

Новый Мир Искусства

# НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

5/40/2004



издатель ООО «Редакция журнала  
„Новый мир искусства“»  
директор Юрий Калиновский  
главный редактор Вера Бибина  
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 Ивахно

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

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

Новости художественной жизни  
Санкт-Петербурга — на сайте журнала  
[www.worldart.ru](http://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 стр. обложки: *Гленн Браун. Дискотека.* Холст,  
наклеенный на дерево, масло. 61x75. 1997.  
Частное собрание. © 2004 Glenn Brown

2-я стр. обложки: *Паоло Веронезе. Лукреция.* Х., м.  
Вена. Художественно-исторический музей. © photo  
Erich Lessing / akq-images (см. статью Д. Акимовой  
на стр. 12)

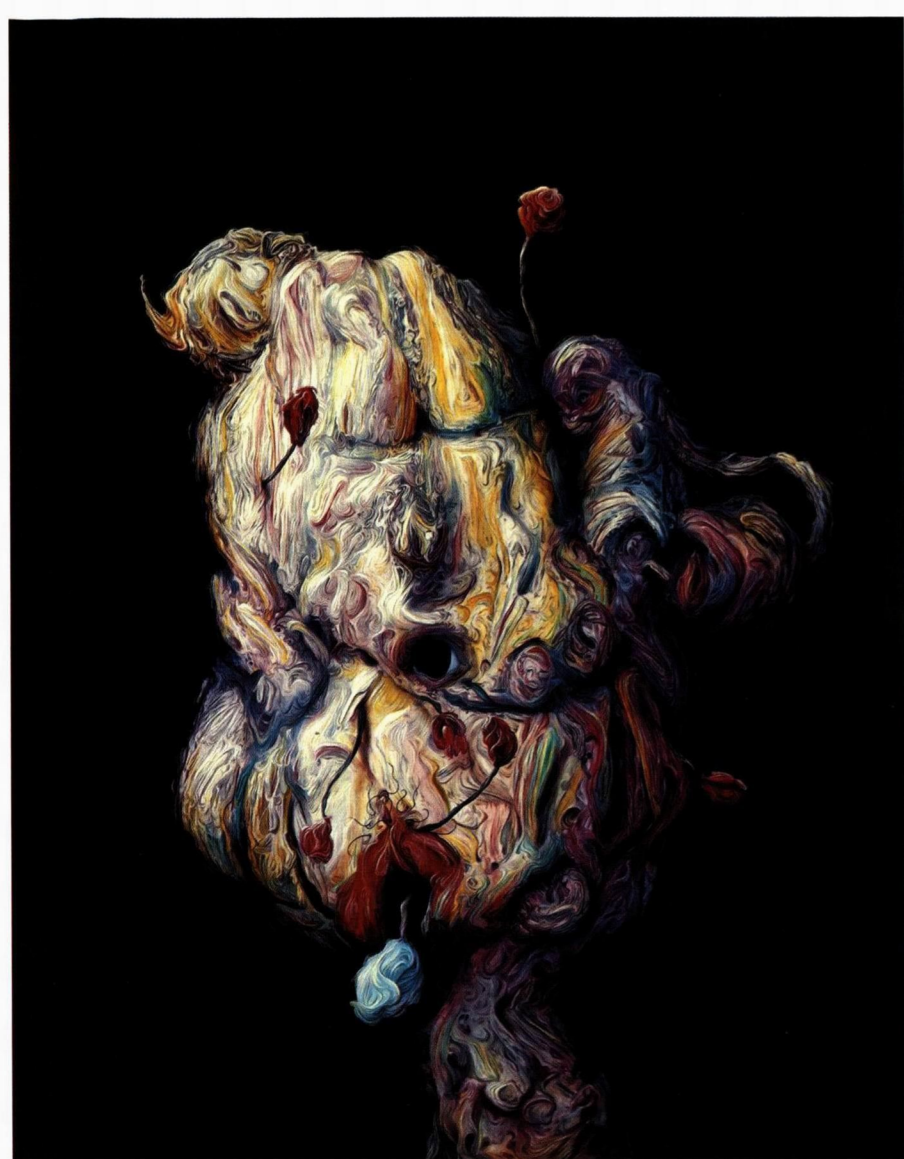
3-я стр. обложки: *Дмитрий Сироткин.*  
*Портрет младенца. Из проекта «Рождение града».*  
Фотография. 2003.

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

Александр Котломанов <b>под небом Лондона</b>	2
европейский дневник <b>Сэм Тэйлор-Вуд в Петербурге</b>	7
Александр Боровский <b>мэйнстримтейнмент</b>	8
Дарья Акимова <b>Веронезе без религии</b>	12
Дарья Акимова <b>нерв Каталонии</b>	14
Екатерина Андреева <b>Мэйплторп в России</b>	16
Екатерина Андреева <b>Энди Уорхол: сегодня и навсегда</b>	19
Астрид Фольперт <b>картины «с дистанцией»</b>	22
Астрид Фольперт <b>искусство &amp; flick как «пятнышко» истории</b>	24
Дмитрий Новик <b>евангелие от Матисса</b>	26
Валентин Дьяконов <b>неизвестный Щукин</b>	27
искусствознание / имена Валентин Дьяконов <b>Генрих Вельфлин: формализм сегодня</b>	30
photo-step Сергей Даниэль <b>228 сюжетов из жизни Академии художеств</b>	32
Николай Кононов <b>прекрасный пазл</b>	34
Денис Палеха (Прага) <b>«Утопия» Рене Бурри: архитектура и архитектор как объекты</b>	36
Дмитрий Новик <b>Утан, приносящий удачу</b>	38
Екатерина Андреева <b>ветеран сцены в «Д137»</b>	39
НОМИ-новости <b>«отель 15 звезд»</b>	40
<b>Татьяна Шитикова</b> <b>Анна Студеникова</b> <b>Елена Суховеева — Виктор Хмель (Краснодар)</b> <b>Дмитрий Сироткин</b> <b>Владимир Кукуруза</b> <b>Надежда Кузнецова</b> <b>Марина Федорова</b> <b>Вера Дорн</b> <b>Олег Каплан</b> <b>Елена Клюева</b> <b>Игорь Лебедев</b> <b>Александра Федорова — Андрей Верховцев</b>	
взгляды Николай Кононов <b>невозможно</b>	57
из книг <b>петербург</b> <b>на родных просторах</b> <b>московский обзор Дмитрия Новика</b> <b>москва</b>	59
<b>художественная хроника</b> <b>петербург</b> <b>на родных просторах</b> <b>московский обзор Дмитрия Новика</b> <b>москва</b>	65
<b>хроника одной строкой</b> <b>петербург</b> <b>москва</b> <b>Россия и СНГ</b>	92
<b>хроника жанра</b>	104



Автор и редакция НОМИ приносят искреннюю благодарность Британскому Совету и лично Алле Васильевой за помощь в подготовке этого материала.



Гленн Браун. Бархатный интернационал. Дерево, масло. 157x122. 2004. Частное собрание. © 2004 Glenn Brown. Photo credit: Marcus Leith

## под небом Лондона

Александр Котломанов

Фраза «Лондон — столица современного искусства» на самом деле мало о чем говорит. То же можно сказать и о Нью-Йорке, а разница между двумя проекциями современности — американской и европейской — все еще огромна. Действительно, Лондон как будто притягивает (по крайней мере сегодня) новые идеи и проекты, но одновременно обязывает их считаться с естественными рамками художественной истории. Английские художники имеют богатый «бэкграунд», запас культурного наследия, и искусство вырастает здесь в атмосфере разнообразия уже сложившихся форм и традиций, а не просто на фоне урбанистической техногенности. Лондон и многие другие английские города обладают, помимо исторического пространства, в которое совсем не просто встроить что-то новое, разнообразием художественных коллекций. Это не только Национальная галерея и Британский музей, но и привлекательные небольшие собрания, где изысканно подобраны произведения старых мастеров зачастую мирно соседствуют с искусством сегодняшнего дня — тем самым актуальным contemporary art. Так, например, в Кембридже расположен «Kettle's Yard» — уникальный дом-музей Джима Ида, куратора Тейт, жившего здесь с 1956 года. Коллекция Ида (Бен Николсон, Кристофер Вуд, Барбара Хепворт, Константин Бранкуси, Анри Годье-Бржеска и др.) представлена таким образом, что рядом с работами модернистов можно увидеть органические истоки их творчества — камни, раковины, древние скульптуры и прочие артефакты, убеждающие в естественности, глубокой укорененности художественной культуры XX столетия.

Конечно, главным центром современного искусства в музейном «формате» выступает Галерея Тейт в Лондоне, несколько лет назад разделенная на две части. «Старая» — Tate Britain — представляет

сейчас только английское искусство (исключения бывают, но редки) и по экспозиции и даже архитектуре интерьеров напоминает Русский музей. Однако здесь рядом с классикой XIX века можно увидеть нечто совсем неожиданное. Небольшой зал отведен под экспозицию-инсталляцию Трейси Эмин. В китчево-пестром пространстве с красной геранью в центре выделяются две большие сверкающие неоновые розовые надписи: «Is anal sex legal?» и «Is legal sex anal?»

В Королевской академии, вовсе не являющейся оплотом консерватизма и академического реализма, как принято считать, выставлен фотопортрет Дэвида Бэххема работы Марка Хоума. Он же, только в видео Сэм Тэйлор-Вуд «Дэвид», спит в специальной затененной комнате Национальной портретной галереи. Недавно, правда, один неизвестный вандал написал на «академическом» образе футбольной поп-звезды: «От тебя тошнит». Но видео-Дэвид пока продолжает спать спокойно.

«Новая» Тейт — Tate Modern — концептуальный музей, где, как известно, периодически меняющаяся экспозиция построена по принципу классической градации тем и жанров. Многие восхищаются этим зданием, бывшей электростанцией, хотя производит оно скорее жутковатое впечатление. Основной его объем занимает абсолютно пустое пространство (цех с вынутым наполнением), в центре которого громоздится пресловутый паук Луиз Буржуа. По сравнению с этим гимном холодной пустоте залам собственно экспозиции отведен мизерный процент площади, да еще и расположены они на третьем и пятом этажах гигантского здания галереи, отнюдь не предназначенного для комфортного передвижения вверх-вниз. Впрочем, все это восполняется богатством самой коллекции, безусловно, славной гром-

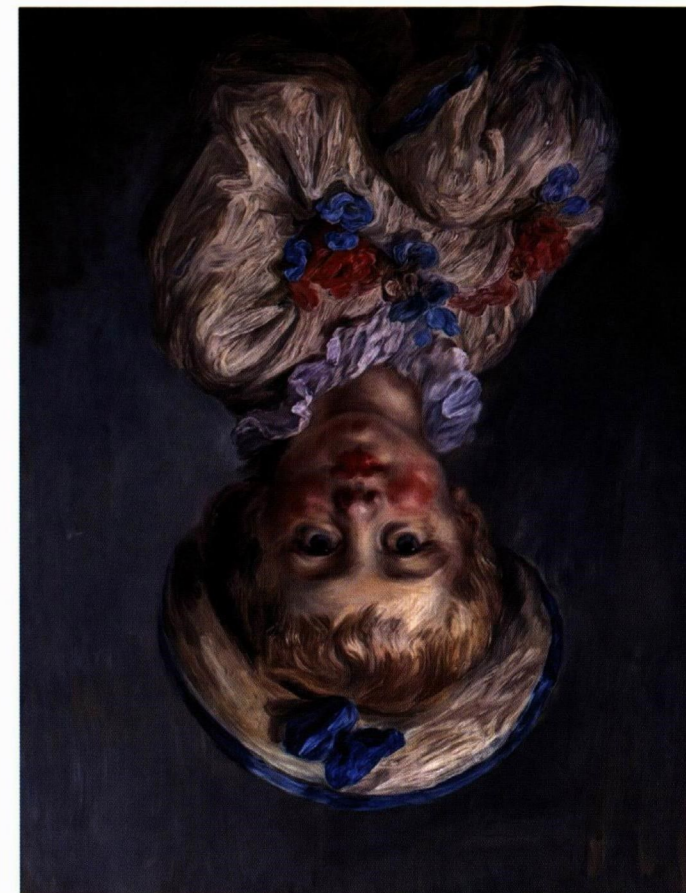
кими и самыми значимыми именами и произведениями XX века, давно уже причисляемыми к культовым. Кстати, русское искусство представлено здесь только скульптурой Габо, Цадкина и Архипенко, а также советским пропаганд-артом, расположенным в специально отведенном зале.

В Национальной галерее проходит выставка «Создавая лица», где на фоне красных декораций портретные образы собраны по темам: «Эмоции», «Похожесть», «Живой образ» и т. д. Рядом с Рембрандтом и Гойей — поп-портреты работы Энди Уорхола и Джулиана Опи. Сравнимая столь разные произведения, бросается в глаза один интересный момент — плоскостность и какая-то стенная глухота современной живописи, совершенно не сопоставимая с почти физической глубиной «старого искусства». К слову сказать, недавно отреставрированные шедевры Национальной галереи (наверное, лучшего собрания живописи итальянского Возрождения, и не только) выглядят сейчас удивительно современно. Краски, открывшиеся под слоями лака, по интенсивности оказались сродни цветной фотографии. Однако в отличие от последней они всецело подчинены единой стержневой идее — форме осмысленной иррациональности.

Наверное, самой роскошной среди частных арт-галерей Лондона является галерея Саатчи. Не по качеству «начинки», а по внешней презентабельности. В апреле 2003 года коллекция Чарльза Саатчи, известная на весь мир как собрание самого «актуального» и модного британского искусства («брит-арта»), творимого звездной компанией в лице Дэмиана Херста, братьев Чэпмен, Сары Лукас, Рона Муика, Трейси Эмин и прочих Young british artists, переехала во дворец Каунтри Холл на набережной Темзы. В монументальном серокаменном Каунтри Холле (это бывшее административное здание) сейчас расположены отель «Мариотт», лондонский Аквариум со всевозможными морскими диковинами, огромная выставка Сальвадора Дали, японский ресторан и — квинтэссенция всего этого — шедевры мистера Саатчи. Близлежащее пространство набережной (напротив Биг Бена и Парламента) является чуть ли не главным центром притяжения туристов. Именно здесь находится невероятно громадное белое колесо обозрения «Лондонский глаз», рядом с которым всегда длинная очередь из желающих осмотреть город с высоты птичьего полета. Кстати сказать, галерея Саатчи — чуть ли не единственная в Лондоне, где все посетители обязаны купить билет стоимостью от 6,75 до 8,75 фунта.

Внутреннее пространство Каунтри Холла сохранило прежний облик: длинные, как в гостинице, коридоры со стенами, облицованными дубовыми панелями, и маленькими залами-офисами с обязательным камином и остановленными часами. Персонал галереи — девушки одинаково среднего роста в бело-розовых топах, коротких юбках с черной рацией на поясе и черных высоких сапогах, а также высокие молодые люди в длинных черных сюртуках. Коридоры ведут в Ротонду — круглый зал высотой в два этажа. Здесь хранится «самое-самое» коллекции Саатчи: акула и овечка Херста, его же «Гимн» (во много раз увеличенная и отлитая в бронзе школьная анатомическая модель, приобретенная у автора за миллион фунтов), группа детишек с носами-фаллосами («Fuck Laces» братьев Чэпмен), «Ангел» Рона Муика и т. д. Каждый офис в коридорах отведен для специнсталляций. В одной из комнат в темноте бешено крутится центрифуга с лампочкой, весьма тревожно действуя на нервную систему, в другой — изогнувшись невероятным образом, возвышается на маленькой тумбочке чучело лошади, готовое вот-вот вывернуться и задавить собой зазевавшегося визитера. Галерею посещают школьные экскурсии. Я видел одну из них возле автопортрета Марка Куина «Мое „Я“» — багровой головы, сделанной из четырех с лишним литров его крови. Кто-то зарисовывал в альбомчик акулу, носящую заумное название «Физическая невозможность смерти в сознании каждого живущего».

Это пространство составляет один большой аттракцион, мрачное подобие Диснейленда, построенное по принципу «страшный сон в гостинице», — сюжет с бесконечными коридорами и множеством комнат ужасов и неожиданностей, столько раз использованный в ки-



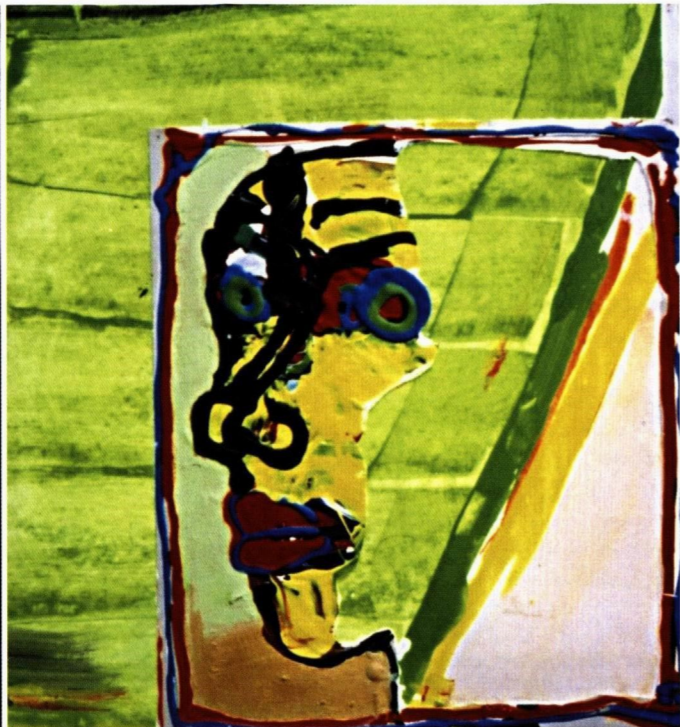
Гленн Браун. Конец XX века. Дерево, масло. 75x57. 1996. Коллекция Byron R. Meyer, San Francisco © 2004 Glenn Brown



Марк Куин. Мое «Я». Кровь, нержавеющая сталь, морозильное оборудование. 208x63. 1991. Галерея Саатчи



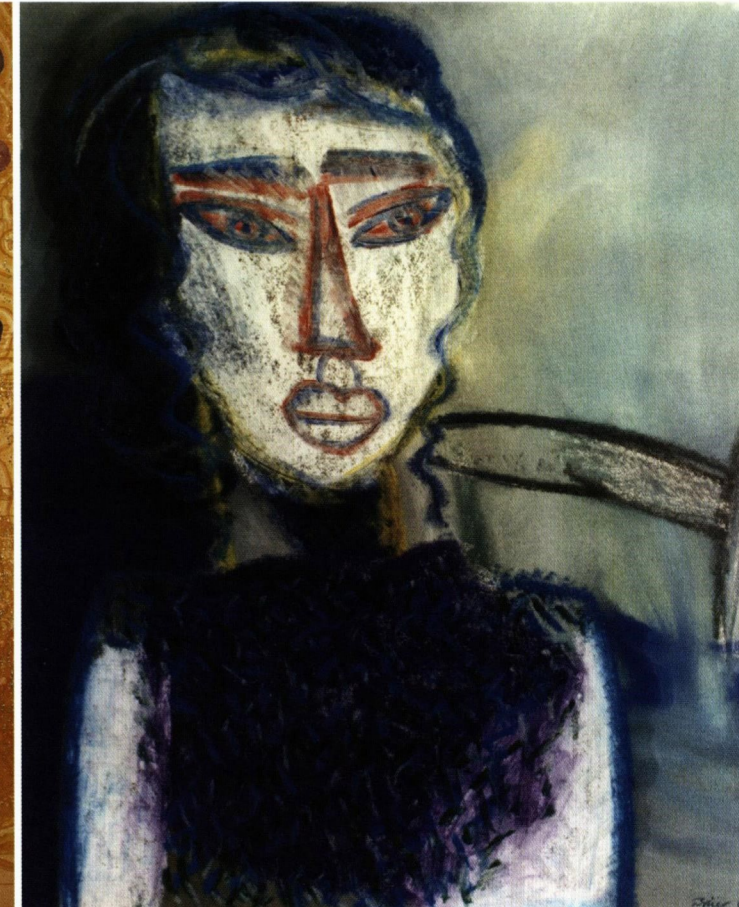
Майкл Лэнди. Полуособняк. 2004. Инсталляция в галерее Tate Britain



Джон Кики. Голова. Холст, акрил. 34x39. 2000. Частное собрание



Крис Офайли. Пресвятая Дева Мария. Коллаж, масло, полиэстер, слоновий навоз. 243x182. 1996. Галерея Саатчи



Брюер Тидман. Портрет Бет. Бум., акрил. 108x62. 1996. Частное собрание

но. Галерея Саатчи, богатейшего рекламного магната, существует уже почти 20 лет (раньше она находилась в другом месте). До начала 90-х она выставляла таких авторов, как Уорхол, Джадд, Твомбли, Кифер, Стелла, Кософф, Ауэрбах, Фрейд, и т. д. Возникшие лет пятнадцать назад, Херст и К° оказались настоящей находкой для амбициозного коммерсанта, так как именно благодаря этим милым ребятам он смог реализовать свои незаурядные таланты в области арт-индустрии. Уже одна из их первых выставок, «Сенсация» в Королевской академии (1997), прославил Саатчи гигантским портретом серийной детоубийцы Миры Хайндли, составленного Маркусом Харви из сотен отпечатков детских ручек. Факт, побудивший подать в отставку сразу несколько академиков, после чего само изображение дополнено живописными подтеками туши и изрядной порцией тухлых яиц.

Вторая «Сенсация» (1999, Бруклинский музей, Нью-Йорк) подарила миру картину Криса Офайли «Пресвятая Дева Мария», в образе которой он, якобы убежденный католик, изобразил чернокожую мадонну на фоне вырезок из порножурналов. В довершение всего уже готовую работу он украсил кусками слоновьего навоза (в Африке, откуда Офайли родом, эта субстанция будто бы священна). Именно в связи со второй «Сенсацией» возникла известная история с массовыми протестами и угрозой со стороны Руди Джулиани урезать субсидии Бруклинскому музею. Результат, конечно же, был обратным: популярность УВА выросла неимоверно, и Херста прежде всего. Вот что сказал Дэмиан: «Он оказал мне fucking услугу, этот мэ. Он пририсовал еще один ноль ко всем моим гонорарам». Другую, не менее важную услугу оказал Херсту сэр Николас Серота, директор Тейт. По поводу одной из его инсталляций Серота изрек: «Для меня шок, даже отвращение, вызываемое этой работой, — составные части ее привлекательности. Искусство должно быть в чем-то преступным. Ведь в жизни не все сладко». Не понаслышке, видимо, знакомый с жизненными трудностями, сэр Николас стал главным идейным промоутером Херста и других «молодых», снискав себе при этом довольно сомнительную репутацию. Хотя справедливо и другое — идейная индугенция оказалась очень прибыльной. Миф о УВА все еще успешно работает и позволяет с успехом развозить по миру их самые скучные и неудачные работы (помните выставку Херста в Мраморном дворце?). А Крис Офайли, кстати, довольно интересный художник. В «новой» Тейт его картинам отведен целый зал. В каждой из них в декоративной «народной» манере изображены большие чернокожие красотики, и каждую — для особой удачи, на счастье, как говорится, «украшают» по два и более кусков настоящего навоза. Самое удивительное, что он — не воняет.

УВА, бывшие всегда объектом насмешек со стороны большинства своих коллег независимо от консервативности или «продвинутой» последних, привлекали внимание к себе прежде всего за счет «широкой публики» (искусствовед и журналист Роберт Хьюджес придумал для искусства Саатчи забавное определение fast art по аналогии с fast food, быстрой и дешевой едой, не очень-то благотворно действующей на желудок). Но недавно вдруг выяснилось, что они уже мало кого шокируют. В начале этого года в лондонской галерее Гагозьян прошла выставка Херста и Дэвида Бейли под названием «Остановки Креста». Голый Дэмиан изображал Иисуса, отрезанная коровья голова — тоже, обнаженные девицы разыгрывали пьету и т. п. Выставка вызвала у публики полнейшее равнодушие, не возмущились даже представители церкви. Известный английский арт-критик Наташа Уолтер написала по этому поводу статью «Публика наносит ответный удар» (Art Review. 2004. № 9), подчеркнув в ней, что сейчас наступает время смены «сенсационизма» новым «популистским гуманизмом»: «Интересно, что сейчас публика обращается с большим интересом к искусству, основанному на разных родственных связях, особенно между самим художником и его сюжетами». Пример этому — инсталляция «Полуособняк» Майкла Лэнди, выставленная сейчас в центре «старой» Тейт. Она является реконструкцией загородного дома, где вырос художник. На одну из стен двухэтажного домика проецируются образы отца автора, ставшего инвалидом после несчастного случая, а саундтреком звучит тихое печальное посвистывание Лэнди-старшего. Звук удивительный и надолго остающийся в ушах. Так вот художники спешат скорее не шокировать, а заставляют выбрать свою работу «сердцем». Почти все номинанты Приза Тернера-2004 соответствуют подобным идеям «нового гуманизма».

Прославившаяся своими стильными стерильно-бело-серыми интерьерами галерея Уайтчепель показывает нынче две выставки — немца Тобиаса Рейнбергера и англичанина Пола Ноубла. Рейнбергер, один из фаворитов последней Венецианской биеннале, — скульптор, создающий сверкающие и красочные игровые пространства. Разные шары, всевозможные фигуры из блестящего цветного пластика — все напоминает детскую площадку, но будто бы вывернутую наизнанку. Центром его «Частных дел» (таково название выставки) является огромный желтый куб на тонких ножках, в который можно, опасно согнувшись, пролезть по очень неудобной лестнице и, войдя в темноту, увидеть светящийся объект.

График Пол Ноубл еще более загадочен. Он работает карандашом (в газете «Evening Standard» я видел статью о нем под заглавием:



Бриджит Хериз. Божественный поток: интерлюдия. Серия из девяти фигур. Бронза. Высота 45 см. 1999—2001. Фрагмент. Собственность художника



Дженни Савилль. Диаграмма. Х., м. 274x213. 1993. Галерея Саатчи

«Брит-артист, который умеет рисовать»). Однако в качестве поверхности использует не просто лист бумаги, а обтекаемые белые блестящие фигуры, более всего напоминающие яйца. Дело в том, что художник создает Нобсон Ньютаун, город, где архитектура покрыта изображениями. Рисует он с какой-то механической правильностью, но в целом очень эффектно, и, если даже Ноубл пользуется компьютером, что вполне вероятно, его утопическая графика совершенно уникальна.

На роль наиболее интересной лондонской выставки современного искусства, открытой в начале этой осени, может претендовать персональная экспозиция Гленна Брауна в галерее Серпентайн. Гленну Брауну 38 лет, и он уже завоевал себе мировую известность. Художник пользуется репродукциями — но очень интересным способом: вначале разрабатывает идею, а затем уже находит для нее подходящий образ из книг или каталогов. Затем обрабатывает известные образы червеобразными красочными мазками, создавая «симулякры» со специфическими названиями. «Бывший» портрет Эль Греко получает наименование «Секс», «Флора» Рембрандта становится «Смертельным диском», открывая и свою другую сторону, темную глубину тайны шедевра.

Значительные выставки современного искусства проходят не только в Лондоне. В Нориче, где находится Центр изобразительного искусства Сейнсбери, обладающий редкой коллекцией модернизма, любопытно коррелирующей с собранием скульптуры различных этнокультурных культур, 24 сентября открылся масштабный фестиваль

Fringe. Название переводится как «быть на острие», то есть выступать альтернативой мейнстриму. Выставочной программе Fringe отведено здание бывшей обувной фабрики, внутри которой — произведения самых разных художников, оппозиционных коммерчески выверенному «магистральному» искусству, пропагандируемому крупнейшими галереями. Многометровые белые залы ненавязчиво поделены на секции — не системой перегородок, а расположением работ. Так, вполне органично соседствуют картины и инсталляции, объекты и графика. В отдельных комнатах крутят видео-арт. Среди скульптуры выделяются бронзовые и глиняные фигуры Бриджит Хериз, застывшая динамика которых успешно воплощает сверхконцепцию виталистской пластики. Друг против друга расположены произведения двух известных живописцев — Джона Кики и Брюера Тидмана, по-разному воспринимающих экспрессивную линию фигуративной картины. Среди экспонентов был замечен и один весьма любопытный персонаж — ветеран поп-арта, создатель хитрых механизмов из старых пластиковых игрушек Брюс Лейси, смахивающий на престарелого Оззи Осборна. Открывает экспозицию объект «Говорит мистер Серота» Тима Ханкина. В стеклянном кубе восседает кукла сэра Николаса, то и дело высывающая змеиный язык. Рядом — миниатюрная заспиртованная корова. Надо положить в специальную коробочку любую вещь и внести взнос — около 1 фунта. Далее все это проглатывает автомат, и Серота, недолго подумав, кивком или покачиванием головы говорит: искусство данный предмет или нет. Чаще всего ответ отрицательный.



Сэм Тэйлор-Вуд. Переживая кризис. Звуковая видеопроекция. Продолжительность 8 мин. 55 сек. 1997

## Сэм Тэйлор-Вуд в Петербурге

**С 24 ноября 2004 года по 15 января 2005-го в Инженерном замке Государственного Русского музея пройдет выставка британской видео- и фотохудожницы Сэм Тэйлор-Вуд (Sam Taylor-Wood). Вместе с Дэмианом Херстом, работы которого Британский Совет привозил в Русский музей в ноябре 2003 года, она входит в число культовых фигур движения «Молодые британские художники» (Young British Artists, YBA).**

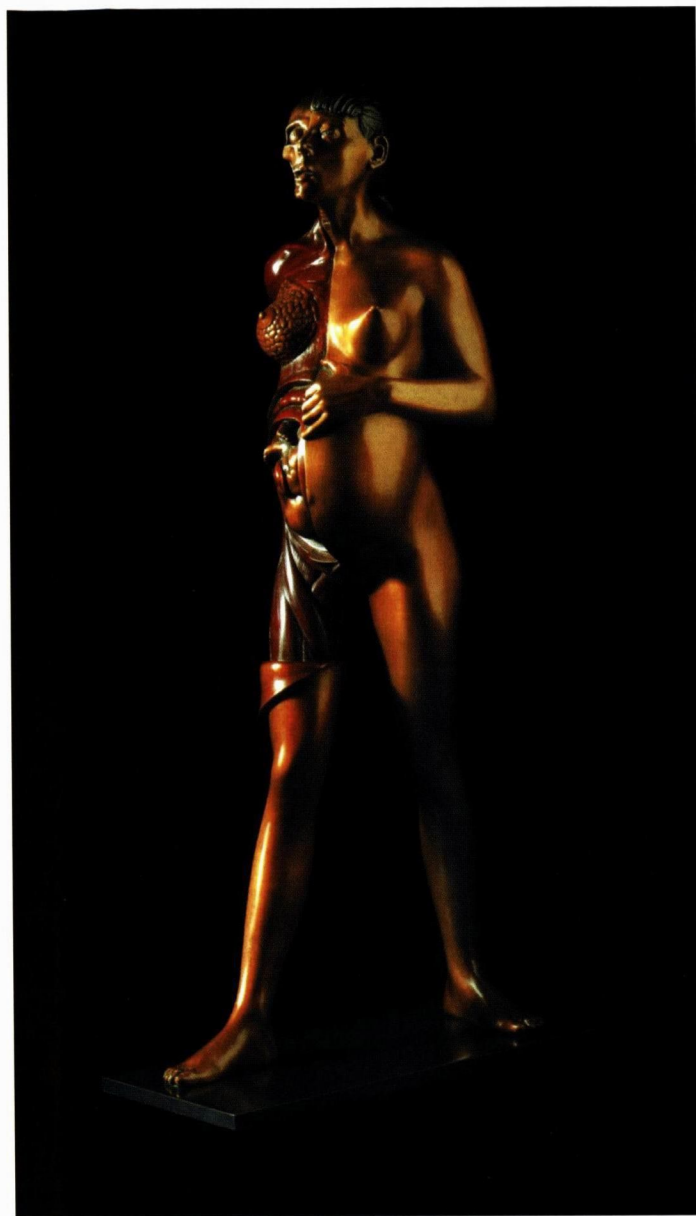
Выход Сэм Тэйлор-Вуд на британскую, а чуть позже и на мировую художественную сцену был стремительным. Еще во время учебы в колледже Голдсмит она познакомилась со своим будущим мужем — впоследствии успешным арт-дилером Джейм Джоплингом, занимающимся современным британским искусством и открывшим в Лондоне галерею White Cube. Галерею, которая очень быстро стала популярным местом выставок, встреч и акций молодых британских художников.

Удачным был дебют в 1995 году в White Cube и для самой Сэм Тэйлор-Вуд, после чего последовала целая череда ее персональных выставок в музеях и галереях разных стран: фонде La Caixa в Барселоне, Кунстхалле в Цюрихе, музее Хишхорн в Вашингтоне, фонде Прада в Милане, галерее Мэтью Маркс в Нью-Йорке. В 1997 году художница получила приз на Венецианской биеннале как наиболее многообещающий автор — за «острое и глубокое постижение человеческих взаимоотношений посредством видео и фотографии». Через год ее номинировали на Приз Тернера. В 2002 году состоялась большая экспозиция работ художницы в лондонской галерее Hayward.

Видео и фотографии Сэм Тэйлор-Вуд отличаются парадоксально-ироничным использованием медиа; с их помощью художница создает неоднозначные ситуации, наполненные взрывной энергией ее таланта, инсценируя основные человеческие эмоции: желание, гнев, одиночество, скуку, боль. Работая с профессиональными актерами и любителями, Сэм Тэйлор-Вуд свободно режиссирует сцены, часто используя технические приспособления как некое средство для усиления эмоций и жестов, — как естественных, так и навязанных обществом. Ее медиа-проекты, как правило, автобиографичны.

Ощутима, особенно в фотографиях, тяга Сэм Тэйлор-Вуд к работам старых мастеров, которые она неожиданно и эффектно использует в своих концептуальных проектах. Среди «героев» британской художницы фигурируют мировые знаменитости: сэр Элтон Джон, Дэвид Бэкхем, Хью Грант, Кайли Миноуг. Неудивительно, что фотографии Сэм Тэйлор-Вуд украшают первые полосы и обложки популярных газет и глянцевого журналов.

