика, литография, акварель.

24 июня — 31 августа. Музей Анны Ахматовой. «Arbog vulgaris/Дерево обыкновенное». Живопись, графика, скульптура, фотография.

25 июня. Эрмитаж. «Иран в Эрмитаже: формирование коллекций».

25 июня. Кронштадт. Арт-резиденция ГЦСИ. «Interconnection». Международный аудио-видеопроект, посвященный изобретателю радио Александру Попову. Аудио- и видеоинсталляции.

25—27 июня. Клуб «Парь.spb». «Цветы». Дмитрий Княгинин.

25 июня — 24 августа. Музей-квартира А.А.Блока. «Картографическое заведение А.Ильина». Картографическая продукция.

26 июня — 31 июля. Галерея «Царскосельская коллекция». Ия Кириллова. Живопись.

28 июня — 20 июля. Галерея «НА.И.В.». «Лирическое отступление». Ольга Киреева, Татьяна Лушникова. Живопись.

28 июня — 29 июля. Петропавловская крепость. «Открытое произведение». Выставка работ Джузеппе Скайола (Италия). Живопись.

30 июня — 31 июля. Музей Академии художеств. Дипломные работы выпускников Академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина.

30 июня — 3 октября. Путевой дворец Петра I. «Великий князь Дмитрий Константинович (1860—1919), его братья и сестры». Экспонаты из фондов ГМЗ «Петергоф», ГМЗ «Павловск» и других музеев рассказывают о жизни последнего владельца Стрельны.

ИЮЛЬ

1 июля. Русский музей. Корпус Бенуа. Валентина Поварова. Живопись, графика.

1—14 июля. Государственный центр фотографии. Миниатюрный портрет второй половины XIX века. В рамках художественного проекта «Фотоминиатора».

1—25 июля. Галерея стекла.

Галина Година. Батик.

Татьяна Новоселова, Вячеслав Швецов. Керамика.

1—30 июля. Галерея Третьякова.

«Новый поворот». Андрей Корольчук. Живопись, графика.

«Ощущение». Алла Сергеева. Графика.

1—31 июля. Арт-подвал «Бродячая собака». «Петербургские дожди». Леонид Кипарисов. Живопись.

1—31 июля. Клуб чайной культуры «Море чая». «Икебана». Галина Эвальдт. Лоскутная техника.

1—31 июля. Галерея «Раритет». Вадим Лебедев. Витраж.

1 июля — 1 августа. Музей граммофонов и фонографов В.И.Дерябкина. Выставка новых поступлений.

1 июля — 1 августа. Музей кукол. «Новая русская сказка». Выставка-игра.

1 июля — 1 августа. Галерея Михайлова.

«Истоки гармонии». Владимир Леонтьев. Живопись.

Ольга Назарова. Живопись.

Юрий Галецкий. Живопись, графика.

1 июля — 31 августа. ГМЗ «Ораниенбаум». Восточная коллекция музея-заповедника.

1 июля — 31 августа. Музей-дача А.С.Пушкина. «Царскосельские хранительные сени». Царское Село и Пушкин глазами современного художника.

1 июля — 31 августа. Галерея «Форум». «Родина моя — Шувалово». Игорь Геко. Живопись.

1 июля — 1 сентября. Галерея дизайнера. «Амстердам — Санкт-Петербург». Современный голландский дизайн.

1 июля — 19 сентября. Музей игрушки. «Светильники-игрушки». Современный интерьерный дизайн.

1 июля — 31 декабря. Угол Невского и ул. Садовой. Подземный переход. Александр Китаев, Игорь Лебедев, Евгений Мохорев, Андрей Чехин и другие. Фотография.

2—31 июля. Клуб «Парь.spb». Руслан Атрохов. Графика.

2 июля — 2 августа. Петропавловская крепость. Невская куртина. «Штучки: телефон». Модели телефонных аппаратов XIX—XX веков и работы современных художников.

3—17 июля. Выставочный зал Московского района. «Июльские часовые». Михаил Варфоломеев, Дмитрий Кучмин, Юрий Тарарин. Живопись.

3—25 июля. Галерея «Navicula Artis». «Современное искусство художников Арт-центра». Живопись, графика.

4 июля. Эко-Арт-Клуб. Павел Акимцев, Геннадий Астафьев. Фотография.

5 июля. Музей гигиены. «Береги здоровье молодую!». Выставка детских рисунков и плакатов.

5—31 июля. Музей городской скульптуры. «Рожденные в Раю». Выставка финских художников Антти Лейнонен и Хейкки Вилламо. Образ лося и медведя в финно-угорской культуре. Фотография.

5 июля — 22 августа. Музей городской скульптуры. «Царские дети в Гатчине». Из фондов музея-заповедника «Гатчина».

6—17 июля. Галерея «Борей». «Автопортрет». Филипп Эркенс (Бельгия). В рамках фестиваля «Фламандское искусство в Санкт-Петербурге». Фотография.

Леонид Шишкин, галерея «Львиный мостик»: «...и вы станете страстным коллекционером!»

В июне в Санкт-Петербурге на набережной канала Грибоедова, 96, открылась галерея русской живописи и живописи советского периода «Львиный мостик». Ее основатели — известный коллекционер, московский галерист Леонид Шишкин и Анна Милеева, генеральный директор галереи.

В новом выставочном пространстве в центре города представлены работы Левитана, Бенуа, Рериха, Коровина, а также Сергея и Александра Герасимовых, Налбандяна, Бориса и Василия Яковлевых, Федора Богородского и других советских мастеров.

Московская галерея Леонида Шишкина, основанная в 1989 году, по сей день является также и местом проведения весьма популярных аукционов. Теперь эта традиция перенесена и в наш город. **16 сентября в «Львином мостике» впервые состоится петербургский аукцион**, на который выставляются около ста произведений соцреалистов (**предаукционная выставка пройдет 9—16 сентября**). С осени аукционы станут регулярными. Покупателям предоставляется полный спектр услуг — от экспертизы, реставрации и оформления до оформления экспортной лицензии и доставки по миру.

Генеральный директор «Львиного мостика» Анна Милеева планирует создание на базе галереи клуба любителей искусства, в котором могли бы проходить мастер-классы с приглашением художников, дизайнеров и кутюрье. Так, в программе одного из ближайших заседаний клуба предусмотрена встреча с историком моды Александром Васильевым.

6 июля — 20 августа. Галерея «С.П.А.С.». «Больше десяти». Петербургские художники.

7—15 июля. Выставочный зал Союза дизайнеров. Дипломные работы студентов образовательной программы «Графический дизайн» филологического факультета СПбГУ.

7 июля — 20 августа. Галерея «Монастирли». Тонино Кангро. Скульптура, пастели.

7 июля — 23 августа. Русский музей. Мраморный дворец. Эдуард Штейнберг.

7 июля — 1 сентября. Музей Академии художеств. «Мир детей». Работы учеников изостудии детского творчества спецшколы N18.

8—11 июля. Коломяги. «Деревня художников». «Неделя современного искусства». Фестиваль мастерских. Живопись, скульптура, фотография, кинопоказы, акции современного искусства.

8—17 июля. Выставочный центр Союза художников. «Место встречи Париж — Санкт-Петербург». Живопись, скульптура, фотография современных французских и русских художников.

8 июля — 5 августа. Петропавловская крепость. Невская куртина. «Современное фламандское искусство». В рамках недели культуры Фландрии в Петербурге. Графика.

9 июля. Русский музей. Корпус Бенуа. «Бубновый валет» в русском авангарде».

9 июля. Коломяги. «Деревня художников». «Мимикрия». Произведения в жанрах аудио, видео, перформанса, инсталляции, объекта, фотографии, живописи и другие.

9—21 июля. Музей-квартира В.В.Набокова. «Джойс International». Жизнь и путешествия Джеймса Джойса в фотографиях.

11—18 июля. Музей «Сарай». «День российской почты».

12 июля — 6 августа. Галерея «Невский дворик». «Древо жизни». Армен Гаспарян, Ольга Сыскова.

13 июля. Эрмитаж. «Жертвоприношение Авраама». Рембрандт. Две версии одной композиции.

13 июля. Выставочный зал «Смольный». «Соловецкие отражения». Выставка работ настоятеля Соловецкого монастыря иеромонаха Стефана (Постоляко). Фотография.

14—16 июля. Молодежный центр Эрмитажа. «Мы под сенью Эрмитажа». Работы студентов Род-Айлендской школы дизайна.

14—18 июля. Музей-квартира И.И.Бродского. Мударис Зарипов. Живопись.

14—31 июля. Галерея «Квадрат». «Саркофаг погански, или Похороны фантазера». Анна Франц (США).

14 июля — 5 августа. Галерея «Национальный центр». «Русский naturemorte». Живопись, графика, батик.

15 июля. Русский музей. Строгановский дворец. Константин Симун.

15—28 июля. Государственный центр фотографии. «Альбом смолянки». В рамках художественного проекта «Фотоминиатора». Любительская фотоминиатора начала XX века.

15—31 июля. Музей Ф.М.Достоевского. «Окно на улицу». Илья Архипенко. Черно-белая фотография.

15 июля — 5 августа. Ленэкспо, «Дом Дельфин». «Сны стюардессы». Юлия Третьякова, Елена Стрельцова, «ARBUS», Владимир Третьяков, Павел Грачев. Перформанс, инсталляция, живопись, аксессуары костюма и интерьера, керамика, костюмы, видео-арт.

15 июля — 10 августа. «Гостиная искусств» ресторана «Палкинъ». «Личные вещи». Виталий Пушницкий. Живопись, объекты, книги, часы...

АНОНС



15 июля — **15 августа**.
Музей «Мир воды Санкт-Петербурга». «Вода и город». Живопись.

15 июля — **15 августа**.
Галерея «Палитра вкуса». «Невербальное искусство». Живопись, графика, фотография.

15 июля — **31 августа**.
Зимняя галерея. Гарри Бенфилд (США), Чаба Маркус (Венгрия). Живопись.

15 июля — **2 сентября**.
Музей истории революционно-демократического движения 1880—1890-х гг. «Кировский район: страницы истории». Татьяна Ладыгина. Фотография.

16—31 июля. «Anglia». «Скрытые течения». Марина Попова. Цветная фотография.

17 июля — **17 сентября**.
Петропавловская крепость. Невская куртина. «Императрица Мария Федоровна. Страницы жизни». Архивные документы, фотографии, раритеты.

20 июля.
Эко-Арт-Клуб. «Nature Morte». Сергей Фурне. Фотография.

20—26 июля.
Выставочный цент Союза художников. «Памятник жене моряка». Конкурс на лучший проект.

20 июля — **22 августа**.
Выставочный зал Московского района. «Практикум натуральной фотографии». Александр Рошин, Глеб Семеренко. Фотография.

21 июля.
Выборгский замок. «Голографический мир». Художественные голограммы России, Австралии, Великобритании, Германии, Канады, США.

22 июля.
Отель «Коринтия Невский Палас». «Незнакомый город». Татьяна Шитикова. Графика.

22—25 июля.
«Манеж». Фестиваль петербургских галерей. Арт-центры, галереи, выставочные залы, художественные ассоциации города. Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, фотография.

22—31 июля.
Галерея «Борей». «Южные строения». Олег Чернов. Живопись.

22 июля — **31 октября**.
Военно-морской музей. «Флот адмирала Кузнецова». К 100-летию со дня рождения адмирала.

23 июля — **23 августа**.
Особняк Румянцева. Выставка посвящена Людмиле Беловой — директору Музея истории Ленинграда. Фотографии, документы, мемориальные вещи.

24 июля.
Летний сад. «Летний этюд». Художественная акция. Работы представителей двух школ: Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина и Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии. Пейзаж, натюрморт, портрет.

25 июля — **20 августа**.
Галерея стекла. Работы студентов Художественно-промышленной академии им. Мухиной. Текстиль, керамика, стекло.

26 июля — **15 августа**.
Галерея «Amor fati». «Night life СПб». Дмитрий Казнин. Пастель.

26 июля — **2 сентября**.
Дом Союза художников России. Галерея «Русский портрет». Олег Лебедев, Виктор Распопов. Живопись.

27 июля.
Генеральное консульство Литовской Республики. «Литва и Башкирия в Санкт-Петербурге». Альберт Мурзагулов.

27—31 июля.
Галерея «Борей». Выставка творческого объединения SPIAE. Живопись, рисунки, фотография, скульптура.

28 июля.
Галерея «Матисс-клуб». «Ступени. 19—21». Людмила Волкова. Фотография.

28 июля — **5 августа**.
«Манеж». V Международ­ный фестиваль перформанса и эксперименталь­ных искусств. Перформанс, инсталляция, фотография, видеопроекты, компьютерные техноло­гии.

29 июля.
Русский музей. Мраморный дворец. «Диалог». Дорель Добокан (Германия). Живопись.

29 июля.
Музей Ф. М. Достоевского. «Noise & Silence». Австрийско-российский проект. Digital Dance.

29 июля — **12 августа**.
Государственный центр фотографии. «Помни вечно — дарю сердечно!». В рамках художественного проекта «Фотоминиатора». Любительская фотоминиатора 1900—1950-х гг. Фотоколлаж.

29 июля — **15 августа**.
Этнографический музей. «Всем богам по сапогам». Обувь из фондов музея.

30 июля — **1 августа**.
«ETHNOLIFE». Третий международный фестиваль. Этнокультура, театральные постановки, видеоинсталляции, филь­мы, танцы народов мира, шоу факиров, арт-вы­ставки под открытым небом.

30 июля — **19 сентября**.
Елагиноостровский дворец. «Кружево». Историческое плетеное кружево из частной коллекции Елены Старостиной, вологодское кружево.

АВГУСТ

1—15 августа.
«Anglia». «Объективно». Александр Величко. Фотография.

1—30 августа.
Галерея Третьякова. «Старый, старый шкаф». Дзовинар Бекарян. Живопись, графика.

1—31 августа.
Галерея «Форум». «Фантастиче­ский мир Петра Хаертинова». Живопись, гра­фика.

1—31 августа.
Музей-дача А. С. Пушкина. Санкт-Петербург в гравюрах Анатолия Гетманского.

3 августа.
Галерея «Раритет». «Все мы кошки и коты». Живопись, деревянная скульптура.

3 августа.
Эко-Арт-Клуб. Петр Козельский. «По­черк поиска». Графика.

4 августа — **4 сентября**.
Арт-подвал «Бродячая собака». «Лирический реализм». Владимир Волосов. Живопись.

4 августа — **5 сентября**.
Российская Академия художеств. «Женская модель в творчестве рус­ских художников конца XIX — начала XX века». Из фондов музея-квартиры И. И. Бродского. Гра­фика.

5 августа.
Русский музей. Корпус Бенуа. Анатолий Киселев. Из цикла «Юбилеи-2004». Скульп­тура.

5 августа.
ДК им. Ленсовета. «Загадочная Индия». Живопись, фотография, видеоинстал­ляция, слайд-шоу.

5 августа — **5 сентября**.
Галерея стекла. «Dwe». Мария Кошенкова, Василина Щеткина. Стекло, керамика.

6 августа.
Музей Ф. М. Достоевского. «Письма без слов». Надежда Кузнецова. Фотография.

6 августа.
Музей Российской академии худо­жеств. «Антология». Уго Несполо. Серия работ, выполненных в 1990—2004 гг.

10 августа.
Эрмитаж. «Ослепление Самсона». Рембрандт. Из собрания Штеделевского инсти­тута (Франкфурт-на-Майне).

10 августа.
Галерея «Кофе-Брейк». «Персики Вечности». Елена Зонхоева, Павел Ольхович.

10 августа — **10 сентября**.
Галерея «Гильдия мастеров». Армен Гаспарян, Александр Бату­рин, Арон Зинштейн, Вера Павлова и другие. Живо­пись, графика.

11 августа — **30 сентября**.
Музей кукол. «Татьяна Слезина. Школа и метод». Работы учеников Татьяны Слезиной. Куклы, аксессу­ары, натюр­морты, панно.

12 августа.
Русский музей. Михайловский за­мок. Маргарита Орехова.

12—31 августа.
Выставочный зал «НОМИ». «OR-BIS PICTUS: ЕВРОПА». Самая большая картина в мире.

12 августа — **8 сентября**.
«Гостиная искусств» ресторана «Палкинъ». Елена Тихонова. Fashion фотография.

13—26 августа.
Государственный центр фото­графии. «Миниаторный портрет первой трети XX века». В рамках проекта «Фотоминиатора».

14 августа — **15 сентября**.
Музей-квартира И. И. Бродского. Ко дню памяти И. И. Бродского. Из фондов музея.

15 августа — **14 сентября**.
Галерея Михайлова. Работы петербургских художников.

16 августа — **20 сентября**.
Галерея «Невский дворик». «Королева птиц». Виктор Ануфриев. Живопись.

16—31 августа.
«Anglia». «Несказанное». Ната­лья Порядина. Фотография.

16—31 августа.
Галерея «Наследие». «Натюр­морты». Антон Гарцевич. Живопись.

17 августа.
Эко-Арт-Клуб. Выставка пейзажей.

17 августа — **6 сентября**.
Выставочный зал «Смольный». «Не столько игрушка…». Любовь Некрасова. Авторская и народная игрушка: сви­стульки, кони, сказочные персонажи. Керамика, живопись, графика.

17 августа — **22 сентября**.
«Манеж». Император Павел I». Архивные материалы из фондов му­зеев Москвы и Санкт-Петербурга. Живопись, костюмы, оружие Павловской эпохи.

18 августа — **10 сентября**.
Выставочный зал Союза художников. Работы художников Вятского регионального отделения Союза художников России.

18—22 августа.
Выставочный центр Союза худ­ожников. «Юные художники Сургута». Живо­пись, графика.

19 августа — **5 сентября**.
Особняк Румянцева. «Современное французское искусство». Живо­пись, скульптура, фотография.

23 августа — **12 сентября**.
Галерея «С.П.А.С.». Александр Батурин. К 190-летию со дня рожде­ния. Пейзаж.

26 августа — **9 сентября**.
Выставочный зал Мо­сковского района. «Синий апельсин». Татьяна Захарова, Ксения Савицкая, Елизавета Стрель­никова. Живопись, графика, керамика.

26 августа — **10 сентября**.
Галерея «Нацио­нальный центр». Работы, посвященные Олим­пиаде-2004.

27 августа — **9 сентября**.
Государственный центр фотографии. «Вещи, погруженные в воз­дух». Константин Водяницкий. В рамках проекта «Фотоминиатора». Фотография.

27 августа — **15 сентября**.
Музей городской скульптуры. Валерий Вальран. Живопись, объ­екты.

31 августа — **13 сентября**.
Выставочный центр Союза художников. «Гармония». Валентин Сча­ков. Живопись.

московская арт–хроника

ИЮНЬ

1—25 июня.
Галерея «На Песчаной».

«Елениум». Десять Елен: Агапова, Агеева, Белая, Горина, Егорова, Жарова, Зотова, Ларичева, Михайлова, Федорова. Живопись, графика, деко­ративно-прикладное искусство.

«Один, два, три, четыре». Николай Бабин, Дани­ил Борисов, Андрей Кортович, Сергей Попов. Живопись, графика.

1—30 июня.
Старый Английский двор. «Путеше­ствие по Московии». Живопись Ольги За­кис и гравюра XVI—XVII веков из фондов Музея исто­рии Москвы.

1 июня — **15 июля**.
Галерея «Жизнь стекла». «Мастера линий и света». Гравировка по стеклу.

2 июня.
Музей декоративно-прикладного и на­родного искусства. «Альтернативная филателия Юрия Гика». Мэйл арт.

2 июня.
Московская городская дума. Николай Мухин. Живопись.

4—18 июня.
Совет Федерации. Выставка картин художника Евгения Бурмакина.

5—23 июня.
Музей декоративно-прикладно­го и народного искусства. «Искусство гжели». К 85-летию Л. Азаровой.

6 июня.
Дом культуры «Зодчие». «Душесодер­жимость». Семен Капралов. Работы выполнены в смешанной технике с использованием туши, акварели, карандаша.

7 июня.
Усадьба «Измайлово». «Измайлово и правители России». Документы, портреты, гра­вюры, предметы быта, костюмы, мундиры, ору­жие.

7—26 июня.
Выставочный зал «Народная галерея». «Знаменитый ЗНУИ» (Заочный народный университет искусств).

7 июня — **30 июля**.
Театральный музей им. А. А. Бахрушина. «Праздничная площадь». Традиционные русские зрелища и увеселения. Графические и живописные произведения, те­атр Петрушки, вертеп, раек, игрушки, изделия традиционных кустарных промыслов.

8 июня.
Дом журналиста. Татьяна Корнилова-Курдюмова. Живопись, графика.

8—26 июня.
«ФотоСоюз». Юрий Павлов. Фото­графия.

8 июня — **12 июля**.
Выставочный зал «Новый Эрмитаж». Рудольф Хачатрян. Графика, объект.

8—19 июня.
Галерея «Сэм Брук». «Борьба за Жи­вопись». Сергей и Татьяна Костриковы.

9 июня.
Выставочный зал Успенской звонницы Музеев Московского Кремля. «Польза. Честь. Слава. Награды России». Государственные на­грады с XVIII века до наших дней.

9—16 июня.
Российский академический моло­дежный театр. Станислав Бенедиктов. К 60-ле­тию главного художника РАМТа. Макеты декора­ций, эскизы костюмов, графика.

10—20 июня.
ГЦСИ. Александра Паперно. Жи­вопись.

10—21 июня.
Московский музей современного искусства. «Между». Выставка молодого ис­кус­ства «Мастерская-2004».

10—28 июня.
Галерея «А-3». «Глина». Саша Гри­ти. Фотография, графика.

10 июня — **3 июля**.
Музей «Другое искусство» в РГГУ. Произведения из коллекции Михаила Ал­шбига.

10 июня — **15 июля**.
Фонд народных художест­венных промыслов. «Ситцевая кутерьма». Мас­тера художественной лоскутной техники города

Иванова. Из цикла «Шедевры народного ис­кус­ства российских регионов».

11 июня.
Выставочный зал «Новый Манеж». «Женщины Кавказа». В рамках конферен­ции Ме­ждународного женского форума. Фотография, живопись, скульптура, графика.

11 июня.
Международный центр славянской письменности и культуры. «Камни вопиют». Вы­ставка посвящена разрушенным и стоящим в развалинах храмам и монастырям России. Фо­тография.

11—21 июня.
Музей творчества аутсайдеров. «Новые возможности».

11—24 июня.
Московский Дом фотографии. «Бок о бок или лицом к лицу. Израильтяне и пале­стинцы». Жан Мор. Фотография.

11 июня — **12 июля**.
Музей Востока. «Краски времени». Игорь Радоман.

12 июня — **15 августа**.
Stella Art Gallery. «Раско­лотые миры. Принципы монтажа». Дэвид Салле. Живопись.

14 июня.
Галерея «Spider&Mouse». «No idea». Новая волна негалерейного искусства. Фото, ви­део, живопись, звук, fashion.

15—30 июня.
Галерея московского Союза худ­ожников. «Eritis sicut Deus scientes bonum et ma­lum»/«Подобно Богу знать Добро и Зло» (Ветхий Завет). Выставка-презентация художественных арт-проектов, инсталляция, театрализованный перформанс.

15 июня — **15 июля**.
VP-studio. Борис Матро­сов. Живопись, инсталляция.

15 июня — **15 июля**.
ЦДХ. Галерея Red Art и Фи­лимонов. «Шедевры неофициального искусства 60-х годов». Работы В.Вейсберга, В.Яковлева, В.Немухина, А.Зверева, О.Целкова, Э.Штейн­берга, Д.Краснопеццева.

15 июня — **1 августа**.
Дарвиновский музей. «Живая вода». Выставка работ художников-ани­малистов.

16 июня.
Музей кино. «История кино, страны, людей: новые обретения и реставрации Музея кино». Сценарии, фотографии, документы, ред­кие книги, эскизы декораций фильмов, эскизы костюмов, кинотехника и докинематографиче­ские аппараты, скульптура на темы кино, кино­плакаты, раскадровки к классическим отече­ственным фильмам, рисунки, живопись, шаржи, автографы российских и зарубежных кинемато­графистов.

16—29 июня.
Антикварные ряды «Николай». Магазин «Книги WAM». «Троянские Елены». Юрий Аввакумов. Офорты.

16 июня — **4 июля**.
Галерея «Рефлекс». «Moscow size. Карлики. Гиганты. (Какого мы раз­мера на самом деле)». Андрей Чежин, Галина Москалева, Владимир Шахлевич, Георгий Пер­вов, Саша Мановцева, Татьяна Антошина, Вяче­слав Мизин, Александр Шабуров, Елена Ковыли­на, Андрей Розен, Александр Коренков, Дмитрий Араkelов, Мариан Жунин. Фотография.

17 июня.
Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Каспар Давид Фридрих в Москве». Дми­трий Пригов. Инсталляция, перформанс.

17—30 июня.
Музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. «Годы учения Сергея Рахмани­нова». Фотография.

17—30 июня.
«Галерея Студия». Рустам Хамда­мов. Живопись, графика.

17 июня — **1 июля**.
Музей современной исто­рии России. «Феномен Байкала глазами япон­ского фотографа». Такеси Мицукоси. Фотогра­фия.