Выставка Тэйлор-Вуд в Русском музее — первый выход художницы к российскому зрителю. Экспозиция включает три видеоработы и несколько фотосерий. Инженерный замок для этого проекта выбран не случайно: в ноябре 2003 года Британский Совет представил здесь видео другого, не менее интересного британского художника Марка Волинджера — в рамках фестиваля видеоарта Pro Smotr. Собирается приехать в Санкт-Петербург и сама Сэм Тэйлор-Вуд. Ожидается ее присутствие на пресс-конференции и на открытии выставки.



Дэмиан Херст. Анатомия непорочности. 2003. Photo: Pangolin Editions / Steve Russell

## мэйнстримтейнмент

Александр Боровский

В последние годы уровень претензий любого уважающего себя ресторана репрезентируют туалеты. Лондонский «Sketch» — ресторан продвинутый и не просто гламурный, но с установкой вполне отрефлексированной на некую концептуальность. Так что тамшние WC вполне можно выставлять как инсталляции: розовые и голубые гаммы, какая-то запредельная восточная нега да с концептуальным холодком: Бакст не Бакст, Кунс не Кунс. Во всяком случае не Кабаков... Вот в таком ресторане в самый мой первый лондонский день я и очутился.

Надо сказать, публика там была номенклатурно богемная, но не без официальных вкраплений в виде сотрудников Британского Совета и других тяжеловесных институций: как-никак Brit Art, рука под козырек, дело государственной важности. Да, совсем забыл главное: в специальном, надо отдать должное, отделенном от столиков пространстве ресторана (танцполе, надо полагать) показывался видеоарт Трейси Эмин. Не то чтобы я против ресторанов, скорее, наоборот, но что-то странное показалось мне в этих эминских «этапах большого пути»: City Racing Gallery — радикализм голоштанного студенческого толка, безукоризненно, статусно contemporary внутри и снаружи галерея White Cube, глубокоуважаемый шкаф Tate Modern, и... на тебе — Sketch. Можно бы, конечно, и наплевать на всю эту топилу (Афанасий Фет говаривал, что готов отдать стихи даже в газету со срам-



Фрагмент экспозиции выставки «In-A-Gadda-da-Vida» в галерее Tate Britain. Авторы инсталляций — Эндрю Данкли, Джоанна Фернандес, Марк Хиткоут, Маркус Лейт / Tate Photography

ным названием, которую выпустит немец-сапожник: место не важно, стихи все очистят). Да сам видеоарт возвращал к проблеме топосов: видеоизображение Трейси-всадницы (привет Марине Абрамович с ее «Героем», видеозаставкой открывавшей «Берлин-Москву») проецировалось на различные географические ситуации. В свете арт-тусовки, как и везде, мало озабоченной предметом тусования, мерцающие видеопроекции выглядели каким-то неуверенно вызывающим: вы здесь оттягиваетесь, а я, художник, прямо-таки «в отличие от хлыща в его существовании кратком» с седла не слезаю, пребываю в разных измерениях и контекстах. Что-то вроде того. Но вызов в изначально принятой художником ситуации entertainment (по словарю — прием гостей, развлечения, увеселения, гостеприимство, угощение) воспринимался совсем не как вызов, а как род любого из перечисленных понятий и занятий. Так, сразу же, закрепилось у меня ощущение некой неловкости: художник настойчиво артикулирует значимость и независимость своего присутствия в мире (прямо-таки по-северянски: «Я повсеградно озкранен!»), а сама эта артикуляция в ситуации, в которую она встроена, работает на entertainment.

С чего это я так завелся? Ведь есть вполне уважаемое, жанрово разветвленное искусство развлекательного плана, часто, в историческом остатке, оказывающееся вполне значимым. Моя реакция была, видимо, вызвана тем, что Эмин в моих глазах принадлежит к тому



Дэмиан Херст. Внутренний свет. 2003. Science Ltd. Photo: Gareth Winters. London

пласту искусства, которое, охотно апроприируя все что угодно, вплоть до механизмов масс-культы, оставалось принципиально не-апроприированным. Этот пласт формировали «птенцы гнезда Саатчи», экспоненты White Cube и не только они — художники среднего тепер поколения, заявившие о себе в начале 90-х. В хулиганистой и уморительно смешной книжке Мэтью Коллинза «Blimey» описана — с дадаистскими длиннотами, спотыканиями и повторами (напоминающими, впрочем, джойсовский список замечательных ирландцев) — иерархия «внутри» этого поколения, но это само собой подразумевает некую цельность. Да, успешные, да, «оэкрашенные», да признанные музеями современного искусства, эти художники, как мне представлялось, сохраняли некую сомнамбулическую самопогруженность. Они явно были не равны себе как участникам галерейно-музейного истеблишмента. Явно не готовы были жизнь положить за Биеннале или там Документу (и даже, пожалуй, за Turner Prize). И вообще, в отличие от типичных профессиональных марафонцев актуального искусства, живущих от проекта к проекту, жили как-то сами по себе, единым куском, своей внутренней жизнью. При этом всю используя самые острые и шокирующие средства, часто — более острые, чем это позволяли себе даже масс-медиа, привыкшие манипулировать сознанием зрителя. Однако создавалось ощущение, что всю эту шокотерапию они направляли прежде всего — на себя. Так что их идентичность, как мне, возможно, по наивности, казалось, лежала не вовне (в сфере бытования искусства), а внутри: если уж без слова «проект» не обойтись в описании современного искусства, то мы имели дело с проектом, страшно сказать, экзистенциальным. И вот — первое разочарование.

Оно не осталось случайным — выставка Дэмиана Херста и Дэвида Бэйли в Gagosian Gallery утвердила меня в мысли о том, что дело не в некой растерянности отдельно взятой художницы, а в тенденции. Уж Херст-то, самый крутой из своего поколения, повсеместно растиражированный медийными посредниками визуальный бренд (телекартинка «про акул в формальдегиде»), — мы-то знаем, кто он на самом деле. Знаем, что на самом деле складывает Херст в этих своих знаменитых аквариумах, прозрачных боксах и на стерильных провизорских полках. Вроде бы — специально препарированные и помещенные в формальдегид туши акул, овец, просто рыбок. Или — аскетичную техначинку операционных, прозекторских, офисов. Или — сталактиты и сталагмиты аптечных пилюль и облаток. Ан нет, на самом деле Херст складывает нечто, российскому человеку до боли знакомое. А именно — экзистенциальную тоску. Так что даже самые шокирующие вещи вроде пресловутой акулы в формальдегиде (инсталляция «Физическая невозможность смерти в сознании каждого живущего») нас не испугают. В конце концов и они — о жизни и смерти, о жизни после смерти и смерти при жизни. «Холстомер» не о том же? И вот Херст, художник с наиболее, наверное, выраженным в современном искусстве автобиографическим и психотипическим началом, имеющий мужество тематизировать свои фобии и навязчивые кошмары, показывает совсем другое искусство. Страсти Христовы предстают в виде монументальных, компьютерным способом обработанных сибакромов: изображений постановочного типа, опирающихся на традиционную иконографию, прежде всего — северноренессансную. Это — суровая традиция, и авторы форсируют тему физических и духовных страданий в полной мере. Херст всегда был силен тем, что владел (возможно, не без психоаналитической мотивации) приемом переноса определенного комплекса представлений о бытии с одного объекта на другой. Мы, вслед за художником, неизбежно «примеряем» на себя предельные ситуации, тематизированные в его работах: искусственную вневременность, то есть насилие над естественным церемониалом протекания времени, в работах «формальдегидного» цикла, в «медицинских» инсталляциях мысленно меняемся местами с «человеком в операционной», у которого другое течение времени и другие представления о его конечности. Казалось бы, библейская

тема давала все возможности включить этот механизм. И, похоже, Херст пытается это сделать. Но — не может. Эмоционально-психологической, даже психической достоверности переноса мешает неожиданно возникающая, ранее внеположенная арт-практике Херста гламурная, стилизаторская нота. Прежде всего на уровне даже не формообразования, а внешней «укладки» формы, своего рода «визажизма», бросается в глаза стилистическая отсылка к сецессии. Когда-то Лев Толстой высказался о направлении, типологически и хронологически близком: они пугают, а нам не страшно. И правда — в этой стилистике драматизм сходит на нет. Телесность из трагической становится пикантной. Более того, вслед за стилистическими смещаются и мироотношенческие акценты. Мастер переноса, Херст, видимо, и здесь рассчитывает на то, что его зритель традиционно «примерит на себя» предложенную ситуацию. Я — не смог: экзистенциальная «примерка» грозила обернуться клубным костюмированием. Пахло... Пьером и Жилем.

Разумеется, Херст продолжает быть Херстом, несмотря на любой провал: выставка «In-A-Gadda-da-Vida» в Tate Britain подтверждает, что он остается серьезнейшим современным художником. Равно как и двое других ее участников — Сара Лукас и Ангус Фээрхарст. Все трое — самая соль Бритарта по версии YBA (Young British Artists): Голдсмита колледж, выставка Freeze, поддержка Саатчи, головокружительная арткарьеря. Но эта же выставка — в моих по крайней мере глазах — подтверждает и тенденцию, о которой идет речь. Кстати, о названии. Оно представляет собой попытку звуковой транскрипции пассажира из песни калифорнийской группы поздних 60-х Iron Butterfly — «In the Garden of Eden». Тема Эдема и изгнания из него становится стержнем выставки; вместе с тем, так сказать, лингвистическая редукция, лежащая в основе названия, задает тон некой игровой необязательности: всего не уловишь, так или иначе обмишулишься.

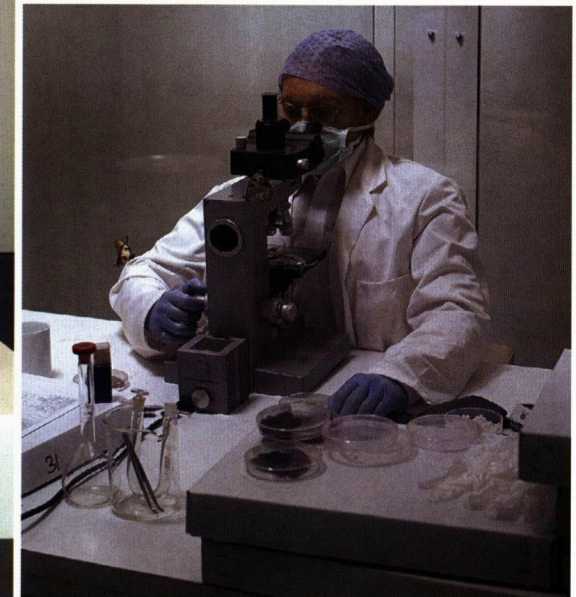
Вообще это одна из самых развеселых британских выставок последнего времени. Херст показывает весь свой джентльменский набор последних, «постформальдегидных» лет: научно-медицинские инсталляции с участием манекеноподобных персонажей, раскрашенные акрилом бронзовые скульптуры «со снятой кожей», напоминающие анатомические штудии скульптора XVIII века Франца Мессершмидта, замечательные минималистские скульптурные композиции из таблеток, квазипредметные и одновременно — квазиметафизические. Странное дело — может быть, из-за задающих тон в пространстве экспозиции «интерьерных» монументальных панно-обоев Фээрхарта, концептуально внеинтеллектуальных, действующих сугубо на сенсорном поле, все эти фирменные херстовские объекты как раз несколько теряют в метафизичности и бытийности. Приобретая — в игровом качестве. Более того, несколько инсталляций Херста построены непосредственно на аттракционе: живые бабочки бьются о стекло в «Remorse» и в «Salvation». В русле игровых практик лежит и бесхитростная цветовая психоделика Фээрхарта, которому райские сады представляются в виде огромных калейдоскопов и оптических обманок. И эксцентричные коллажные гэгги Лукас, заставляющие вспомнить ранних ленинградских ФЭКСов — пионеров эксцентрического кино. Все это вполне органично в контексте данной выставки: в конце концов кому-то Эдем представляется в виде сада безмятежных игр и отдохновения, кому-то — в более агрессивном образе тотального Диснейленда. В целом же апроприация аттракциона, аттрактивных и игровых практик всегда имеет некий умысел. Она может быть и канализирована в каком угодно направлении: взять хотя бы «Неизвестного солдата» Лукас. Это рискованный, на грани политической провокации, временный памятник солдату, погибшему в Ираке: бутсы и каска, между ними, как позвоночник, галогенный столбик-светильник (по Лукас — символ жизненной, то бишь сексуальной энергии); фон — коллаж из меню пиццерий и прочих фаст-фудов. Так что описанная апроприация осуществляется не столько в пространстве приемов и медий, сколько в пространстве целеполагания. А именно здесь, если



Джек и Динос Чэпмен. Великие подвиги против покойников. См. техника. 277x244x152. 1994



Сара Лукас. Больше, дешево (и можно заниматься этим дома). Фрагмент. 2004. Paul Maenz, Berlin. Photo: J. Littkemann, Berlin



Дэмиан Херст. Коллекционер. 2003—2004. Jay Jopling, London. Photo: Gareth Winters, London

говорить о тенденции в целом, и наблюдается, по моему мнению, дрейф к тому, что мы условились называть entertainment.

Тему Адама и Евы Херст решает так: две операционные койки с читающимися мужским и женским телом под простынями, хирургические инструменты... Два выреза на простынях в области паха — надо полагать, операционное поле. Все. Кажется, «мужское» тело — без половых признаков: несчастный случай? Наказание за грехопадение? Фирменный черный юмор Херста незатейлив, он опирается на бытовую фрейдизм (пресловутый страх кастрации, который обязан испытывать каждый западный школьник). Все это слишком легко читается, и постепенно становится ясно, что главное в этой работе — тематизация подглядывания (вуайеристский комплекс эксплуатировал еще Марсель Дюшан в знаменитом филладельфийском «Etant donnees»). Остался пенис или нет? — вот, в сущности, самоценная визуальная интрига развлекательного толка, не более того.

Сара Лукас, известная провокативно-автобиографичной арт-практикой, выставляет следующий объект: натуральный грузовик (кажется, действительно реди-мэйд), в шоферской кабине, аккуратно под рулевым колесом — муляж руки в повторяющемся движении, недвусмысленно указывающем на процесс мастурбации. Что ж, существует целая низовая сексуальная субкультура дальнотойщиков со своими ритуалами и даже своей литературой. Лукас волей-неволей отсылает к ней, хотя в своих текстах и комментирует wanking в терминах экзистенции. На самом деле интрига проста, как и в случае с описанной выше работой Херста, и зиждется она на эксплуата-

ции — пусть игровом — механизмов соблазна, вовлечения, вытеснения и переноса. Тех же самых, которые используются развлекательными масс-медиа.

Когда-то Кузьма Петров-Водкин писал о «подмигивании предметности» как о внеположенной искусству практике. С тех пор многое изменилось, предметности как таковые существуют в искусстве наравне с изображением, ничего внеположенного искусству, кажется, не существует. Однако метафора «подмигивания», на мой взгляд, по-прежнему актуальна. Только вместо «предметностей» (в сущности, П.-В. имел в виду легкодоступную, кокетливую иллюзорность) выступают другие механизмы привлечения внимания, облегченной контактности, самоценной занимательности. Все бы ничего, если бы не истончение содержательного и спиритического слоев. Все-таки идентичность Бритарта при всех его демократических замашках в наших глазах жиждется как раз на некой самопогруженности, а не на экстравертности развлекательного плана. Разумеется, не все подвержены описанной выше тенденции, но она ощутима: если уж у самого Херста коготок увяз... Как ее назвать? Есть entertainment, по аналогии с ним ввели снижающий термин для обозначения выхолащивания содержательного модуса информационных программ за счет развлекательности и гламура — инфотеймент. Описанную тенденцию я хотел было назвать артетейнмент — да вспомнил, что так будет неточно: есть ведь искусство специально развлекательное, и оно не хуже других. А мы речь ведем о другом. Так что мэйнстримтейнмент — так будет в самый раз.



Паоло Веронезе. Похищение Европы. Х., м. Венеция. Палаццо Дукале.  
© photo Archives photographiques des Musei Civici veneziani

## Веронезе без религии

Дарья Акимова

*Veronese profane.* Музей Люксембургского дворца. Париж. До 30 января 2005

«Veronese profane» — так называется выставка произведений одного из самых именитых венецианских художников XVI века Паоло Веронезе (1528—1588), открывшаяся в парижском Musée du Luxembourg. Кажется, сами европейцы удивлены ее масштабами. Очередь, выстроившаяся в Люксембургском саду в день открытия экспозиции, могла бы поспорить длиной со списком участвующих в выставке музеев.

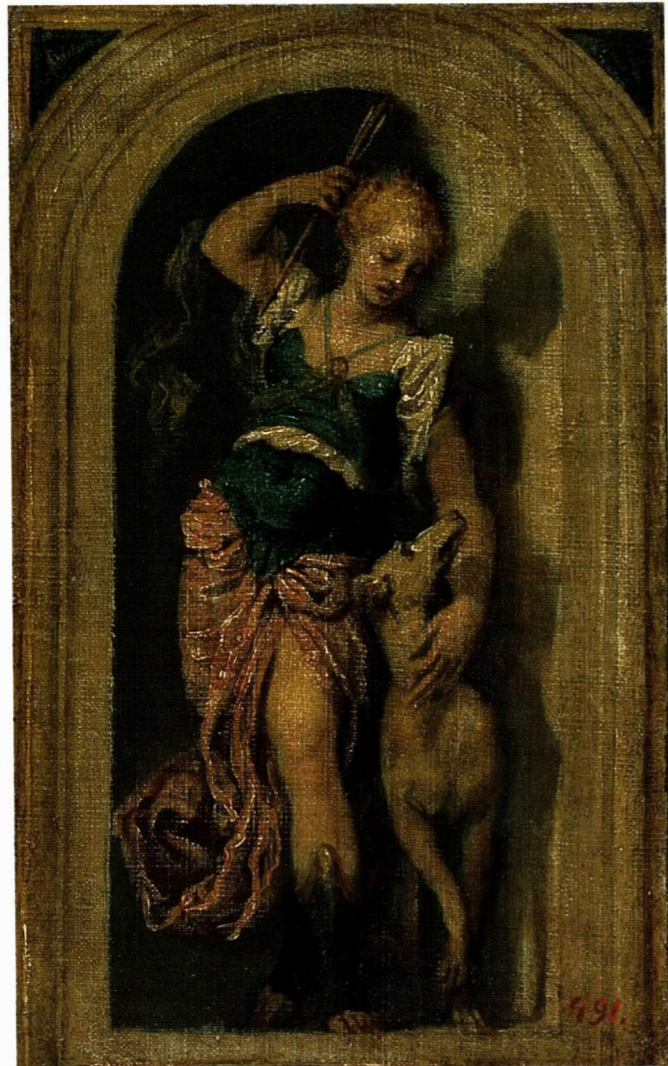
Их названия и география говорят сами за себя: от Прадо, Уффици и Лувра — до Музея изящных искусств города Кан; от Бостона и Сассароты — до Модены и Рима; от Мюнхена — до Лос-Анджелеса, от Берлина — до Венеции. В музее Люксембургского дворца представлено более тридцати холстов и тринадцать рисунков из художественных коллекций десяти стран мира. Выставка включена в цикл проектов «Ренессанс» в Musée du Luxembourg; ее создавали и француз-



Паоло Веронезе. Мальчик между пороком и добродетелью. Х., м. © photo Archive photographique du Musée National du Prado. Musée National du Prado, Madrid, Espagne



Паоло Веронезе. Наброски фигур и архитектурных фрагментов. Тушь, перо, акварель. Staatliche Museen Kassel. © Staatliche Museen Kassel, photo Ute Brunzel, 1998



Паоло Веронезе. Диана-охотница. Х., м. Государственный Эрмитаж

ские, и итальянские специалисты. После Парижа выставка отправится в Венецию, в музей Коррер.

«Светский Веронезе» — название выставки в действительности можно перевести безобидно. Мысль показать Веронезе как портретиста и автора картин на мифологические сюжеты могла возникнуть просто потому, что собрать в одном месте главные «религиозные» произведения художника дело почти невозможное: для этого нужно было бы увезти холсты Веронезе из храмов Венеции, а из Лувра забрать «Чудо в Кане Галилейской». Веронезе легко разделить на «светского» и «религиозного» — и это знак того, что Ренессанс ко времени Веронезе закончился: картины по «Метаморфозам» Овидия для украшения дворцов — это одно, а алтарные картины для храма — нечто совсем другое. Бесплезно пытаться разделить на «светского» и «религиозного» Микеланджело, но вообще-то XVI век уже вполне поддается подобному делению, а в веке 17-м даже у лучшего, у Рембрандта, можно без труда отделить историю Христа от истории цеха суконщиков. К этому времени божий дар и яичница окончательно займут положенные им места, а дозволенное Юпитеру запретят быкам. Кажется, такие перемены на пользу всем. Но так случилось, что цех суконщиков XV века, заказывавший статую святого, гораздо лучше понимал Бога и куда лучше знал толк в яичнице, чем суконщики последующих, постреформационных времен, а художники до XVI века гораздо лучше знали, зачем и что именно они пишут. Когда связь земного и небесного теряется — рвется самая важная нить, поддерживающая искусство. Веронезе — последний художник Ренессанса и первый художник Нового времени — начал испытывать ее на прочность.

Правда, библейские сюжеты в XVI и даже XVII веке с прежним пылом любимы художниками и их светскими заказчиками и занимают важное место — где-то рядом с портретами вельмож. У Веронезе есть «Юдифь с головой Олоферна» (разве что одноименное полотно Иоганна Лисса сможет поспорить с картиной Веронезе своей непридуманной игрой с кровавыми пятнами). У Веронезе есть и представленная на выставке «Сусанна и старцы», где в роли стыдливой Сусанны изображена цветущая статная особа благородных кровей (традиционная «женщина Веронезе»), а в роли старцев — рассудительные

и полные сил венецианские нобили. Именно они — главные герои портретов «светского» Веронезе. Даже святой рыцарь Менна, гордо стоящий в своей нарисованной нише, похож лишь на патриция, позирующего живописцу.

Знатные венецианцы эпохи Возрождения (раннего ли, позднего ли — не важно: венецианцы долее других хранили дух Ренессанса) достойны кисти гения. Таких больше не было и не будет. Они умели быть политиками — но и учеными; они умели считать деньги — но обеспечивали государственной пенсией стариков; писали стихи — но владели оружием. Их власть ужасала, но в иные времена вызывала по себе сожаление. «Литература меня манила, но я должен был повиноваться моему отцу, моим братьям, моим друзьям, которые считали, что мой труд принесет пользу республике», — с изумительной простотой рассказывал Эрмолао Барбаро. На эпитафии Бернардо Джустиниано высечено: «Воин. Оратор. Прокуратор». Этих людей и писал Веронезе. Вот портрет Агостино Барбаригго, созданный после битвы при Лепанто: тициановские всполохи на латах дождя, держащего в руке стрелу, победительно перекликаются с грозовым небом. Вот портрет Даниэле Барбаро (заказчика работ Веронезе на вилле Мазер): строгая серо-синяя тишина окутывает кабинет дипломата и литератора. Но здесь мы вынуждены остановиться: далее никакой романтики не отыскать. Самые знаменитые портреты Веронезе (и даже те, что не являются официальными и парадными) — это строгий натурализм, открыто противопоставленный внимательному и глубокому взгляду на героя Тициана. Портреты Веронезе выражают самоуверенную, довольную, совершенно купеческую, а вовсе не аристократическую сытость, которую трудно не увидеть и во «Франческо Франческини», и в «Изеппо да Порто с сыном» (1556). Таким же пышным и скучным холодом веет от портретов Ван Дейка. Герои портретов Веронезе заставляют вспомнить слова Лауро Квирини, читавшего в Венеции публичные лекции об Аристотеле: Квирини всерьез опасался, что его выгонят из города — потому что он отрывает молодежь от занятия торговлей.

Если очень уж хочется отыскать нежного и проникновенного Веронезе, то нужно обращаться, по совету классиков, к его женским образам. «Лицом» выставки не случайно стала венская «Лукреция». Ге-





Паоло Веронезе. Портрет Исабеллы да Порто с сыном Адриано. Х. м.  
© photo Archive CDA/Guillemot/akg Florence, Musee des Offices

роиням Веронезе достается царское великолепие: золотисто-белый, лилово-розовый (чуть нездоровый цвет, особо любимый художником), малиновый шелк и зеленый бархат — словом, то богатство цветов, что Веронезе щедро жалует холсту. И мнится даже, что если всю вибрацию полутонов, которая составила славу Веронезе-колориста, можно найти в аллегорическом полотне «Мальчик между пороком и добродетелью» (Прадо), то это потому, что две женские фигуры, олицетворяющие добро и разврат, стали главными героинями картины. А ядовитое зеленоватое небо в «Похищении Европы» 1580 года из Дворца Дожей (правда, никакого похищения у Веронезе нет, а есть радостная суэта прислужниц вокруг быка и красавицы — эта пара изображена в картине трижды) обретает смысл лишь как эффектный фон-портьера для Европы. Правда, можно не любить женщин Веронезе и Рубенса — для них не придумаешь определения точнее, чем данное героиней Хемингуэя. Полнокровные «лимфатические» красавицы Веронезе равно далеки и от точенной белизны Афродиты Праксителя, и от изящного женского идеала XV века, и даже от анемичных фотомоделей века 20-го. Однако в самом известном женском портрете Веронезе из Лувра, который французы называют исключительно «La Bella Nani» (портрет жены художника Елены), вдруг исчезает пышный объем и появляется строгость, словно на парадных портретах английских мастеров XV века. Синее платье Елены становится декоративной плоскостью, обрамленной орнаментом кружева, и из этой плоскости, как из карточной колоды Льюиса Кэрролла, выплывают большие руки и чуть меланхоличное лицо с грустными глазами, которые мог бы полюбить не Рубенс, но Рембрандт.

Любовь и Венера, как и почти во всех романах Нового времени, — главная тема светского Веронезе. Венеру на картинах Паоло часто сопровождают ее дети, Антэрос и Эрос, как в картине из Уффици, на которой Венера и Марс с младенцами предстают перед тронем Юпитера. Вообще-то Антэрос — сын Венеры от Марса, а Эрос — от Вулкана (Антэрос, плод адюльтера, парадоксальным образом считается покровителем небесной любви — любви, не ограничивающейся похотью). Однако тонкости мифологии отступают перед эмоциональной кистью Веронезе.

На мужском портрете из собрания музея Гетти представлен смотрящий «в фотообъектив» венецианец, задрاپированный в черное, с лицом вежливым и во всех отношениях светским. Этого господина никто не заподозрил бы в том, что он является художником, создавшим «Венеру с Марсом» или даже «Искушение святого Антония». Между тем автопортрет американского собрания очень честен. Уроженец Вероны, в двадцать пять лет оказавшийся в Венеции, стал венецианцем до кончиков ногтей. Волнения плоти не смогут возмутить его дух.

## нерв Каталонии

Дарья Акимова

Романская Каталония: скульптура Вал дю Буа. Национальный музей средневековья (Термы Ключи) и Музей национального искусства Каталонии. До 3 января 2005 — Музей Ключи, Париж

**В одном из лучших музеев мира, парижском Ключи, открылась выставка романского искусства Вал дю Буа. Туристы, изучавшие историю искусств (их, правда, немного), отправляясь куда-нибудь в Пиренеи, непременно обещают друг другу посмотреть «эти сумасшедшие фрески». Разумеется, мало кто до них добирался, и древние каталонские росписи со временем все больше становятся похожи на то самое привидение, о котором принято говорить, но которое мало кто видел.**

Деревянным скульптурам Вал дю Буа, созданным за столетие после 1120 года (именно тогда начала действовать мастерская Вал дю

Буа), повезло несколько больше. Они хотя и стали известны публике стараниями ученых начала XX века, но разошлись по музеям-коллекциям (наибольшую часть хранит, разумеется, один из создателей выставки, Музей национального искусства Каталонии), не говоря уже о том, что их репродукции появились в учебниках.

Как ни старался философ-неотомист Этьен Жильсон опорочить репродукции и фотографии, якобы убивающие и дух, и букву реально существующего художественного произведения, лишь благодаря фотографии скорбные и резкие черты скульптур Вал дю Буа врезались в память людей, их видевших. Быть может, для кого-то черно-белый

1. Святая. Крашеное дерево. Около 1125–1150. Деталь. Национальный музей средневековья — Термы Ключи. Париж.

2. Христос из Миг-Арана. Крашеное дерево. 65×40. Фрагмент. Церковь Сен-Микель во Вьела. Департамент Валь д'Аран. Найдено в руинах церкви Святой Марии, Миг-Аран, Вьела, департамент Валь д'Аран



1

2

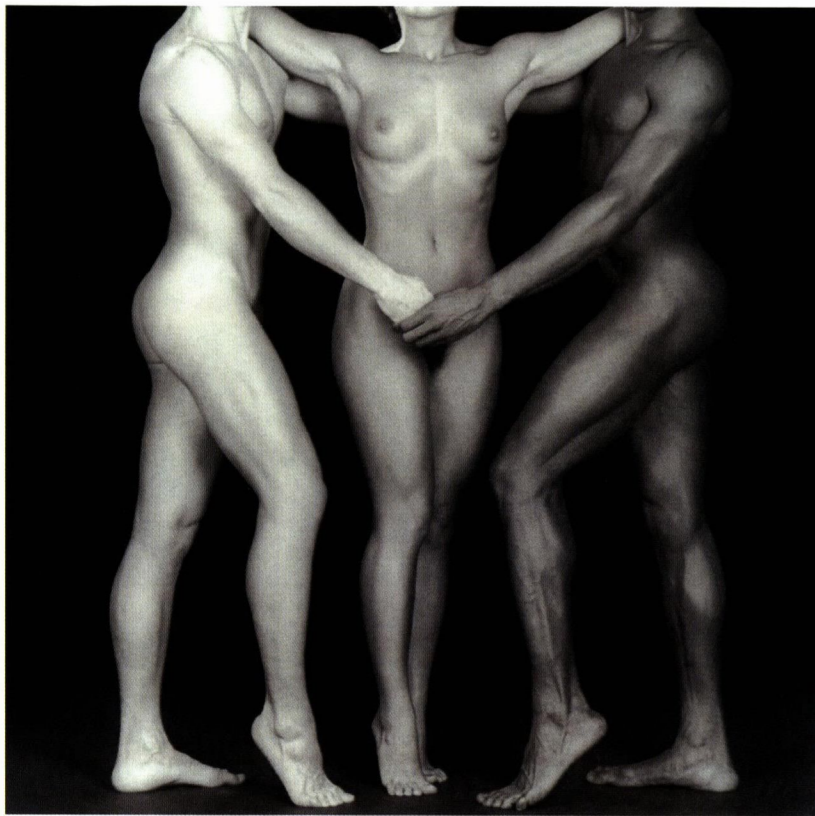
снимок с изображением Нотр-Дам де Пари действительно ценнее живого собора, но разве в этом виновны собор или изобретение дагерротипии? В случае с выставкой в Ключи фоторепродукции — в том числе и те, что сопровождают эту статью, уж точно никак не посягают на оригинал и не обманывают зрителя. На свете действительно нет скульптур, которые точнее отражали бы суть испанской романики, чем скульптуры, созданные близ горы Ането. По крайней мере небольшие современные перерисовки знаменитых каталонских фресок (их тоже можно увидеть на выставке) вызывают острую тоску не только по оригиналу, но хотя бы по фотографии. В этих «картинках», развешенных в строгой полутьме, осталось слишком уж немного от оригинала, а монастырь Ключи до сих пор властно требует от искусства и от посетителей лишь одного — подлинности.

Скульптуры Вал дю Буа никогда не собирались в одном музейном зале. Может быть, и к лучшему: выдержать их дыхание способен не каждый. Скульптуры Вал дю Буа противопоставлены тем, кто недолюбливает испанское искусство: в них непостижимым и привычным для испанской скульптуры и живописи образом уживается истовое отвращение от земного с почти болезненным ощущением телесного. Узкая жесткая ладонь, поддерживающая Бога в «Снятии с Креста», — только символ человеческой ладони, однако она неожиданно оказывается почти натуралистичной; вены на руках самого Христа намечены почти что декоративным орнаментом, однако они вдруг начинают пульсировать и дрожать. Скульптуры Вал дю Буа — обнаженный нерв Каталонии; цветущей, полнокровной фантастики итальянской романики в них не найти. Земное тяготение лишь отчасти властно над ними. Ремедиос Прекрасная у Маркеса, никогда не ступавшая на землю Испании, улетает в небо с той же легкостью, с какой это могли бы сделать каталонские скульптуры. Потемневшее дерево со следами полихромной окраски словно бы не составляет их сущности — о них никто не сказал бы, что они «извлечены» из древесной породы; они лишь на секунду приняли данное обличье, и только скорбь заставила их застыть. Точность и даже аккуратность художников в изображении чувства приближает скульптуры Вал дю Буа к готике, утонченному искусству позднейшей эпохи. Но замкнутость, закрытость в себе, самодостаточность каждой фигуры (несмотря на то, что каждая из представленных в Ключи скульптур была частью той или иной группы) еще ничем не напоминает о готике. Собственно романике принадлежит и замедленное течение форм, и скупая характеристика объемов. Во Франции, правда, в это время уже всю спорит Абельяра, а на мощном романическом древе начинает прорастать в Сен-Дени замысловатый цветок готического искусства. Но Иль-де-Франс далеко от горы Ането, и здесь царит прежняя суровость.