17 июня — **10 июля**.
Галерея XL. «Пузыри». Вла­дислав Ефимов, Аристарх Чернышев. Инстал­ляция.

17 июня — **18 июля**.
Третьяковская галерея на Крымском Валу. Борис Заборов. Живопись, ра­боты на бумаге, скульптура.

17 июня — **18 июля**.
ЦДХ. Зал № 15. «Стены Мо­сквы». Леонид Семейко. Живопись.

18 июня.
Библиотека иностранной литературы имени М. И. Рудомино. «Граффити: культура-суб­культура-контркультура».

18—30 июня.
Музей декоративно-прикладного и народного искусства. III Неделя декора журна­ла «Мезонин». Ландшафтный дизайн и искусство создания сада.

19 июня — **20 июля**.
Клуб на Брестской. «Изу­м­рудное счастье». Кадир Рахимов. Живопись.

21—25 июня.
Посольство Великобритании в России. «История в портретах». Сергей Пав­ленко.

22 июня — **9 июля**.
Выставочный зал «Солнце­во». «Планета творчества». Выставка учеников школы «Наши пенаты». Живопись, графика, скульптура, плакаты.

22 июня — **12 июля**.
Третьяковская галерея. Выставка работ детей из Индии. В рамках мара­фона «Кисточка Мира».

22 июня — **21 июля**.
Галерея «С.АРТ». «Больни­ца». Инга и Леша Аксе-Новы. Инсталляция.

24 июня.
Дом Юргиса Балтрушайтиса. Выстав­ка работ литовского художника Алоизаса Стасю­лявичюса.

24 июня.
Yakut Gallery. «Мишка на Севере». Анд­рей Медведев. Живопись.

24 июня — **23 июля**.
Музей современного ис­кусства. Уго Несполо. Работы итальянского классика современного актуального искусства. Живопись.

24 июня — **22 августа**.
Музей наивного ис­кусства. Живопись и графика наивных художников. Из фондов музея.

24 июня — **23 августа**.
Музей Великой Отечест­венной войны. Владимир Уколов. Живопись.

24 июня — **31 августа**.
Зоопарк. «Зоопарк — сказка и быль». К юбилею Московского зоопар­ка. Владимир Романовский. Фотография.

24 июня — **31 декабря**.
Новодевичий мона­стырь. «Искусство русского храма». Произведе­ния древнерусского изобразительного и декора­тивно-прикладного искусства.

26 июня.
Клуб на Брестской. «Neoangin» (Low-Fi Pop). Художественный проект немецкого худож­ника Джима Авиньоана.

26 июня — **7 июля**.
Галерея «Танин». «Ранняя фаза». Игорь Шапошников. Графики, коллажи.

27 июня — **26 июля**.
Музей декоративно-при­кладного и народного искусства. «Театр по обе стороны кулис». В рамках международного му­зейного фестиваля исторических театров Ев­ропы. Гравюры, эскизы декораций знаменитых сценографов XVIII века, планы и разрезы двор­цовых театров, туалетные столики, парковые об­манки, действующие модели старинных теат­ральных машин для имитации грозы и ветра.

28 июня — **26 июля**.
Галерея гостиницы «Эдис­сон САС Славянская». «Точка соприкосновения». Выставка современного искусства из коллекции галереи «Аист».

29 июня.
Российская академии художеств. Выставка произведений И. Пчельникова, В. Кра­сильникова, М. Красильниковой. Архитектура, монументальное искусство, живопись, графика.

29 июня — **8 июля**.
Институт проблем совре­менного искусства. «Peaux neuves»/«Бумажные швы». Мириам Кершенбом (Швейцария).

29 июня — **31 августа**.
«ФотоСоюз». «Пляж». Фотография.

30 июня. Московский Дом фотографии. «Тело и вдохновение». Дитер Блюм. Фотография.

30 июня. Музей современной истории России. Выставка настоятеля храма Покрова Пресвятой Богородицы в Братцево о. Михаила Малеева. Живопись, графика.

30 июня — 13 июля. Магазин «Книги WAM». «Тайная история Московского кремля». Константин Победин. Офорты.

30 июня — 14 июля. Галерея «Кентавр». «Рас-красим мир любовью». Живопись.

30 июня — 25 июля. ЦДХ. Антресольный этаж. Светлана Филиппова. Иллюстрации к книге Л.Улицкой «История про kota Игнасия, трубочис-та Федю и одинокую Мышь».

ИЮЛЬ

1 июля. Биологический музей им. Тимирязева. «Рисуют животные». Работы, выполненных хвостатыми, пернатыми и брюхоногими «художниками».

1 июля. Бизнес-центр «Экстрополис». Арон Люмкис. Живопись.

1—23 июля. Галерея «АртКоллегия». «Субъективная энциклопедия». Гунар Бинде (Рига, Латвия). Фотография.

1—28 июля. Центр современного искусства «M’APC». Экспозиция из музейной коллекции.

1—30 июля. Галерея «Беляево». «Новатор-2004». Фотография.

1 июля — 1 августа. Крокин галерея. Андрей Фролов. Живопись.

1 июля — 1 августа. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. Карен Коблитц. Керамика.

1 июля — 15 августа. Выставочный центр Всероссийской государственной библиотеки имени М.И Рудомино. «Индия: история в почтовых марках».

1 июля — 18 октября. Исторический музей. «Рождение Олимпийских игр». Выставка посвящена развитию Олимпийских игр в Греции и Северном Причерноморье, истории спорта в античности.

2—11 июля. ГЦСИ. «Препараты и пособия». Сергей Денисов, Владислав Ефимов. Инсталляция.

2—31 июля. Галерея Паломнического центра Русской православной церкви. Ирина Горская. Живопись.

3 июля — 15 августа. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. «Новые поступления». Западноевропейская графика: рисунки и гравюры XVI—XX веков, украшенные миниатюрами старинные рукописи, печатные книги.

5 июля — 5 сентября. Музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина. «Коллекции и коллекционеры. Голицынский музей на Волхонке».

5 июля — 15 сентября. Галерея «Е.К.АртБюро». «Монтаж. Приблизительно 50 метров». Никита Алексеев. 50-метровая работа, разделенная на сектора, обозначающие год жизни художника.

5 июля — 30 сентября. Музей А.С.Пушкина. «Чудотворения». Катя Медведева. Живопись, графика.

5 июля — 30 сентября. Галерея «Рефлекс». «Портрет фотографии в интерьере». Александр Слюсарев, Андрей Чезин, Александра Мановцева, Игорь Лебедев и другие.

6 июля. Галерея искусств Зураба Церетели. Павел Голубятников. Живопись, графика.

6 июля. Айдан галерея. «300 верблюдов». Not Vital.

6—25 июля. ЦДХ.

Зал № 146. «Китайская живопись и белый нефрит». Работы из белого нефрита, древние и современные скульптурные композиции, резьба по камню Шоушаньши и Цзисюэши в контексте традиционной китайской живописи и графики.

Зал № 8. «Лаборатория Цвета и Звука. Конформные отображения чувств». Наталья Розенбаум. Живопись, графика, музыкально-звуковые инсталляции.

Зал № 8. «На заре новой эры». Елена Смурова, Баир Сундупов, Дмитрий Будажабэ.

6 июля — 1 августа. ЦДХ. Зал № 18. «Путешествие под названием… жизнь». Александр Сайбединов (Томск). Живопись.

6 июля — 8 августа. ЦДХ. Зал № 22. Нина Сергеева, Адольф Алексеев. Живопись.

6 июля — 12 сентября. Дарвиновский музей. «Рекордсмены мира бабочек».

6 июля — 31 декабря. Исторический музей. «Сокровища ризницы Покровского собора».

7—25 июля. ЦДХ. Залы № 11, 12. «Натюрморт». Из фондов выставочного объединения «Центральный Дом художника».

7 июля — 1 августа. ЦДХ. Зал № 21. «Сага о Лабиринте». Андрей Старцев (Челябинск). Графика, скульптура.

7 июля — 6 августа. Выставочный зал «Народная галерея». «Родина Святых Благоверных князей Петра и Февронии». Выставка из города Мурома. Гончарные изделия, керамика, художественная роспись и резьба по дереву, изделия из лозы и бересты, стилизованные народные костюмы, живопись.

7 июля — 15 августа. ВВЦ. Павильон «Культура». «Из копилки прошлого». Историко-художественная выставка.

8 июля. Музей Востока. «Тувинская рапсодия». Ольга Великодная, Наталья Сазонова, Елена Щепетова, Мария Эсмонт. Живописные полотна, зарисовки, гобелены.

8—22 июля. Центр современного искусства «M’APC». «Что я видел». Петр Черемушкин. Фотография.

8 июля — 12 августа. Медиа-центр газеты «Известия». Алексей Годунов. Фотография.

8 июля — 5 сентября. Школа акварели Сергея Андрияки. «Шедевры из старого города». Русская и западноевропейская графика XVIII начала XX века из собрания Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника.

9 июля — 31 августа. Новодевичий монастырь. «Обитель пресветлая и дивно украшенная». К 480-летию основания монастыря. Монументальное убранство храмов (детали архитектурного декора, фрески, мозаика), образцы ранних иконостасов и храмовых приделов.

11—16 июля. Галерея Марата Гельмана. «Гетеротопия». Биргит Рамзауэр. Инсталляция.

11—30 июля. Выставочный зал «Солнцево». «Полтинник». Николай Немчинов. Живопись.

12 июля. ГЦСИ. «Еще счастливей». Нина Котел. Видеоинсталляция.

12—18 июля. Зверевский центр современного искусства. «7 дней». Фестиваль современного искусства.

12 июля — 10 августа. Выставка XL. «Подводный мир». Александр Виноградов, Владимир Дубосарский. Живопись.

13—25 июля. ЦДХ. Зал № 9. «Пространство цвета». Эдуард Русенко, Юлия Русенко. Живопись.

13—31 июля. Галерея «Spider&Mouse». «Eggplo-gion». Биргит Рамзауэр. Инсталляция.

13 июля — 1 августа. ЦДХ. Зал № 14. «Пространство и стена». Сергей Радюк.

13 июля — 8 августа. ЦДХ. Зал № 27. Выставка произведений сотрудников ЦДХ. Живопись, фотография.

13 июля — 25 августа. ЦДХ. Зал № 26. «Ангелы и время». Игорь Елисеев. Живопись.

13 июля — 4 октября. Исторический музей. «Земля Тюменская». В рамках празднования 60-летия Тюменской области.

14—28 июля. Галерея «На Солянке». «Линия». Андрей Попов, Алексей Крендель. Фотография.

15 июля — 2 августа. Антикварные ряды «Николай». «Георгиевская логика». Георгий Литичевский. Шелкографические листы с раскладами из 9 карт.

15 июля — 7 августа. Галерея «Фотопроарт». Николай Агеев, Вадим Гиппенрейтер, Михаил Каламкаров, Алексей Калмыков, Олег Гуров, Александр Шахабалов. Фотография.

16 июля. Музей русской усадебной культуры «Усадьба Кузьминки». «Цветы России». Павел Блуднов. Живопись.

16—19 июля. Подмосковье. Берег реки Яхрома. «ETHNOLIFE». Третий международный фестиваль. Этнокультура, театральные постановки, видеоинсталляции, фильмы, танцы народов мира, шоу факиров, арт-выставки под открытым небом.

16 июля — 22 августа. ЦДХ. Зал № 2. Галерея «Меларус-Арт». «Художники Москвы и Подмосковья». Живопись.

17 июля — 30 августа. Музей русской усадебной культуры «Усадьба Кузьминки». II Городской фестиваль цветников и ландшафтной архитектуры. В рамках праздника, посвященного 300-летию усадьбы Влахернское-Кузьминки.

19 июля. Выставочный зал Союза художников на Кузнецком мосту. «Мертвый сезон». Произведения молодых художников. Скульптура в бронзе и камне, живопись, графика, фотоколлажи.

20 июля. Музей Востока. «Путями Рериха». Произведения Бориса Смирнова-Русецкого. В рамках юбилейных Рериховских торжеств.

20 июля — 4 августа. Галерея «Риджина». «Попурри». Сергей Шеховцов. Скульптура из поролона.

20 июля — 6 августа. Галерея «Файн Арт». «Обитаемый пейзаж». Гариф Басыров. Графика.

20 июля — 15 августа. ЦДХ. Зал № 15. «Частная коллекция. Лето в творчестве советских художников 1920—1960-х годов».

20 июля — 20 августа. Дарвиновский музей. «Давший имя динозаврам». К 200-летию со дня рождения Ричарда Оуэна.

20 июля — 10 декабря. Исторический музей. «За любовь и верность. Фрейлины и кавалерственные дамы. XVIII — начало XX вв.». Портреты императриц, великих княгинь и княжон, кавалерственных дам, произведения декоративно-прикладного искусства, документы.