Главная загадка скульптур Вал дю Буа — их тема: сохранившиеся группы рассказывают исключительно о Распятии, о смерти Иисуса на кресте. Возможных объяснений тому существует три. Первое — объективное: после ключийских реформ, проведенных в конце X века, а также в результате неустанный деятельности папы Григория (XI в.) центральное место среди всех христианских праздников окончательно заняла Пасха, а затем возникла небывалая до того потребность в алтарных скульптурах, посвященных последним дням и часам жизни

Христа (раз уж картины и скульптуры суть Евангелие для простецов, грамоте не разумеющих). Второе объяснение — субъективное: Испания вообще любит искусство «темами»; как художники Валь д'Арана осмысливают тему «Снятия с креста», так испанские живописцы позднейших времен будут осмысливать тему Непорочного зачатия. Третье объяснение — «политическое»: XII век — век ересей, которые равно распространяются в Испании, Франции, Италии. Майер не случайно назвал XII век временем «духовной революции»: имелся в виду не безобидный «поворот в общественном сознании», но потрясение основ, которое редко обходится без костров и пожарищ. Еретики посягают не на мелочь — отрицают земную жизнь Христа, его смерть и Воскресение. Для многих людей начала XXI века подобное отрицание — вполне привычная умозрительная конструкция; но для века 12-го оно являлось катастрофой. Как объяснить земную жизнь, если Бог не умер за людей, живущих на земле? Что делать, если Бог не являлся в жизнь? Скульптуры Вал дю Буа рассказывают: да, являлся. Да, воскрес. Правда, момент Воскресения художники Вал дю Буа не изображают вовсе: все сохранившиеся изображения представляют нам Христа, только что умершего на кресте. Ключ к экспозиции в Ключи — не полностью сохранившаяся статуя Христа (эта скульптура некогда принадлежала церкви Санта Мариа де Миг Аран в Валь д'Аране), очевидно, также часть скульптурной группы «Снятия с креста». Этот Христос с лицом, черты которого теперь можно назвать только «чертами благородного идальго», уже окончил свой земной путь — но Он несомненно может воскреснуть. И скорбь предстоящих при Распятии в другой скульптурной группе XII века (единственной группе, в которой хотя бы частично сохранились все статуи) — это скорбь, умеренная ожиданием. Это ожидание уравнивает всех персонажей: и святых жен, отгороженных от мира каноническим жестом больших рук, и Никодима, принимающего с креста тело Спасителя, и двух разбойников, фланкирующих группу. И у доброго Димасаса, и у злого Гестаса глаза равно закрыты повязками. Сравнить каталонскую версию Распятия с версиями Нидерландов, Шампани или Вестфалии XII—XVI веков посетитель Ключи может немедленно: выставка сопровождается небольшим путеводителем по музею, в котором выделены произведения из коллекции Ключи, относящиеся к данной теме.

Вообще-то это добрая традиция больших хороших музеев — создавать «переключку» выставки с «обычной» жизнью постоянной экспозиции. Выставка не обрывается «вдруг», словно на полуслове, но отзывается в иных залах музея — диссонансом или созвучием. По подобному принципу устроена сейчас и другая выставка, проходящая в Париже. Небольшая экспозиция в Лувре «30 шедевров исламского искусства» из собрания американского музея Метрополитен — это не только отдельная витрина с «американскими» вещами; здесь предметы из американской коллекции нужно искать и внутри постоянной луврской экспозиции исламского искусства. Впрочем, стекло X века из Нишапура, привезенное в Париж из США, освещается не столько превосходной подсветкой витрины, сколько войной в Ираке. Искусство, конечно, выше политики, и «вульгарный социологический подход» к нему сегодня мало кого интересует, но, с другой стороны, если бы не «политика» — кто знает, каким было бы искусство Вал дю Буа?



Роберт Мэйплторп. Кен, Лидия и Тайлер. Желатино-серебряный отпечаток. 40,6x50,8. 1985. Robert Mapplethorpe Foundation



Якоб Матем и Хендрик Гольциус. Три грации. Гравюра. 28,8x20,7. XVI в. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

## Мэйплторп в России

Екатерина Андреева

В Эрмитаж из Немецкого Гуггенхайма приезжает выставка «Роберт Мэйплторп и классическая традиция: Фотографии и маньеристические гравюры». Идея и концептуальная разработка проекта принадлежит Аркадию Ипполитову, а в практическом осуществлении участвовали Джермано Челант и Кэрл Вэйл.

Если воспользоваться языком балетных либретто, это история в двух актах с апофеозом. Первый акт происходит осенью 1993 года, когда группа кураторов открывает в парадном зале училища барона Штиглица выставку «Барокко конца века: Круг Рубенса — «круг Гринуэя». Идеологом ее был Аркадий Ипполитов, как и многие тогда, совершенно очарованный постмодернизмом великого кинорежиссера. Именно у Гринуэя он почерпнул идею сопоставить концептуальные образы современности с образами европейской гравюры. Гринуэй, начинавший как режиссер-концептуалист, в конце 1980-х хотел быть и художником-куратором, создавать выставочные пространства. Он устроил несколько выставок, на одной из которых — «The Physical Self» — важное место было отведено гравюре Корнелиса Галле с картины Рубенса «Юдифь и Олоферн». Гринуэй, следовательно, был идеальным современным художником, который создает мир вокруг старинной гравюры или рисунка. В качестве «круга Гринуэя» в арках сумрачного неоренессансного зала, странно напоминающего бассейн без воды, висели произведения Николая Самонова, Ильи Пиганова, Владислава Ефимова и Юрия Бабича. А в витринах лежали гравюры Галле, Питера Саутмана и других художников, представляющие рубенсовские ваханалии, охоты, мифологические сцены и эпизоды из священной истории.

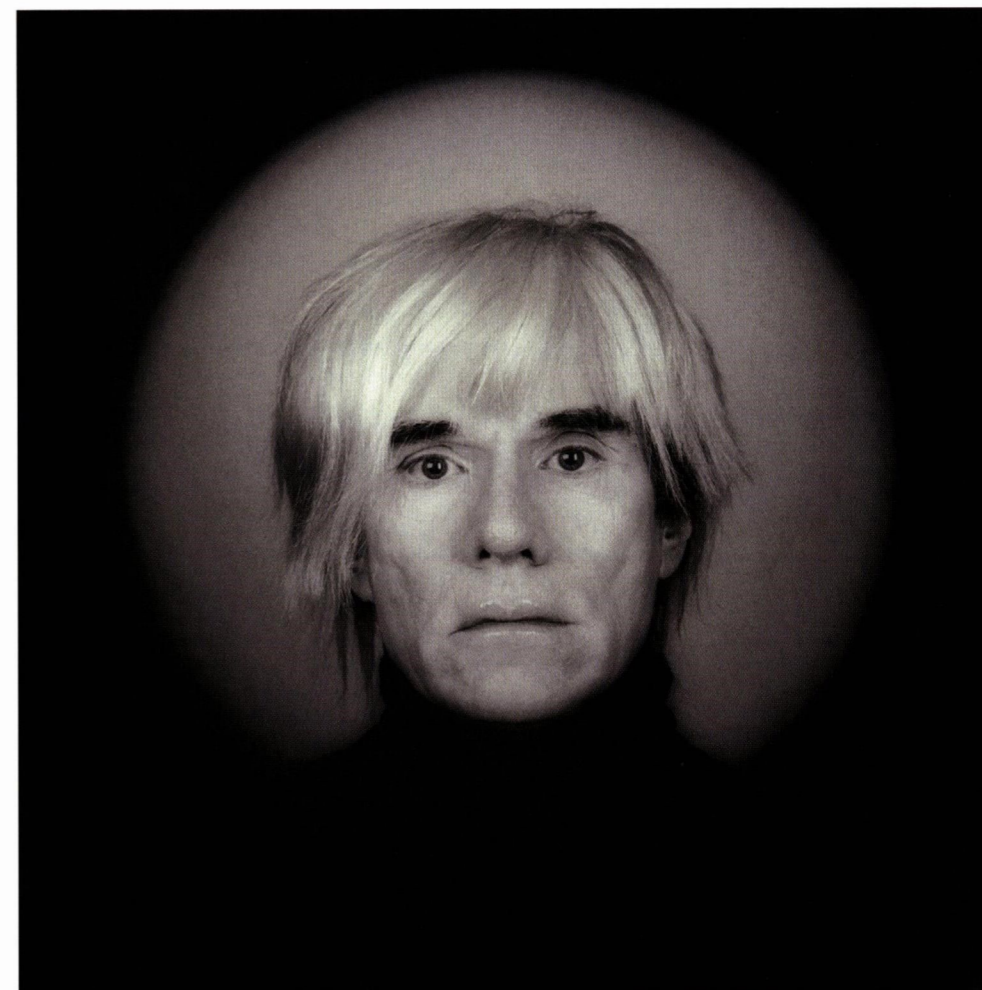
Второй акт относится к лету 1994 года. В Мраморном дворце открылась подготовленная Тимуром Новиковым выставка «Ренессанс и Резистанс: Классические традиции в фотографии», где был показан — впервые в России! — один лист Мэйплторпа, автопортрет в виде Медузы Горгоны. В этом автопортрете, созданном в 1981 году, Мэйплторп вольно использует ренессансную композицию. Он фотографирует себя по пояс, сидящим, облокотившись на горизонтальную опору — нечто среднее между фрагментом алтаря или широким подоконником, на которых итальянские художники раскладывали перед мадоннами символические яблоки и гвоздики, а перед светскими

героями — соответствующие их статусу предметы роскоши. Мэйплторп так представляет зрителю роскошные навороченные часы на своем запястье, сложные по форме и, вероятно, заморские по материалу, как маньеристическая драгоценность. Мы видим словно бы не самого Мэйплторпа, но вызывающе художественные атрибуты его образа жизни: эти ультрасовременные часы, изощренного фасона кожаную куртку и совершенно фантастическую гротескную маску, под которой скрыто лицо художника. Ипполитов тогда отметил маньеристичность Мэйплторпа: замысел настоящей эрмитажной выставки зрел в воздухе петербургского искусства начала 1990-х, в атмосфере созданного Тимуром Новиковым неоакадемизма, или нового русского классицизма.

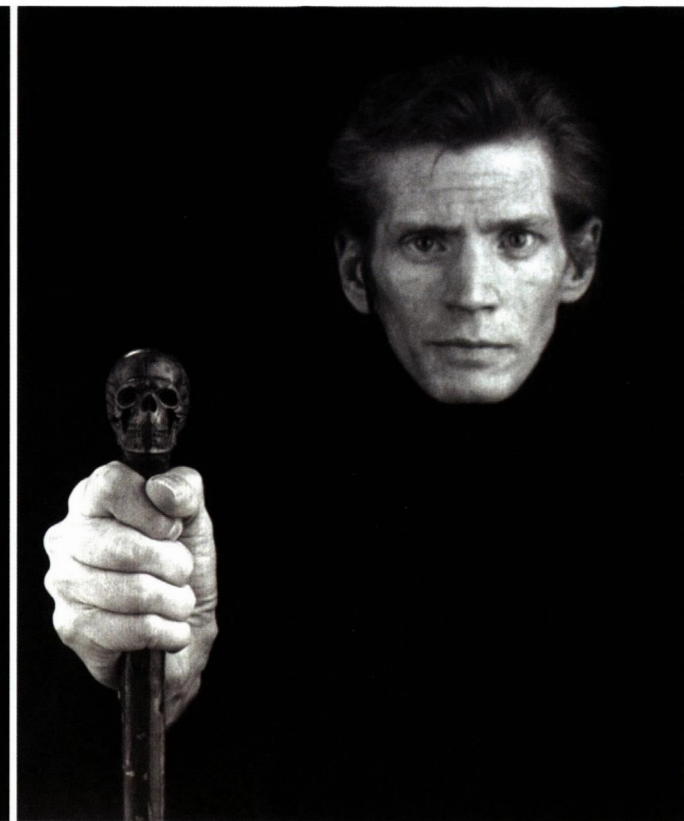
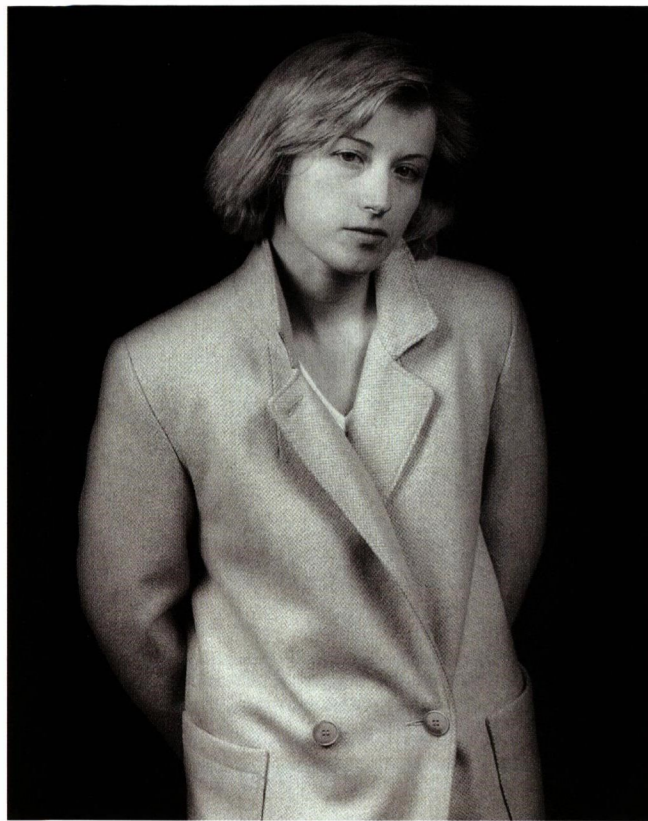
Новиков выбрал единственно автопортрет в виде Медузы Горгоны, отказавшись повесить еще несколько листов из своей коллекции — «голых мужиков», как он говорил. Мэйплторп интересовал его как портретист даже в таком парадоксальном автопортрете без лица. Маска Медузы Горгоны напоминает о важнейшем для современного искусства второй половины XX века образе умертвляющего взгляда. Этот образ благодаря теоретическим семинарам Ж. Лакана в 1970-е годы прочно связывается с искусством фотографии. Зеркальный взгляд камеры навечно замораживает реальность. В области взгляда мы с особенной интенсивностью чувствуем, что живем, чтобы тут же быть восхищенными из мира, лишенными жизни и самих себя. Мэйплторп закрывает лицо маской Медузы Горгоны примерно так, как фотограф-сюрреалист Юмбо в своем автопортрете защищался от слепящего солнечного света фотографическим аппаратом. В автопортрете Юмбо и в других фотографических автопортретах 1920 — 30-х годов фотокамера словно бы автоматически дублировала художника. Мэйплторп всем своим радикально классическим творчеством доказывает, что в фотографии автоматизм вторичен по отношению к искусству. Маска Медузы Горгоны — это символ художественной Европы, от эллинизма и римлян до итальянцев XVII века, уже мертвой музейной Европы, потускневшего от времени венецианского зеркала. И живостью ей — мертвой маске — придает прихотливо изогнутое нервное тело художника, в себе соединившего сегодня Нью-Йорка, то есть американское сегодня *par excellence*, и символ европейской культуры.



Роберт Мэйплторп. Дорис Саатчи. Платиновая печать. 48,9x49,5. 1983. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Robert Mapplethorpe Foundation



Роберт Мэйплторп. Энди Уорхол. Желатино-серебряный отпечаток. 48,9x48,9. 1986. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Robert Mapplethorpe Foundation



Роберт Мэйплторп. Синди Шерман. Желатино-серебряный отпечаток. 48,9×38,7. 1983. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Robert Mapplethorpe Foundation

Роберт Мэйплторп. Автопортрет. Платиновая печать. 58,7×48,4. 1988. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Robert Mapplethorpe Foundation

В начале XX века у русских футуристов и их критиков популярностью пользовалась история о состязании Аполлона и Марсия. Футуризм воспринимался как посмертный реванш Марсия. В конце столетия, подводя его художественные итоги, можно по-другому понять миф о схватке жестокого бога и дерзкого сатира. Это история о необходимом этапе деструкции, о мучении, через которое лежит путь к совершенному образу. Такая трактовка, в отличие от христианского мифа, говорит нам не о духовном, а именно о телесном совершенстве: о том, что оно гораздо сложнее, чем результаты бодибилдинга, о том, что извлечение художественного из плоти мира — болезненная интеллектуальная процедура. Не случайно Мэйплторп видит в своих фотографиях род скульптуры — искусства самого трудоемкого, нуждающегося в абсолютной силе воображения и грубой физической мощи, в тонком интеллектуальном расчете, искусства, в котором, как и в фотографии, невозможно ничего переделать.

Пристальный взгляд Мэйплторпа, транслируемый каждым квадратным сантиметром поверхности его фотографий, производит ощущение такой невыносимой резкости именно потому, что бегущие контуры живых форм ловятся лишь вместе с очертаниями смерти. В одном из последних автопортретов художник оставляет на первом плане живую свою руку, скульптурно, навечно и намертво сжимающую посох с черепом, словно бы пережимающую этой изваянной, литой смерти шею. Сама же фигура и лицо Мэйплторпа, так мастерски, искусством поправшего смерть, отодвинуты на задний план, к мыслимому дальнему пределу, где уже властвует другой свет, подвергающий деконпозиции человеческую личность.

Апофеоз истории Мэйплторпа в России — выставка «Роберт Мэйплторп и классическая традиция: Фотографии и маньеристические гравюры» отличается двойственной убедительностью. Конечно же, некоторые аналогии с гравюрой убеждают полнотой формального сходства. Три грации с гравюры Гольциуса с буграми мускулов, на которых свет и тени динамично меняются местами, с бесконечным вращательным движением тройственного объятия, словно бы они кружатся на небесной сфере, похожи на троицу Мэйплторпа «Кен, Ли-

<sup>1</sup> Мэйплторп был тогда самым скандальным американским фотографом: его выставку в 1988 году запретили в музее Коркоран в Вашингтоне как порнографическую. (И поклонники художника в знак протеста устроили акцию: они проецировали образы Мэйплторпа на фасад музея.) Неудивительно, что желание привезти в Россию Мэйплторпа в 1990-х разделяли многие. Одну из таких неудачных и комических попыток описывает Ан-

дия и Тайлер», открывающую каталог. Молодой Шварценеггер — один в один Аполлон, вооруженный луком, перед битвой с Пифоном. Изгибающийся в замкнутом пространстве круга Томас напоминает героев-страстотерпцев древности Иксиона, Фазтона, Икара и Танталя. Откровенная поза Патти Смит позволяет сопоставление с бронзовой Молодой женщиной, стригущей ногти на ногах. Портрет радующих друг друга садомазохистов Доминика и Элиота по некоторым внешним признакам совпадает с изображением Каина, убивающего Авеля. Однако как раз эти две последние из упомянутых работы Мэйплторпа позволяют говорить о важности другого убеждения.

Убеждения в том, что Мэйплторп при всей его перфекционистской неоклассической «сделанности» был прежде всего великим портретистом, способным вернуть в горячее состояние портрета даже холодный мраморный лик Аполлона. Именно этим Мэйплторп, в частности, отличается от не менее знаменитых гламурных фотографов своего времени Хельмута Ньютона или Ричарда Аведона, взгляд которых был полностью сосредоточен на поверхности явлений. И, следовательно, «классические традиции в фотографии» стоит понимать расширительно — как драматические сопротивление и возрождение, цель которых не только в изощренных формальных моментах, но и в неостановимом движении в сторону идеала, пусть и, как мы безотчетно знаем, недостижимого, способного своей недостижимостью разрушить самого художника как личность. Движение в сторону идеала требует сохранить образ человека, что в современной ситуации полного отсутствия портретной живописи и сомнительности портретной фотопродукции является далеко не самой простой задачей. Новиков, будучи замечательным портретистом, целенаправленно стремился возродить искусство портрета, чему отчасти и должен был способствовать «Ренессанс и Резистанс». Рассматривая каталог Мэйплторпа, дольше всего задерживаешься именно на лицах, на взглядах людей, с которыми он был связан судьбой и творчеством — на лицах художников Франческо Клементе, Синди Шерман, Энди Уорхола, тех, кто, как и будущий Терминатор-Шварценеггер, как сам Мэйплторп, сделали мир, где мы сейчас живем.

дрей Хлобыстин: в начале 1990-х вместе с галеристом Полом Джаделсоном они едут в Бостон, чтобы договориться с находившейся там в это время Ириной Антоновой, и Джаделсон перед самой встречей впопыхах вырывает из каталога одну за другой картинку, которые могут шокировать директора ГМИИ.



Энди Уорхол. Ранний автопортрет. Акрил, серебряная краска и шелкография на холсте. 50,8×41. 1964. Sammlung Froehlich, Stuttgart. © 2004 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York

## Энди Уорхол: сегодня и навсегда

Екатерина Андреева

«Энди Уорхол. Автопортреты». Sprengel Museum (Ганновер, Германия). В экспозиции собраны 52 картины, 45 рисунков, коллажи и фотографии. До 16 января 2005

**Эта осень доспевает под лучами Энди Уорхола. Октябрьский «Артфорум» с подзаголовком «Это сегодня: поп после попа» посвящен поп-арту. Один из его разделов — «Мой Уорхол», название другого — «Попизмы» — заимствование из Уорхола, и вообще Уорхол — единственный художник 1960-х, на котором здесь сфокусированы и критики, и актуальные мастера художественной сцены 1990-х. В Нью-Йорке в галерее Paul Kasmin проходит выставка портретов «Энди Уорхол. Покровители и друзья». В Германии показывают его автопортреты.**

Для нас это повод еще раз напомнить о портрете в искусстве 1960—80-х годов, потому что, несмотря на успешную музеефикацию Уорхола и на то, что портретность является качественной характеристикой всех его образов — от кока-колы до доллара, тема «Уорхол-портретист» вызывает неоднозначную реакцию. Она звучит не так самоочевидно, как «Бекман-портретист» или «Пикассо-портретист». Критикуя художника, Дональд Каспит доказывает, что «для Уорхола... желание смотреть и подставлять себя взгляду — это ...наиболее интенсивные формы сексуальной активности и человеческих отноше-

ний. Они автоматически агрессивны — результаты желания доминировать над тем, что подвергается осмотру. ...Равномерное впечатление от [портретных] работ Уорхола ... обнаруживает ...неспособность чувствовать других, а в конце концов, и себя... Садомазохистское разрушение знака другого ... является яростным... проявлением уязвимости — выражением глубокого ощущения ничтожества, незаметности самого разрушителя. <...> Портреты-симулякры Уорхола — это опиум, который он принимал, чтобы унять боль от своего рокового чувства неадекватности, пустоты, незначительности, нелюбимости, даже несуществования».

Оценка Каспита повторяет заключение об искусстве Уорхола, сделанное ранее Ж. Бодрийаром, который выделяет Уорхола как парадигматическую фигуру своего времени: «Многочисленные копии лица Мэрилин являют собой одновременно и смерть оригинала, и конец репрезентации как таковой. <...> Всякое видение замыкается в этом движении туда-сюда. <...> Бесконечная цепь копий одной порождающей модели смыкается с размножением одноклеточных и противостоит половому размножению, которое для нас отождествляется

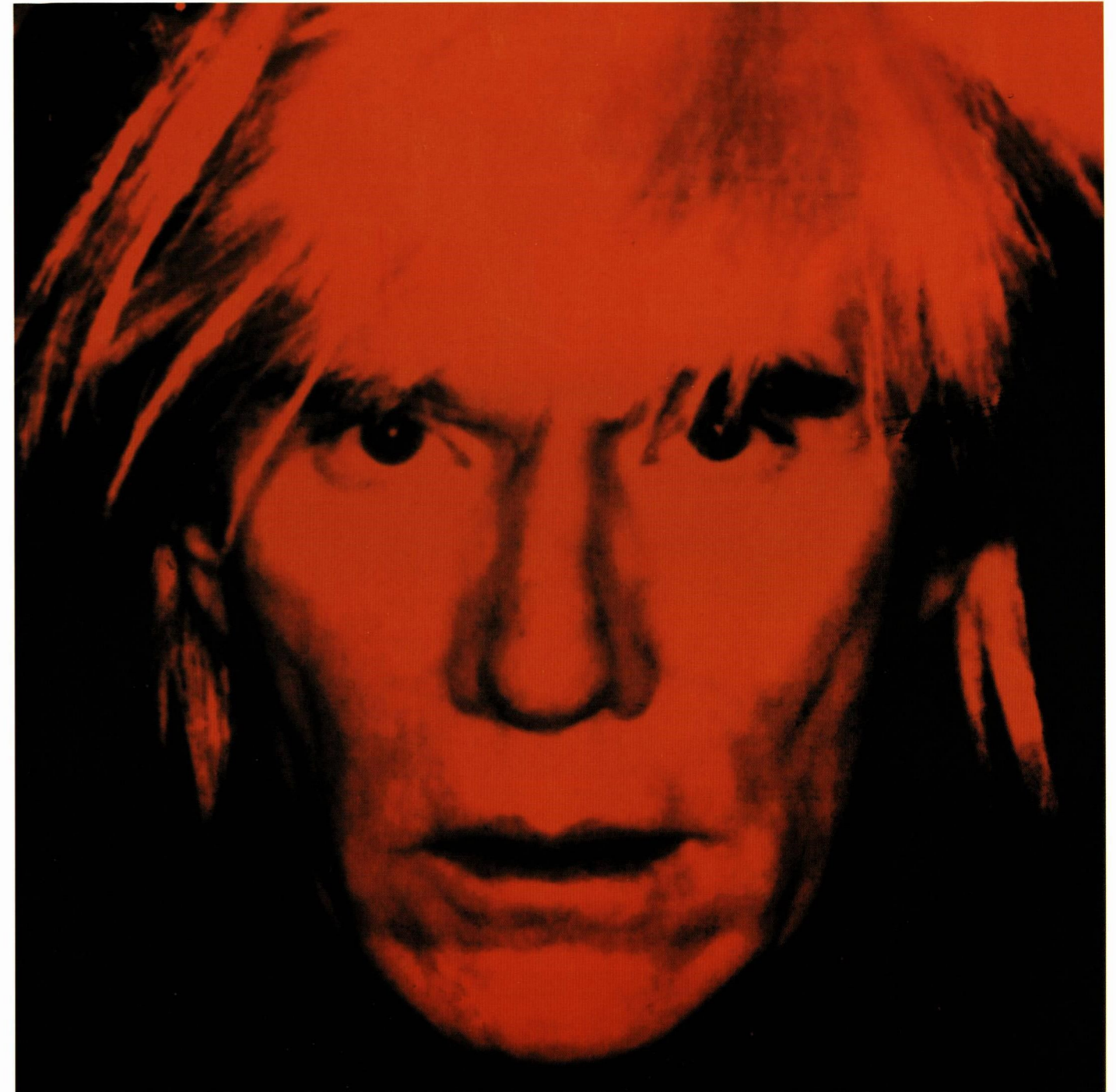


Энди Уорхол. Автопортрет. Синтетическая полимерная краска и шелкография на холсте. 203,2×203,2. 1986. National Gallery of Art, Washington. Gift of the Collectors Committee. © 2004 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York

с жизнью». Возможно, что для него действительно было все одно — и размноженные шелкографией фотоповторения лиц, и полароидные снимки половых органов, которые он делал в больших количествах, предлагая посетителям Фабрики снять штаны и справедливо вида в этих снимках удивительное разнообразие человеческой породы.

Привычная констатация автоматической холодности, зеркального безразличия как основы портретной концепции Уорхола вызывает впечатление, что он «шлепал» свои модели, как принтер, напрямую подключенный к цифровой камере. Между тем то, что Уорхол обдумывал и строил портрет, превращая фотоотпечаток в живописно-графическую композицию, заметно даже в такой заказной и «салонной» работе, как единственно доступный нам оригинал — портрет Петера Людвиг. Здесь при помощи нескольких линий и расположения цветных пятен Уорхол виртуозно создает столь ценное в светском портретировании выражение возвышенной задумчивости. Значительность Уорхола-портретиста раскрывают и его многочисленные автопортреты. Ранние из классических датированы 1964 годом и

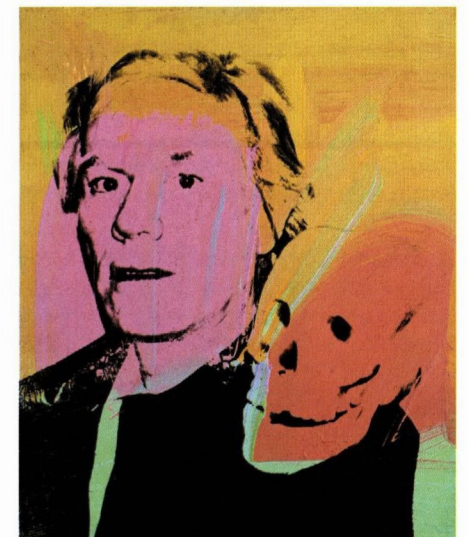
представляют молодого художника, позирующего камере, иногда принимающего облик киногероя. 1964 год — пик поп-арта, ретроспектива Уорхола в Филадельфии, где волна поклонников тянулась за автографами, передавая листочки из блокнотов, счета и обертки от печенья, любые клочки бумаги, будто художник — поп-звезда, как Элвис. Следующий знаменитый автопортрет — 1966 года, повторенный в 1967-м, далек от однозначной звездности: художник умножает изображение своего лица, полупогруженного в тень, он приложил руку к губам, словно предлагая зрителю умолчать о чем-то существенном. Черты «полузатерты» краской, как лица Джеки Кеннеди или Мэрилин Монро, но, вглядываясь, видишь, что сделано это в каждом случае по-своему. По умноженному лицу вдовы президента краска размазана, как хаотические судороги, в лице Мэрилин она подчеркивает гламурное очоечение человеческих черт, лицо самого Уорхола погружается в красочное марево, как в пары, окутывающие жреца. В 1981 году Уорхол печатает новый автопортрет — «Тень», так что он раздваивается на живое цветное лицо и заостренную черную тень, ино-



Энди Уорхол. Автопортрет. Синтетическая полимерная краска и шелкография на холсте. 101,6×101,6. 1986. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. © 2004 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York

бытие личности, резко схваченное камерой. Смерть уже наполовину ему знакома, и он хочет включить и ее изображение вместе со своим собственным в число своих знаменитых моделей. Нужно быть очень предвзятым критиком, чтобы не заметить в этом ряду произведений классической эволюции автопортрета, знакомой по циклам Рембрандта.

В случае Уорхола эта эволюция одновременно личная и ничья, то есть обобщественная. Недаром свой текст об Уорхоло Маурицио Кателан — герой наших дней — называет «Army of One», подчеркивая этим иронично гуманный, если это слово еще применимо сегодня, мессидж уорхоловского творчества. Ведь гений поп-арта в отличие от других гениев оставил после себя мир и нетронутым, и незаметно преобразенным, оставил пустоту, в которой могут упражняться другие, как, например, звезда 1990-х Дуглас Гордон, который в 1996-м фотографирует себя в косо пришпандоренном седом парике и называет это все «Автопортрет в качестве Курта Кобайна, в качестве Энди Уорхола, в качестве Майры Хиндли, в качестве Мэрилин Монро»...



Энди Уорхолл. Автопортрет с черепом. Синтетическая полимерная краска и шелкография на холсте. 40,6×33. 1978. Courtesy Anthony d'Offay, London. © 2004 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York



Каспар Давид Фридрих. Большой заповедник близ Дрездена. Х., м. 73,5×103. 1832. © Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister

## картины «с дистанцией»

Астрид Фольперт (актуальные заметки из Дрездена)

От Каспара Давида Фридриха до Герхарда Рихтера. Дрезденская галерея. Альбертинум, Терраса Брюля. До 29 января 2005 г.

Природные катастрофы проявляют себя иной раз не только с разрушительной стороны. Альбертинум<sup>1</sup> через несколько месяцев закрывается на реставрацию, необходимую вследствие повреждений, нанесенных наводнением 2002 года. «Зеленый свод»<sup>2</sup> еще в сентябре переехал в западное крыло, где, собственно, и располагался до Второй Мировой войны; здесь же, начиная с апреля, «прописан» и открыт для посетителей гравюрный кабинет. Возможно, кого-то удивит тот факт, что незадолго до начала общей реставрации здания весь верхний этаж Галереи новых мастеров, расположенной на Террасе Брюля, был полностью отремонтирован и подвергся перепланировке. 350 прежних экспонатов и те, что недавно пополнили коллекцию, в обновленных залах чувствуют себя неплохо. Недаром генеральный директор Дрезденских художественных собраний Мартин Рот говорит о начале новой эпохи.

Предпринятый «лифтинг», придав прежде гетерогенному собранию некий элемент структуры и особенную гибкость, вдохнул в Галерею новую жизнь. Главным толчком к перестройке стала «Скала» (1989), картина Герхарда Рихтера. Дело в том, что художник выставил на аукцион это выдающееся полотно с условием передачи вырученных средств пострадавшему от наводнения дрезденскому собранию. Покупатель не только выложил за картину баснословную сумму, но и подарил Дрезденскому музею саму «Скалу». Этот жест в свою очередь побудил 72-летнего мастера, с 1983 года живущего в Кельне, передать музею своего родного города Дрездена на длительное хранение 30 полотен, относящихся к разным периодам его творчества (всего за 40 лет). К этому набору прибавились одиннадцать картин Рихтера из частных собраний. Так Дрезден в один момент стал обла-

дателем самого большого и целостного, даже по международным меркам, музейного собрания произведений Герхарда Рихтера.

Стоит отметить, что известность пришла к Рихтеру именно после того, как он в 1961 году в возрасте 29 лет предпринял решительный шаг к отъезду как из Дрездена, так и из самой ГДР — «по эстетическим мотивам», как художник говорит сегодня. Нынешние дары в сложном контексте прежнего «разрыва» вряд ли могут быть поняты как «простая» компенсация. Решение Рихтера во всей его очевидности куда большее событие, чем просто благородный жест, ведь лишь после того как его картины оказались выставленными в музеях Запада, художник вполне осознал всю значимость Дрездена для истории искусства. Рихтер всегда отмечал и отмечает непреходящее значение традиции, живописного «ремесла» — то есть тех аспектов творчества, которым на Эльбе издавна придавали особое значение и которые на самого Рихтера, несомненно, повлияли. Тем не менее не в родном Дрездене, а в Дюссельдорфе и затем в Кельне Рихтеру удалось реализовать свою «мечту о другом искусстве», чтобы впоследствии в полотнах неизменно поддерживать всегда важную для мастера «дистанцию по отношению к действительности».

Нынешнее преобразование дрезденского собрания возможно истолковать и как своеобразную интерпретацию представленной в нем истории искусства — в оптике Герхарда Рихтера. Осмотр экспозиции начинается с Каспара Давида Фридриха и романтиков, а дальше путь ведет через импрессионистов, экспрессионистов и участников дрезденского Сецессиона — к искусству ГДР. В итоге последовательного обзора двухсотлетней истории живописи (собрание скульптуры в Дрездене, к сожалению, гораздо менее репрезентативно) оказываешься наконец в современности. В первом из трех «рихтеровских» за-



Герхард Рихтер. Голландская морская битва. Х., м. 100×140. 1984. © Gerhard Richter

лов развешены главным образом крупноформатные абстракции 1970—1990-х годов, их сменяют в обратной временной последовательности серые по колориту холсты и так называемые «витринные», выполненные с использованием стеклянной поверхности картины, пока наконец не начинает задавать тон знаменитая «фотографическая живопись», которая после «исхода» художника из Дрездена и составила основание его «новой эстетики»: «Секретарша», «Мертвые», «Моторная лодка», портреты «Восьми будущих медсестер», — все вещи первого ряда мирового современного искусства.