21 июля — 8 августа. Клуб «ПирОГИ». «НАД/ПОД». В рамках IX Московского международного форума художественных инициатив — 2004. Графика, фотография, объекты, инсталляция.

21 июля — 8 августа. Выставочный зал «Новый Манеж». В рамках IX Московского международного форума художественных инициатив-2004. «Рай/Paradise». «На курорт! Искусство России сегодня». Современное искусство Москвы, Берлина, Санкт-Петербурга, Екатеринбургa, Нижнего Тагила, Тольянтга, Дюссельдорфа. Инсталляция, перформанс.

21 июля — 29 августа. Третьяковская галерея. «Мы рисуем на Святой Земле». Православные монахины Иерусалима. Аquareль.

22 июля. ГЦСИ. «Двери». Ольга Киселева. Интерактивная инсталляция.

22 июля. Государственный культурный центр-музей В.С.Высоцкого. «Я жив — снимите черные повязки». Выставка портретов Владимира Высоцкого, приуроченная к годовщине со дня смерти актера, поэта и барда. Живописные полотна, графические листы, скульптура.

23 июля — 8 августа. Галерея «А-3». «Чтоб утомить ненужную тревогу», «Игра: другой — другая». Евгения Горчакова. Инсталляция, живопись.

23 июля — 15 августа. Галерея «Вахтанов». «Именины куклы». Работы учеников Школы кукольного дизайна Светланы Виноградовой.

24 июля — 24 августа. Государственный музей Л.Н.Толстого. Персональная выставка художника Михаила Малинкина. Живопись.

26 июля. Российская академия художеств. Афанасий Осипов. Серии работ «Гималаи», «Русская зима».

26 июля — 15 августа. ЦДХ. Зал № 146. Выставка произведений из коллекции галереи «Шелковый путь» (Узбекистан—Таджикистан).

27 июля — 8 августа. ЦДХ. Зал № 12. «Бешташ». Выставка живописи Адылбека Байтерекова.

27 июля — 15 августа. ЦДХ.

Зал № 5. Выставка произведений из коллекции галереи «Лаврушин».

Зал № 9. «Вовремя». Антон Агеев, Дмитрий Рожков, Валерий Блохин. Коллаж.

Зал № 9. «Образ: форма и содержание». Инна Бажутина, Олег Ляпкусов. Живопись.

Залы № 24, 25. «Параллельный мир». Екатерина Тышлер, Николай Юдин. Графика, фотография, скульптура.

27 июля — 22 августа. ЦДХ.

Зал № 3. «Сон в белую ночь». Ольга Лысенкова. Эмаль.

Зал «10. «Крымский пленэр». Творческое объединение «ВНЕ…». Живопись, пастель, акварель.

27 июля — 29 августа. ЦДХ. Зал № 11. «Советская живопись 50—60-х годов».

28 июля — 15 августа. ЦДХ. Зал № 8. «25 иркутских художников». Живопись, графика, скульптура.

29 июля. Московский Дом фотографии. «Реализм электронной эпохи». Анатолий Журавлев. Фотоинсталляция.

30 июля — 15 августа. Центр современного искусства «M’APC». «Calligraphia Incognita». Евгений Добровинский. Живопись, графика.

АВГУСТ

1—30 августа. Дом художника на Кузнецком мосту. «Интерьеры махараджей в постановке». Интерактивная выставка живых интерьеров. Выставочная территория разделена на зоны, представляющие части московской квартиры: гостиную, прихожую, спальню, домашний кинотеатр.

1—30 августа. Культурный центр «Эстамп».

«Советская Москва в гравюре». И.Соколов, М.Моторин и другие.

Константин Маркин. Серии «Любовь на разных широтах», «Мир животных», «Монастыри России», «Северные широты». Фотография.

2 августа — 1 октября. Государственный музей В.В.Маяковского. «Художник Бруно Нивер».

3 августа. Московский Дом фотографии. «Фотомост Санкт-Петербург — Израиль».

3 августа. Московский Дом фотографии. Александр Слюсарев. В рамках программы «Классики российской фотографии».

3—15 августа. ЦДХ. Зал № 21. Лев Богомолец (Санкт-Петербург). Живопись.

3—29 августа. ЦДХ.

Зал № 14а. Олег Щербатых. Живопись.

Зал № 18. «Остров в океане». Константин Дружин. Живопись.

4—27 августа. Магазин «Книги WAM». «Кардиограммы». Евгений Добровинский.

4 августа — 4 сентября. Крокин галерея. «Холодное лето». Константин Батынков, Кирилл Челушкин, Пак Сунг-Тэ. Живопись, графика, объект.

4 августа — 26 сентября. Музей личных коллекций. «Коллекции и коллекционеры. Музей Павла Эттингера». Из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина.

5 августа — 6 сентября. Музей современного искусства. В рамках проекта «Международный фестиваль фотографии FotoFest в Хьюстоне (США) — музеи России». Международная выставка фотографии.

«Классический взгляд». Джордж Краузе. Документальные и студийные работы 1960—1990-х годов.

Группа «MANUAL». Эд Хилл, Сюзанна Блум. Мультимедийные интерактивные проекты, произведения цифровой фотографии.

«Избранное. FotoFest 1990—2002». Современная американская и мировая арт-фотография.

«Новые имена в фотографии». Фотохудожники международной программы «FotoFest’a Meeting Plass».

5 августа — 10 сентября. Выставочный зал журнала «Наше наследие».

«Годы странствий». Видовые открытки из собрания музея-заповедника А.Блока «Шахматово».

«Семья отца». Портреты и фотографии из собрания семьи Качаловых-Куманьковых и музея-заповедника А.Блока «Шахматово».

5—28 августа. Галерея «Сэм Брук». «Фактически ничего не меняется». Памяти Михаила Рогинского. Последний цикл живописных полотен (натюрмортов), работы конца 90-х — начала 2000-х, произведения художников, близких Рогинскому по своим эстетическим и этическим установкам.

6—15 августа. ГЦСИ. «Взгляд изнутри». Владимир Яковлев.

9 августа — 9 сентября. Антикварный центр-галерея «Бурда Моден». «Эмалевые мозаики Андрея Манджоса — Ломоносова XXI века!».

10 августа. Галерея «Файн Арт». «Границы прямоугольника — мое безграничное пространство». Эдуард Гороховский. Живопись, графика.

10—26 августа. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. Игорь Соби. Картины из кожи.

10—29 августа. ЦДХ.

Зал № 12. «Моя Каракалпакия». Жоллыбай Изентаев. Живопись.

Зал № 13. Владимир Павлоцкий, Инга Павлоцкая. Живопись.

Залы № 22, 27. «Галерея искусств» Елены Зениной. «Жанр в искусстве социального реализма».

11—14 августа. Гостиный Двор. Коллекция подлинного исторического костюма киностудии им.

Горького. В рамках выставки «Спареаи-2004». Костюмы, шляпы, шали, перчатки, обувь, веера, зонты.

11—25 августа. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. Ишимские ковры.

12—22 августа. Галерея «А-3». «Концерт для фотоаппарата с…».

12 августа — 3 сентября. Выставочный зал «Народная галерея». «Путешествие в разноцветный мир». Лоскутное шитье.

13 августа — 12 сентября. Выставочный зал «На Солянке». «Бородино. Поле битвы, поле славы». К 165-летию Бородинского военно-исторического музея-заповедника. Ядра, картечные и ружейные пули, военные костюмы первой трети XIX века, патронные сумки, кивера, каски.

16 августа — 12 сентября. Галерея гостиницы «Рэдиссон САС Славянская». «Гармония цвета». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, авторские ювелирные работы.

17—21 августа. Исторический музей. «Шедевры исламской рукописной книги из московских собраний».

17—29 августа. ЦДХ.

Зал № 146. Выставка произведений из коллекции галереи «Арт-агентство».

Зал № 15. Валентина Александрова. Живопись.

Зал № 24. Константин Потапов. Живопись, скульптура.

17 августа — 11 сентября. ЦДХ.

Зал № 25. Алексей Адамов (Таганрог). Живопись.

Зал № 26. Татьяна Ольшанская, Борис Ольшанский, Ольга Краснова, Андрей Бубенцов (Тамбов). Живопись.

18 августа — 18 сентября. Музей-квартира Н.А.Островского. «Русские художники в Китае». В.Е.Кузнецова-Кичигина, М.А.Кичигина. Из фондов Ярославского художественного музея. Живопись.

19 августа. ГЦСИ. Выставка новых поступлений. Живопись, графика, скульптурные композиции, инсталляции, объекты, видео, авторская книга, фотографии.

23 августа — 12 сентября. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Светлана Иванова. Фотография.

24 августа — 9 сентября. Выставочный зал «Новый Манеж». «Направление: север. Направление: юг». В рамках проекта «Восток. Запад. Север. Юг». Станковые живописные и графические работы, кинетическая скульптура, фотография, перформанс, видеоинсталляция.

26—27 августа. «Пусто». III Московский уличный фестиваль видеоарта.

27 августа — 8 сентября. ЦДХ. Зал № 16. «Малая всемирная выставка». Сюзанна Бауманн (Швейцария).

28—29 августа. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. «DeArt». Фестиваль графического дизайна и интерактивного искусства.

31 августа — 11 сентября. ЦДХ.

Зал № 21. Выставка произведений Павла и Ларисы Ткаченко.

Зал № 22. «Великие города: художник и миф». Лариса Пуханова, Вадим Жуковский (Киев). Живопись, скульптура.

Зал № 24. Выставка произведений Эльвиры Ковалевой (Орск).

Зал № 27. «Берега». Елена и Владимир Юрановы (Северодвинск). Живопись, акварель.

арт–хроника России и СНГ

АРМАВИР

4—20 июня. Дом-музей Дангулова. Выставка художника-реставратора Геннадия Жаренкова.

БАРНАУЛ

3 июня. Художественный музей Алтайского края. «Путь к себе». Выставка архитектора Сергея Боженко. Живопись, графика.

21 июня. Художественный музей Алтайского края. «Каменная мозаика Саввушки». Александр Варов. Живопись, графика.

24 июня. Клуб «Гараж». Никодим Лейбгам. Выставка на глубине четырех метров под землей.

22 июля. Художественный музей Алтайского края. «Радость общения с Правдой». Выставки, посвященные Василию Шукшину. Александр Дерявский. Иллюстрации к роману В.М.Шукшина «Я пришел дать вам волю». Из фондов музея. Цветные иллюстрации, шмуцтитул, форзацы, заставки к роману, фотографии. Анатолий Заболцкий. Из фондов Минусинского краеведческого музея имени Н.М.Мартьянова. Фотографические произведения по темам «Земляки, прототипы, характеры», «Сибирь. Алтай. Сростки», «Деятели культуры», «Пейзажи России».

27 июля. Художественный музей Алтайского края. «Что нам стоит дом построить?». Идеи и находки в области архитектуры, дизайна и интерьера.

БЛАГОВЕЩЕНСК

20 июля — 1 сентября. Областной краеведческий музей. «По ком звонит колокол». Елена Рычкова. Выставка картин, написанных под влиянием музыки. Графика, живопись.

БРЯНСК

22 июля — 11 августа. Выставочный зал на бульваре Гагарина. Произведения, рожденные во время Унечских и Навлинских пленэров.

ВАЛДАЙ

1 июля — 31 августа. Валдайский краевой музей. «Новгородский фарфор 1917—2000».

ВЛАДИВОСТОК

3 июня. Музей ДВГУ. Александр Ратников. Фотография.

29 июня. Музей им. В.К.Арсеньева. Лучшие фотографии Приморья.

29 июня. Музей ДВГУ. «Крыши». Из серии «Смотрим по-новому!». Фотография.

30 июня. Музей ДВГУ. Выставка, посвященная Дню рождения Владивостока. Картины, скульптура, книги, открытки.

2 июля. Международный выставочный центр им. В.К.Арсеньева. «Улица мастеров». Вышивка, gobелен, кружево, резьба по кости, работы из дерева и керамики.

2 июля. Музей ДВГУ. «Изучение Южной и Юго-Восточной Азии». Выставка посвящена Индии, Вьетнаму и Таиланду. Фотографии, предметы культуры и искусства.

5 июля. Выставочный зал Морского вокзала. Георгий Хрущев. Фотография.

11 июля. Приморская детская картинная галерея. Выставка, посвященная ежегодному фестивалю «Мифологема из песка». Фотография.

16 июля. Галерея «Арка». Леонид Кильчанский. Произведения в стиле экспрессивного реализма.

21 июля. Приморская детская картинная галерея. Алдар Дубшанов. Графика, живопись.

28 июля. Галерея «Арка». «Вершки-корешки». Персональная выставка Сергея Шутова.

28 июля — 11 августа. Дом-музей семьи Сухановых. «Художники Магадана — Владивостоку». Александр Вашковец, Вячеслав Фентяжев. Деревянная скульптура, графика.

30 июля. Приморская государственная картинная галерея. «Самсон русской живописи». К 160-летию Ильи Репина.

8 августа. Музей им. В.К.Арсеньева. Ирина Бриннер. Ювелирные украшения.

11 августа. Музей им. В.К.Арсеньева. «Герои нашего времени». Виктор Шохин. Фотография.

12 августа. Дальневосточная оперативная таможня. Сергей Ляпустин. Художественная фотография.

ВОЛГОГРАД

1 августа — 9 сентября. Музейно-выставочный центр. «Магия пространства». Лариса Самарина. Графика.

1 августа — 21 сентября. Музейно-выставочный центр. Выставка работ театральных художников Астрахани и Волгограда.

18 августа — 21 сентября. Музейно-выставочный центр. Выставка работ волгоградских художников и искусствоведов — выпускников Санкт-Петербургского государственного института им. И.Е.Репина. Живопись, скульптура, графика.

ВЛАДИМИР

4 июня. Культурно-образовательный центр «Палаты». «Спасенная для мира красота». Персональная выставка работ художника-реставратора О.М. Ревина и его учеников. Отреставрированные картины из коллекции Владимиро-Суздальского музея-заповедника, созданные живописцами XIX—XX вв.

7 июля — 7 августа. Культурно-образовательный центр «Палаты». «Фонтан-искусство». Шри Чинмой. Абстрактная живопись.

21 июля — 2 августа. Культурно-образовательный центр «Палаты». Выставка объединения ковровских художников. Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

ВЛАДИКАВКАЗ

22 июля. Государственный краеведческий музей. Выставка молодых осетинских художников из объединения «АРТ-ОС». К 230-летию вхождения Осетии в состав России и 220-летию Владикавказа. Живопись, графика.

ВОЛГОГРАД

16—30 июня. Музейно-выставочный центр. Ана Филимонова. Графика.

9 июля. Музейно-выставочный центр. «Радуга талантов-2». Выставка дипломных работ выпускников художественных отделений волгоградских вузов.

13 июля. Музейно-выставочный центр. «Джарна — Кала»/«Фонтан-искусство». Выставка бен-

гальского художника Шри Чинмой. Графика, спонтанная живопись.

23 июля. Музейно-выставочный центр. Евгений Синилов. Графика.

ВОРОНЕЖ

15 июня. Дом актера. «Между прошлым и будущим». Фотография.

16 июня. Выставочный центр Союза художников. Владимир Шкалин, Михаил Заутренников. Графика, живопись.

29 июля. Музей «Арсенал». Выставка геральдики. Около 4000 тысяч гербовых знаков различных регионов России.

ВОТКИНСК

3—30 июня. Музей истории и культуры. «Весна-26». Работы учащихся воткинской детской художественной школы. Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, дизайн.

ЕКАТЕРИНБУРГ

8 июня. Выставочный зал библиотеки имени Белинского. Андрей Мережников. Живопись, графика.

15 июня — 15 июля. Музей изобразительного искусства. Персональная выставка мастера Богдановичского фарфорового завода Ивана Сотникова. Обеденные, чайные и кофейные сервизы с натюрмортами, цветами, видами уральской природы и средневековой Европы.

23—25 июня. Премьер-зал «Юго-западный». «Запретные плоды «Out Video». Международный фестиваль видеоискусства.

6 июля. Музей молодежи. «Чешский проект». Владимир Кривушин, Людмила Синкулова, Силвиа Славичкова. Живопись, скульптура, фотография, графика.

8 июля. Галерея уставного суда. Владимир Кривушин. Скульптура из бронзы, мрамора, металла.

15 июля. Музей изобразительных искусств. «Искусство Великой княгини». Историко-художественная выставка. Акварель, живопись, фотодOCUMENTы.

21 июля. Музей «Дом Метенкова». «Сотый меридиан». Фотография.

1—18 августа. «Длинные истории Екатеринбургa-2». Фестиваль современного искусства на бетонных заборах города.

ИВАНОВО

12 августа. Художественный музей. «Россия и Франция. Творческий диалог». Выставка российских и французских художников. Живопись, графика.

ИЖЕВСК

9—12 июля. Республиканский ИЗО-музей. «Юр-Яр». IX этнофутуристический фестиваль.

29 июля — 1 августа. Национальный музей Удмуртской республики имени Кузебая Герда. «РОСТ-2004». Уникальное оружие, изготовленное лучшими оружейными мастерами Западной Европы и Востока XVII—XIX веков, восстановленное реставратором Владимиром Михеевым.

ИРКУТСК

2 июня. Музей истории. «Святая Русь». Евгения Сергеева. Вышитые картины.

3 июня. Выставочный отдел «Спасская церковь» Иркутского областного краеведческого музея. «В чем живет музыка». Музыкальные инструменты мастеров XVIII—XX веков из фондов музея.

3 июня. Городской выставочный центр имени Виталия Рогаля. «Почтовый тракт Якутск — Иркутск. Станок N32». Выставка якутского художника Георгия Инешина.

15 июня. Галерея «Дом художника». «Дама пик». Графика, живопись, декоративно-прикладное искусство.

13 июля. Выставочный центр имени Виталия Рогаля. Саяна Шухэртуева. Цветная и черно-белая графика.

3 августа. Городской выставочный центр имени Виталия Рогаля. Выставка фотохудожницы Марины Свинойной. Пейзажи.

КАЗАНЬ

15 июня — 15 июля. Национальный музей Республики Татарстан. «Казанская керамика в произведениях Шубина». Фарфор, фаянс, шамот, майолика, терракота.

11 августа — 12 сентября. Отдел искусств Центральной библиотеки. «Видеть прекрасное рядом». Айгуль Акманова. Фотография.

КАЛИНИНГРАД

10 июня. Художественная галерея. «Красный квадрат». Выставка посвящена 30-м годам советского времени. Фотография.

3 июля. Музей Мирового океана. «Мир Океана. Прикосновение…». Выставка посвящена жизни океана и его обитателям.

3 июля — 6 ноября. «Балтийские сезоны». Фестиваль искусств. Трехлетний всероссийский культурный марафон.

20 июля. Музей янтаря. Выставка ювелирных работ Лисы Вершбоу.

КАЛУГА

3 июня. Галерея «Образ». Виктор Медведев. Живопись.

19 июня. Дом культуры. «Мастера глубинки». Декоративно-прикладное искусство.

15 июля. Галерея «Образ». Выставка работ смоленских художников. Живопись, графика, скульптура из дерева, бронзы, известняка и гранита, декоративно-прикладное искусство: gobелены, вышивка, стеклянная пластика, глазурь.

31 июля. Галерея «Образ». Выставка выпускников Абрамцевского училища, посвященная его 120-летию.

6 августа. Дом художника областного центра. «Огарева, 69». Выставка калужских художников.

7 августа. Тарусская картинная галерея. Персональная выставка художника Эдуарда Браговского. Пейзажи, портреты, натюрморты.

8 августа. Мосальский дом культуры. Выставка фоторабот Вадима Таранова и живописи Николая Магланова.

13 августа. Людиново. Музей комсомольской славы. «Девяностодесятикам — чирик!». Выставка художников-авангардистов.

КЕМЕРОВО

15 июля. Дом художника. Геннадий и Филипп Свистуновы. Живопись, керамика.

22 июля. Областной краеведческий музей. Владимир Вучичевич-Сибирский. К 135-летию живописца. Пейзажи.

26 июля — 31 октября. Музей изобразительных искусств. «Частная жизнь в искусстве Западной Европы». Из собрания Государственного Эрмитажа.

КИРОВ

4 июня — 31 августа. Кировская кунсткамера. Натюрморт в акварели Татьяны Тимкиной и художественный текстиль Анатолия Белика.

5 июня. Областной художественный музей имени братьев Васнецовых. «Родной город». Фотографии с видами Кирова.

9 июня. Вятская кунсткамера. «Иконы православной Византии в исполнении современных греческих мастеров».

10 июня. Кировская диарама. «Звонкоголосая Вятка». Выставка колоколов, отлитых 100—200 лет назад.

19 июля. Областной художественный музей имени братьев Васнецовых.

«Фотограмма». Юрий Герчук. Съемка без фотоаппарата, зафиксированные тени и образы. Александр Воробьев. Коллекция детских и свадебных фотографий.

«Пространства». Марина Селезнева. Керамика.

12 августа. Дом-музей Хохрякова. «Меховая палитра «Белки». Выставка картин из меха.

КОВРОВ

3 июня — 4 июля. Ковровский историко-мемориальный музей. «Земля Владимирская». К 95-летию со дня рождения писателя Сергея Михайловича Голицина. Фотоэтюды Николая Голицина, деревянные скульптуры Михаила Голицина.

КОЛОМНА

4 июня — 18 июля. Культурный центр «Дом Озерова». «Образы России». Сергей Андрияка. Акварель.

23 июля — 5 сентября. Культурный центр «Дом Озерова». «Земля Калужская». Произведения художников России по итогам пленэров, проходивших в городах Малоярославце и Боровске.

КОМСОМОЛЬСК-НА-АМУРЕ

10 июня. Музей изобразительных искусств. «Морская месса». Живопись, графика.

КОСТРОМА

17 июля. Художественная галерея. Юрий Горбунов. Живопись, графика.

КРАСНОДАР

1—15 июня. Краевой художественный музей имени Ф.А.Коваленко. Персональная выставка художника Никаса Сафронова. Работы из личной коллекции.

18 июня. Выставочный зал изобразительных искусств. «Мир женщин». В рамках Первого фестиваля любителей творчества «Женщины XXI ве-

ка». Произведения искусства, авторами которых являются женщины.

18 июня — 1 сентября. Краевой художественный музей имени Ф.А.Коваленко. «Анатолий Фокин. Художник театра — детям». Эскизы декораций и костюмов к спектаклям.

22 июня. Литературный музей Кубани. Выставка карандашей. Из частного собрания Сергея Гончара. Прототипы карандашей — головески, грифели (без деревянной обложки), обтянутые шелком, карандаши тоньше соломки, метровые и толстые из разных стран мира.

25 июня — 8 сентября. Краевой художественный музей имени Ф.А.Коваленко. Выставка подлинных картин Николая Константиновича и Святослава Николаевича Рериха.

3 июля. Художественный салон «Декос». Коллекционные керамические куклы кубанских казачок и казачек.

28 июля. Выставочный зал изобразительных искусств. «Краснодар—Ганновер—Краснодар». Фотография, живописные работы.

КРАСНОЯРСК

30 июня. Галерея «Виктория». «Раскрасим мир любовью». Коллекция «Искусство среднего мира». Живопись, графика, акварель.

7 июля. Красноярский музейный центр. Анатолий Коненко. Микроминиатюра.

8 июля. Городская картинная галерея. Ольга Семенюк. Фотография.

КУРГАН

18 июня. Художественный музей. «Деревенские мотивы». Декоративно-прикладное искусство. Тканые половики, ковры, вышивка, филейные скатерти, прялки, сундуки, крынки, лапти, наличники и другие предметы быта.

4 июля. Художественный музей. Алексей Кочарин. Живопись.

3 августа. Областной краеведческий музей. «Приглашение к чаю». Чайные сервизы, пары, вазочки для сладостей, заварные чайники, жестяные коробки для чая и конфет, салфетки, скатерти, полотенца, самовары, сливочники и др.

КУРСК

6 июля. Государственный архив Курской области. «Автографы в камне». Выставка посвящена жизни и творчеству архитектора Марка Теплицкого. Фотографии построек, выполненных по проектам зодчего, документы, материалы, эскизы.

ЛИПЕЦК

10 августа. Галерея «Соло». Руслан Щептев. Сельские пейзажи, натюрморты.

МАГАДАН

22 июля. Монумент «Узел Памяти». «Магаданский Арбат». Живопись, фотография, изделия декоративно-прикладного искусства.

МАЛОЯРОСЛАВЕЦ

25 июля. Музей 1812 года. «Этно-арт. Деревянное зодчество Виктора Куницы. Лаковая миниатюра: деревянные ложки, бусы, кружки, фигурки сказочных героев, деревянные кувшины с резьбой.

МУРОМ

9 июля. Выставочный центр Муромского историко-художественного музея. Художественная выставка, посвященная 85-летию музея и 60-летию Владимирской области. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

19 июля. Выставочный центр Муромского историко-художественного музея. Персональная выставка работ Владимира Корчагина. Графика.

НАБЕРЕЖНЫЕ ЧЕЛНЫ

8 июня — 15 июля. Музей истории города. «Подкованная блоха и другие чудеса под микроскопом». Анатолий Коненко. Микроминиатюра.