Подобно представителям поп-арта, Рихтер использует в качестве основы фотографию, причем практически любой жанровой ориентации. В острающем перерисовывании фотографической основы художник осознанно идет на отказ от деталей, размывание контуров, фрагментирование исходного изображения. Серый цвет становится медиумом документальности. Стекло же у Рихтера — своеобразный символ «всего-видения» и «ничего-не-понимания». Так же и нанесение краски с ее последующим снятием на картинах с мотивировкой «времен года» аттестует его как художника сломов и преломлений. Одним словом, по объему, по густоте и стиливому многообразию собрание вышло изысканное и впечатляющее.

Ввиду близящегося закрытия Альбертинума на реставрацию при осмотре «основной развески» невольно прикидываешь, как же она будет смотреться «после». Переезд экспрессионистов и художников «новой деловитости», а также «типичных примеров» из главы истории искусства под названием «Искусство в ГДР» в другую половину верхнего этажа прибавило отдельным произведениям самодостаточности и весомости. Наиболее удавшимся представляется зал Отто Дикса. Доминирующее здесь искусственное освещение (сменившее естественный верхний свет прошлого зала) придало свежести и выразительности как диксовскому «Военному триптиху», так и расположенному в соседнем зале живописному алтарю Грундига «Тысячелетняя

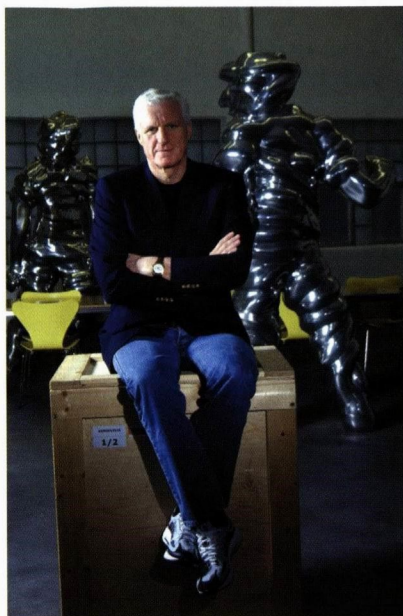
империя». Важно отметить, что раздел «Искусство в ГДР» впервые после 1990 года оказался здесь структурированным не в соответствии с политическими аспектами, а исходя из внутренних закономерностей истории искусства.

Переоборудование означает для Альбертинума, как подчеркивает директор собраний Мартин Рот, прямую дорогу в третье тысячелетие. Отныне и впредь Альбертинум идентифицирует себя как музей не коллекционеров, но художников, музей, в котором должно найтись место и мастерской и архиву. Хорошо бы, конечно, если бы в роли последнего выступил архив Герхарда Рихтера.

Частью нового самосознания Дрезденских собраний выступает активизация международного сотрудничества. В связи с открытием в замке «Зеленого свода» президент фонда Джона Пола Гетти, расположенного в Лос-Анджелесе и объединяющего музей, реставрационный институт и солиднейший НИИ, объявил о выделении фондом для Дрезденских государственных художественных собраний 230 000 долларов. Эти деньги предназначены для финансовой поддержки проекта, который, по словам д-ра Барри Мунитца, будет связан с изучением многосторонних культурных связей России и Германии, начиная с XVII века и до наших дней. Предполагается, что в рамках проекта немецкие и русские ученые в режиме тесного сотрудничества займутся до сих пор малоисследованными аспектами культурных контактов между Саксонией и Дрезденом с одной стороны и Россией, Петербургом и Москвой — с другой. Организационный центр исследований планируют разместить в Дрезденском замке.

<sup>1</sup> Albertinum — традиционное название части Дрезденского замка, специально построенной в XIX веке для размещения художественных собраний.

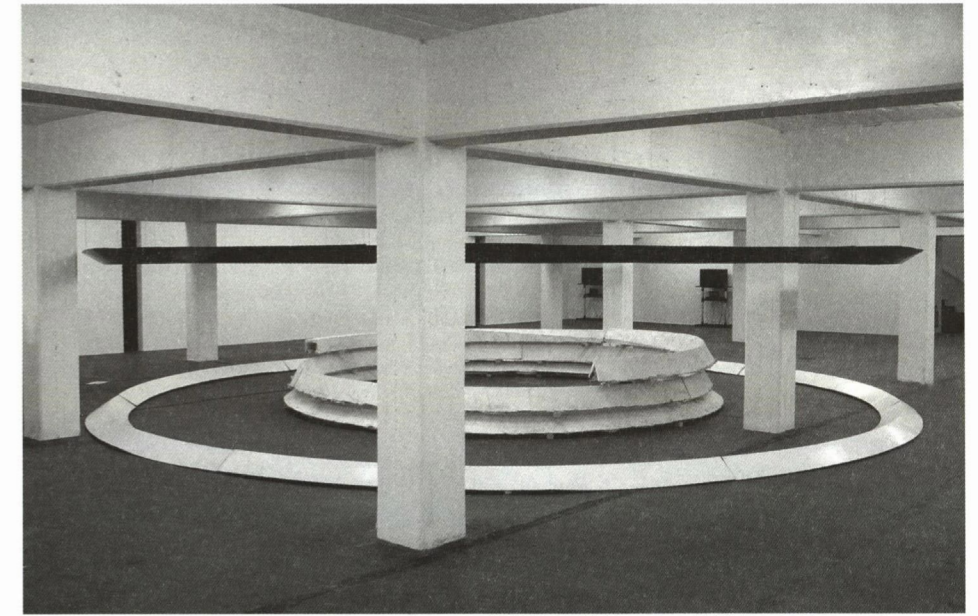
<sup>2</sup> Das Grüne Gewölbe — дрезденское собрание произведений ювелирного искусства.



Фридрих Кристиан Флик на фоне работы Томаса Шютте. © Friedrich Christian Flick Collection, Zürich  
Foto: Dieter Bauer, Berlin



Джейсон Родс. Геморроидальная инсталляция. 2004. Foto: R. Marz, Berlin © Friedrich Christian Flick Collection, Zürich



Брюс Науман. Модель траншеи и четырех скрытых окопов. 1977 © VG Bild Kunst, Bonn 2004. Foto: R. Marz, Berlin

## искусство & flick как «пятнышко» истории

Астрид Фольперт

Берлин, Музей Hamburger Bahnhof / Гамбургский вокзал.  
«Коллекция Фридриха Кристиана Флика в Hamburger Bahnhof». До 23 января 2005

**Экспозиция американского MoMA, ставшая в Берлине выставочным хитом прошедшего лета (1,2 миллиона посетителей!), только что закончилась, и Объединению государственных музеев Берлина не терпелось продолжить череду успешных культурных событий новым крупномасштабным проектом. Поэтому уже в сентябре на другой выставочной площадке, в Hamburger Bahnhof, начался показ коллекции Фридриха Кристиана Флика.**

Правда, выражения восторга в данном случае гораздо сдержаннее, и, даже более того, имеют место откровенные жесты протеста, исходящие в том числе и от авторитетных представителей культурной сцены. Объектом активной поддержки выставка стала главным образом со стороны «официальной». Почтивший церемонию открытия своим личным присутствием канцлер Германии, будучи в отличном настроении, охотно позировал для фотокамер на пару с живущим в Цюрихе 60-летним плейбоем, бизнесменом и коллекционером Фридрихом Фликом. Главный повод — последний на семь лет предоставляет музею для временных выставок свою коллекцию современного искусства: 2500 произведений живописи, фотографии, скульптуры, объекты, инсталляции и видео (авторские работы 150 современных художников), прежде содержавшуюся в гигантских хранилищах Швейцарии.

На нынешней, первой презентации представлены 400 из них. Чтобы показ оказался возможным, из основной экспозиции музея пришлось удалить все, кроме вещей Бойса, а один из запасников переоборудовать (на средства коллекционера) в выставочный зал. «Приобретенные» таким образом 13 000 м<sup>2</sup> дополнительной выставочной площади, по-видимому, главное достижение данного проекта — затеи, при всей ее разрекламированной «сенсационности», весьма спорной и ставшей уже в процессе подготовки объектом небывало резкой критики. Целый ряд мотивов мешает просвещенному посетителю воспринимать данную выставку в «плане чисто художественном», то есть так, как хотелось бы устроителям.

Передача дорогих предметов искусства из частных собраний в государственные музеи во временное пользование или в качестве дара стала в последнее время доброй традицией. Объясняется это просто: большинство владельцев уже просто финансово не в состоянии пополнять свои фонды путем самостоятельных приобретений. Только для Берлина Флик — уже четвертый коллекционер, собрание которого принимается под эгиду объединением государственных музеев «Прусское культурное достояние» с целью сделать его доступным для

публики. С первыми тремя коллекциями, принадлежащими Хайнцу Бергрюну, Эриху Марксу и Манцони, проблем не возникало хотя бы в силу безупречности интеллектуальных кредо, биографий и семейных предысторий их владельцев. Случай Флика — гораздо более сложный, недаром город Цюрих решительно отклонил предложение коллекционера о передаче ему на хранение данной коллекции. Дело в том, что Флик приобретает произведения искусства (а начало коллекции было положено уже в 60-е годы) на средства, полученные в наследство от своего деда, печально знаменитого оружейного фабриканта Фридриха Флика. Флик-старший разбогател в эпоху национал-социализма, в частности и в особенности в пору II Мировой войны, эксплуатируя на своих предприятиях в целом около 70 000 подневольных рабочих, насильственно пригнанных с оккупированных восточных территорий. После войны Флика предали суду, однако до конфискации имущества дело не дошло. Вины своей за что-либо совершенное во время войны он никогда не признавал, как не предпринимал и попыток компенсировать жертвам понесенный ими ущерб. Внук и наследник Флика-старшего, Кристиан, собственно коллекционер, заявляет: вина по наследству не передается, внук за деда не отвечает, а от какой-либо ответственности он, мол, и не уклоняется. Тем не менее в отличие от своих брата и сестры Флик ни разу не делал взносов в фонды, компенсирующие ущерб живущим из числа бывших подневольных рабочих — граждан Восточной Европы, и вообще не шибко способствует кому-либо в деле подробного знакомства с его биографией. Лишь под давлением общественности Флик-младший дал разрешение на изучение документов, касающихся истории его семьи.

Но ответственность не знает срока давности, оттого и появилось в авторитетнейшем музее Берлина над всей экспозицией раритетных вещей современного искусства грязноватая тень «пятнышка» истории (по-немецки фамилия коллекционера Flick означает «пятно»), насколько замутняя всю картину. Объединению государственных музеев, институции весьма солидной, приходится теперь волей-неволей принимать на свой счет упреки в слепой доверчивости или по меньшей мере в наивности, ведь отнеслись здесь к предложению швейцарского коллекционера прямо по поговорке «дареному коню в зубы не смотрят». Кстати, организаторы пошли на проведение ряда публичных дискуссий по поводу «спорной» выставки лишь после того, как детали заключенного с Фликом договора стали достоянием общественности и объектом острой критики. А вот требование выставить в здании музея, в параллель основному показу, материалы, касающиеся

ся семейной истории Фликов, до сих пор наталкиваются на отказ. Ответственность в данном случае просто перекалывается на другую институцию: на небольшой, расположенный совсем в другом районе Берлина, Региональный музей и на мюнхенский Институт истории современности, сотруднику которого и предоставлен доступ к семейному архиву Фликов. До посетителей же самого «Гамбургского вокзала» результаты всех этих «где-то далеко» протекающих процессов по выработке объективных оценок пока не дошли.

Влияние коллекционера велико, потому и отношение объединения государственных музеев «Прусское культурное наследие» к вопросу «ответственности» Флика скорее сдержанно-нейтральное. Конечно, искусство не должно выступать заложником истории, но ведь в случае с Фликом искусство исполняет роль «входного билета» в высший свет берлинской политики и столичного общества, и всего лишь. Именно так оценивает ситуацию ряд виднейших художников, и среди них Герхард Рихтер, работы которого представлены в собрании Флика. Рихтер так прокомментировал ситуацию: «Деньги решают все. И если при этом господин Флик еще и предоставляет берлинцам на семь лет свою коллекцию, многие готовы воспринять его жест как преподносимый нации великий подарок. Моральная же сторона дела, если ее в принципе возможно отделить от стороны эстетической, не вызывает у меня ничего, кроме отвращения». Позволил себе высказаться на большую тему и Клаус Штек, действительный член Академии художеств ФРГ: «Меня искренне возмущает, что мы с готовностью расстилаем красную ковровую дорожку перед одним из наиболее крупномасштабных налоговых плательщиков и не хотим замечать выступающих на этой дорожке коричневых пятен». Штек, между прочим, устроил перед «Гамбургским вокзалом» раздачу выпущенных специально по поводу открытия выставки открыток в стиле mail-art в качестве «бонусов» посетителям. На открытке надпись: «Для всех бывших подневольных рабочих АО Флик вход свободный».

Стоит отметить, что многие из представленных на выставке произведений искусства производят впечатление столь же сомнительное, что и вся эта история. Даже несмотря на то, что куратор Ойген Блум, разработывая «сценарий» экскурсии по выставке, проявил массу выдумки и сноровки с целью польстить коллекционеру. Так, он ловко «проводит» посетителей по «ущельям», «долинам», «лесам» и «просекам», предупредительно обращая их внимание на «опасные ситуации» и «подводные камни» экстравагантной экспозиции. Предметы искусства, распределенные по семнадцати разделам, заглавленным по типу: «История творения», «Культовая вечность как старейшая болезнь человечества» или «Мозг предместья — У красоты есть глубина», — призваны поведать посетителям определенные сюжеты и укрепить сознание реципиента в «восприятии пространства». Свободное, без оглядок на условности и табу, воплощение таких тем, как «секс», «власть» и «насилие», подается как главная особенность

и ключевое достоинство воплощенного проекта. Экскурсионное путешествие представляет нам нечто, не отделимое от нашего обыденного опыта, но пафосно и претенциозно — в виде «энциклопедии всех амбивалентных элементов нашей с вами жизни». Дети и подростки младше 16 лет проходят на эту выставку (цена входного билета — 9 евро) по билетам с 50-процентной скидкой. Правда, табличка на кассе предупреждает: многие экспонаты для осмотра несовершеннолетними «не рекомендованы».

Суждений на тему историко-художественной ценности данного частного собрания до сих пор было высказано не так уж много. Помимо чисто исторической подоплеку события от эстетического его аспекта внимание общественности и критиков отвлекается также и акцентированием масштабности выставки, которую называют самым крупным выставочным проектом Германии, затмившим в том числе и знаменитую кассельскую Documenta. Подобные заявления бездоказательны и призваны, по-видимому, выступить малоубедительным аргументом в пользу высоких расходов. Стоит отметить, что первые 400 из 2500 произведений собрания, относящихся по большей части к образцам позднего модернизма, хотя и демонстрируют известный уровень художественного качества, ничем «особенным» публику не поражают. Коллекционер, для которого покупаемые произведения, по его собственным словам, были «источником энергии», «продуктивного смятения чувств», новых вопросов и новых ответов, в выборе приобретений держался в основном в пределах расхожей художественной конвенции. Эта оценка сохраняет свою объективность даже при учете того факта, что в коллекции представлены произведения таких знаменитостей, как Брюс Науман, Мартин Киппенбергер, Томас Руф, Томас Шютте, Вольфганг Тильмас, Дэн Грэхэм, Синди Шерман, Пиппилотти Рист. Стилиевой контраст задают в изобилии представленные вещи Пола Маккарти, нагруженные «миккимаусовской» и фаллической символикой вкупе с жестким порно-шоу с игривым названием «Салонный театр». Чем абсурднее, чем мистичнее и жестче — тем лучше, такова логика Флика. Правда, в глазах федерального министра культуры госпожи Вайс и этот аспект выставки оборачивается достоинством. По ее словам, эти произведения видятся ей предметами из «прошедшего столетия, столетия поруганий и счастья». И вот теперь они — в Берлине, городе, который, по словам министра, «сам стал метафорой поругания». Именно здесь, считает фрау Вайс, эти вещи и уместны — как знак протеста против всего «музейного». Следуя данной логике, фонд «Прусское культурное наследие» должен бы, пожалуй, в 2011 году, когда собрание Флика будет показано целиком, объявить об отмене музейной институции как таковой. Ведь к тому моменту и объявляемые теперь «строптивыми» и «бунтарскими» предметы искусства из коллекции Флика станут такими же обычными музейными экспонатами, как и все другие произведения искусства, созданные до них.



Пабло Пикассо. Голова фавна. Бумага, линогравюра

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

## ДИАЛОГИ — МЕТАМОРФОЗЫ

Пикассо и мировое художественное наследие.  
Из музеев Франции, Испании, Германии, Австрии и России

29 ноября 2004 — 1 февраля 2005

Информационные спонсоры — РИА «Новости», «Московская правда», «Новый мир искусства», «АртХроника», «Седьмой континент. Столичное ревю», «Красота онлайн» (www.krasotaonline.ru)  
Информационная поддержка — «Труд», «Мезонин»

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

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

представляют выставку

## ПАРМИДЖАНИНО ЧЕРЕЗ ВЕКА И ИСКУССТВА

6 декабря 2004 г. — 31 января 2005 г.

Генеральный информационный спонсор ГМИИ им. А.С. Пушкина — «Афиша»  
Информационные спонсоры — РИА «Новости», «Креатив&creativity», «Новый мир искусства», «Седьмой континент. Столичное ревю», «Красота онлайн» (www.krasotaonline.ru)  
Информационная поддержка — «Труд», «Мезонин»

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



Пармиджанино (Франческо Маццола).  
Любовная пара. Офорт, сухая игла, резец.  
1529—1530. Государственный Эрмитаж.

## евангелие от Матисса

Дмитрий Новик

ГМИИ им. А. С. Пушкина. Выбор Сергея Ивановича Щукина. К 150-летию московского коллекционера. До 14 ноября

**Банальная мысль — только коллекции Ивана Морозова и Сергея Щукина сделали Россию обладательницей первоклассного искусства рубежа XIX—XX веков — не перестает быть истиной от многократного повторения. Выставки из купеческих коллекций достойно прокатились по миру, а теперь показались и в российских мегаполисах.**

Поводом для нового показа стало 150-летие со дня рождения Сергея Щукина. ГМИИ не стал затевать грандиозных торжеств, он просто перемонтировал свои богатства, выделив для щукинских вещей отдельные залы. Эрмитажная часть осталась на своем месте, дав лишний повод для вздохов о том, что закрытие в 1948 году Музея нового западного искусства, где все было вместе, уничтожило арт-проект мирового уровня.

Событие удалось: в Москву приехал Андре-Марк Делок-Фурко, внук Щукина. Он подарил ГМИИ подлинную выписку из метрической книги за 1854 год о рождении Сергея Щукина, два произведения Рауля Дюфи и четыре полотна Анри Ле Фоконье. Сергей Щукин приобрел их, живя в эмиграции. Разумеется, они не идут ни в какое сравнение с уже знакомыми нам матиссами и пикассо. Драйва начала XX века не было, остались воспоминания о безвозвратном прошлом. Не случайно на одном из портретов изображена Ирина, дочь Щукина.

Разгадать тайну невероятной интуиции деда попытался внук. Он произнес эмоциональный монолог на конференции, посвященной феномену Щукина, которая предшествовала вернисажу. Воспроизводим небольшой фрагмент этого выступления, сделанного на русском языке.

«Проект „Щукин“ состоял в том, чтобы взять Москву. Представьте себе: маленький заикающийся человек хочет быть заметным в обществе. Красавица жена, строгий, но красивый особнячок в центре Москвы. Тот Щукин мне не слишком симпатичен, такой новый русский, но приличный, еще не было 70 лет „холодильника“. Собирает то, что предпочитали авангардисты и снобы, но это не объясняет его романа с Матиссом. Получая заказы от Щукина, Матисс стал работать лучше.

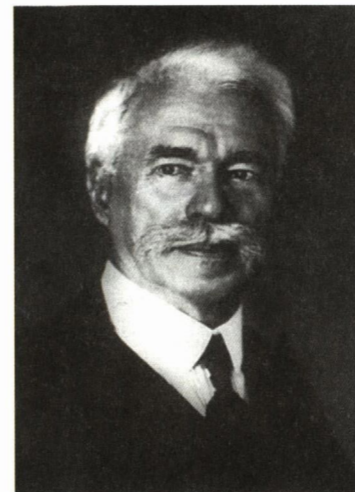
Позже его сын, Пьер, спрашивал и себя и других: а кто бы еще мог заказать „Танец“? И не находил ответа.

Вспомним 1907 год: у Щукина умирает жена, а годом раньше закончил жизнь самоубийством его младший сын Сергей. Миф о внешнем успехе рухнул. Дальше Щукин поступает, как мог поступить только московский купец. Он идет жаловаться. Едет в Каир, откуда с 18 бедуинами путешествует на Синай, чтобы скитаться по пустыне и посетить знаменитый монастырь. Живет в палатке, питается, как бедуины, финиками и хлебом. Такой экстремальный туризм. Насколько я помню, религия в семье была частью светской жизни — бабушка причащалась на Пасху... Но чтобы стать паломником! Вдруг в дневнике появляется запись о том, что мол „хочу видеть Дени, слушать Скрябина и Брюсова, хочу снова в столичную жизнь“. Закат на Красном море Щукин сравнивает с декорациями Коровина в Большом театре. Я думаю, что подсознание сказало ему: „Вот твоя судьба. Езжай в Париж и работай тяжело над выбором“.

Пикассо и Матисс — „текстильные“ люди. Напомню, что Щукины были теми, кого сейчас называют трейдерами, то есть они покупали ткань на фабриках и торговали ею. Там нужен был абсолютный глаз, Щукин умел выбирать ткань, на которую будет спрос.

В 1910 году застрелился другой его сын — Григорий, причем это произошло в день смерти матери. Гроб стоял в зале, украшенном ромашками, через год Матисс развесит там свои полотна. Речь идет об искусстве страсти, о смерти. Щукин стал человеком во всех смыслах этого слова, его ест „кубическая“ страсть, нагромождения кубов и цилиндров. Его восторг напоминает восторг кролика перед удавом. Он игрок, заказывает картины в долг, обещая платить ежемесячно.

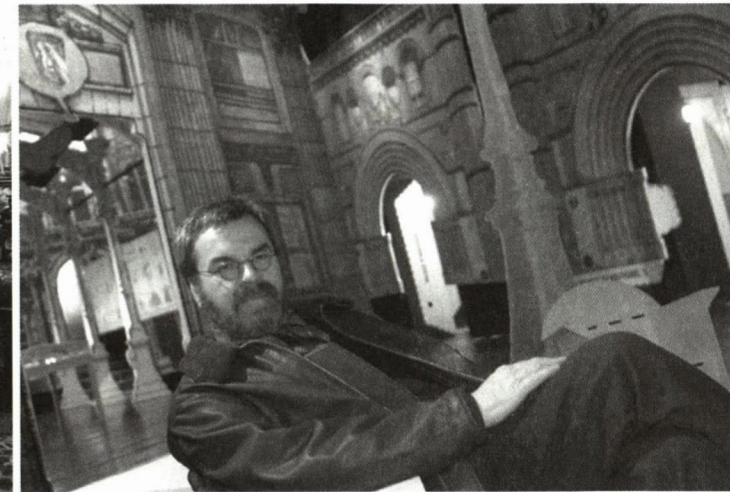
Всего этого уже нет в господине в канотье, отдыхающем на Женевском озере. Он обеспечен, деньги переведены на Запад еще до революции, после рождения у 60-летнего Щукина дочери, моей матери. Ему снова предлагают собирать, его имени доверяют. Но страсти уже нет. Остался почетный караул семейного покоя...»



С. И. Щукин. Конец 1910-х



И. С. Щукина. 1930-е



Андре-Марк Делок-Фурко

## неизвестный Щукин

**20 сентября в ГМИИ имени Пушкина открылась выставка, впервые с максимальной полнотой представившая отечественному зрителю коллекцию Сергея Ивановича Щукина (1854—1936). Об истории коллекции, ее судьбе и наиболее интересных произведениях выставки Валентину Дьяконову и читателям НОМИ рассказывает Алексей Петухов, один из организаторов выставки, хранитель живописи импрессионизма в ГМИИ.**

**Валентин Дьяконов:** Скажи, пожалуйста, Алексей, какие сюрпризы подготовил ГМИИ для тех, кто уже выучил самую знаменитую часть коллекции Щукина наизусть?

**Алексей Петухов:** На выставке их несколько. Первый — это вещи из наших запасников, они не выставлялись по 20—30 лет, но главный — это, конечно, дар внука Сергея Ивановича, Андре-Марка Делок-Фурко. И еще есть нечто особенное на этой выставке: ткани, которыми торговал Щукин, предоставленные Историческим музеем. Те, что он ввозил из Западной Европы, и русские ткани — их он продавал на Западе и здесь. А также счетные книги мануфактур, в которых он состоял пайщиком-акционером, сохранившие для нас образцы подобной продукции. Еще в экспозиции есть счетная книга конторы отца Щукина, дающая представление о том, как ковалось благосостояние рода Щукиных.

**Расскажи немного о предыстории выставки, о принципе отбора для нее? Осталось ли что-то за бортом?**

Мы выставили все, что осталось в Москве. Наш замысел как раз и состоял в том, чтобы показать все — до самой последней, самой скромной вещи. А предыстория такова. Во-первых, в этом году 150 лет со дня рождения Щукина. Во-вторых, мы вспомнили, что есть люди, которые поддерживают хорошие отношения с его внуком. Конкретно — Наталья Семенова, главный редактор издательства «Трилистник». Именно она помогла в важнейшем деле налаживания отношений музея с потомками великого коллекционера. Зашла речь о даре — на этом этапе подключились наши официальные дипломатические службы. На специальном автобусе подаренные вещи были доставлены в Москву со всеми сопроводительными документами, и сейчас они находятся уже в собственности музея.

**Современный российский зритель впервые видит то, чем увлекался Щукин на ранних этапах собирательства...**

Ранним вещам щукинской коллекции посвящен на выставке раздел, который я бы назвал «Неизвестный Щукин». В первые годы своего собирательства Щукин тяготел к эпике, большому формату, к коричневатой гамме, к привычным, спокойным сюжетам. Среди его любимых были два мастера — Шарль Котте и Люсьен Симон, автор мрачноватой картины, которую сотрудники музея окрестили «Бурла-

ки». Два этих мастера принадлежали к так называемой «Черной банде» — сообществу, получившему такое прозвище за пристрастие к темным тонам, несколько огрубленную манеру. Да и сюжетики у них была соответствующая: в основном Котте и Симон изображали бретонских рыбаков. В Бретани этих художников очень ценят, специально занимаются их творчеством, в связи с чем даже запрашивали нас о наличии в нашем музее их работ. Потом нам прислали комментарии: «эта вещь написана на таком-то пляже, на этой картине можно увидеть гавань такую-то». В принципе ценность этих мастеров определяется скорее принадлежностью к коллекции Щукина, нежели художественными достоинствами полотен. Но мы видим, как они постепенно, на локальном уровне, возвращаются из забвения.

Еще одна любопытная вещь из раннего этапа коллекционирования Щукина принадлежит кисти Игнасио Сулоаги. Этот испанский художник был большим другом брата Сергея Щукина, Ивана Ивановича Щукина. Иван Иванович прожил большую часть жизни в Париже и там составил свою собственную коллекцию. Сулоага хотел вернуться к секретам старых мастеров, изучал Веласкеса, но в то же время стремился и к изображению современной жизни. В его работах обязательно присутствует испанский колорит. На картине из коллекции Щукина изображены современные испанские дамы на балконе, но с использованием традиционных приемов.

**Не сказал бы, что он сильно продвинулся в изучении Веласкеса...**

Тем не менее именно так понимали Веласкеса в ту эпоху. Сулоага, кстати, сыграл трагическую роль в жизни Ивана Щукина, ведь, именно следуя его советам, последний составил свою живописную коллекцию. Сулоага практически координировал покупки И.Щукина на антикварном рынке, и, когда Щукин захотел продать свою коллекцию, оказалось, что там немало фальшивок. Деньги, которые он вкладывал, не глядя, по совету своего друга, он во многом потратил зря, купив не имеющие ценности вещи.

**По-видимому, творчество Сулоаги вряд ли можно отнести к славным страницам в истории испанской живописи?**

Конечно же, он художник второго ряда. Однако новое прочтение традиции, характерное для его работ, можно считать одним из первых опытов в этом направлении на заре XX века. Первые приобретения Сергея Щукина представляют собой пестрый интернациональный ковер. Например, он воспылал любовью к британской живописи. Так, в его собрании появился несколько символистски окрашенный пейзаж под названием «Волшебный замок», или, точнее, «Замок Мортон в Шотландии» Джеймса Патерсона, а также картина «английского импрессиониста» Фрэнка Брэгвина «Рынок».

Имена малоизвестные, мягко говоря.

**Имена малоизвестные, мягко говоря. Выставлялись ли они когда-нибудь вообще?**

Многие из этих вещей не были в экспозиции уже 20—30 лет. Мы искали их в запасниках. Например, картина Люсьена Симона была вынута из основания пыльного штабеля. Картина, конечно, несколько угрожающая, но вполне репрезентативная для своего времени — начала XX века, и я считаю, что вещь, которая не экспонировалась 30 лет, имеет право войти в категорию открытий.

**Были ли попытки приблизиться к оригинальной развеске полотен?**

Отдельный зал выставки представляет собой попытку реконструкции галереи Моне в собрании Щукина. Другая часть этого зала посвящена импрессионистам, притом в понимании начала столетия. Например, говоря об импрессионистах, критики рубежа веков причисляли к движению и художника Жана-Луи Форена, который сейчас уже воспринимается «отдельно». Мы восстановили точку зрения современников и, конечно, самого Щукина. А еще мы позволили себе маленькую провокацию, разместив рядом «Оперный проезд» К. Писсарро и парижский вид норвежского художника Фрица Таулова. Таулов обрел свою художественную индивидуальность в Париже, много внимания уделял работе с урбанистическими пейзажами в духе импрессионистов. У Таулова были две любимые темы: пейзажи своей родины — всевозможные полузамерзшие речки, и Париж. Импрессионистическую дымку, мимолетность впечатления он всегда улавливал очень четко. Можно сказать, что урок импрессионизма Таулов усвоил прочно. У двух этих картин близкая датировка, и они чрезвычайно похожи друг на друга. Получилась встреча учителя — человека, который остался верен этому подходу в течение всей жизни, и ученика, подхватившего предложенную манеру.

**Насколько то, что мы сейчас считаем хрестоматийным, считалось таковым самим коллекционером?**

Тогда в любом случае это были открытия, вопрос, эксперимент. Безусловно, эти вещи не занимали главенствующего положения. Что касается Моне, Дега, Ренуара, то они были объединены в галерее Щукина с вещами, не столь престижными в искусствоведческой иерархии. Применительно к его собранию следует говорить скорее об индивидуальном взгляде коллекционера, который сегодня мы пытаемся показать и почувствовать.

**Оставил ли Щукин после себя какие-либо дневниковые записи, на основании которых можно судить о его отношении к произведениям своей коллекции?**

Он вел дневник, но бытового характера. Описывал путешествия в телеграфном стиле: «Сегодня приехали в Каир, видели то-то, катались на верблюдах». Щукин не анализировал свои впечатления от живописи в литературной форме, но его просветительская страсть выразалась в проведении экскурсий по своему собранию. Современники оставили множество воспоминаний о том, с какой страстью Щукин рассказывал о том или ином полотне своей коллекции — о Моне, Ренуаре, Гогене, Матиссе, Пикассо. Его просветительство имело характер личного контакта с человеком, который воспринимал искусство в его галерее. Поскольку он не был одарен литературным даром, рупором его увлеченности были такие люди, как Яков Тугендхольд, который неоднократно описывал щукинскую галерею.

**Хотелось бы подробнее узнать о жизни Щукина в эмиграции.**

Щукин уехал из России в 1918 году. Его собрание, у которого с самых первых дней был высочайший статус и которое тщательо охранялось, было национализировано. Щукину удалось вывезти в Париж свои капиталы и семью, что позволило ему устроиться в Париже значительно лучше, чем другим русским эмигрантам. У него была просторная квартира в престижном районе. Жили Щукины на широкую ногу: обеды со множеством приглашенных, благотворительные акции.

**Общался ли он с художниками — например, с теми, кого собирал в Москве?**

Не думаю, что такое общение было на первом плане. Щукин постарел, стал вести более спокойную, размеренную жизнь. На прежнюю экспансивность уже не было сил, ему хотелось отдохнуть. Потом человек, потерявший родину, не может сохранить ту же страсть к собирательству. Напротив, он стремился к спокойной домашней жизни.

Домом заведовала его вторая жена, Надежда Афанасьевна Конюс. Бизнесом Щукин не занимался. Капиталы давали возможность вести образ жизни стареющего рантье. Дом жил все более и более архаичными традициями: чтение вслух, домашние музыкальные концерты. Внук Щукина вспоминает, как лежал на ковре и читал трогательные книги Лидии Чарской, когда бабушка играла на рояле, а по праздникам его наряжали в матроску, — все приметы аристократического образа жизни, характерного для старого русского уклада. Эта «островная» жизнь продолжалась и после смерти Щукина, закончившись только со смертью его супруги в 1954 году. Конечно, такому старомодному укладу не было места в послевоенном Париже. Квартиру ждала печальная судьба — ее распродали на корню, от мебели до портьер. В собственности рода Щукиных остались только картины, а его история была забыта французскими потомками. Российские исследователи, если можно так выразиться, вернули Щукиным Щукина. Они вышли на Андре-Марка Делок-Фурко и долгое время рассказывали ему, каким великим человеком был его дед, познакомили с коллекцией Щукина.

**…и Андре-Марк решил ее отсудить…**

Возможно, на него в этом влияла его мать, дочь Щукиных Ирина. Она была настроена на борьбу, потому что так и не смирилась с потерей семейного состояния. Андре-Марк — человек значительно более спокойный. Во многом причиной прошлых недоразумений было неверное представление о том, насколько ценят в России имя Щукина. Он считал, что это имя забыто, а музеи эксплуатируют картины из собрания, не отдавая коллекционеру должного почтения. Сейчас он убедился в обратном, увидев и книги, посвященные коллекции, и указания на картинах. Андре-Марк Делок-Фурко стал другом нашего музезя — инцидент исчерпан.