НИЖНИЙ НОВГОРОД

9 июня. Выставочный зал на пл. Минина и Пожарского. «Ассимиляция». Художественный проект. Музыка, живопись, видеозапись, текст.

9 июня. Нижегородский выставочный комплекс. «Красный квадрат». Фотография.

10 июня. Нижегородский художественный музей. «Русский пейзаж XVIII—XX веков». В рамках проекта «Между природой и историей». Живопись, графика.

16 июня. Кафе «Light House». «Electric Visions». Видеоарт России.

23 июня. Кафе «Light House». «Electric Visions». Видеоарт Финляндии.

29 июня — 25 июля. Выставочный комплекс. Выставка работ литовского графика и театрального художника прошлого века Мстислава Добужинского. Из собрания Музея театра, музыки и кино Литвы.

30 июня. Кафе «Light House». «Electric Visions». Видеоарт Исландии, Дании, Норвегии, Швеции.

1 июля. Русский музей фотографии. «Голубая мечта». Павел Морозов. Фотография.

1—25 июля. Музей науки ННГУ. «Мастерская Фуфачева». Картины учеников нижегородского художника-профессионала Владимира Фуфачева.

5 августа. Литературный музей Горького. Выставка фоторабот Максима Дмитриева. В рамках Международного фестиваля фотографии «Волжское биеннале».

5—8 августа. «Волжское биеннале». Международный фестиваль фотографии.

15 августа — 10 сентября. Нижегородский Кремль. «Арсенал-2004». Выставка актуального искусства.

18 августа. Нижегородский кремль. Арсенал. «Головокружение and Скольжение». Произведения современных художников из разных регионов России.

27 августа — 17 сентября. Нижегородский художественный музей. «Осенний вернисаж». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, иконопись.

НИЖНИЙ ТАГИЛ

4—15 июля. Центр «Эра-Боулинг». «Художник и оружие». В рамках выставки-ярмарки вооружения «RussianExpoArms». Произведения художников из России, Швеции, Швейцарии, США, Румынии, Боснии и Герцеговины, Мексики, Нидерландов, Израила.

ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД

3 июня. «Садко». Третий международный фестиваль народного искусства и ремесел.

10 июня. Музей изобразительных искусств. «Кто ты?». Выставка словацких художников Ивана Вацлавика и Лацо Челлара. Фотография.

21 июня — 31 августа. Музей изобразительных искусств. «Мастерская реалистической живописи». Александр Варенцов.

НОВОСИБИРСК

2—27 июня. Картинная галерея «Сибирские мастера». «Тень непостоянства». Елена Волкова. Графика, живопись на шелке.

11 июня. Галерея «Сибирская береста». Берестяная скульптура.

15 июня. Новосибирский художественный музей. Владимир Капелько. Живопись, графика.

1 июля. Краеведческий музей. Владимир Курилов. Малоформатная графика.

15 июля. Арт-галерея «Chernoff». «Летние каникулы». Живопись, графика, фотография, декоративно-прикладное искусство.

21 июля. Новосибирский художественный музей. «Внутренняя Азия» («Северная версия»). Владимир Назанский. Метафизическое и ассоциативное искусство.

28 июля. Новосибирский художественный музей. «Исследования пространства». Выставка томского художника Валентина Долгова.

30 июля. Новосибирский художественный музей. «Три картины». К.Вроблевский, А.Мещерский, А.Бучкури. Пейзажи, портрет.

ОМСК

10 июня. Историко-краеведческий музей. Авторская выставка художника-дизайнера Владимира Иванова.

25 июня. Музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля. «Эхо». Владимир Владимиров. Живопись, графика.

2 июля. Музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля. «Эхо». Владимир Владимиров. Живопись.

10 августа. Дом-музей Кондратия Белова. «Летний вернисаж». Георгий Катилло-Ратмиров, Владимир Белоусов. Живопись.

ОРЕНБУРГ

14 июля. Выставочный зал города Гая. «Многоцветие талантов». К 10-летию юбилею городского творческого союза художников. Анатолий Колодезной, Валентина Титова, Ольга Хорышева, Владимир Шеншин, Ирина Шабанова, Наталья Ерофеева, Артем Небога, Андрей Мартыненко. Пейзажи, натюрморты, портреты, художественная вышивка.

15 июля. Музейно-выставочный комплекс Новотроицка. «Мой город, рожденный металлом». Портреты, пейзажи.

22 июля. Галерея «Арта». «Планеты». Виктор Бартеньев. Живопись.

ПЕРМЬ

9 июня. «Белая гостиная». Ольга Махатая. Графика.

11 июня — 15 августа. Центральный выставочный зал. «Пермь — Луисвилль. Мост дружбы». Выставка посвящена 10-летию связей между городами-побратимами Пермью и Луисвиллем (США). Пейзаж, жанровые полотна, инсталляции, живописные и графические произведения, керамика, скульптура, авторская кукла.

15 июля. Культурно-деловой центр. «Наши годы. Фотографии из Германии 1968—1998». Выставка немецкого фотографа Барбары Клемм.

ПЕТРОЗАВОДСК

10 июня. Музей-заповедник «Кижи». «Ветер времени». Из фондов Государственного научно-исследовательского музея архитектуры (ГНИМА) им. А. В. Щусева. Архитектурная графика, фотография.

16 июня — 16 июля. Музей изобразительных искусств Карелии.

Живописные произведения императрицы Марии Федоровны, матери последнего русского царя. Натюрморт, акварель.

«Графика Карелии». Коллекция графических работ карельских художников.

16 июня — 16 августа. Музей изобразительных искусств Карелии. «Калевала в творчестве художников Карелии». Станковая и книжная графика.

18 июня — 30 сентября. Карельский государственный краеведческий музей. «Наше старое радио». Оригинальные образцы отечественной и зарубежной радиотехники XX столетия.

1 июля. Городской выставочный зал. «ORBIS PICTUS: ЕВРОПА». Выставка художников Любомира Пешека и Ивана Буковского (Чехия), Сергея Черепанова (Карелия). Живопись, скульптура.

1 июля. Министерство по делам печати РК. «Есть только миг». Владимир Петухов. Фотография.

22 июля. Медиа-центр «Выход». «Северный пейзаж». Александр Хейккинен. Фотография.

ПСКОВ

4 июня. Выставочный зал Приказной палаты Кремля. Выставка современного церковного искусства. Иконы конца XX — начала XXI века, мелкая пластика, фрагменты фресок, выполненные в материале.

5 июня. «Праздник Белого листа». Фестиваль современного искусства. В рамках празднования дня рождения А.С.Пушкина.

5 июня. Музей-заповедник А.С.Пушкина «Михайловское».

«Художники — друзья Пушкинского заповедника». Из фондов музея-заповедника.

«Русская усадьба в живописи и графике В.М.Тартинова».

«Картинки с выставки». Детский рисунок.

23 июля. Выставочный зал Союза художников. «С любовью к Пскову». Выставка произведений местных художников.

23 июля. Палаты Меншиковых. Галерея наивного искусства. Полотна художников Николая Коломова, Константина Громова, Павла Мельникова, Алексея Шнявина, Таисии Шевцовой и др.

28 июля. Художественный историко-архитектурный музей-заповедник. Русская и западноевропейская живопись XIX—XX вв. Из частной коллекции.

РОСТОВ-НА-ДОНУ

15 июня. Детская художественная галерея. «Звуки красок». Работы юных художников.

29 июня. Детская художественная галерея. «Письмена». Выставка работ международной группы «Синтел — Радуница». Живопись, графика, коллаж, инсталляция.

РЫБИНСК

16 июля. Рыбинский музей-заповедник. «Остановись, мгновенье…». Рыбинские фотографии XIX—XXI вв.

16 июля. Рыбинский музей-заповедник. Сергей Андрияка. Акварель

РЯЗАНЬ

3 июня. Областной художественный музей. «Археология Китая — находки XX века». Фотография.

29 июня. Дворец молодежи. «Мировые шедевры о Спасителе». Фоторепродукции произведений русских и итальянских художников на библейские сюжеты.

4 июля. Историко-архитектурный музей-заповедник. «120 лет в истории России». В рамках «Летнего дня в Кремле». Выставка посвящена истории музея.

21 июля — 15 сентября. Дом-музей Ивана Пожалостина. Сергей Харламов, Александр Ветров, Виталий Попов, Виталий Губурев, Виталий Ступин, Анатолий Ярославцев, Владимир Зорин, Анатолий Зыкин. Графика.

САЛЕХАРД

29 августа — 6 сентября. «Легенды Севера». Первый открытый окружной фестиваль парковой скульптуры.

САМАРА

17 июня — 15 июля. Историко-краеведческий музей им. П.В.Алабина. «Русь глубинная». Николай Леденейкин. Скульптура.

29 июня. Историко-краеведческий музей им. П. В. Алабина. «Самарские художники». Из частной коллекции В.Олешкевича. Живопись, акварель.

11 июля. Самарский епархиальный церковно-исторический музей. Елена Черкасова. Живопись.

1—15 августа. Художественные проекты.

«Art Haos». Фестиваль современного искусства в общественных пространствах.

«City Video». Международный фестиваль видео-арта в общественных пространствах. «Правый берег». Фестиваль современного искусства в общественных пространствах.

САРАНСК

22 июля. Краеведческий музей. «Пугачев в Саранске». Архивные материалы, документы, предметы Пугачевского времени.

САРАТОВ

10 июня. Государственный музей К.А.Федина. Ольга Пеганова. Авторские куклы.

11 июня. Мемориальный флигель В.Э.Борисова-Мусатова. Выставка посвящена столетию выставки «Алая роза».

15 июня. Художественный музей имени А.Н.Радищева. «Вечная тема». Татьяна Ковригина. Акварель, пастель, офорт (сухая игла), автолитография, коллаж.

16 июня. Дом-музей Павла Кузнецова. «Танго с неплательщиком». Александр Гнутов. Серия монотипий с гротескными изображениями.

20 июня. Дом-музей Павла Кузнецова. «Тайбальцакая сяньбанавтика». Игорь Корчагин. В рамках художественной акции «Арт-беседка».

2 июля. Музей-усадьба В.Э.Борисова-Мусатова. «Ожидание детства». Наталья Леонтьева. Живопись.

3 июля. Государственный музей К.А.Федина. «Цветет сирень сезонам вопреки…». Евгений Мещеряков. Натюрморты, портреты, пейзажи.

8 июля. Галерея «Феникс». «Лестницы за горизонт». Алексей Трубецков. Живопись, графика.

15 июля. Государственный музей К.А.Федина. «Серебряный век русской литературы и культуры». Копии документов, фотографий, графических работ, журналы, редкие издания книг.

29 июля. Художественный музей имени А.Н.Радищева. Ольга Пеганова. Графика.

30 июля. Этнографический музей. «Бумажная сказка». Николай Савенков. Объемные аппликации из цветной бумаги.

1 августа. Государственный музей боевой славы. Материалы об Отечественной войне 1812 года, русско-турецких кампаниях XIX века, русско-японской и Первой Мировой войнах. Наградные и памятные медали, жетоны, альбом с фоторепродукциями, редкие документы, гобелены.

10 августа. Художественный музей имени А.Н.Радищева. Выставка памяти художника Вячеслава Зотова. Городские пейзажи, натюрморты, портреты.

САРОВ

3 августа. Краеведческий музей. «Марина или морские пейзажи». Выставка работ художницы Галины Ахола.

СМОЛЕНСК

25 июля. Художественная галерея Смоленского музея-заповедника. Лидия Глинка (1885—1951). Графика.

28 июля. Художественная галерея Смоленского музея-заповедника. Вадим Пресняков (1934—2004). Живопись, графика.

29 июля — 31 августа. Художественная галерея Смоленского музея-заповедника. «Мастера советского фотоискусства». Художники из России, Прибалтики, Украины. Фотографии второй половины XX века. Пейзажи, натюрморты, портреты, фотомонтажи, фотошутки.

СОЧИ

18 июня. Художественный музей.

«Взгляд». Работы выпускников Училища искусств.

Выставка старинного фарфора. Статуэтки, выполненные китайскими, российскими и западноевропейскими мастерами.

9 июля — 25 августа. Выставочный зал парка Ривьера. «Непознанный мир: Земля». Выставка фотографий журнала GEO.

16 июля. Литературно-мемориальный музей Николая Островского. Искусство древнего Китая.

18 июля. Художественный музей. Ханнес Бартельс. Работы в стиле ассоциативного искусства.

СТАРАЯ РУССА

4 июля. Старорусский научно-культурный центр. «Дамские штучки». Предметы, являвшиеся неотъемлемой частью женских комнат в Росии XIX века. Дамские альбомы, зонтики, изделия из фарфора, перчатки, записные книжки в кожаных переплетах и многие другие предметы обихода Достоевских, тургеневских и чеховских барышень.

СУРГУТ

12 июня — 21 сентября. Художественный музей.