**Имена художников, которых Щукин собирал в конце жизни, не самые известные. Какова художественная ценность полотен из собрания «эмигрантского» Щукина?**

В Париже он решил собрать небольшую, поскольку средства не позволяли московского размаха, коллекцию тех художников, которые ему нравились и которых он выделял среди многих и многих лиц. Главным его любимцем был Рауль Дюфи, но Щукин смог приобрести лишь немногие его произведения. Три большие его работы были проданы родственниками Щукина после смерти его супруги в 1954-м. Из других произведений Дюфи, принадлежавших Сергею Ивановичу, во владении рода остались только два рисунка. Щукин купил их у самого художника, когда тот отдыхал на море.

С работами Ле Фоконье история другая. 20-е годы — эпоха «возвращения к порядку» после опытов авангарда, и Ле Фоконье — прекрасный тому пример. Он прошел и через фовизм, и через кубизм, и через декоративную, стилизующую стадию кубизма. А затем, в эпоху I Мировой войны, Ле Фоконье уезжает в Голландию и пытается постичь секреты старых мастеров. Он возвращается в Париж уже с сознанием того, что является носителем утраченной традиции, которую надо вернуть людям. Ле Фоконье начинает пропагандировать темную по колориту, намеренно безыскусную манеру — ее он считает очищенной от любой внешней красоты подлинной традицией. Современники высоко оценили эту акцию художника. Его творчеству посвящалось множество различных публикаций, книг, альбомов. В них вы найдете слова о том, что Ле Фоконье — это человек, который «вернет нам традицию». Тогда считали, что его имя не затеряется в веках, поскольку он не стремится понравиться и самоотвержен в своем выборе. Безусловно, именно такие люди, делали вывод современники, остаются в истории искусств. Надо сказать, что к моменту кончины Ле Фоконье в 1946 году он уже был всеми забыт. Сейчас об этом художнике помнят лишь исследователи авангарда, интересующиеся его ранним творчеством, ведь он был участником группы «Плюто», объединявшей кубистов «второго ряда». Щукин, тем не менее, придавал ему громадное значение — выделил его, установил с ним теплые личные отношения. Заказал Ле Фоконье целых семь работ для своей домашней галереи: они висели в ряд и составили некий иконостас. Там было четыре изображения женщин, два букета, а в центре помещалась картина под названием «Гитарист». Три картины были проданы в 50-е годы, а четыре оставшиеся находятся теперь в нашем собрании.

**Возможно, в конце жизни Щукин почувствовал необходимость вернуться к коричневатой гамме первых вещей своей коллекции…**

Такую параллель вполне можно провести. Иногда говорят, что Щукин собирал совершенно хаотически, — потому и купил такие «некачественные» вещи. На самом деле здесь все значительно тоньше. На мой взгляд, Щукин считал, что сделал очередное открытие, сопоставимое с его открытиями Матисса, Пикассо, Дерена. Картинам Ле Фоконье в доме было отведено очень ответственное место. Они находились в столовой. Известно, что в московской столовой у Щукина висел Гоген. То есть фактически Ле Фоконье был уравнен в правах с Гогеном.

**Это интересно. Значит, дом Щукина был семантически разнесен на более важные и менее важные пространства?**

Да, причем и в русском, и во французском домах деление было примерно одинаковым. И там, и здесь был большой салон, была столовая, были детские комнаты… Известно, что ключевые для коллекции вещи располагались в столовой. В Москве — Гоген, любовь к которому у Щукина была связана с личными переживаниями. Гоген с его стремлением к тропическому раю был для Щукина помощником в уходе от жизненных забот. Он увлекся им тогда, когда трагически покончил с собой его сын. Это был выход из жизненной трагедии. Поэтому до самых последних дней, проведенных в России, гогеновский «иконостас», как его называли и современники и сам собиратель, находился на самом главном месте. Щукин, таким образом, не мог не провести определенной параллели, выделив Ле Фоконье в Париже то же место, на котором в Москве висел Гоген.

**Получается, Щукин допустил промашку с Ле Фоконье, приравняв его к Гогену.**

Ну, почему, и Ле Фоконье еще имеет шанс оказаться великим, признанным художником. Кроме того, ассоциация с именем Щукина немалого стоит. Сейчас идут параллельные процессы в музейном деле Европы. Мы «поднимаем» коллекцию Щукина, а во Франции выставляют мастеров второго ряда, собирают по провинциальным музеям их работы. Возвращают в историю искусства забытые имена, знаменитые в 20-е годы.

**Щукинская коллекция оказала влияние на несколько поколений русских художников. Какова была ее роль после революции?**

Ее воздействие стало регулироваться и научно направляться после того, как она составила основу Музея нового западного искусства. Сотрудники музея пытались выставлять вещи систематически, проводить на их материале экскурсии, образовательную работу — и не всегда исключительно идеологического плана. В рамках Музея нового западного искусства вышли одни из первых в России монографии о Пикассо, Сезанне, Ренуаре. До закрытия музея в 1948 году его произведения искусства выполняли просветительскую миссию, предначертанную коллекции ее владельцем.

**Разве музей не был полузакрытой организацией еще до 1948 года?**

Отнюдь. Он повсеместно рекламировался, привлекал публику из Союза и из-за рубежа. Единственно, в войну он был закрыт, и волею судеб так и не открылся. При этом закупки, обработка материала, его изучение проводились до последнего дня. В 1946 году был подготовлен последний вариант каталога — расширенный, подробно иллюстрированный. До войны музей имел насыщенную программу деятельности — безусловно, идеологизированную, как и все тогда, но при этом материалы тогдашних лекций, экскурсий, выставок сохраняют значимость и сегодня.

**Значит, попыток представить это искусство «дегенеративным», по примеру немецких товарищей, не предпринималось?**

Нет. Музей нового западного искусства был предметом гордости. Это же на самом деле чуть ли ни первый музей современного искусства в мире.

**Как к Щукину относились за рубежом искусствоведы и любители искусства?**

Чрезвычайно уважительно. Достаточно сказать, что в 20-е годы, когда он приехал в Париж, перед ним выстроились буквально толпы жаждущих признания художников, для которых было бы честью одно упоминание о том, что их собирает сам Щукин. Они искали его при-

знания, но Щукин был придирчив в своем выборе, и не только потому, что не хватало средств. Он мог себе позволить некоторые покупки, но остановил свой выбор на Дюфи и Ле Фоконье.

Хотя многие считали его экзальтированным чудачком, особенно галеристы. Станный русский, который подчас брал из хранилищ вещи, считавшиеся мертвым грузом. Тот же Пикассо, впервые встретив Щукина, сделал на него очень злую карикатуру, увидев в нем только странного чудака. Лишь потом он понял, что собой представляет Щукин, когда тот признал его шокирующую по тем временам манеру. Началась долгая переписка, беседы, более 50 работ Пикассо оказались в собрании Щукина.

**А как русская пресса относилась к Щукину?**

Русская пресса относилась к Щукину как к опасному покровителю разных чудачков, подрывателю основ, собирающему не что-то правильное и нормальное, привычное, а странных, изломанных, абсолютно сумасшедших художников. Значит, и сам Щукин сумасшедший, думали газетчики. Более того, и семейную трагедию Щукина приписывали влиянию «безумных» работ. Понятно, что, насмотревшись на эти работы, люди сходили с ума: такая была логика.

**Были ли в коллекция Щукина русские художники?**

Он начинал покупать русских мастеров в самое первое время, но расстался с ними, когда увлекся парижской художественной жизнью.

**А русские последователи французов ему не были интересны?**

Они были отчасти его учениками. Потому что Щукин сам проводил им экскурсии по своей галерее, где многие из них получали первые впечатления от авангардной живописи.

**Щукин на вернисаже «Бубнового валета» или «Ослиного хвоста» — это реальная картина?**

Думаю, статус не позволял ему ходить на выставки молодых. А вот художники, пришедшие к нему с благодарными словами, — это картина, которую вполне можно себе представить. Просветительская миссия Щукина в этом и заключалась: он мог покровительственно относиться к «бубнововалетам», «Ослиному хвосту», «0.10», потому что русских мастеров в отношении нового искусства «образовывал» он сам.

**Алексей, если бы делалась выставка Морозовской коллекции, на ней тоже было бы много открытий?**

А выставка Морозовской коллекции по сути существует параллельно, в соседних залах. Оставшиеся в постоянной экспозиции вещи происходят в основном из коллекции Морозова. Что касается открытий, то коллекция Морозова по уровню значительно более ровная. У него не было каких-то прорывов, открытий.

**Щукин как-то влиял на выбор Морозова?**

В их отношениях как коллекционеров была ситуация вечног соперничества. Морозов стремился сравняться с первооткрывателем. Но если посмотреть на его коллекцию, то видно, что вещи даже таких разных мастеров, как Гоген, Моне, Ренуар, у него довольно похожи друг на друга. Они образуют умиротворенную картину домашней галереи, с которой приятно ознакомиться. Морозов не энтузиаст в отличие от Щукина. Он покупал то, что ему нравилось. Он украшал свой дом, а не просвещал — поэтому и попасть в дом к Морозову было намного труднее. Морозов заказывал декоративные панно Морису Дени или Пьеру Боннару. Те же фовисты в его галерее выглядят гармоничными, «правильными» художниками. Щукин — это борьба, метафора, непонимание и зачастую презрение современников, вражда с ними. При этом Морозов не был профаном в вопросах изобразительного искусства. Нельзя забывать, что его советчиком был Серов. Морозов — широко образованный человек и выгодный клиент для галерей, в то время как Щукин, несмотря на все свои богатство, влияние и статус, оставался маргиналом в восприятии современников.

*Наша благодарность Валерию Золотухину-Нетаганскому за оказанную помощь в подготовке интервью.*





## Генрих Вельфлин: формализм сегодня

Валентин Дьяконов

**Славное имя Генриха Вельфлина многими рассматривается как анахронизм, а его книги занимают почетное место спящих старцев в искусствоведческом пантеоне. И все же несколько поколений — от Михаила Алпатова, приносящего в «Художественных проблемах итальянского Возрождения» Вельфлину личную благодарность за первый в жизни серьезный труд по искусствоведению, и до современного, пока не очень известного исследователя лет двадцати пяти, на которого Вельфлин повлиял в выборе профессии, — находят под его преодолевшим годы влиянием.**

В любом случае — его читают, цитируют, на него ссылаются как на непререкаемый авторитет, и, как правило, в этом рабочем уважительно критическом дискурсе на тему Вельфлина обязательно вспоминается его книга «Классическое искусство», до сих пор, пожалуй, лучшее введение в живопись Ренессанса для зрителя. Этот труд немецкого исследователя стал обязательным атрибутом роста для искусствоведов самых разных школ, чем-то вроде «Робинзона Крузо», если искать аналогии в чтении образовательном, но для души.

Простой Internet-поиск свидетельствует о том, что индекс цитирования из этой и других книг Вельфлина действительно довольно высок, особенно за рубежом. Статьи о современных художниках, работающих со светом и пространством (то есть не только с концепциями), часто содержат цитату-другую из «Ренессанса и барокко» или

«Основных понятий истории искусств». Правда, Вельфлин цитируется скорее как древнеримский поэт, а не как концептуальный исследователь. А что же произошло с формальным методом в искусствоведении? Почему его постигла судьба, кардинально отличающаяся, скажем, от судьбы русского формализма в литературоведении? Ведь Вельфлин пользовался инструментом, который намного позже, в структурализме, стал известен как «бинарные оппозиции». Линейность — живописность, плоскостность — глубина, замкнутая форма — открытая форма, тектоническое начало — атектоническое начало, безусловная ясность — неполная ясность. В определении каждого члена оппозиции у Вельфлина нет полной ясности, это верно. К тому же в отличие от литературного языка, который возможно разбить на функциональные единицы (лексемы), язык искусства более монолитен. Однако формальные особенности стилей в искусстве вполне могут быть описаны с точки зрения противопоставлений Вельфлина и сегодня.

На поставленные вопросы можно ответить по-разному. Во-первых, книги Вельфлина существовали в кипящей интеллектуальной среде. Подобно тому как он в своем видении Ренессанса оппонировал подходу своего учителя — Якоба Буркхардта, его труды подвергались критике и пересмотру следующим поколением ученых — в частности Венской школой. Это был процесс открытый и демократичный. Ситуация в Европе, возникшая с приходом к власти национал-социалистов в Германии, несколько подкорректировала, в трагическую сторону, ситуацию в науке. Однако эмиграция в США дала Эрвину Па-

нофскому, ученому, представлявшему новое поколение мыслителей об искусстве, возможность распространить свой метод максимально широко. Именно он занял в современном искусствознании то место, которое можно сравнить с местом Фрейда в психоанализе.

У Вельфлина не было насущного повода покидать страну, и приспособленцем он тоже не был. Правда, в некоторых статьях можно встретить двусмысленные замечания о его поздних годах. Так, например, Алексей Якимович в предисловии к недавнему изданию «Ренессанса и барокко» бросает многозначительную фразу: «Среди фюреров нацистской культуры многие учились по его книгам (и делали из них собственные выводы)». Интересно, что мог почерпнуть нацистский архитектор Шпеер из книг Вельфлина? Неужели он проникся такой, например, фразой: «Увеличение масштаба — постоянный спутник вырождающегося искусства, или, вернее, искусство идет на спад, когда сила впечатления начинает достигаться массивностью, колоссальностью пропорций»? Вряд ли творец «Народного дома» переписал это рассуждение в свой блокнот.

Во-вторых, формальный метод Вельфлина не применялся им к пестрой художественной жизни современников, что, безусловно, послужило некоторым ограничением действия его теории. Рассуждения Юрия Тынянова о том, как футуристическая поэзия идет впереди науки и объясняет литературную форму, экспериментируя с ней, не нашли бы отклика у Вельфлина. Впрочем, есть разные мнения о том, замечал ли Вельфлин творящийся вокруг модернистский шабаш. Некоторые исследователи полагают, что он хранил высокомерное молчание, вполне в духе искусствоведческой науки того времени. Другие считают, что в анализе барокко («Ренессанс и барокко») Вельфлин просто-напросто приписал стилю особенности импрессионистской живописи. Судя по всему, ответ лежит где-то посередине, и находим мы его в тексте «Ренессанса и барокко».

«С одной стороны, — пишет Вельфлин, — культ настроения [который Вельфлин считал одной из отличительных черт барокко. — В.Д.] губит тонкость понимания телесного, с другой стороны, новое требование заставило архитектуру тягаться с живописью, чьи художественные средства непосредственно предназначены для передачи настроения. Именно из-за этого живопись стала сугубо современным искусством; она — то искусство, где новаторы могут высказываться наиболее полно и прямо». Краткое замечание: под «тонкостью понимания телесного» Вельфлин имел в виду соразмерность ренессансного здания (и ренессансной архитектурной теории в лице Л.Б. Альберти) человеку. При взгляде на эту цитату мы не увидим высокомерия. Вельфлин явно не считал современную ему живопись совершенно чуждой той логике смены стилей, которую пытался постичь.

Якимович в уже цитированном предисловии высказывает интересную мысль о Вельфлине в контексте авангарда: «решительный редуционизм Вельфлина ... располагается в таблице истории идей в разделе раннего авангарда или очень близко к нему». Действительно, вынос за скобки культурной жизни, политики, философии сопровождается у Вельфлина огромным выплеском энергии, до него в истории искусства не использованной.

История искусствоведческой науки до Вельфлина была ориентирована на культурную историю и фигуру художника как коллегу или последователя писателя, святого, политика. История культуры подразумевает интерес к историческим и экономическим обстоятельствам. Произведение искусства рассматривается как достижение эпохи, чуть ли не как ее следствие — отсюда и преклонение перед античным и ренессансным искусством: в нем видны политические, философские герои, авторитеты университетов. Вельфлин ставит знаменитый вопрос: «где именно пролегает путь, ведущий из кельи схоласта к мастерской архитектора?». Его оппоненты и младшие современники пытаются найти этот путь. Прямым ответом на вопрос

ученого является, к примеру, знаменитая лекция Эрвина Панофского «Готическая архитектура и схоластика». Ответом, как кажется, неудачным. Блестящий анализ композиционных особенностей схоластического трактата и системы философской аргументации средневековья и блестящий типологический анализ шедевров готической архитектуры практически не пересекаются. По крайней мере одно не становится иллюстрацией другого. Для создания схоластического трактата и готического собора используются разные традиции: у собора и текста разное прошлое. По сравнению с анализом Панофского марксистский подход кажется честнее: и у схоластики, и у готики оказываются общие корни в общественной и экономической жизни.

Несмотря на постановку важного вопроса, сам Вельфлин в то же время не был чужд похожих сопоставлений. В «Ренессансе и барокко» он, например, сравнивает начала поэм «Неистовый Роланд» Ариосто и «Освобожденный Иерусалим» Тассо в контексте изменения форм. В случае Вельфлина, однако, параллели со сменой архитектурных форм не претендуют на тождество: Ариосто не пользуется *modus operandi* Браманте. Вельфлин всего лишь фиксирует что-то неконкретное, но явно различимое.

Считается, что немецкий искусствовед создавал проект «истории искусства без имен». Это словосочетание представляет собой миф, который нельзя сделать былью в рамках научного исследования. Возможность такого проекта предполагает, что мы рассматриваем стиль не как произведение «художественных генералов» (используем этот термин по аналогии с тыняновским «литературным генералом»), а как сумму стараний многих и многих подмастерьев. У Вельфлина не так. В качестве положительного, идеализированного примера архитектуры Ренессанса в книге «Ренессанс и барокко» Вельфлин приводит один и тот же архитектурный шедевр — палаццо Канцеллерия Браманте. Сузить Ренессанс до Рима и Флоренции (с редкими посещениями Северной Италии и еще более редкими — Венеции) можно только в качестве интеллектуального эксперимента. Вельфлин на тонкой привязи выводит Ренессанс из шума эпохи, жертвуя не вписывающимися в образ стиля памятниками.

Объем и содержание терминов, которые он использовал, менялось со стремительной скоростью. Вот Макс Дворжак говорит о маньеризме, сменившем Ренессанс. Вот Панофский противопоставляет Ренессансу именно маньеризм, а не барокко. Поэтому и наблюдения Вельфлина кажутся менее важными, раз уж сделаны они по поводу устаревших стилистических определений.

Вельфлин анализирует ощущения — почти физиологические. Как по-разному мы реагируем на квадрат и овал, так и их присутствие в качестве архитектурного мотива возможно сравнить с разными ощущениями. Альберти считал круглые своды проявлением достоинства (*dignitas*) — то есть человеческого качества. Вельфлин принимает эту идею и развивает ее. И овальный арочный свод, использованный Микеланджело, уже кажется не исполненным достоинства, а просто-напросто нервным. Замечательный анализ эволюции итальянской балюсины от Браманте до Микеланджело и да Сангалло («Ренессанс и барокко») описывает формы барокко через ощущение «связности», «единства».

Вельфлиновское повествование об искусстве отличает удивительная дисциплинированность. Он постоянно останавливается перед вопросами, в которых не хочет показаться голословным. Там, где Вельфлин убежден в бессмысленности пускай и метких сопоставлений, он точно их делать не будет. Именно поэтому с ним так приятно проходить материал впервые. Он не дергает за рукав, чтобы «растворить» читателя в каком-либо памятнике. Вооруженный категориями, он анализирует по принципу «лучше меньше, да лучше». Для первоначальной ориентировки в искусстве, для тренировки зрения его формальный метод подходит лучше всего.



Петербург. Академия художеств. Группа в этюдном классе

## 228 сюжетов из жизни Академии художеств

Сергей Даниэль

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств.  
«Академия художеств. История в фотографиях. 1850—1950-е». До 14 ноября

**Интересно, обыграл ли кто-нибудь из театральных режиссеров гетевское «Остановись, мгновение!» посредством фотодекорации? Наверное, да. Если нет, дарю идею. Ведь «Фауст», помимо всего прочего, — драматическая поэма о времени. Так вот, мизансцены спектакля могли бы проецироваться на задник-экран как ряд запечатленных мгновений, усиливая эффект игры условного с безусловным (чем и живет искусство). Попутно возникает вопрос о «фаустовской» (?) картине мира, созданной искусством фотографии. Хотя, с другой стороны, светопись времен Ньепса и Дагера воспринимается уже как нечто «аполлоническое» в сравнении с фотографией наших дней (не говоря о кинематографе и т. д.) Но это так, к слову.**

Речь, собственно, о выставке фотографий в петербургской Академии художеств, предметом которой служит она сама, Академия, ее жизнь на протяжении целого столетия, начиная с середины позапрошлого века и кончая пятидесятыми годами века только что ушедшего. Это значит, что экспозиция охватила русскую историю — прежде всего историю русского искусства — от Александра II, освободителя крестьян, до закатных лет сталинской эпохи. (Разумеется, обсуждение темы общественного и художественного прогресса в таком историческом контексте оказывается в высшей степени проблематичным.)

У людей, причастных искусству, само имя знаменитого учреждения на набережной Васильевского острова вызывало и вызывает смешанные чувства. Да, старейшая высшая художественная школа, alma mater крупнейших русских мастеров (перечень вскормленных ею талантов был бы слишком велик), но — цитадель официального искусства, представительница государственной власти, своего рода филиал Зимнего дворца или Кремля и т. п. Недавние декларации демократических перемен как-то глухо отозвались в ее стенах, так что и сегодня суверенитет «свободных художеств» (читай надпись над дверью центрального входа) остается под вопросом. До сих пор не без сочувствия многим вспоминаются слова Александра Бенуа: «Общество не принимало участия в развитии искусства или принимало в крайне слабой степени, а между тем взамен этого нашлось целое всемогущее учреждение, которое, не встречая никакого противодействия со стороны безучастного к искусству общества, взяло на себя вершение судеб русского искусства, на основании самых правильных и патентованных данных, заимствованных из таких же учреждений на Западе».

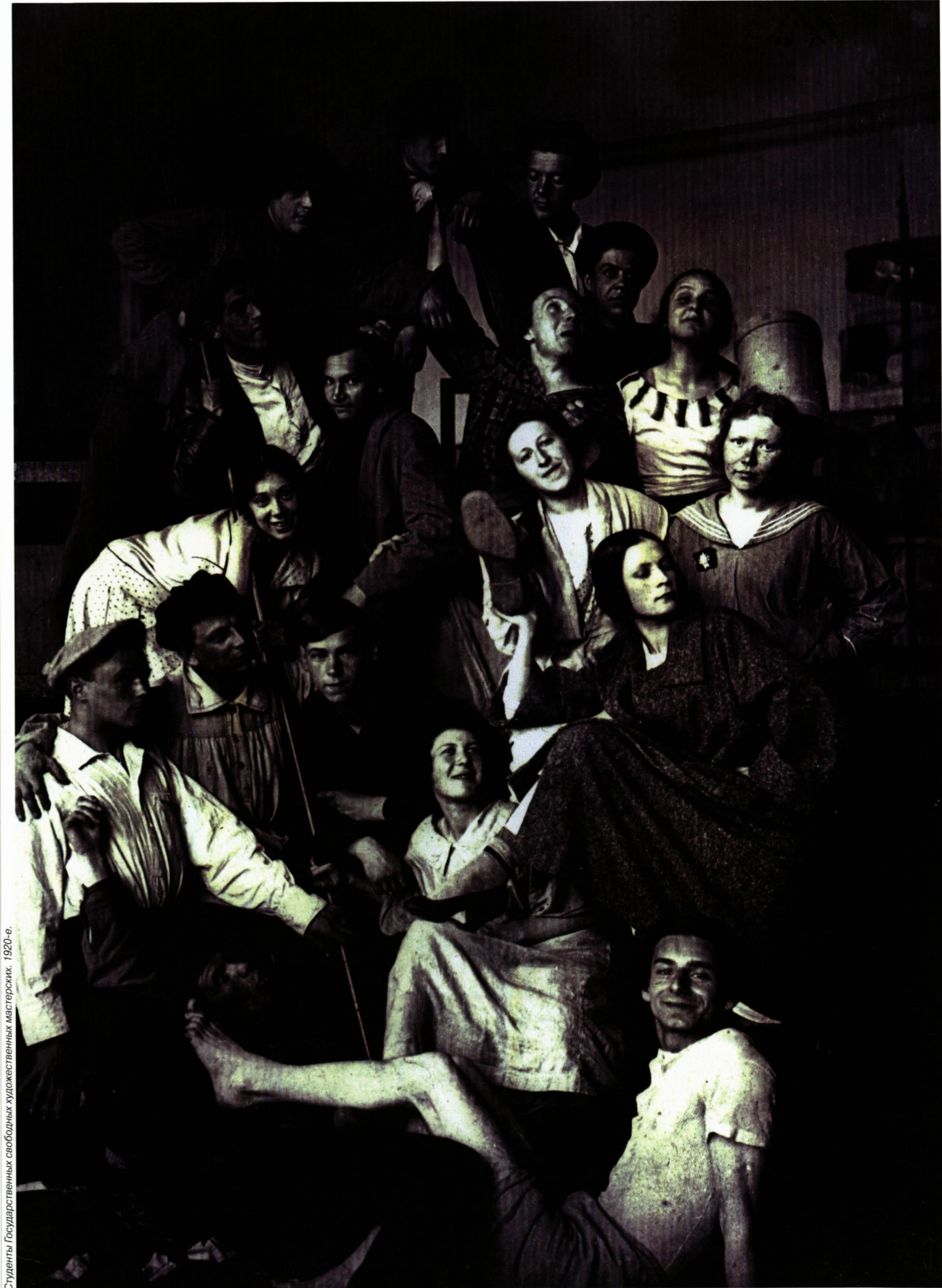
И все же: Баженов, Лосенко, Шубин, Алексеев, Козловский, Щедрин, Захаров, Мартос, Кипренский, Тропинин, Брюллов, Бруни, Иванов, Ге, Шишкин, Крамской, Репин, Суриков, Поленов, Врубель, Се-

ров, Рябушкин, Сомов, Рерих, Кустодиев, Малявин, Грабарь, Остроумова-Лебедева, Коненков, Фешин, Шуко, Фомин... Были бы они такими, какими мы их знаем, вне стен петербургской Академии? Вопрос риторический. Бенуа слишком сгустил краски: роль Академии, конечно же, не сводилась к тому, чтобы «накачивать бедное русское искусство всякой схоластикой». Иначе совершенно непонятно, что двигало множеством талантливейших молодых людей, стремившихся в эти стены. Одно-единственное имя — Павел Петрович Чистяков — служит наилучшим аргументом в защиту академической школы.

Искусство и его особенная среда: «виды здания и жизнь вокруг него, академические интерьеры — парадные и частные, учебные мастерские, официальные церемонии и маленькие праздники, многочисленные выставки и концерты, а самое главное — живое человеческое общение между профессорами, воспитанниками, служащими, натурщиками и многочисленными гостями и друзьями Академии» (из вступительной статьи Е. Н. Литовченко в каталоге выставки) — вот что интересно само по себе. Конечно, в этом обширном фототексте есть вещи более или менее выразительные, есть и подлинные шедевры. Надо иметь в виду, что экспозиция охватывает целый век русской фотографии, почти с первых же ее шагов; среди множества анонимных работ — фотографии И. Бианки, К. Буллы, А. Эберлинга, Ф. Николаевского, Н. Разговорова, С. Гасилова. Воскрешая мгновения ушедшей в прошлое жизни, снимки вместе с тем свидетельствуют о том, как сравнительно молодое искусство фотографии обрело свой язык.

Признаюсь, мне было интересно все: Петербург, Петроград, Ленинград, ухоженные парадные интерьеры, мастерские, известные и неизвестные лица, профессора, студенты и модели былых времен, война, блокада — все, вплоть до дефектов фотографии. Пронзительная деталь: на снимке группы студентов, поступивших в Академию в 1923 году (№ 176 по каталогу), стерты лица впоследствии исключенных или арестованных. Блокадные фотографии Гасилова стали для меня настоящим открытием; об этих снимках очень хорошо сказано в каталоге («молчаливое терпение, великое умение не терять достоинства»). А как радостно узнать среди искусствоведов выпуска 1947 года молодую Цецилию Генриховну Нессельштраус! Каждая фотография, будь то портрет, пейзаж, интерьер, массовое действие, представляет собой самостоятельный сюжет. Повторяю, интересно все.

Основной экспозиционный ряд лаконично дополнен предметным рядом (скульптура, своего рода натюрморты из атрибутов искусства — типа vanitas, старые газеты под стеклом). На мой взгляд, выставка замечательная.



Студенты Государственных свободных художественных мастерских. 1920-е.



## прекрасный пазл

Николай Кононов

В Галерее Дмитрия Семенова представлены роскошные цветные фото Ксении Никольской. Выставка скромно поименована автором — «Подробности пейзажа»\*.

Этим названием фотограф словно бы снижает проблематику изображаемого (вернее, высматриваемого ею) до «научного отчета» о проделанной работе в реставрационной студии, подразумевая необходимую честность и сухость в обращении с таким острым веществом, как икона. На территории богобоязненной отчизны манипуляции с этими объектами уже небезопасны. Но — не в этом случае, так как главное, преподнесенное нам фотографом, — чистая, незапятнанная красота визуальных «расчленений» и фотоувеличений. И вот о них-то, а вернее — об этом режущем отторгающем действии, и речь.

Ничего необычного в этом приеме, конечно, нет. Вот, скажем, недавняя фотовыставка Костромы в галерее НОМИ, где мы любовались фрагментами биообъектов. Сегменты листиков там, чешуек, цветиков при сильном-сильном приближении. Что только не придет на память. Мы уже давно поняли, что часть уж точно лучше целого, хотя бы по одной простой причине — частное соразмернее нам, малым сим, так как для поглощения более удобно.

Эти предательские мысли не оставляли меня, когда я проходил мимо красот, воплощенных Ксенией Никольской. Сначала мне подумалось об архивации и учете ошеломляюще прекрасных фрагментов, об очарованности искренним первописьмом, о детском удовольствии от разглядывания и одомашнивания деталек большого пугающего мира. Такое охранительное действие соглядаята, что ли. Немножко вычурное и одновременно гламурное. Образ, распиленный на морфизмы. Чего только пасхальный яйцеклад, увеличенный до натуральной величины, стоит! Слово опорожненная языческая шкатулка блудницы Соломеи или еще какой Вирсавии.

Совершенно явно, что операция, бестрепетно и расчетливо совершенная эстетической неохристианкой Ксенией Никольской, хотя и боголюбива, но абсолютно не богобоязненна. И это показалось мне самым интересным условием этого вычурного проекта. Без этих азтических предпосылок прекрасный пазл не собрался бы. А зрелище, надо признаться, захватывающее, целостное в ювелирном блеске и сладкой патоке. Я тоже, тоже люблю это искусство, это время, когда «мы» были ну почти на дружеской ноге с Джотто и Ма-

заччо. И Ксения Никольская потрудилась во славу этой экуменической идеи.

Не знаю, была ли у фотографа идея протоколировать проникновение в суть прелести живописания, и я не понял, как она маркирует само занятие живописным, которое сегментирует. На первый взгляд, мне показалось, что своим сериалом она многое отменяет, показывая, как безупречная технологическая новина заменяет мазок, прозрачность и призрачность «ручного» письма.

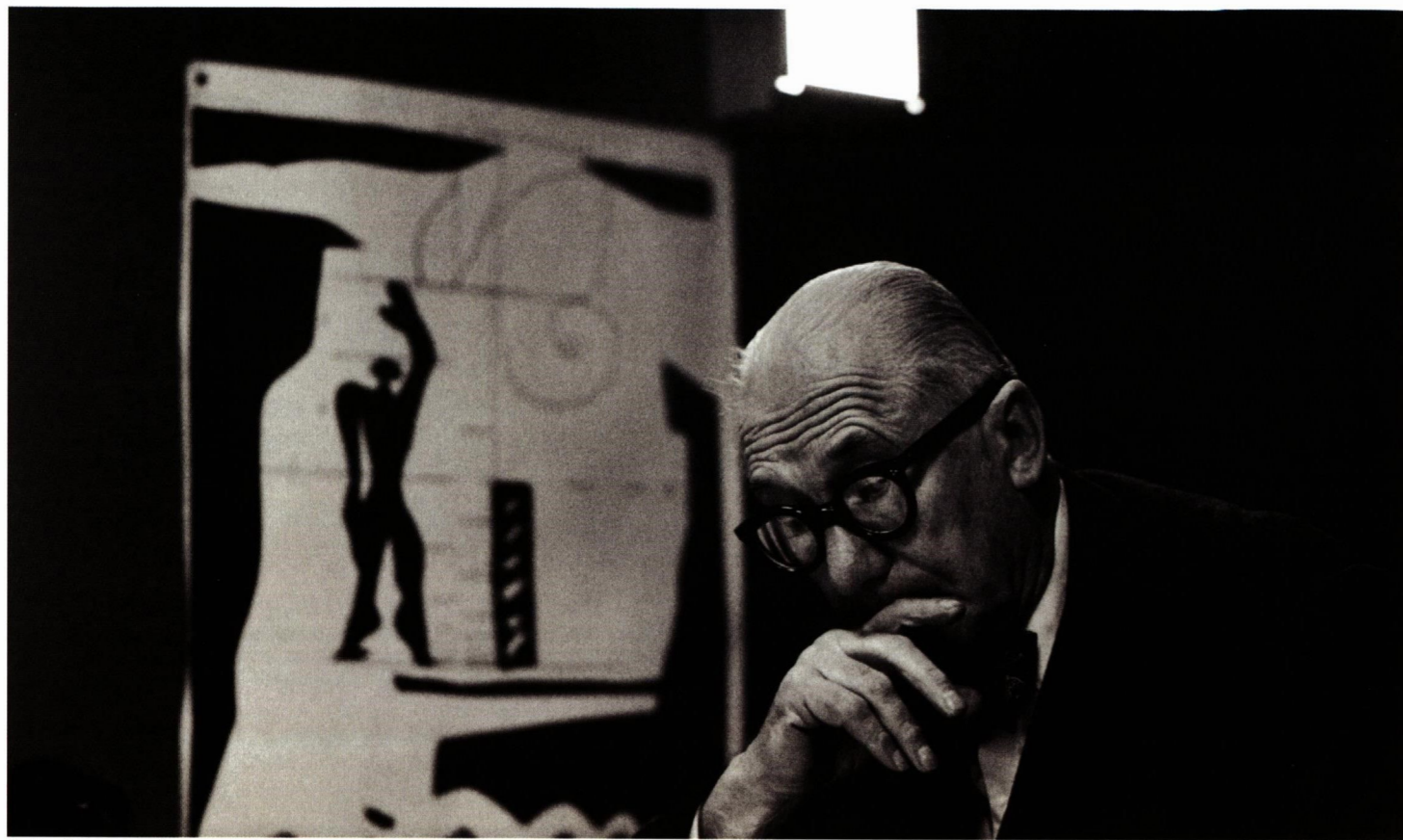
Но, что интересно, оно, это письмо, оказалось неприручаемым, оно мощно выплескивалось за территорию церемонного фотосегмента, принижало фотку и делало ее разворотом гламурного журнала. И все-таки есть чувство, что трепетные детали раскроя стекают за нижнюю границу обреза против воли оператора. Сами по себе, так как даже отъятые и приниженные, они тяжки своим удельным весом, сутью. И фотограф, находясь в плену планов, был обречен на непреодолимую фрагментарность. Эти фото можно и дальше кроить и перекраивать. Я не знаю, хорошо ли это.

С любовью и тщанием тасуя разновеликие детали, фотограф всегда сохраняет топологию верха и низа как некой изначальности, оставляя зачастую масштабный ритм сетки живописного мира иконы бесконфликтным, плоским и цветистым, но не цветным. Что-то останавливает Ксению Никольскую от дерзости, она не подымается до экспроприации территории, которая досталась ей почти даром. А жаль! Ведь самая выигрышная работа, на мой взгляд, та, где отроческая ножка выныривает из-за охристо-золотой ширмы, невесомым юфтяным сапожком попирая и оборачивая вспять разметку иконной перспективы. (Движение стопы не совпадает с прочерченными планами архитектурного сооружения). И именно так ничтожная тельная деталь делается доминантной, волнующей. Зажигает пространство фотографии вычурным, но необходимым смыслом несовершенного сдвоенного действия, становится тавтологией, растратой и несметной прибылью одновременно. Только там я увидел хищный глазомер художника, а не такт и умение профессионала.

\* Второе название — «Драгоценности», она приобрела уже в галерейном формате.



Ксения Никольская. Из проекта «Подробности пейзажа»



Ле Корбюзье в своей мастерской. Париж. Франция. 1959

## «Утопия» Рене Бурри: архитектура и архитектор как объекты

Денис Палеха (Прага)

Прага, галерея Leica. Утопия. Архитектура и архитекторы. Рене Бурри. Фотография. До 28 октября

Местом проведения выставки одна из популярнейших галерей Праги Leica Gallery, расположенная в Верховном Бургграфстве Пражского Града, стала отнюдь не случайно. В середине 1950-х годов, работая военным фотографом-документалистом, Рене Бурри начал использовать техническое оборудование, производимое компанией Leica. Впоследствии фотограф неоднократно присутствовал на вернисажах, проходящих в галереях этой фирмы. Выставка «Утопия» по-своему символична. Она является последней в галерейном плане перед переездом: Leica Gallery из Пражского Града переезжает на новое место.

Первые ассоциации, связанные с именем Рене Бурри, члена группы Magnum, — фотографии, известные на весь мир и ставшие попиконами современности: Че Гевара, курящий сигару, группа людей на крыше небоскреба, архитектор Ле Корбюзье за работой. Основные темы его фоторепортажей — широко известные политические события и личности второй половины XX века, но запечатленные на пленку словно с изнанки, с неожиданной стороны, редко видимой и знакомой обывателю. Среди работ Бурри — серии, снятые во Вьетнаме, Камбодже, Бейруте, запечатлевшие кризис на Кипре и конфликт в Суэцком канале. Они раскрывают состояние людей, оказавшихся в зоне военных действий, и буквально затягивают зрителя в пространство фотозессе, в котором и он причащается к трагическому событию. Особая ценность его снимков заключена в том, что все отснятое Бурри было им пережито, а значит, может быть выражено в категориях не только документальных, но и чувственно-художественных. Именно это не оставляет зрителя равнодушным, не говоря уже о потрясающих комментариях его искусства. Предисловия к фотоальбомам Бурри писали такие выдающиеся мыслители XX столетия, как Жан Бодрийар и Хорхе Луис Борхес.

Выставка «Утопия» — новый проект Рене Бурри, иллюстрирующий интерес фотографа к архитектуре в социокультурном контексте, — была задумана автором как повествование об архитектуре и архитекторах. На ней представлены фотографии 1960—2002 годов, разде-

ленные на несколько тем: «Луи Барраган», «Ле Корбюзье», «Оскар Нимейер», «Человек и архитектура», «Архитекторы», посвященные отдельным личностям и их творениям, месту и роли архитектуры в событиях общественно-политической жизни.

Раздел «Человек и архитектура» представляет работы фотографа последних лет. Экспозиция включает в себя группы миниатюрных цветных фотографий, каждая из которых содержит по четыре работы. Внутренняя логика композиций автора многим может показаться непонятной, так как оперирует достаточно неожиданными сочетаниями. Например, архитектурный пейзаж Аляски — граффити на Гавайях — интерьер в Мехико — ядерные бункеры в Соединенных Штатах. Или неоновая реклама в Лас-Вегасе — разведенный мост на фоне небоскребов в Чикаго — коллаж витринных отражений в Нью-Йорке. Бурри тем самым словно абсолютизирует принцип эклектичности и аллоичности в составлении комбинаций, и все же эти дорожные снимки эстетически согласуются не общими архитектурными канонами, а скорее в силу схожести ощущений от пребывания в определенных местах. На этих миниатюрных полиптихах соседствуют автопарковки и развалины, парки и шоссе, побережья и пирамиды, символизируя принцип единства в множественности.

В фотографиях этого проекта Рене Бурри будто бы искал душу каждого снятого им дома. И находил ее — где в монументальности, а где и в мельчайших деталях отделки. Но, несмотря на то, что автор в своих работах руководствуется в большей степени внутренней мотивацией от увиденного, документалист в нем жив и по сей день. Именно так, хроникально достоверно, он снимает достройку и реализацию последующих архитектурных проектов в столице Бразилии Оскаром Нимейером.

Чувство особой драматичности возникает, когда Бурри направляет камеру против солнца. Благодаря этому резко очерчивается тень, а человеческие фигуры превращаются в силуэты. Глядя на работы Бурри, зритель порой теряется: действительно ли так пленительна постройка сама по себе или все же так совершенна фотография?



Сан Кристоаль. Мексика. 1976



Сан-Паулу. Бразилия. 1960

## Утан, приносящий удачу

Дмитрий Новик

Stella Art Gallery. Ад и Рай. Утан. Фотография. До 30 октября



Без названия. Печать на сибхроме, кристаллы Swarovski. 100x150

Как-то на одной из московских лекций Борис Гройс сделал замечание в том духе, что, живя в информационную эпоху, мы следим за мировыми новостями, рассуждаем о судьбах человечества и в то же время не имеем понятия о том, как работает мобильный телефон или компьютер. То есть большинство живет в виртуальном мире-призраке, где действуют не законы природы, а законы массового гипноза. Эта мысль вспомнилась мне на выставке фотографий Утана в московской «Stella Art Gallery».

Утан — американец иранского происхождения, живущий последние годы в Италии, автор серии «Голод в мире», сделанной по заказу ООН. Чем не живой образец глобализации вкупе с политкорректностью! Тем интереснее увидеть крупноформатные снимки, где, на мой взгляд, главная тема совсем иная: суррогатная жизнь в суррогатном мире. Где все фальшиво — вино, драгоценности, кровь, смерть. Утан работает небольшими, в 5—6 экземпляров, тиражами. Те фотографии, которые выставлены в «Stella», инкрустированы цветными «камушками» и являются уникальными.

Именно в этих, едва заметных на фоне огромных снимков, блестящих бусинках заключен главный месседж Утана. Разве может женщина с электрической пилой всерьез заниматься садомазохизмом (распиливать себя пополам), если ручка инструмента украшена ожерельем из «драгоценностей»? Или дуэт «лесбиянок» натурально пускать себе кровь, отрезая большими ножницами несуществующий мужской орган? А еще одна дама вскрывает себе вены, предварительно накачавшись шампанским прямо из бутылки с черными «жемчужинами» на этикетке. Утан провоцирует вопрос: зачем две негабаритные рубенсовские купальщицы полезли в бассейн, если вода бликует фальшивыми бриллиантами?

Из мира «артифакт» и наряды дам не модельных форм — яркие то фиолетовые, то желтые перья птиц. Инкрустированные в фотографии фальшивые камни усиливают ощущение искусственности оперения. Рожденный голым летать не сможет. Как закономерный итог — одна модель изображена с расквашенным носом.

Только один раз Утан уходит от основной темы: не случайно эту фотографию (как и все остальные — они не имеют названий) галерея инсталлировала отдельно, почти как в алькове. Художник смикшировал два изображения одной ню, украшенной нежными синими перьями, а затем убрал у одной из них тело. Получилось тело о двух головах, банальное «шерше ля фам» стало птицей Сирином, приносящей если не счастье, то удачу.



## ветеран сцены в «Д137»

Екатерина Андреева

Галерея «Д 137». Достоевский в Баден-Бадене. Женщина как она есть. Владислав Мамышев-Монро. Фотография, видео. До 15 ноября

Петербургская галерея «Д137» в сотрудничестве с московской XL показывает два новых проекта Владислава Мамышева: «Достоевский в Баден-Бадене» и «Женщина как она есть». Они дают полное представление о спектре таланта М.В.Ю. (он же Влад Королевич, он же Монро), который развернулся в полную силу в 1989—1991 годах в нашем городе. Можно сказать, что тот не жил, кто не видел Владика Монро на подмостках ДК «Маяк», или в моторке на Неве, приветствующего военно-морские экипажи, выстроенные на празднике флота, или в костюме вагонновожатой в Доме ученых. Да и просто повсюду тогда можно было вступить в прямой контакт с нашей, а теперь уже импортной, московской звездой.

Три таланта Мамышева поражают воображение. Во-первых, его уникальная способность к перевоплощению в популярных персонажей, которую на выставке в «Д137» иллюстрируют фильмы из возобновленного для программы А.Троицкого Пиратского телевидения, представляющие концерт Эдиты Пьехи, посещение московского ювелирного магазина известной любительницей бриллиантов Элизабет Тэйлор, прием в бутике с участием Аллы Пугачевой и фуршет с выходом Ренаты Литвиновой. Во-вторых, не может не удивлять то, как Мамышев одновременно представляет мужчину и женщину (в прошлом это был хит «В. И. Ленин и Н. К. Крупская», а на экспозиции «Женщина как она есть» целых два шедевра: фотопортреты Чарли Чаплина и слепой цветочницы и дубли «Встреча Штирлица с женой», по-видимому, случайно не вошедшие в фильм «Семнадцать мгновений весны»). В-третьих, артистическая повадка Мамышева связана с тем особенным пониманием нравственной гигиены, которое встречается в русской классике и многое объясняет в российской жизни. Это последнее свойство в полной мере присуще серии «Достоевский в Баден-Бадене» — она выглядит своеобразным комментарием разрекламированного телесериала «Идиот».

Наше время в связи с крайним упрощением страстей от русской классики на какой-то момент уже совершенно оторвалось, стремясь в открытое общество, где все по закону и по правилам. Поэтому и сериал получился слово в слово, но чужой по духу. В нем буквально все безобразия, щедро измышленные Достоевским, оказались твердо обоснованными: действие логично подводит Настасью Филипповну к тому, чтобы сжечь деньги, князя Мышкина — окончательно помешаться и т. д. Мамышев возвращает эту подвергнувшуюся протестантскому упрощению достоевскую тему на ту границу, где ей положено пребывать: между бредом и прозрением, дарованным, сияющим в бреду и снова отнятым. Мамышев играет нечистоту, душную тяжесть — его



Достоевский с тяжеленными гротескными пластами грима на скулах, воспаленными веками, «клочной» бородой, как у русского патриота Ивана Сусанина, представляет невыносимый скандал формы на фоне чистого европейского асфальта, стриженных кустов и сияющей латуни баденских игорных залов. Так же скандально безобразны выходы Мамышева в буржуазные московские бутики, примерка трусов «Аллой Пугачевой» или богемный жест «Ренаты Литвиновой», сметающей в карманы пальто запасы конфет. И вот это-то неприкрытое безобразие, никак не преобразованное, ничем не искупленное, просто представленное (а в «Баденской» серии представленное с перфекционизмом, как в атласе кожных болезней любовно изображают какой-нибудь лишай), оказывается искренним воплем человеколюбия, с которым каждый не может не оказаться солидарным хотя бы раз в жизни — полюбите нас грязными, а чистенькими нас всякий полюбит. Примите и «бобок», и «провонявшего старца», потому что все они родня Алеше Карамазову и Сонечке Мармеладовой, друг без друга на земле быть не могут.

На открытие в «Д137» Мамышев явился в чаплинском гриме и милитаристском маскировочном наряде с рюшами, распространяя вокруг себя сильный запах ладана. Давно уже он здесь не гастролировал, и те из ценителей его таланта, что пришли в галерею проверить градус мамышевской вирулентности, с удовольствием убедились, что гений «провонял»-таки, как и положено.



Из проекта М.В.Ю. «Достоевский в Баден-Бадене»



Татьяна Шитикова, художник проекта «Отель 15 звезд»

## «отель 15 звезд»

Художественно-исследовательский проект на тему «Фотография и...» ВЗ НОМИ. До 17 декабря

**Татьяна Шитикова,**  
арт-дизайнер, декоратор, художник

Родилась в 1974 году в Ленинграде. В 1996 году с отличием закончила Санкт-Петербургскую художественно-промышленную академию им. Мухомовой, отделение «интерьер» факультета художественного текстиля. Занимается изготовлением арт-объектов, среди которых выделяются авторские скульптуры из пенопласта, окрашенного акрилом (авторская техника)? а также декорированием общественных и частных интерьеров, графикой. Член Союза дизайнеров России с 1996 года. Победитель конкурса на лучшее авторское пасхальное яйцо, проведенного Гранд-Отелем «Европа» в 2004 году.

Основные выставки:

Heimtextil-2000, Франкфурт; Crazy Kissen — декоративные аксессуары для интерьера, Neuhaus, СПб, 2003; Crazy Kissen — Рождество, Росвуддизайн, СПб, 2003; «Неизвестный город», графика — отель «Коринтия Невский Палас», 2004.

**ВЗ «НОМИ». 18 октября — открытие сезона. «Отель 15 звезд», новый художественно-исследовательский проект на тему «Фотография и...». До 17 декабря. Участники: арт-дизайнер Татьяна Шитикова (художник проекта), фотографы Елена Суховеева, Виктор Хмель (Краснодар), петербургские фотографы — Игорь Лебедев, Надежда Кузнецова, Олег Каплан, Анна Студеникова, Дмитрий Сироткин, Андрей Верховцев, Александра Федорова, фрордизайнер Елена Ключева, музыкант Вера Дорн, авторы-дебютанты — фотограф Владимир Кукуруза, художник-график Марина Федорова. Специальные гости проекта — фэшн-дизайнеры Лилия Киселенко и Олег Бирюков.**

*Приехав в Лондон, господин Люкшин остановился в отеле-люкс...  
(из «Новой русской прозы»)*

Идея представить в галерейном пространстве в целом междисциплинарный — дизайнерский, фотографический, художественно-музыкальный проект возникла в НОМИ отчасти вынужденно, отчасти — абсолютно органично. С одной стороны, стабильное предпочтение редакцией «моногаммной любви», то есть концентрация на одном авторе (крепкие персональные выставки Владимира Шинкарева, Иевы Илтнер, Алексея Костромы, Витаса Луцкуса, Антанаса Суткуса и др. тому пример), с другой — постоянно поступающие интересные предложения от авторов молодых, потенциально очень интересных, но к персоналкам все же еще не готовых. На наш взгляд и в нашем зале по крайней мере. Тогда какой выход? Вот тут-то и возникла идея сделать выставочный проект не с куратором, хорошо знающим ту или

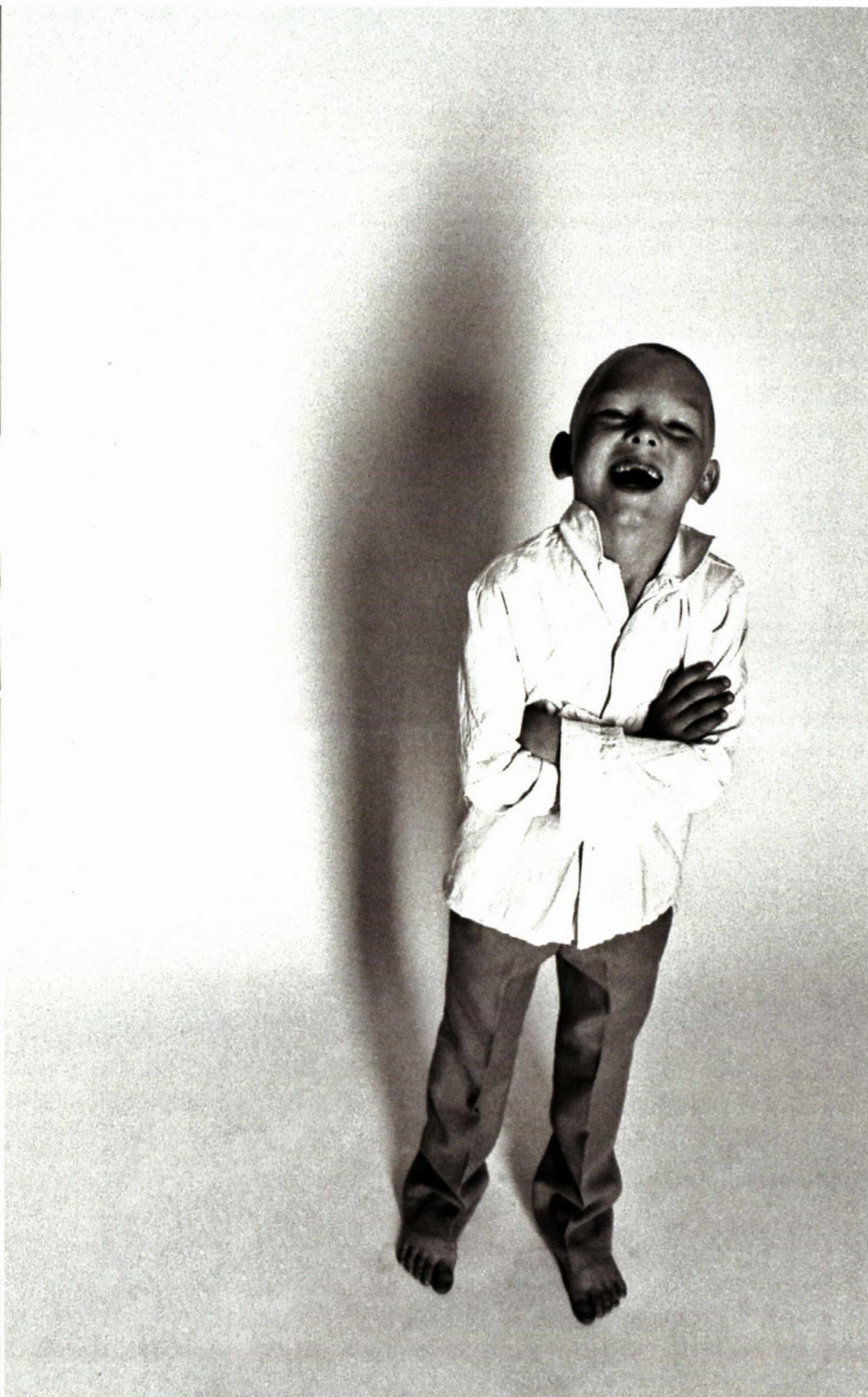
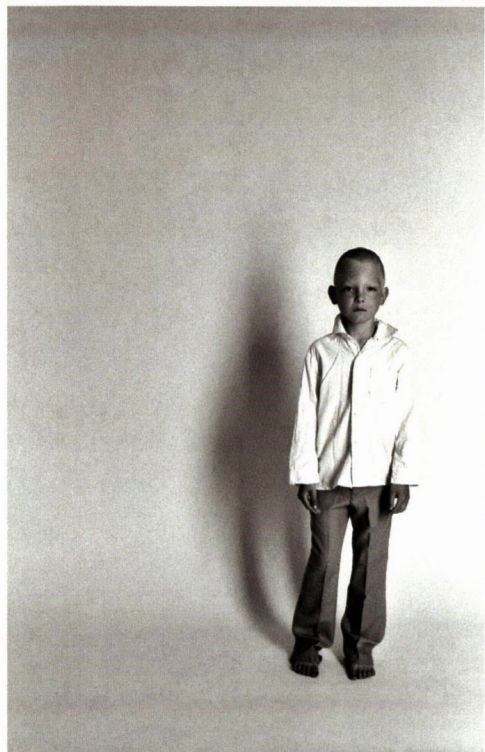
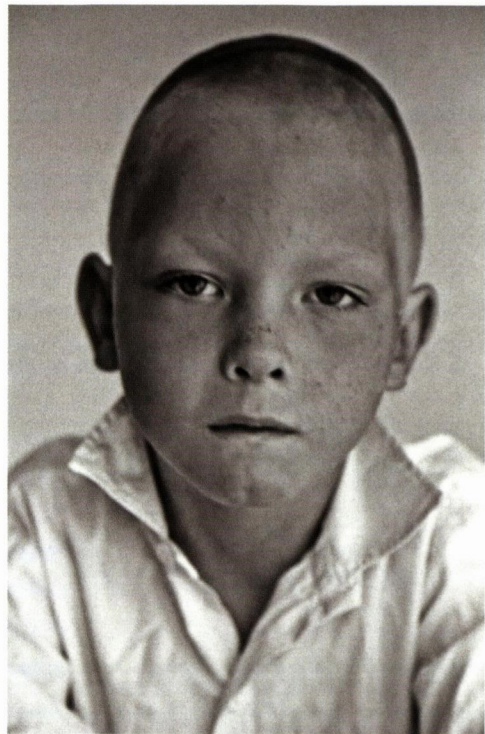
иную область современного искусства — графику, фотографию, реди-мэйд или искусство арт-объекта вкпе с неплохим знанием, например, музыки или флористики, а с арт-дизайнером, умеющим работать с «воздухом», кубатурой, цветом и самыми разными вещами.

Так и поступили. Перед приглашенным молодым арт-дизайнером Татьяной Шитиковой была поставлена сложная задача: в гламурно-стандартное пространство воображаемого «Отеля 15 звезд» (по крайней мере из выставочного зала НОМИ, выдержанного в холодном европейском стиле «чистого листа», таковое предстояло построить) вписать фотографию, графику, арт-объекты, флористические композиции и даже вещи из коллекций ведущих фэшн-дизайнеров таким образом, чтобы зритель мог «прочитать» его как единое семантическое поле: визуальное, тактильное и даже звуковое (в проекте участвовала музыкант Вера Дорн). И все это на 150 квадратных метрах площади, поделенной на «жилые зоны» отеля: фитнес-центр, waiting room, single, зимний сад, галерею, бутик, reception, детскую, джаз-холл.

О том, что получилось, — наш рассказ. Прежде всего здесь и далее представляем участников проекта «Отель 15 звезд».

*Редакция НОМИ искренне благодарит оказавших поддержку проекту петербургское представительство галереи NEUHAUS, оздоровительный центр «На Дегтярной», а также лично Геральда Фетца, Алексея Суханова и Софью Лившиц.*





Триптих «Никита» (портрет сына). Черно-белая фотография. 47x30

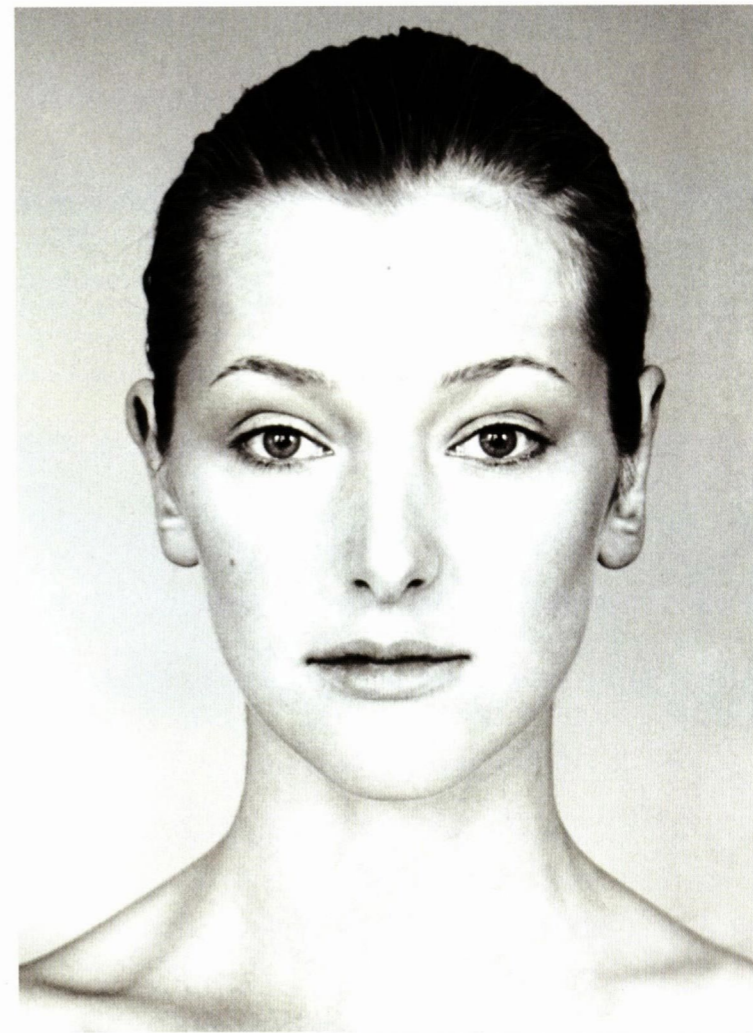
### Анна Студеникова

В проекте НОМИ «Отель 15 звезд» Анна Студеникова участвовала двумя сериями фотографий. Первая — триптих «Никита» — встречала посетителей выставки практически на входе, в «waiting room»; вторая — «Орlando» заняла почетное место в «галерее» нашего воображаемого отеля.

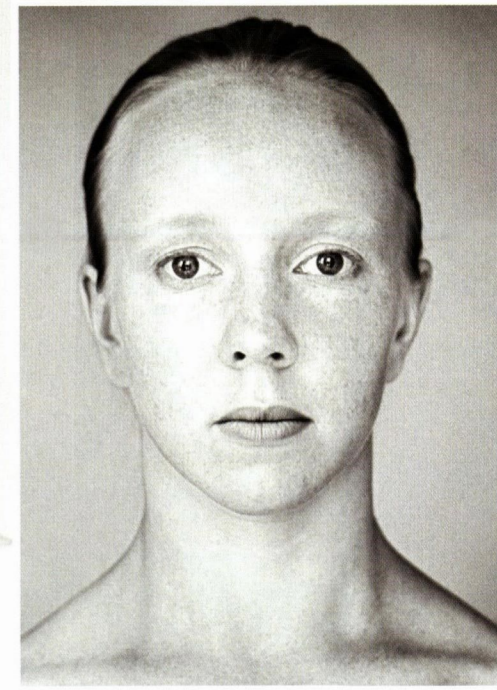
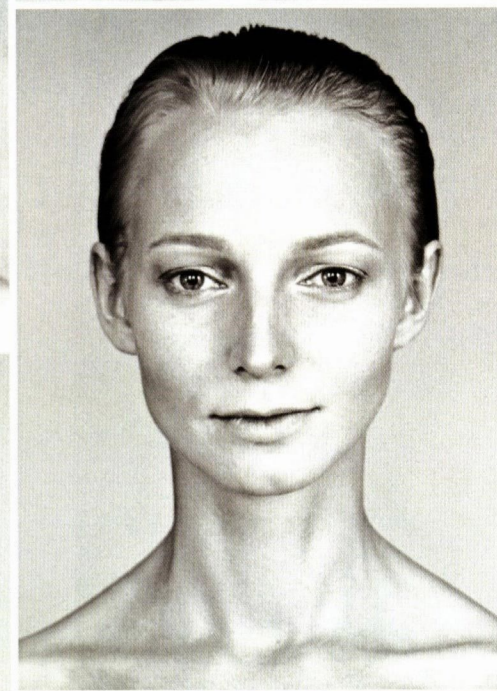
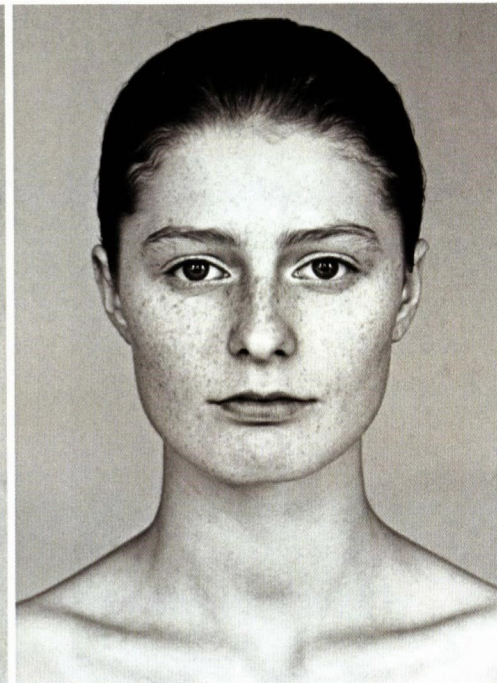
Родилась в 1971 году в Ленинграде. В 1997 году закончила Академию культуры, кафедру кинофотоискусства, по специальности «режиссер кино-видеостудии». За время обучения сняла два черно-белых короткометражных фильма («Белое зеркальце» и «Любовная вечность»), которые получили несколько Гран-при на международных и российских студенческих фестивалях. Специализируется на жанре черно-белого портрета.

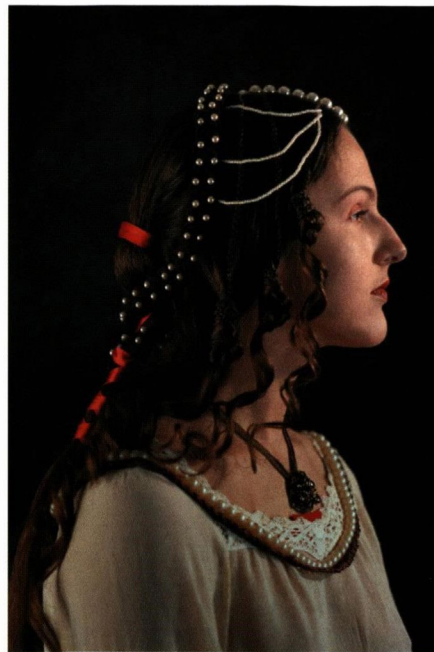
Работает фотографом в журналах Elle, Officiel, Harper's Bazaar, Собака.RU, Афиша. Автор фотопроектов: «Скво» (1999), «Любовное настроение» (2001), «Портрет» (2002).

В 2003 году состоялась персональная выставка Анны Студениковой в Доме кино, в галерее «Фундус», на которой впервые были показаны несколько персонажей ее проекта «Орlando», пополнившегося к моменту презентации в НОМИ в 2004 году еще несколькими работами.

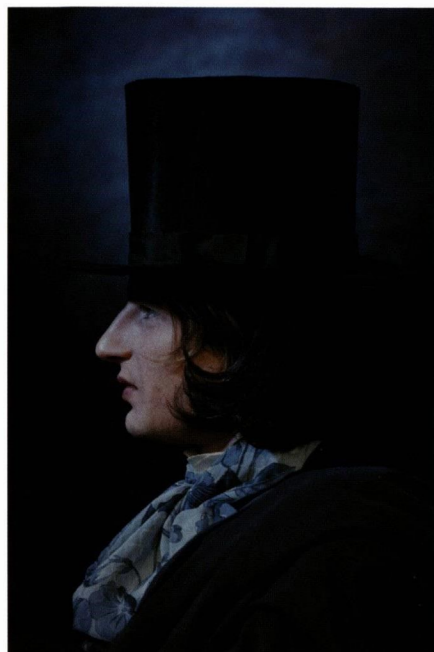


Из серии «Орlando». Черно-белая фотография. 60x50

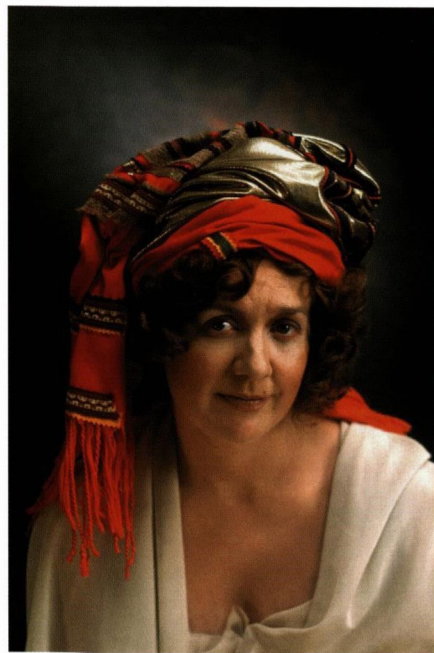




Путешествие в стиле Боттичелли. Цветная печать. 60x40



Путешествие в стиле Энгра. Цв. печать. 60x40



Путешествие в стиле Венецианова (портрет Е. Суховеевой). Цветная печать. 60x40



Путешествие в стиле Рембрандта (портрет В. Хмелья). Цветная печать. 60x40

### Елена Суховеева, Виктор Хмель

В «Отеле 15 звезд» Елена Суховеева и Виктор Хмель, фотохудожники из Краснодара, были одними из самых желанных гостей и хозяев. Их «Семиотические путешествия», сформировавшие «галерею» вместе с «Орландо» Анны Студениковой и созданные задолго до аналогичных попыток коллег (в 1999 году), вызвали интерес прежде всего у знатоков истории искусства, узнающих в работах фотографов время и художников, ему принадлежавших.

Елена Суховеева родилась в 1961 году. Закончила Краснодарское художественное училище. Дизайнер книги, фотохудожник. Вместе с Виктором Хмелем работает с 1998 года.