«Лицедейство». По итогам II Международного форума визуального юмора «КАРИКАТУРУМ». Карикатура, шаржи.

«А судьи кто?». Леонид Тишков, Владимир Степанов, Олег Дергачев. Карикатура, скульптура.

СЫКТЫВКАР

9 июня. Национальная галерея РК. «Обратная сторона реки». Валерия Осташова.

Живопись, деревянная скульптура, ткачество, батик, объекты.

ТАГАНРОГ

9 июля. Художественный музей. «Времен связующая нить». К 100-летию со дня смерти Антона Павловича Чехова. Русское искусство конца XVII — начала XX века. Иконопись, графика, скульптура, предметы декоративно-прикладного искусства.

ТВЕРЬ

25—27 июня. Фойе Академического театра драмы. «Народные художественные промыслы и ремесла». В рамках праздничной программы Дня города Твери.

25 июня — сентября. Государственный объединенный музей. «Мастерство волшебных рук». Игрушки из рога, кости, керамики, дерева.

14 июля. Музей имени М.Е.Салтыкова-Щедрина. «День фотографа». Работы студии «Фотоарт».

16 июля. Областная картинная галерея. «Осенний пейзаж». Исаак Бродский. В рамках акции «Выставка одной картины».

ТОЛЬЯТТИ

1 июля. Художественный музей «Тольяттинская картинная галерея». «Ностальгия по детству». Живопись.

ТОМСК

17 июня. Областной художественный музей. «Взгляд со стороны: Томск глазами немецкой молодежи. Германия глазами томичей». В рамках Дней немецкой культуры в Томске. Фотография.

6 июля. Томская областная универсальная научная библиотека им. А.С.Пушкина. Выставка не-

мецкого художника Ханса Штуклика. Электронные копии картин мастера.

14 июля. Областной художественный музей. «Я б в художники пошел». Работы учащихся художественных отделений учебных заведений Томска. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

15 июля. Областной художественный музей. «Томск и томичи. Искусство Томска XX века». Представлены все жанры, стили и направления.

ТОРЖОК

6 июля. Выставочный зал Всероссийского историко-этнографического музея. Выставка уникальных берестяных грамот, которым более восьмисот лет.

ТУЛА

3 августа. Выставочный зал «Тульский металл». «Тульская керамика и игрушка».

ТУЛУН

1 июня — 15 июля. Тулунский краеведческий музей. «Сибирская народная игрушка». «Опасные игрушки» (самострелы, рогатки, стрела с кнутиком), «каталки», «конструктивные игрушки», тряпичные куклы, технические игрушки-самоделки.

ТЮМЕНЬ

4 июня. Областной музей изобразительных искусств. Выставка оригами.

17 июня. Институт искусств и культуры. «Дело в шляпе». Из цикла «Антропология без берегов». Концептуальная фото-, книжно-иллюстративная выставка, посвященная шляпе.

17 июня. Выставочный зал студии «Тюмень». Владимир Иванов. Фотография.

13 июля. Научная областная библиотека им. Д. И. Менделеева. Книжно-иллюстративная выставка, посвященная жизни и творчеству Модильяни. Репродукции работ художника, энциклопедии по искусству с аналитическими статьями о Модильяни.

29 июля. Галерея фотоагентства «Тюмень». Фотовыставка местных авторов, работающих в жанре «Репортаж».

30 июля. Музей изобразительных искусств. «Один день из жизни города». Художественная фотография.

13 августа — 22 октября. Народная галерея. «Сибирское чудо». Декоративно-прикладное искусство.

УЛЬЯНОВСК

4 июня. Музей «Симбирская фотография». «Это город. Он живет. Своей жизнью». Арт-студия «Комбат». Фотография.

22—30 июня. Музей-мемориал В. И. Ленина. «В царстве кукол». Из Санкт-Петербургского музея кукол.

30 июня — 5 сентября. Музей современного изобразительного искусства имени Пластова. «Цветы и грезы ар нуво». Альфонс Муха. Плакаты, декоративные панно, театральные афиши.

2 июля. Художественный музей. «Иван Иванович Шишкин и русский пейзаж второй половины XIX века». Живопись.

12 июля — 12 августа. Музей-мемориал В. И. Ленина.

«Французские художники Н.Пуссен, К.Лоррен, Ж.Фрагонар». Репродукционные издания картин.

«По Волге и волжским городам». Старинные открытки из фондов музея.

19 июля — 31 августа. Музей «Метеорологическая станция Симбирска». «Созидаая, не разрушай». Экологический фотопроект.

20 июля — 20 августа. Музей «Метеорологическая станция Симбирска». «Плакатная Экзюпериана Франции». Плакаты, изданные во Франции к 100-летию со дня рождения Антуана де Сент-Экзюпери.

УФА

1 июня. Уфимская художественная галерея. «Старая Уфа». Фотография.

3 июня. Фойе филармонии. Фания Низамова, Марина Ивашина, Айгуль Габсалихова, Альберт Еникеев, Ольга Третьякова. Живопись, графика.

10 июня. Галерея «Аймак». «Уфа — вчера и сегодня». Роберт Ягафаров. Пастели.

7—21 июля. Выставочный зал Союза художников Башкирии. Выставка группы художников «Тамга». Графика и живопись, основанные на традициях народного творчества и древнетюркского искусства.

15 июля. Галерея «Урал». Живопись Аллы Ниценко, чеканка Геннадия Ниценко, вышивка Елены Семеновой.

21 июля. Галерея «Ижад». «Ностальгия». Живопись.

22 июля. Уфимская ДХШ № 1 им. А. Кузнецова. Выставка преподавателей школы. Пейзажи, скульптура, графика, серия карандашных рисунков.

5 августа. «Президент-отель». «Урал, Сибирь, Дальний Восток». Работы башкирских и российских графиков и живописцев.

12 августа. Галерея «Аймак». Произведения уфимских художников Роберта Ягафарова, Мираса Давлетбаева, Ралифа Ахметшина, Рустема Гильманова, Игоря Тонконового, Ильгиза Насибуллина.

ФЕОДОСИЯ

15 августа — 5 сентября. Феодосийский краеведческий музей. «1911. Лето в Крыму». Фотография.

ХАБАРОВСК

10 июня. Дальневосточный художественный музей. Шахназар Шахназаров. Декоративные композиции из керамики, смальты, металла.

4 июля. Арт-подвальчик. «Диалог». Наталья Нечаева, Наталья Панасенко. Живопись, графика.

10 июля. Арт-подвальчик. «Арт-училки». Живопись, графика, батик.

15 июля. Дом народного творчества. «Кондонские дали». Выставка юных художников. Живопись, орнаментированная одежда и панно, традиционные нанайские игрушки.

ХАНТЫ-МАНСИЙСК

8 августа. Музей природы и человека. Митрофан Тебетев. К 60-летию творческой деятельности художника. Живопись.

ХВАЛЫНСК

9 июня — 1 августа. Художественно-мемориальный музей Петрова-Водкина. Владимир Солянов. От фигуративной живописи 1950—1970-х годов до метафизической 1990—2000-х годов; от субъективного искусства до объективного геометрического символизма.

ЧЕБОКСАРЫ

11 июня — 11 июля. Чувашский государственный художественный музей. «Новое время Чувашии». Художественная фотография.

1 июля. Чувашский государственный художественный музей. «Двое». Альберта Анцыгина, Михаил Егоров. Вышивка, живопись.

11 августа. Чувашский государственный художественный музей. «Поэзия пейзажа». Борис Белоусов. Живопись, графика.

ЧЕЛЯБИНСК

1 июня. Выставочный зал Южно-Уральского государственного университета. Выставка студенческих работ. Компьютерная живопись.

3 июня. Краеведческий музей. «Куклы и сказки». Куклы прошлых эпох, авторские работы современных художников.

4 июня. Краеведческий музей. Выставка графики.

18 июня. Галерея «Каменный пояс». «Петербург: объекты моего внимания». Тимур Диdishвили. Картины, отражающие взгляд художника на красоты и облик Петербурга.

6 июля. Галерея «Зимний сад». Валентина Ваксман. Цветочные натюрморты.

ЧЕРЕПОВЕЦ

5 июля. Музей природы. «Ручное узорное ткачество. Традиции и современность».

Работы мастеров конца XIX века: ткани, одежда, скатерти, полотенца, половики, предметы, связанным с обработкой льна: мялки, моталки, трепала.

ЯРОСЛАВЛЬ

10 июня. Ярославский художественный музей. «Искусство женского рода». В рамках фестиваля «Дни полета/Небо снимает шляпу», посвященного полету в космос В.В.Терешковой.

1 июля. Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник Н.А.Некрасова «Карабиха». В рамках научной конференции «Русская усадьба XVIII — начала XX вв. Русская усадьба на страницах изданий XIX — первой трети XX вв.

15 июля — 12 августа. Центр современного искусства «Арс-форум». «…верю: что все звезды — мои». Николай Попов (Кота). Живопись.

13 августа — 13 сентября. Ярославский художественный музей. «От А до Я». Мастера XX века в собрании Михаила и Галины Красиных. Живопись, графика.

25 июня — 31 июля. Галерея «АллеЯ». «Блошиный рынок. На стороне вещей». Алексей Олейников. Фотография.

12 августа — 12 сентября. Галерея «АллеЯ». Ярославское искусство на рубеже XX—XXI вв.



Герхард Гелп (Австрия). Анахронизм

Одним из главных атрибутов лицедейства является маска, и понятно, почему многие художники, принявшие участие в «Карикатуруме», в своих работах обратились к этому главному атрибуту лицедейства. Бахтин считал, что «за ней всегда неисчерпаемость и многоликость самой жизни». Ахматова же полагала, что маска связана с грехом и страстями. Маскооб-

скольжение & головокружение

С 18 августа до 5 сентября 2004 года в выставочном зале Арсенала Нижнего Новгорода открыта выставка «Скольжение & Головокружение». Это результат открытого общероссийского конкурса художественных проектов (апрель — июнь 2004 года), задачей которого было привлечение современных художников к освоению и осмыслению Арсенала как перспективной территории современно-

го искусства.

Сибирск, Ереван и даже Нью-Йорк. Победителями стали два высокотехнологичных проекта — «Головокружение» (программа Es-sare) и «Скольжение» (Provyza).

Программа Escare (Валерий Айзенберг, Богдан Мамонов, Антон Литвин и Лиза Морозова) — коллектив авторов из Москвы, известный своими интерактивными проектами, в том числе с проблематикой отчуждения, — постоянные участники выставок современного искусства в России и за рубежом. Их проект «Головокружение» — ироническое высказывание на тему сакрального мира художника, одиночества индивидуума в современном обществе и невозможности адекватного понимания другого. Войдя в Арсенал, зритель видит обитый ржавым железом бокс внушительных размеров. Человек входит в него, просовывает голову в отверстие в потолке, и она подобно причудливому фрукту оказывается на столе, за которым сидят четыре великана. Сидящие за столом люди (художники) ведут между собой странную беседу, смысл которой неизбежно ускользает. Одновременно происходящее мо-

всем лицедеям по маске!

В начале лета в Сургутском художественном музее под девизом «Лицедейство» прошел Второй международный форум визуального юмора «Карикатурум».

разное лицо в представлении Флоренского — признак человека с «сожженной совестью».

Конечно же, как любая современная выставка, сургутский показ «визуального юмора» также не обошелся без стереотипов: и здесь с каждым годом все более проявляет себя кризис жанра. Сюжеты юмористической графики крутятся вокруг одних и тех же тем, разброс фантазии невелик. В рисованный юмор приходят новые авторы, которые как будто никогда не видели работ своих предшественников. Для многих как пустой звук звучат имена таких выдающихся художников, как Андре Франсуа, Ролан Топор, Жак-Арман Кардон, Сол Стейнберг, Рональд Серль, Адольф Борн, Пауль Флора.

В то же время появились и новые тенденции, и новые вещи, выполненные не только в традиционной для современной карикатуры манере, стилистике, технике (тушь, перо, акварель, пастель). Таковы графические листы Николая Кращина и Вальтера Ханеля, выполненные в технике офорта и литографии. Или аппликации Шу Кай Сяо. Любопытна работа Ся Дахуан, исполненная на тончайшей рисовой бумаге: карикатура создана отмывками, без линейных контуров. Украсили экспозицию и бурлескные живописные полотна Владимира Буркина…

Уже вне конкурса здесь состоялся показ работ членов жюри — графики Владимира Степанова и Леонида Тишкова, бронзовой скульптуры Олега Дергачова, а также некоторых вещей из коллекции господина Буркампа. Кстати, были в Сургуте и столичные «звезды» — на форум приехал Василий Федорович Лановой. Приятно, что уже к открытию выставки был готов ее каталог — прекрасно изданный, в твердой обложке, с полноцветной печатью, на мелованной бумаге и с отличным дизайном. Настоящий подарок коллекционерам и карикатуристам.