Виктор Хмель (р. 1948) закончил Кубанский государственный университет, физико-математический факультет, позже получил кинооператорское образование. Фотохудожник. Член Союза фотохудожников России. Преполагает в Краснодарском государственном университете культуры и искусства на факультете фотодизайна.

В 1999 году с проектом «Черное и белое» участвовали в международном фестивале ФОКОМ в Москве, в 2001-м с проектом «Портрет в материале» — на «Арт-фото» России. В 2002 году на Московской международной биеннале выставили первую часть проекта «SOMATIP», которая была приобретена Московским домом фотографии (См. НОМИ №1, 2004). В 2003 году проект «Дети» был представлен в галерее «А-3» в рамках Московской международной биеннале. Вторая и третья части проекта «SOMATIP» были показаны в Москве в 2004 году в галерее «Рефлекс».

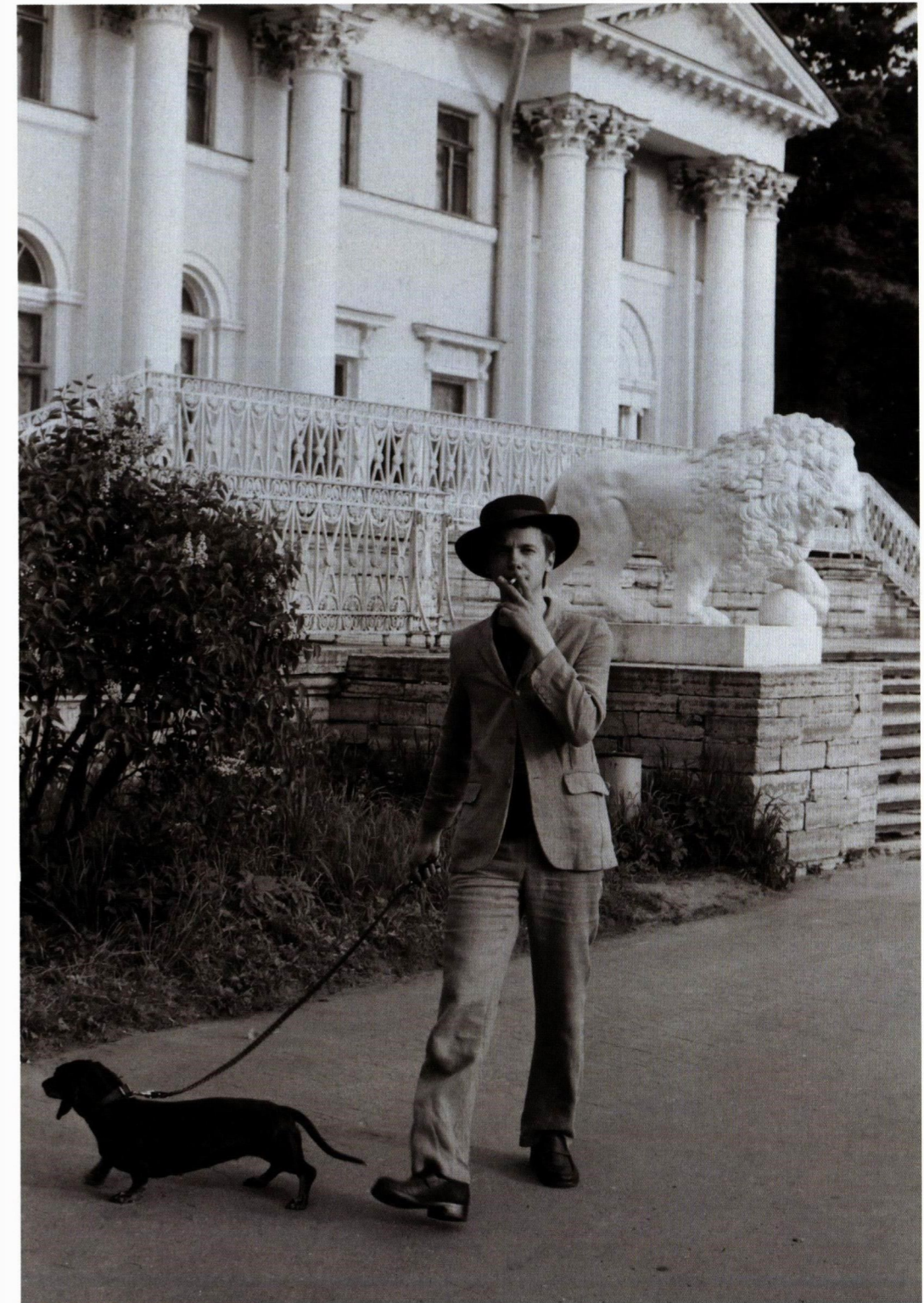


Путешествие в стиле Климта. Цветная печать. 60x40





Из серии «Курильщики». 15x23

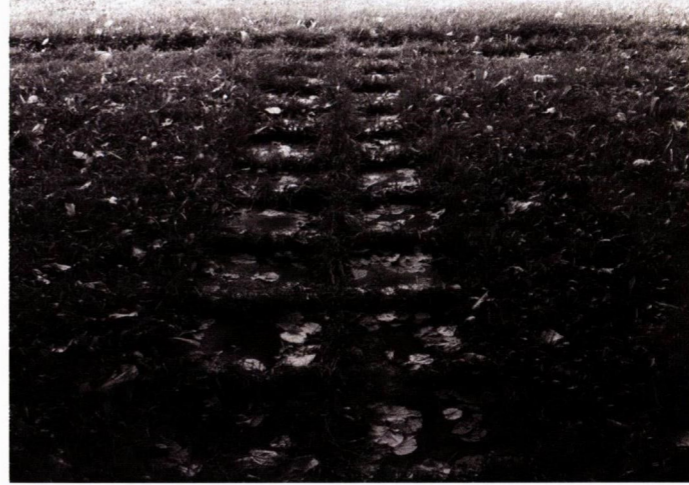


### Дмитрий Сироткин

Дмитрий Сироткин, попав в проект НОМИ практически на завершающей стадии наших организационных усилий, умудрился своими работами организовать сразу три пространства «отеля». Его «Младенец» (см. 3-ю стр. обложки) встречал посетителей на «Ресепшн», серия «Игры» закономерно была помещена в «Детскую», а прекрасная подборка «Курильщики» комфортно разместилась в «джаз-холле», где курить все-таки (как и всегда в НОМИ) вообще-то не разрешается...

Родился в Ленинграде в 1969 году. Живет и работает в Санкт-Петербурге. Учился в художественной школе и фотостудиях города. Занимается дизайном, фотографией, книгой художника. Член Союза художников России с 2000 года. Участник и организатор различных выставок в России и за рубежом.

Произведения Дмитрия Сироткина хранятся в собраниях Музея Клингшпора, Музея искусства книги и шрифта, Оффенбах на Майне, Германия; Саксонской государственной библиотеки, Дрезден, Германия; Московском Доме фотографии и в частных коллекциях.

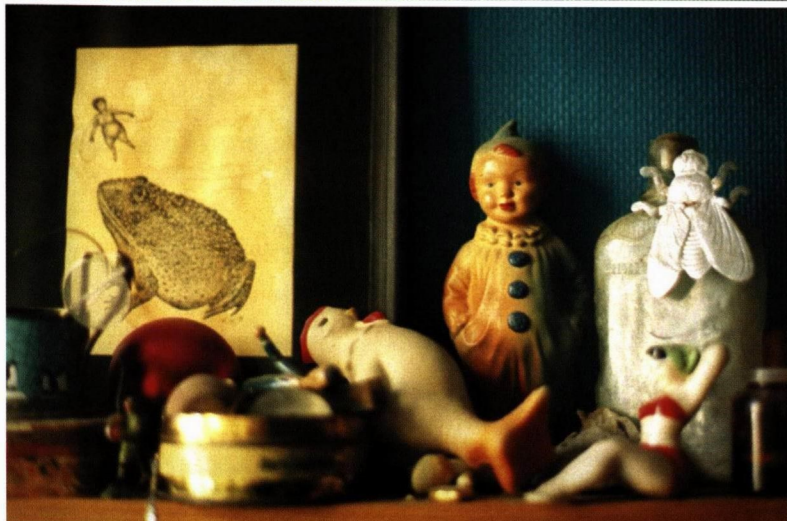


Из серии «Знаки гламура». Цветная печать. 70x50

### Владимир Кукуруза

Владимир Кукуруза — «открытие НОМИ-2003». Снимая интересно и разнопланово, этот молодой человек до последнего времени увлеченно занимался фотографией лишь в качестве хобби, для себя, и даже не помышлял о возможности выставочной деятельности. Участие в проекте «Отель 15 звезд» — его первое публичное выступление «на людях». Мрачноватые работы Кукурузы из серии «Конец не» особенно полюбили дизайнера и художника проекта Татьяне Шитиковой, которая настроение его работ считает «писательским», почему и поместила рядом с ними в монохромном пространстве «waiting room» старую пишущую машинку. Другая, цветная серия фотографа — «Знаки гламура» поселилась в «single» отеля и, если и вызывают упрёки, то как раз в гипертрофированном мажоре. Кстати, выполнена она в изобретенной Володей авторской технике, которую он назвал «обращенный растр» (о ней и о фотографе подробнее см. НОМИ № 6, 2003).

Владимир Кукуруза — 24-летний петербуржец, считающий, что он еще не обладает «творческой биографией». Его образование — незаконченное высшее (Володя ушел с 3-го курса философского факультета Университета). Будучи по рабочей профессии оператором в фотоателье, Кукуруза собирается продолжить учебу на кинооператорском факультете одного из столичных вузов.



Дмитрий Сироткин. Серия «Игры». Цветная фотография. 30x45



Из серии «Конец не». Тоновая печать. 30x44

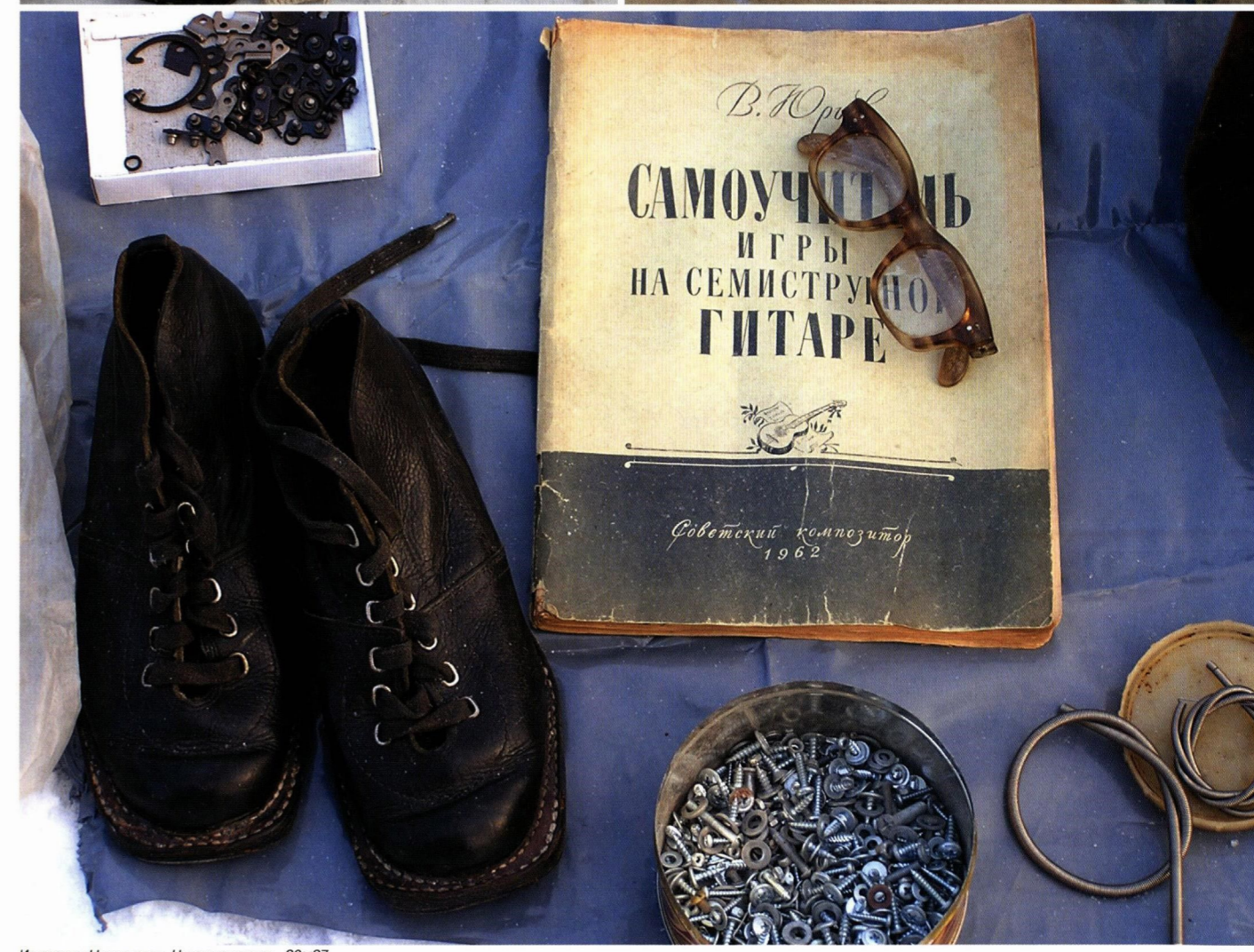
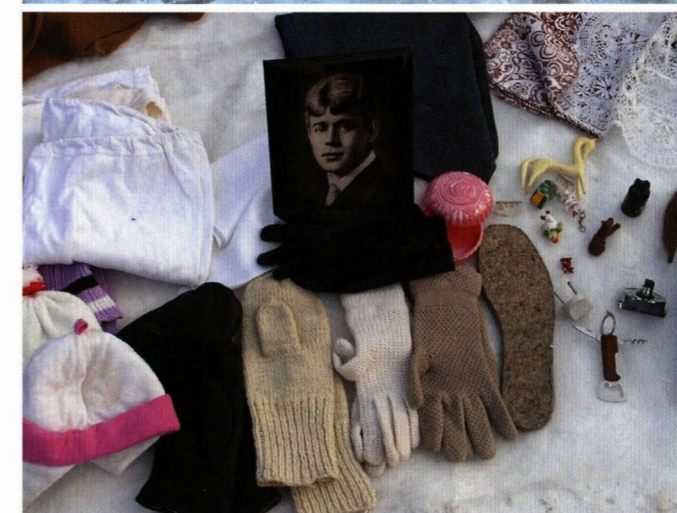


## Надежда Кузнецова

Для Надежды Кузнецовой и ее серии работ «Наше все» в «Отеле 15 звезд» был выстроен почти настоящий «бутик». Правда, сама художница, считая дигитальную пеструю съемку русской барахолки скорее концептуальным проектом, осталась на удивление равнодушной к дамской роскоши игрового пространства, в котором по соседству с ее фотографией оказались вещи фэшн-элиты Петербурга — дизайнеров Лилии Киселенко и Олега Бирюкова.

Надежда Кузнецова родилась в Днепропетровске в 1960 году. В 1991-м закончила Высшее художественно-промышленное училище им. Мухомовой (кафедра «Графический дизайн»). С 1993-го по 2003 год — преподаватель кафедры «Станковая и книжная графика» СПХПА им. Мухомовой. С 2000 года использует в своем творчестве фотографические технологии. С 2001-го — член Союза художников России.

Основные выставки: 2002 — «Мокрый город», галерея «Фотомontage», Санкт-Петербург; 2002 — «Ландшафты». Международный месяц фотографии в Москве «Фотобиеннале-2002» — галерея «А-3», Москва; 2002 — «Звери», выставочный зал Всероссийского музея А. С. Пушкина, Санкт-Петербург; 2003 — «Ручная работа», Центральный выставочный зал, Петрозаводск; 2004 — «Письма без слов», Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского, Санкт-Петербург.

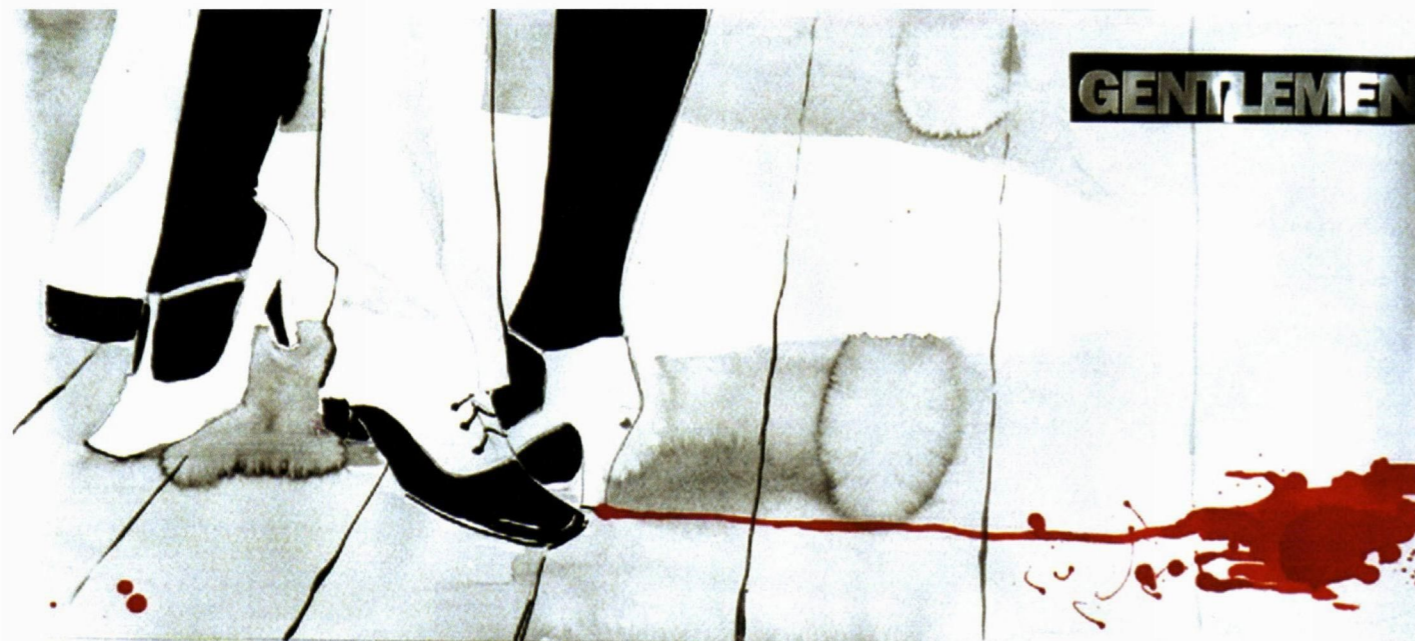


Из серии «Наше все». Цветная печать. 20x27



first step to...

First step to... Из серии «Мартини-джаз». Смешанная техника. 33x58



Gentlemen. Из серии «Мартини джаз». Смешанная техника. 40x60



Dress me. Из серии «Мартини джаз». Смешанная техника. 50x28

### Марина Федорова

Марина Федорова — студентка СПХПА им. Мухомовой, приславшая свои работы на редакционный конкурс «Пропилен», в качестве признания ее таланта (что предусмотрено условиями конкурса) была приглашена для участия в проекте «Отель 15 звезд» сразу же, как редакция ознакомилась с ее графическими работами «живьем». По настроению, технике и колористическому решению мы их почему-то тут же окрестили «мартини-джаз». В нашем «джаз-холле» Марина представила свою «красную» серию графики. А есть еще «голубая», и тоже интересная.

Марина Федорова родилась в 1981 году в Ленинграде.

В 1996 году закончила художественную школу № 16 Фрунзенского района, в 1999-м — Санкт-Петербургское художественное училище им. Н.К. Рериха, отделение графический дизайн (красный диплом). Кроме художественного образования, имеет квалификацию профессионального гида-переводчика, а также инструктора по фитнесу. В настоящее время заканчивает СПХПА им. Мухомовой, отделение «Дизайн моды». Прошла стажировку в модных домах «Tatyana Pargionova» (2000) и «Tatyana Kotegova» (2004), работала редактором и фотокорреспондентом в молодежной газете «Острова» (2000). В 2004 году создавала костюмы для спектакля «Premier champagne» (Франция).

Основные выставки: 2000 — «Smirnoff», «Znak-2000», «Znak-2001». 2002 — полуфинал «Адмиралтейская игла», «Осенняя неделя моды» — коллекция «Медвежата»; Honorable Mention in Fashion Design of Sadi Contest 2002 (Korea); Неделя моды LenExpo — show room; 2003 — персональная выставка «Celtic» — Циник холл; Прет-а-Порте на Покровке «Twice fashion look» (Москва); «Модулор-2003». 2004 — БИН2004 СПб, Манеж; финал «Русский Силуэт» — коллекция WAIT (Москва); ARTindex-2004 — Художники Петербурга.

### Вера Дорн

Вера Дорн и фотограф, и музыкант, но в «отельном» проекте участвовала только как саксофонистка, уверенно чувствуя себя в пространстве «джаз-холла».



Вера Дорн. Фото Игоря Лебедева

Родилась в Эрлангене (Германия) в 1974 году. В 1998-м там же закончила Институт иностранных языков и страноведения по специальности «переводчик». С 1996 года сотрудничает с различными музыкальными и танцевальными коллективами Германии и России как музыкант (саксофон). С 1998-го живет и работает в России.

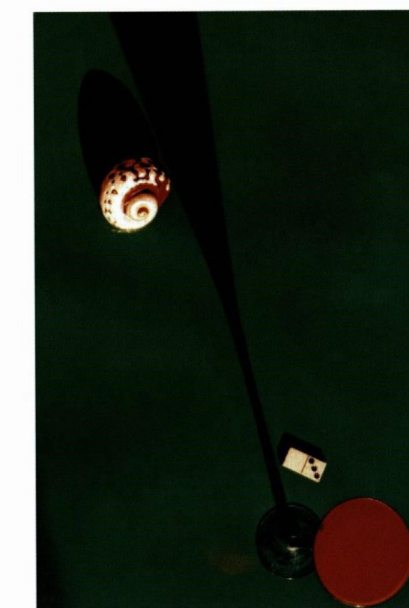
Персональные выставки: 2001 — The Town I live. Цюрих, Швейцария; 2003 — Одна фотография. Государственный центр фотографии, СПб; The Town I live. Берлин, Германия; 2004 — «Встречное движение». Музей Анны Ахматовой, СПб. 18 групповых выставок и перформансов, в том числе — «Серебряная фотография» (2003). Галерея REFLEX, Москва; PROSPEKT. Неделя Санкт-Петербурга в Манчестере, Великобритания; «Посвящение». Государственный музей истории Санкт-Петербурга (Особняк Румянцева), 2004.

### Олег Каплан

Олег Каплан (р. 1967) — фотограф, мастер цветной фотографии, чьи снимки просто созданы для гламурной среды: кафе, ресторанов, отелей и игорных домов. В «Отеле 15 звезд» («джаз-холл» и «зимний сад») он, пожалуй, ас по части глянцевого идеальности. Ну, очень высокое качество...



Из серии «Длинные тени». Цветная печать. 60x40



Олег — коренной москвич. В 20 лет, отслужив в армии, начал фотографировать. 1989—1991 — учеба в Московском государственном институте культуры, кафедра кино-фотомастерства. С 1992-го — член Союза фотографов России.

1996 — первый цикл цветных натюрмортов, замеченных профессионалами. 1999 — участие в Арт-салоне, «Малый Манеж», Москва. Тогда же участие в выставке «Красный позитив», галерея «А-3», Москва. В 2001-м становится победителем конкурса на выполнение художественных и технических слайдов для завода «СаратовСтройСтекло». Победитель конкурса ИНТЕРФОТО-2003 в номинации «Цветная художественная фотография». Тогда же Олег Каплан переезжает из Москвы в Петербург.



Олег Каплан. Из серии «Цветы запоздалые». Цветная печать. 40x60



Из серии «Вслепую». Холст, тоновая печать. 40x60



Рейнкарнация. Флордизайн Елены Ключевой. Фрагмент

## Елена Ключева

Какой отель, даже пятизвездочный, без «зимнего сада»? Учитывая, что проект «Отель 15 звезд» демонстрируется в ВЗ НОМИ почти два месяца, задача Елене Ключевой, известному петербургскому флордизайнеру, была поставлена сверхэкстремальная. Создать «зимний сад», который бы не побоялся надвигающейся зимы...

Елена Ключева родилась в Ленинграде в 1957 году. Параллельно с получением высшего образования будущей флорист закончила курсы по аранжировке цветов и ландшафтному дизайну. Таким образом, естественная для девушки любовь к цветам из увлечения превратилась в серьезную профессию, о приобретении которой Лена за все годы работы ни разу не пожалела.

С 1996 по 2002 год Елена Ключева читает цикл лекций, постоянно участвует в профессиональных показах, проводит мастер-классы. В 2002—2003 годах выпускает два учебных фильма по традиционному оформлению интерьеров цветами в Германии. Постоянный участник телевизионных программ: «Вавилон», «Петербургское время», «Светская хроника», «Погода в доме», «Служба исторических новостей». С 1998 года Елена — разработчик и организатор целого ряда цветочных шоу, среди которых: «Цветы на Невском — из прошлого в будущее» (1998), «Частный взгляд на Фауста» (1999), «Латиноамериканский карнавал» (1999), «Сны гейши» (1999), «Меч и роза» (2000), «Тропическое шоу цветов» (2000), «Этническое шоу» (2002). В 2002 году, участвуя в художественной выставке в ВЗ НОМИ, создала удивительную композицию из лиан, точно угадав «растительный аналог» живописи и арт-объектов швейцарского художника Штефана Шпихера, чья выставка, после показа на Арт-Москве Галереей Дмитрия Семенова, была повторена по просьбе галериста на площадке НОМИ.

Нынешнее участие Елены Ключевой в галерейном проекте было «запрограммировано», во-первых, концепцией и структурой пространства. А во-вторых, «подсказано» фотографией Олега Каплана «Цветы запоздалые» и фотографическим проектом Игоря Лебедева «Вслепую», исследующего визуальные эффекты с помощью вспомогательной оптики — обыкновенных очков.

## Игорь Лебедев

Из петербургских участников проекта «Отель...» Игорь Лебедев является наиболее искушенным «экспоконцессионером», и потому размещение его концептуального проекта «Вслепую» в «зимнем саду» не только не смутило этого фотографа, но даже обрадовало. Ведь в природных условиях (например в лесу) мы часто сталкиваемся с эффектом расфокусированного и, напротив, сфокусированного зрения, примеры которого во всей очевидности нам продемонстрировали работы Игоря в этом проекте. И «зимний сад», построенный на основе флористической композиции Елены Ключевой «Рейнкарнация» в сочетании с «камнями» — арт-объектами Татьяны Шитиковой, как раз стал тем органичным фоном, который естественным образом «подыграл» фотографии.

Родился в Ленинграде в 1966 году. Окончил техническое училище по специальности фотограф (красный диплом) в 1985 г. 1985—1987 служба в Вооруженных силах (дивизионный фотограф). С 1986-го по 1992-й работает в различных областях фотографии. С 1992-го преподает в детской фотостудии. В 1994 году организовал фотостудию «Ф.К.» при ДДТ Петроградского района. С 1995 года член организационного совета галереи «Fotoimage». Член Союза фотохудожников России с 1996 года. С 2000 года член организационного совета фестиваля «Осенний фотомарафон», куратор многих фотографических выставок. С 2002 года ведет класс фотографии в Санкт-Петербургском государственном университете, филологический факультет, а также в Смольном институте свободных искусств и наук. Активно выставляется с 1995 года. Автор 14 персональных, участник более 90 групповых выставок в России, Германии, Финляндии, Великобритании, США.

Работы Игоря Лебедева находятся в коллекциях Государственного Русского музея, Columbus Museum of Art, Columbus Ohio, USA., в коллекции фонда «Свободная культура», Санкт-Петербург, Россия, The Norton and Nancy Dodge Collection, USA., Luke & A Gallery of Modern Art, London, а также в частных собраниях России, Финляндии, Германии, Голландии, Англии.



Из серии «Аполлон». 10x15



## НЕВОЗМОЖНО

Николай Кононов

Всем известен язвительный пассаж А. С. Пушкина по поводу честной иллюстративной картинки к изданию «Онегина». В ночи, одна, при свече, сминая листок за листком, Таня тщетно пытается написать признательное письмо холодному Жене. Классик сразу отправил барышню, сами понимаете, в какое место, употребить комфортно смягченную бумагу с очевидной пользой. Примерно то же самое предлагал сделать и Юрий Тынянов с аморфными иллюстрациями-размытками Конашевича к «импрессионистическим» пьесам Афанасия Фета. Правда, осталось неясным, что бы сказал Конашевичу сам Фет.

В зрелое советское время проблема иллюстрирования лирики стояла весьма остро. Не в смысле борьбы за иллюстрируемого поэта, а в смысле получения лакомого заказа. По одной простой причине. На нем можно было пристойно заработать. Обложка там, еще форзац с нахзацем, авантитул, титул, фронтиспис, шмутьцы, спуски и прочее. Сладкие-сладкие шуршащие дензнаками слова... И ведь бывали случаи, когда ничтожные грешные рифмы во славу Ваалу, растиражированные по стопам изгаженной бумаги, начинали казаться Книгами.

Но история книгоиздания знает и удачные случаи иллюстрирования стихов. Например, «Новый Гуль» Михаила Кузмина в аранжировке Дмитрия Митрохина. Замечательный художник понимал условность задачи и с тонким юмором, используя коллажирование, разбросал по книжке маленькие рисуночки, подобные кадрам из тогдашних новомодных экспрессионистских кинокартин. Юмор Митрохина-иллюстратора состоял в том, что при перелистывании «Нового Гуля» возникало ощущение, что необязательные изображения можно просто стряхнуть, легко сдунуть, оставляя чистые сущности слов поэта. Но все-таки свою тлетворную работу иллюстратор сделал — к текстам Кузмина словно прилипла совершенно ненужная им подробность, они замусорились очаровательными подленькими частностями и посему утяжелились, как будто сданные в ломбард. К счастью, «Фореги» (лучший и последний сборник поэта) вышли в свет голыми — только в ледяном блеске чешуи. Любопытно, что примерно в это же самое время Томас Манн (запомнител, в каком романе) описывал как немецкий меценат тратит немалые деньги на издание передового эстетского журнальчика, где печатаются, конечно, и стихи с переусложненной шрифтовой аранжировкой, но один из деятелей — то ли автор, то ли редактор переиначивает благое дело в пародию, превращая четко продуманную шрифтовую шараду в издевательскую абракадабру. Манн повествует, как меняется смысл после переиначивания шрифтового оформления.

И если подводить некий исторический итог иллюстрированию лирики, то можно сказать, что пыльный флер пошлости всегда клубился над соучастниками этого процесса. Как над самими искренними сочинителями, так и над честными или нечестными иллюстраторами. Как ни странно, но, даже листая знаменитые книги — «Двенадцать», изрисованные Анненковым, или «Руфь» с гравированием Фаворского, мне только и хочется вымолвить: «Не-воз-мож-но...» Не потому что это плохо или хорошо, а потому, что это совершенно ненужно.

Был, однако, период в истории русской книги, когда иллюстрирование и сочинительство сливались в единое общее дело. Книжки Велимира Хлебникова, молодого Маяковского, Гуро, Крученых, Бурлюка аранжировались в начале XX века сопласниками-интересантами Ларионовым, Розановой, Поповой...

Прямо летящие, в изгибе ль.  
Трубы возвещают человечеству погиль.  
Велимир Хлебникову. «Журавль»

Но дело не в том, что эти по-новому невнятные тексты требовали визуального утверждения. Скорее всего, смелая ревизия лирических смыслов нуждалась в безусловно зримых, графических фиксатурах. Словно куаферы, развивавшие мелкие культурные букли в витальные патлы, новые поэты не были уверены в своем авангардном инструментарии. И действительно, крошечная темень языка, открытая ими, чаща древней первоосновы из мешанины дразнов оставила и по сей день слишком много прекрасных возможностей для спекуляций и комментирования. Ведь тогда чувство, структурированное культурой, читаемое как единственное сообщение, в первый раз оказалось заменено дисперсным всеохватным инстинктом. Впрочем, как и несколько позже — закон диктатором.

Утонченность декадентской цивилизации сигналила об усталости материала, о том, что ползущий маятник замедлился и, остановившись, вот-вот пойдет назад, к иным диким смыслам и устоям. Известна анекдотическая история, как цветолюжец Скрябин выблевал из музыкального эндоскопического чрева своего концерта бодрую молодость. Бурлюк и Маяковский, выйдя с «Острова мертвых» на воздух порознь — дружно отплевываясь, познакомились и побратались. Ведь они, громогласно утверждавшие травму, не соглашались ни с какой замкнутостью, интонированной в виде ламентаций.

Бодрая черкотня в их футуристических книгах, эксплуатирующая заумные пятна, подозрительные разрывы, истерию почерка, — словно брала на себя новые травматические смыслы, которые они не в силах были выразить поэтическими средствами. Будто весь метафорический материал языка оказался ветхим. Но интересно заметить, что тоже по-своему завершавший символистский дискурс Иннокентий Анненский (метаучитель Маяковского, в чем В. В., кстати, никогда не признавался) с такой горестной точностью воспел торжество и суть зазвучавших литер в недрах лирического языка:

Этих вз, этих зз, этих эм  
Различить я сумел дуновенье.

Левая поэзия, ревизирующая старые психологические сюжеты, как ни парадоксально, оказывалась в плену той же дихотомии, из которой и состояла презираемая новаторами «старая» поэзия. Я — есть другой, но другой, будучи (или не будучи) мною, не есть (или есть) я. То есть я всегда детерминирован другим. И вот именно эта связность может быть тем или иным образом проиллюстрирована, так как всегда описательна, зиждательна, глагольна. «Апория» Крученых про дыр может быть прочитана как простое глагольное предложение, понята как картинка, но не как логический парадокс. Вообще, кажется мне, футуристическое иллюстрирование, ближе всего подобравшееся к корневым сполохам поэтического языка, абсолютно непарадоксально и всегда расшифровывается легко и обстоятельно. Чаемое как простое, зрительно оно оказалось однозначным как мычание.

...уйду я,  
солнце моноклем  
вставлю в широко растопыренный глаз  
...а впереди  
на цепочке Наполеона поведу, как мопса.