Какие рисунки преобладали на выставке: юмористические, философские, сатириче-

ские? Как теперь кажется, зритель увидел симбиоз всех направлений искусства карикатуры.

Просто смешили рисунки Дмитрия Дроздова, Зияя Зардхаши Масуда, Александра Пашкова, Игоря Варченко, Сяо Сянг Хоу, Игоря Кийко, Виктора Богданова, Юрия Кособукина. Заставляли задуматься работы таких склонных к анализу художников, как Юрий Очаковский, Николай Кращин, Герхард Геп, и др. Первую же премию за карикатуру получил сколь смешной, столь и философичный рисунок **Игоря Никитина, а главный приз сургутского форума был присужден лучшему шаржисту России **Владимиру Мочалову**.**

Уже вне конкурса здесь состоялся показ работ членов жюри — графики Владимира Степанова и Леонида Тишкова, бронзовой скульптуры Олега Дергачова, а также некоторых вещей из коллекции господина Буркампа. Кстати, были в Сургуте и столичные «звезды» — на форум приехал Василий Федорович Лановой. Приятно, что уже к открытию выставки был готов ее каталог — прекрасно изданный, в твердой обложке, с полноцветной печатью, на мелованной бумаге и с отличным дизайном. Настоящий подарок коллекционерам и карикатуристам.

Владимир Казаневский, Сургут — Киев

жет наблюдать только один зритель, сам становящийся частью произведения.

Художники Галина Мызникова и Сергей Проворов, известные под общим псевдонимом Provyza, пожалуй, самые успешные нижегородские участники арт-, видео-, медиа- и кинофестивалей. Их видеоинсталляция «Скольжение», сосредоточивая внимание на простом физическом действии, заставляет глубоко переживать чувство опасности.

Внешне проекционный экран условно повторяет форму горы. На потолке появляется лежащий человек, постепенно соскальзывающий вниз по экрану на пол. Скатившись, он остается лежать на полу. Через некоторое время вниз скатывается другой, изображение которого накладывается на предыдущее посредством видеоэффекта. Затем к «скольжению» присоединяются все новые люди, а на полу образуется куча «смиксованных» людей. Рассматривание лица человека непосредственно в процессе скатывания дает повод для осмысления границы между опасностью и безопасностью.

крупнейшие зарубежные выставки рисунка 2004—2005 гг.

6 августа—26 сентября. Вашингтон, Национальная галерея искусства. «Пастели XVII столетия: последние приобретения».

До 15 августа. Цинциннати (Огайо), Музей искусства Тафт. «Исследовать и воображать». Английский рисунок XVII—XX вв. из собрания Библиотеки Пьерпонта Моргана, Нью-Йорк. Иниго Джонс, Питер Лели, Уильям Хогарт, Томас Гейнсборо, Уильям Блейк, Томас Гиртин, Джозеф Мэллорд Уильям Тернер, Самюэль Палмер, Джон Рескин и др.

28 августа — 31 октября. Форт Вайн (Индиана), Музей искусства. «Викторианские образы». 67 рисунков из музеев Уэльса. Среди авторов — Данте Габриэль Россетти, Эдвард Берн-Джонс, Уильям Моррис и Эдвард Пойнтер. Выставка уже была показана в Кардиффе (Уэльс) и Городском художественном музее (Хельсинки). Затем она отправится в Гленс Фолз (Нью-Йорк) и Колумбию (Южная Каролина).

До 29 августа. Онтарио, Национальная галерея Канады. «Французский рисунок из канадских собраний». Более 80 рисунков XVI—XIX вв. из коллекции Национальной галереи Канады и из частных собраний.

До 30 августа. Ливерпуль, Художественная галерея леди Левер. «В легком тумане: акварели Тернера и Уильямсона». Акварели Джозефа Мэллорда Уильяма Тернера из собрания Галереи Тейт и акварели Даниэля Александра Уильямсона из коллекции Уолкера.

До 5 сентября. Мюнхен, Новая Пинакотека. «С током времени». Около 120 рисунков Герхарда Альтенбурга (1926—1989) — художника из ГДР, ныне признанного одним из крупнейших мастеров послевоенной Германии.

8 сентября — 7 ноября. Париж, Музей Майоля. «Серг Поляков. Гуаши».

15 сентября — 5 декабря. Вена, Альбертина. «Питер Пауль Рубенс».

15 сентября 2004—9 января 2005. Вена, Альбертина. «Нео Раух».

До 19 сентября. Гамбург, Кунстхалле. «Иоганн Георг фон Диллис (1759—1851). Рисунки и акварели». Графика одного из наиболее заметных немецких художников рубежа XVII—XIX вв., профессора пейзажной живописи Мюнхенской академии, среди последователей которого был Адольф фон Менцель.

24 сентября 2004—1 сентября 2005. Мюнхен, Новая Пинакотека. «Архитектура как образ и сцена». Рисунки итальянских архитекторов эпохи Возрождения — Донато Браманте, Джулио Романо, Джулиано и Антонио да Сангалло и др. Выставляются впервые.

До 27 сентября. Париж, Центр Жоржа Помпиду. «Алешински». Более 250 графических работ Пьера Алешински, показанных в ретроспективном диапазоне, начиная с 1952 г.

Октябрь 2004—2 января 2005. Лос-Анджелес, Центр Пола Гетти. «Сезанн в мастерской: натюрморт в акварели». Более 29 акварелей Поля Сезанна из различных собраний.

До 3 октября. Нью-Йорк, Музей Джона А.Нобла. «Уинслоу Хомер: ранние рисунки». Работы из частных собраний США.

8 октября 2004—10 января 2005. Париж, Лувр. «Шедевры коллекции Эдмона де Ротшильда». Рисунки, рукописные книги и гравюры XV—XVII вв., переданные Лувру в 1935 году наследниками барона Ротшильда.

8 октября 2004—16 января 2005. Гамбург, Кунстхалле. Хорст Янсен. К 75-летию со дня рождения.

15 октября 2004—2 января 2005. Лондон, Королевская Академия. «Английский Микеланджело». Рисунки Джорджа Фредерика Уоттса.

21 октября 2004—17 января 2005. Париж, Лувр. «Лодовико Каррачи. Рисунки из собрания Лувра». К выпуску каталога луврской коллекции графики семейства Каррачи — основателей Болонской академии.

23 октября 2004—2 января 2005. Нью-Йорк, Музей Фрик. «Европейский рисунок: 1500—1800». Рисунки из собрания Музея искусства Карнеги и частных коллекций. Работы Тинторетто, Каналетто, Гвидо Рени, Жана-Батиста Патера, Жана-Батиста Греза, Гюбера Робера, Антониса ван Дейка и Томаса Роулансона.

До 26 октября. Вена, Альбертина. «Эра Микеланджело».

30 октября 2004—20 февраля 2005. Филадельфия, Музей искусства. «Рисунки итальянских мастеров: с 1540 до наших дней». Работы Франческо Сальвиати, Гверчино, Джамбаттиста Тьеполо, Помпео Батони, Амедео Модильяни, Франческо Клементе и др. из собрания музея.

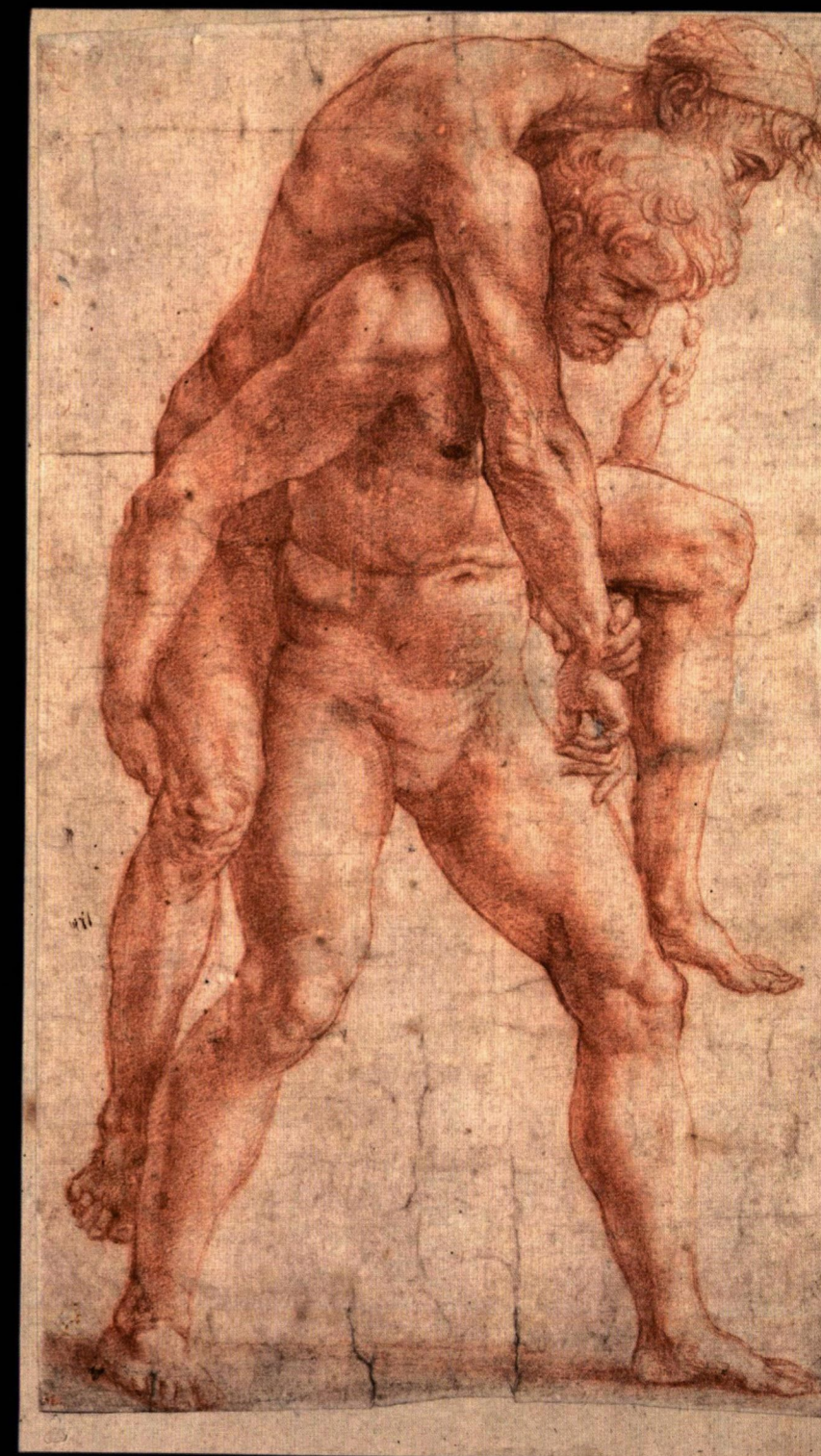
4 декабря 2004—20 февраля 2005. Виктория (Британская Колумбия), Художественная галерея Виктории. «Французский рисунок из канадских собраний».

15 января — 3 апреля 2005. Нью-Йорк, Музей Метрополитен. «Питер Пауль Рубенс (1577—1640): рисунки». Из собрания Метрополитен.

29 января — 7 марта 2005. Берлин, Немецкий Гуггенхайм. «Никаких ограничений, кроме краев листа». Джексон Поллок. Рисунки.

17 февраля — 16 мая 2005. Париж, Лувр. «Рисунок и сон». Рисунки итальянских мастеров XVI—XVII вв. из коллекции Лувра и современный рисунок из Центра Жоржа Помпиду. Тема сна в классической и современной трактовке.

12 мая — 16 августа 2005. Париж, Лувр. «Флорентийский рисунок при последних Медичи. 1620—1720». Коллекция Доминика Виван-Деннона, первого директора Лувра.



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 неконформистского 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. Железноводская, 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. Пушкарская, 7
Галерея «Царскосельская коллекция» — г. Пушкин, ул. Магазиная, 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
Музей современного искусства — ул. Петровка, 25
Музей современного искусства — Ермолаевский пер., 17
Кафе «Пирог» — ул. Большая Дмитровка, 12/1
Книжный салон «Викмо-М» — ул. Н. Радищевская, 2/1
Книжный салон центра-музея Рериха — 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» — Пушкарёв 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 «Сэм Брук» — Нижнетаганский тупик, 3
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» — Пушкарёв 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, 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;

«Эльстат» — тел. (095) 160-58-56;

«Пресс-информ» — тел. (812) 335-97-47.

Подписной индекс в Общероссийском каталоге агентства «Роспечать» **38490**,
в Объединенном каталоге «Пресса России» — **29610**.

www.worldart.ru

e-mail: art@worldart.ru