Владимир Маяковский.  
«Облако в штанах»

## Александра Федорова, Андрей Верховцев

Александра Федорова родилась в Ленинграде в 1974 году. 1993—1997 — Академия театрального искусства, постановочный факультет. Андрей Верховцев родился в Мичуринске в 1971 году. 1989—1996 — Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина, факультет графики. Член Союза художников с 1996 года.

Художники работают в таких видах искусства, как живопись, графика, фотография. Выступают со слайд-шоу и перформансами.

7 персональных выставок: 1997 — «Прыжок в неизвестное», галерея «С.П.А.С.», СПб; 1998 — «Маленькие создания», Музей Новой академии изящных искусств, СПб; 1999 — «Игра в четыре руки», Музей-усадьба А.М.Герасимова, Мичуринск; 2001 — «Иллюзион коротких теней», Музей сновидений З.Фрейда, СПб; 2003 — «Сонное царство», галерея Д137, СПб; «Собственно она», «Голый город», выставочный зал «НОМИ», СПб; «Claviger Librarii», Музей Новой академии изящных искусств, СПб.

18 групповых выставок, в том числе: 2000, 2003 — «От авангарда до наших дней», СПб; 2002 — «Интимные стороны окон», IV Московская фотобиеннале в Московском доме фотографии. Куратор — Ольга Свиблова; 2004 — II биеннале графики в Санкт-Петербурге, ЦВЗ «Манеж».



Александра Федорова и Андрей Верховцев, являясь, по Гельману, той самой «динамической парой», очень много путешествуют. Причем — по-настоящему: автостопом, наугад и с приключениями. Серию спящих «Рикш» они только что привезли из Индии, где были тоже вдвоем, но формально ее автор — Саша. Андрей с его культом тела воспроизвел в форме фотографических открыток малого формата одну из самых известных гендерных скульптур — Аполлона Бельведерского из Ораниенбаумского парка. В любом случае мы имеем дело с категориями телесными — эстетикой форм и здорового образа жизни (рикшам просто завидуешь!). А потому эта пара самым прямым образом «сыграла» в «фитнес-центр» «отеля».



Посетивший в начале 1900-х Россию молодой Райнер Мария Рильке, выучившийся по-русски, с безоглядной смелостью провозгласит потрясающие стихи о непроявленности смысла и величине единственности:

Я так один. Никто не понимает  
молчание: голос моих длинных дней,  
и ветра нет, который открывает  
большие небеса моих очей.  
Перед окном огромный день чужой  
край города; какой-нибудь большой  
лежит и ждет. Думаю: это я?  
Чего я жду? И где душа моя?

— Можно ли иллюстрировать смятенное чувство созерцателя и воссоздателя трудностей языка при помощи плоской картинки?

- Можно наверное.
- Но надо ли?
- Ни в коем случае.

Так может ли быть каким-то образом зримо изображен невидимый, эфемерный вопрос, выдохнутый поэтом в последней строчке — «И где душа моя?» Он предстает перед нами с очевидностью зрелища травматического невосстановимого недостатка. Особенного дефекта, порожденного тавтологией версификации, которая опустошает почву языка, но одновременно создает очевидную эстетическую прибыль.

Я не случайно задаю этот вопрос. Мне думается, что через пятьдесят лет после написания этого стихотворения появилась и иллюстрация к нему. Разрезы, сделанные Фонтана при помощи удара лезвием по плоскости монохромного холста показали, куда уходит, за какой край закатывается, в какой разрез обратно просачивается душа, о которой столь просто и по-русски спросил Рильке.

## инфо+

### нет, он не Байрон, он другой

190-летию со дня рождения Михаила Лермонтова посвящена открывшаяся 3 октября в академических залах (№ 14 и 15) Михайловского дворца Русского музея новая экспозиция.

С именем великого русского поэта связан большой круг графических произведений Русского музея. В акварелях и рисунках, которые вошли в экспозицию, запечатлены портреты родственников, друзей и... гонителей поэта. Они выполнены известными художниками первой половины XIX столетия: братьями А. П. и К. П. Брюлловыми, А. А. Васильевским, Г. Г. Гагариным, В. И. Гау, К. К. Каниевским, Т. Райтом, П. Ф. Соколовым.

В витринах можно увидеть портрет Лермонтова в сюртуке Тенгинского полка, исполненный неизвестным художником с акварели К.А.Горбунова 1841 года. В «галерее светских красавиц», многие из которых были адресатами лирики поэта, выделяется графиня Александра Кирилловна Воронцова-Дашкова. Лермонтов посвятил ей стихотворение «К портрету» (Как мальчик кудрявый, резва, /Нарядна, как бабочка летом...).

Здесь прослеживается совсем другая связность, смыкающая *другого* и я посредством *травмы*, неотъемлемой ни от я, ни от *другого*, но не связанной с ними никакими зримыми сюжетами, так как она сама сюжетом и является, организуя интонацию, синтаксис, выбор и взаимосвязь всего и вся. Невыразимая, в поэзии она становится словом. Можно эту идею проиллюстрировать хрестоматийными текстами Пастернака — скажем, стихами из романа «Доктор Живаго» и из «Сестры моей жизни». Если первые могут быть легко и исчерпывающе проиллюстрированы пристальным клипмейкером, то ранние стихи рассыпаются безмерностью и бессвязностью в единственно возможный вариант существования в виде текста, не нуждающегося ни в чем, кроме, может быть, авторского чтения.

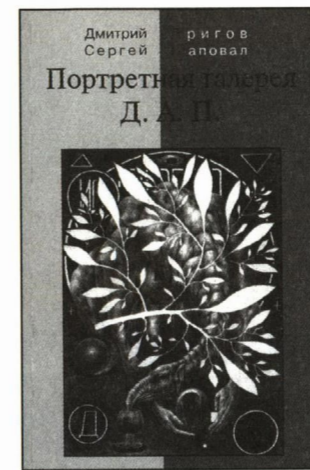
Когда великому знатоку русской поэзии и живописи Николаю Харджиеву был задан вопрос (Рудольфом Дугановым, исследователем и издателем Хлебникова), как он представляет себе, по Федорову, «Воскресение мертвых и жизнь будущего века», ответ был таким: «Полная тьма. И только голоса поэтов».

Но стоит заметить, что потребность в иллюстрировании, как в опрощение самозабвенного *текста* своеобразно проявилось в конце XX века. Я имею в виду две знаменитые игрушки, в которые так или иначе играли все — кубик Рубика и тетрис. Они являются по сути примитивными рифмовниками, позволяющими при достаточном усердии создать напряженный метатекст, не нагруженный никакими смыслами, но столь же обворожительно оснащенный тождествами, создаваемыми усердием играющего-сочинителя. И вот в незатейливой игре создается напряженное «тело» стиха, осененное псевдорифмами совпадений цветных ребер или столбцов-матриц, настоящее изменчивое произведение, ускользающее после выигрыша, иллюстрируемое изменчивостью и неповторимостью множественности прекрасных конфигураций самоупоения. Правда, неизвестно, ощущали ли себя разновозрастные шалуны и шалуны поэтами, «комкающие» в запальчивости и отбрасывающие неподдающийся «текст» со словами: «Ну, блин... Это ж невозможно...»

Михаил Юрьевич сам был вполне оригинальным художником. В собрании Русского музея хранится исполненный им портрет Шекспира и совместная с Григорием Гагариным работа — «Битва при реке Валерик в Чечне 11 июля 1840 года». По сути, биографическая — поэт участвовал в этом сражении. Виды кавказских городов и мест, где проходила военная служба сосланного Лермонтова, зарисованы Г. Г. Гагариным, А. Н. Дьяконовым и Н. Г. Чернецовым.

Произведения князя Григория Григорьевича Гагарина, друга Лермонтова, занимают значительную часть экспозиции. В 1840 году Гагарин последовал за опальным поэтом на Кавказ. Он запечатлел большой круг лиц из лермонтовского окружения, а также пейзажи и жанровые сцены. Будничная военная обстановка передана с достоверностью очевидца. К тому же Гагарин был и одним из первых иллюстраторов произведений Лермонтова. Акварельный этюд «Сон», создан художником по мотивам стихотворения 1840 года, в котором поэт уже предчувствует свой трагический конец: «В полдневный жар в долине Дагестана /С свинцом в груди лежал недвижим я...»

НОМИ



### здесь как бы жил и как бы работал как бы классик

Михаил Кузьмин

Дмитрий Пригов, Сергей Шаповал. Портретная галерея Д. А. П. — М.: Новое литературное обозрение, 2003. — 168 с.

Не помню кто — кажется, Михаил Берг заметил однажды, что если бы Дмитрий Александрович Пригов жил в средние века, то скорее всего стал бы алхимиком. Не будем гадать, нашел бы он философский камень или нет, но наверняка что-нибудь интересное в алхимической сфере, да открыл. Мне тоже нравится представлять Пригова в образе мага, чародея, алхимика, чернокнижника, иллюзиониста, фокусника. Что-то есть в нем от чело века, который выходит на арену цирка и достает из шляпы как бы кролика, как бы слона, как бы розу и как бы соловья. Достать из цилиндра обыкновенного кролика сумеет даже простой ученик циркового училища, а вот извлечь оттуда как бы муху, как бы слона — вот высший пилотаж в искусстве! Это под силу только... как бы чародею.

Я был приятно удивлен, когда в книге «Портретная галерея Д. А. П.» обнаружил почти тридцать тщательно сделанных «алхимических рисунков» Пригова. Без всякой приставки «как бы». Дмитрий Александрович изобразил себя, а также своих друзей (Илью Кабакова, Эрика Булатова, Льва Рубинштейна, Владимира Сорокина, Евгения Попова, Олега Кулика...) в виде каких-то странных доисторических животных. Каждый портрет — это помесь сразу нескольких зверей, чаще всего носорога, обезьяны, лошади и птеродакля. Скажем, в портрете самого Пригова есть что-то от мудрого змия и от гигантского динозавра. Виктор Пивоваров похож на слона, вернее, на слониху, Олег Кулик — на лошадь с человеческим лицом.

Во все рисунки введены, вкраплены загадочные геометрические знаки, буквы и слова в виде междометий. Интересно, что из уха философа Бориса Гройса, изображенного в виде птицы Сирина, выскакивает междометие «Ой». Вообще-то обычных восклицаний на всех друзей не хватило. Большинству достались аббревиатуры. Пивоваров пытается издавать звук «ИОАО», Виктор Мизиано — «ИИАО», Илья Кабаков — «ААО», Эрик Булатов — «УАО, Лев Рубинштейн — «УИЕ». Знаменательно, что в портрете питерского художника Тимура Новикова (Пригов представил его нам в виде элегантного птичьего короля) междометия не оказалось. Ну а рюмки, бокалы, шары, а также Всевидящее око можно высмотреть во всех рисунках, во всех портретах.

Назвать всю эту тщательно выстроенную галерею шалостью как бы алхимика, как бы художника — язык не поворачивается. Кстати сказать, в нее среди прочих попали поэты Владислав Ходасевич, Марина Цветаева, Иосиф Бродский и несколько известных российских политиков, включая Анатолия Чубайса, Егора Гайдара и Григория Явлинского. Думается, всего этого изобразительного материала вполне достаточно, чтобы наконец-то разобрататься, в чем же все-таки разница между алхимиком и как бы алхимиком, между художником и как бы художником, между поэтом и как бы поэтом. И Пригов не был бы Приговым, если бы сам не ответил на этот вопрос, беседуя с журналистом Сергеем Шаповалом. Их разговоры продолжались почти десять лет. Первое интервью, включенное в книгу «Портретная галерея Д. А. П.», датируется 1992 годом, последнее — 2000-м.

Если сказать, что особый статус Пригова на российской художественной сцене объясняется правильно выбранной стратегией, то этого будет недостаточно. У нас многие художники достаточно аккуратно выстраивают линию своего творчества и поведения. Разгадка, по-видимому, в другом. Пригов лучше и талантливее других «играет имиджами». И самое парадоксальное, что не одним, а сразу несколькими. Конечно, поиграв какими-то имиджами, он с ними расстанется навсегда, но с какими-то он сросся основательно, капитально. С какими именно?

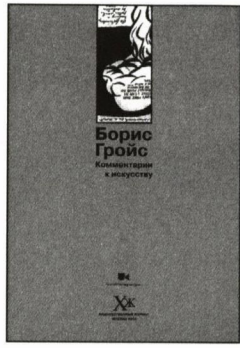
Сначала скажем, с какими имиджами Дмитрий Александрович расстался. Мне кажется, что в так называемого «советского поэта» Пригов уже наигрался. Ведь он на самом деле создал достаточно большой блок соцартовских текстов, которые не нуждаются в продолжении. Ресурс этого имиджа им исчерпан. Теоретически, конечно, возможен возврат к данной тематике, но не принципиальный. Так если, вдруг, на Дмитрия Александровича нахлынут ностальгические воспоминания. Хотя Пригов — один из тех людей, которые жестко контролируют все свои эмоции.

Не наигрался Дмитрий Александрович как художник-перформансист и как поэт, занимающийся звукосемантикой. Его все еще тянет исполнять «Евгения Онегина» на китайский или на индийский манер. Да и слушателям это еще не наскучило.

Журналист Сергей Шаповал, долгими вечерами беседующий с Приговым, стремится докопаться до истины. Это чувствуется по тому, как он выстраивает свои интервью. Шаповал явно хочет найти в Пригове то, что еще никому не удавалось найти. Что-то устойчивое, не разлагаемое на атомы и молекулы, то есть рациональное или даже иррациональное зерно как бы мага. Да и Дмитрий Александрович, надо отдать ему должное, не уходит в тень, не прячется в скорлупу, а тоже стремится расставить все точки над «i». В конце концов кредо Пригова приобретает вот такой вид:

«Я проповедник privacy, суверенности личности, равенности возможностей проявления бытового и идеологического, но не нарушая уголовного кодекса. Я отстаиваю возможность не подчиняться никаким тотальным идеям и идеологиям. Любой взгляд претендует на истинность, моя задача — вскрыть любой взгляд не как истину, а как тип конвенциональности. Я считаю, что в пределах культурного общения не существует никакого преимущественного некой идеи, которое могло бы всех заставить в нее поверить, потому что любая идея — большая или меньшая конвенция».

Когда книга «Портретная галерея Д. А. П.» готовилась к печати, Дмитрий Александрович Пригов, конечно же, перечитал все тексты и с некоторой долей сомнения признал «факт говорения». В том смысле, что слово — все-таки воробей, оно вылетело, а ловкач-интервьюер его поймал. И что теперь он, Пригов, несет ответственность за все высказанное. За все ли? Нет, только за те выводы, которые претендуют на истину в последней инстанции.



## обязательность комментария

Александр Плюсин

Борис Гройс. Комментарии к искусству.  
М.: Художественный журнал, 2003. — 344 с.

Известно, что вся многовековая интрига философии может быть *mutatis mutandis* описана в терминах классического психоанализа. Кажется, что именно Эдипов комплекс способен объяснить всю гамму отношений между Истиной — извечным объектом вождения философов, Метафизикой, имеющей все права на обладание Истиной, ну, и собственно Философией. Конечно, легкость, с которой дилетанты вроде меня применяют психоанализ для осмысления едва ли не любых проявлений культуры, сама по себе подозрительна, так как тоже требует анализа. Но, так или иначе, психоанализ учит, что Эдипов комплекс окончательно преодолевается в пубертатный период тем или иным выбором объекта, то есть методом скорее феноменологическим, нежели деконструктивистским. Возможно, аттестатом зрелости для философии служит то, с какой настойчивостью и с каким удовольствием мыслители самого высокого ранга превращают современное искусство в основной предмет своей работы.

Новый объект — это прежде всего новая форма мысли, новая стратегия письма. Философский текст об искусстве более не представляет собой результат отвлеченной медитации и не встраивается отдельным звеном в бесконечную систему абсолютной науки. Новая книга Б. Гройса предлагает собранные под одну обложку статьи и выступления о современном искусстве 1990—2003 годов, и если первая часть составлена из прямых рефлексий по поводу места и роли *contemporary art*, то вторая служит как бы образцом применения теории к конкретным художественным проектам. Большая включенность мыслителя в общество, большая скорость философской реакции, наконец, краткость статьи вынуждает философа к большей емкости, внятности, даже афористичности своих текстов. Иные замечания Гройса в силу своей весомости и многозначительности способны стать эпиграфом, но не эпитафией ко всему современному искусству. «Функция, которую выполняет сегодня музей современного искусства, — оставаться последним культурно защищенным местом индивидуального общения с повседневной нормальностью, скукой и посредственностью». Думается, не случайно тот же способ сборки малых форм в одно произведение, те же характеристики текстов демонстрирует в своих книгах известный питерский теоретик актуального искусства, философ, куратор и художник Валерий Савчук.

Борис Гройс вполне понимает необязательность философского комментария для современного искусства. Во-первых, при явной технической сложности современного искусство проще и понятнее традиционного. «Если Малевич пишет черный квадрат, а Дюшан — ставляет писсуар — что здесь вообще надо объяснять? Кому-то, быть может, неизвестно, кто такие Аполлон или Дионис, однако каждый знает, что такое квадрат или писсуар». Во-вторых, современное искусство, как никакое другое явление, немислимо без комментария самого художника, не говоря уже о реакциях критиков и искусствоведа. Где же тут место философу?

Искусство сегодня — это искусство создавать и обживать новые контексты. Так, реди-мэйд — лучший и излюбленный Гройсом пример — «вынимает» привычные нам предметы, образы, симулякры из пространства повседневной жизни и помещает их в новый, непривычный контекст музея современного искусства. В результате скорость производства искусства («взглядом художника») сравнялась со скоростью его потребления, а в случае видео-арта даже превзошла ее.

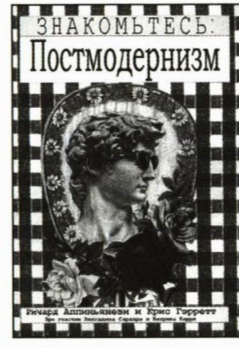
Однако среди бешеной скорости культурной жизни, когда художественные проекты устаревают еще до оформления заявки на грант, взгляд мыслителя способен поместить ту или иную картину, объект, инсталляцию в новый (вечно новый) контекст философского концепта, у которого, надо сказать, свои отношения с темпоральностью. И, возвращаясь сегодня к текстам Гройса, скажем, десятилетней давности, мы видим: не то чтобы тексты эти сохранили всеобщую значимость — они ею и не обладали. Но сохранились или создались заново контексты, в которых эти статьи и лекции представляют интерес.

Помещая искусство в контекст мысли, философ неизбежно помещает и себя в контекст искусства. Философский текст сегодня во многом схож с произведением искусства, смерть которого он сам и провозгласил. Одна из неизменных целей постмодерна, с которым постоянно полемизирует Гройс, заключалась в освобождении художника от необходимости репрезентировать свое внутреннее «я». По-путно и в философии шла аналогичная работа по развенчанию претензий предъявлять истину или ее следы. Теории и практике постмодерна обязаны мы свободой для так занимавших нас текстуальных, контекстуальных и языковых игр. Но это время прошло. Мерилом искренности как для художника, так и для философа стал собственный топос, собственный (и в том числе политический) интерес, своя боль, своя перверсия. Существует ли нехватка в «Комментариях к искусству»? Без сомнения. Так, Гройс постоянно (и это более чем странно) игнорирует в своих штудиях родной ему ленинградско-петербургский ландшафт.

Однако куда более серьезным пробелом является то, что сквозь дискурс почти нигде не просвечивает сам философ, его личная заинтересованность, вынуждающая мыслителя выбирать из всех возможных контекстов именно этот. Неподготовленный читатель вправе задать нериторический вопрос: насколько обязательным для автора был каждый из этих текстов? Насколько обязательна была эта книга?

«Комментарии к искусству» — книга по-своему фундаментальная. Глобализация искусства и искусство как биополитика, художественный проект и деньги, с ним связанные, скорость протекания художественного процесса и номадизм художника. Видно, что Гройс держит руку на пульсе всех культурных инноваций. По сути «Комментарии» могут служить своеобразным индикатором того, насколько то или иное направление оказалось востребованным аналитикой. Расположив же статьи в хронологическом порядке, становится возможным проследить по этой книге прихотливые изменения философского восприятия современного искусства за последние 15 лет. Однако именно топологический дефицит, позволяющий свободное скольжение по гребню дискурса, сводит на нет существенность расхождения с идеологами деконструктивизма.

Отличие философского текста от произведения искусства да и от комментаторского или критического текста в том и состоит, что текст философа создается не столько его собственными работами или нефилософским окружением, сколько уже существующей традицией мышления, каковая постоянно обновляется и подтверждается трудами таких классиков, как Борис Гройс. Поэтому возможная необязательность написания «Комментариев к искусству» отнюдь не делает эту книгу необязательной к прочтению всеми интересующимися современным состоянием современного искусства и размышляющими о нем.



## постмодерн: конспирологические позиции

Александр Плюсин

Ричард Аппиньянези и Крис Гэррет. Знакомьтесь: Постмодернизм / При участии Зияуддина Сардара и Патрика Карри. — СПб: Академический проект, 2004. — 176 с.

Странная штука, «постмодернизм». Мне порой кажется, что никакое «постмодернизма» нет и что его, как «антиглобализм», выдумали журналисты, чтобы оправдать свою профессию. И еще я иногда думаю, что «постмодернизм» и впрямь был разработан и внедрен западными спецслужбами для борьбы с восточным блоком. Предлагаемая вам книга, выдержавший несколько изданий бестселлер Ричарда Аппиньянези и Криса Гэррета, способна подтвердить обе эти гипотезы. А главное — «Знакомьтесь: Постмодернизм», наверное, самый удобный повод отследить, какие отклики, какие позиции чтения порождает жанр «интеллектуального комикса».

### Первая позиция: снобизм

Самая первая, самая закономерная реакция. Ну, скажите на милость, как можно на 175 страницах с картинками сказать хоть что-то о постмодернизме? А ведь авторы претендуют на всеохватность, и «Sunday Times» им в этом не отказывает. И все же должен быть предел профанации! Постмодерн вовсе не так прост, как может показаться писателям этой брошюры. Чтобы понять его (ПМ), мало, знаете ли, свалить в одну кучу Сезанна, Поллока, Фуко с Дерридоу (то же мне, братья навек), замешать на киберпространствах там всяких, густо заправить симулякрами разными да посыпать сверху (именно сверху) рейганомикой и феминизмом. Ты мне сначала разницу между синтагмой и парадигмой разъясни, чтоб я понял, а потом уже... Однако любой снобствующий интеллигент, пусть с кривой ухмылкой, но повернет каждую страницу книжки, знакомым для смеха покажет да и полистать (не читать же ее!) даст. А потом, чего доброго, пойдет и прикупит другую — той же серии.

### Позиция вторая: Бивис и Батхед

Коль уж постмодерн (этот род духовной сивухи) настолько вошел в систему обмена ценностей отечественного интеллигента, для полного торжества нового мирового порядка осталось подсадить на Ро-Мо широкую массу потребителей. Давайте представим, как прочитают агитку Аппиньянези Бивис и Батхед — высшее достижение поколения MTV. Вот они открывают страницу 72 и видят грустного Ролана Барта с сигарой. Им, конечно, невдомек, что это просто сигара. Батхед торжественно читает:

— ... В данный момент мы стоим перед необходимостью вывернуть сосюрковский постулат наизнанку: не лингвистика является частью, пусть даже и привилегированной, общей науки о знаках, но, наоборот — сама семиотика входит в состав лингвистики...

После чего он, захлопнув книжку, изрекает что-нибудь бессмертное вроде:

— Если бы я почитать захотел, я бы, типа, в школу пошел.

Все это время Бивис, раскрыв рот, смотрит на него и мучительно решает: хочет его красotka со стр. 50 или стоит попытать счастья с Юлией Кристевой со стр. 98? Боюсь только, что такая радикальная аскеза существует лишь в качестве высокорелефлексивной позиции ряда философов и художников, и более никак.

### Третья позиция: постмодернистские чтения

Думается, что большинство читателей предпочтут совсем иной подход. Скорее всего, они просто пробегут книжку по диагонали где-

нибудь в метро. Кое-где наш читатель, конечно, саркастически крикнет, но кое от чего одобрительно хмыкнет. Пропуская гипнотизирующие банальности, потребитель интеллектуальных бестселлеров не воспарит в праведном гневе, но и не углубится а la Лакан в скрытые смыслы и подтексты китча, чем невольно докажет знакомство с Делезом. Интересно, кстати, что именно об этом персонаже ни Аппиньянези, ни Гэррет не сказали ни слова, не провели ни линии.

Секрет массовой невосприимчивости к благой вести постмодерна не в пресловутом русском варварстве, не в толстокожести. После 20 лет открытого господства ПМ, после того как мы испробовали *деконструкцию* на собственной культуре, мы чувствуем, что иммунитет от всего этого нам привит довольно давно. Взаимодействие западной и советской философии за последние 40—50 лет напоминает вытеснение канадским бобром восточно-европейского. Никакого противостояния, никаких попыток скрещивания, просто одна популяция постепенно заменяет другую, и, главное, это одни и те же бобры, только канадский крупнее.

Точно так же и наглядность. По сей день некоторые профессора советской школы вызывают ажиотаж в аудиториях тем, что, рисуя на доске круг, заявляют — вот абсолютное знание Гегеля. Да, между схематизмом диамата и всеядностью постструктурализма бездна различий, но они потому и бросаются в глаза, потому и преодолеваются так легко, что относятся целиком к сфере эстетического.

### Позиция четвертая: Постмодернизм — это Позитивизм

Вглядываясь в структуру книги (как видите, речь дошла и до этого), нельзя не поразиться грандиозности замысла авторов. Начиная с искусства, и далее через философию, науку, политику, маскульт, политику везде Аппиньянези и Гэррет находят печать ПМ. И во всем раблезианском перечислении стигматов поствременья нет, как кажется, только одного — того, что не было бы постмодернизмом.

Особенно парадоксальны результаты в политике. Кто такой Бодрийар? Идеолог постмодернизма. Что такое было Война в Заливе? А ее и не было (это пока по Бодрийару). Кто таков Кароль Войтыла и Маргарет Тэтчер? Правые постмодернисты. Хомейни? Рушди? Ну, вы уже сами догадались.

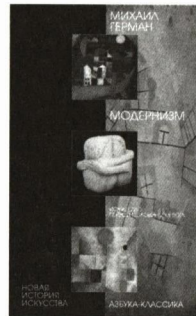
Но если все вокруг постмодернизм или его «типичный продукт», то откуда мы о нем знаем? Сдается мне, что авторы хитрят. Никакого постмодерна нет и никогда не было. Есть искусство постмодерна, и книга «Знакомьтесь: Постмодернизм» — как один из его артефактов.

### Выводы

Когда читатель третьей позиции дочитает последнее слово, он бросит книжку в сторону и с улыбкой промолвит: «Прикольнo». Он совершенно прав. Этот прикол и есть постмодернизм сегодня. Поэтому, несмотря на то, что произведение Аппиньянези и Гэррета одновременно слишком просто и слишком сложно, чтобы репрезентировать постмодерн, сама книга, взятая как произведение искусства (а она и есть произведение искусства в том, ЧТО и КАК она говорит и о ЧЕМ она умалчивает — о функционировании власти, например), может дать верное представление о том, ЧЕМ жили и с ЧЕМ боролись художники и философы прошлого века.

\* Ричард Аппиньянези — основатель и бессменный редактор серии «Знакомьтесь...».





### Михаил Герман Модернизм

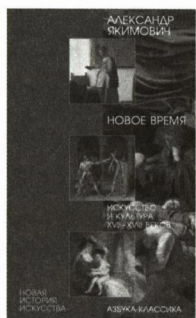
#### Искусство первой половины XX века

Выход в свет книги известного петербургского историка искусства Михаила Германа — несомненно, большое событие в отечественном искусствоведении. Впервые сложная и многогранная художественная жизнь первой половины XX столетия зримо предстает перед читателем. Оригинальность авторской концепции, необычная структура книги, где общенсторические обзоры перемежаются очерками об отдельных наиболее ярких личностях и явлениях в искусстве, подбор малоизвестных иллюстраций позволяют назвать этот труд новаторским. Книга подробно и интересно рассказывает о проблемах модернизма, о связях России и Запада, о деятельности таких мастеров, как Сезанн, Врубель, Пикассо, Кандинский, Дюшан, Сутин, Магритт, Шагал и многих других. Адресуется не только специалистам, но и самому широкому кругу читателей.



### Сергей Даниэль Европейский классицизм

В серии «Новая история искусства» представлена книга известного петербургского ученого, художника и педагога, доктора искусствоведения С. М. Даниэля. Издание посвящено такому многозначному явлению художественного творчества, как классицизм. Автор по-новому трактует этот стиль и анализирует возможность применения термина «классика» к произведениям различных жанров и эпох. В книге рассматривается проблематика, связанная с европейским классицизмом и охватывающая произведения, созданные в XVII—XX веках. Эта самобытная концепция, несомненно, вызовет интерес как у специалистов в области искусствознания, так и у более широкого круга читателей. Текст дополняет справочный аппарат, синхронистическая таблица и около 250 цветных иллюстраций.



### Александр Якимович Новое время Искусство и культура XVII—XVIII веков

Предлагаемая читателям книга по-новому, ярко и многогранно освещает художественную жизнь XVII и XVIII веков. Автор рассматривает изобразительное искусство и архитектуру Нового времени на широком историко-культурном фоне и много внимания уделяет также религии и философии, литературе и музыке. Здесь представлен интересный взгляд на творчество таких художников, как Караваджо, Рубенс, Веласкес, Хальс, Рембрандт, Вермеер, Шарден и многих других. Более 200 цветных и тоновых иллюстраций помогают восприятию этой сложной эпохи. Книга, несомненно, вызовет интерес как у специалистов, так и у широкого круга читателей.



### Александр Степанов Искусство эпохи Возрождения Италия. XIV—XV века

В предлагаемой читателям книге искусство итальянского кватроченто представлено на широком историческом фоне. Автор увлекательно рассказывает о жизни и творчестве мастеров раннего Возрождения — Джотто, Брунеллески, Донателло, Мазаччо, Верроккьо, Боттичелли, Перуджино и других. Рассматривая созданные ими произведения, он словно бы снимает налет хрестоматийности, открывая их в новом, неожиданном ракурсе. Нестандартный взгляд на эпоху, живой и доступный язык делают издание интересным самому широкому кругу читателей. Книга снабжена серьезным справочным аппаратом. В ней около 200 цветных и тоновых иллюстраций.

*Проект «Новая история искусства» готовится издательством в сотрудничестве с известными петербургскими и московскими искусствоведами. По существу это первая издаваемая за последние годы история искусства, учитывающая пересмотренные и вновь установленные факты и использующая богатейшие материалы и концепции, накопленные и разработанные мировым искусствознанием за прошедшее столетие.*

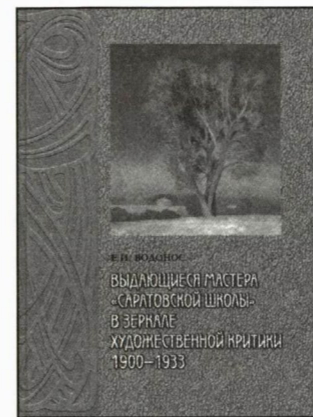
*Каждая книга, как правило, принадлежит перу одного автора и несет черты его индивидуальности. Все книги серии отличает относительная свобода авторской интерпретации художественных явлений и событий. Изложенный в них материал в отдельных случаях пересекается в историческом времени, ибо стили, течения, школы, мастера и произведения искусства воздействуют не только в пределах одной жизни, но и на значительной временной дистанции.*

#### **В серии готовятся к выходу:**

*Г. Колтакова. Искусство Византии (в 2 томах)*

*Л. Акимова. Искусство Древней Греции*

*В. Раздольская. Искусство Западной Европы*



### особенное восприятие местной природы

Антон Успенский

*Е. И. Водонос. Выдающиеся мастера «саратовской школы» в зеркале художественной критики, 1900—1933. — Саратов: СГХМ им. А.Н.Радищева; Бенефит, 2003. — 288 с.*

**Рецензировать из Петербурга книгу саратовского автора, избравшего темой столичную критику мастеров «саратовской школы», означает усложнять возникшую непростую систему зеркал. Поэтому необходимо определиться с направлением основных «оптических лучей», чтобы не потерять первоначальный «источник света».**

«Хочется сразу же оговориться о приблизительности самого определения «саратовская школа» — так на первой странице книги начинается выяснение прочности заглавного термина. Далее следует цитирование многих авторитетных мнений по этому вопросу, из чего мы можем вывести для себя следующее: «стилистическая общность мастеров этой группы идет ...от сложившейся традиции особенного восприятия местной природы, начало которой положил Борисов-Мусатов».

Также среди «существенных предпосылок» — «богатейшая база европейской художественной культуры, которой располагал с 1885 года Саратов, — превосходное собрание Радищевского музея». «Однако наличие в городе художественного музея стимулировало развитие здесь не только этой (наиболее перспективной и ярко реализовавшейся) стилистической линии, которую условно именуют «саратовской школой». И «речь вовсе не о Боголюбовском рисовальном училище, ...ибо формирование родоначальников «школы» шло ...вопреки установкам училища». И все же попытки разъяснить смысл понятия «саратовская школа» предпринимаются регулярно (сам автор приводит в пример ряд докладов на эту тему, читавшихся участниками VII Боголюбовских чтений), и уже в ближайшем абзаце называет имена родоначальников «саратовской школы» — В.Э. Борисова-Мусатова, П.В. Кузнецова, П.С. Уткина, К.С. Петрова-Водкина, А.И. Савинова, А.Е. Карева, А.Т. Матвеева.

С этого момента ритм изложения учащается. Автор был достаточно утичен по отношению к определению «саратовская школа» — оно существует, эксплуатируется, хотя и не имеет четкого определения, и теперь прилично перейти к желанной сути. Возникает конкретность места и задач: на стыке истории художественной критики и истории искусства возникла «решаемая здесь проблема» и используется «возможность рассмотреть этих мастеров... еще не опьедесталенных запоздалой посмертной славой, увидеть их активными участниками живого художественного процесса, с известной осторожностью внимающими голосам лучших критиков». А на последних страницах книги, в «Заключении», убедительно объясняются и временные рамки исследования — первая треть XX века — эпоха «наиболее продуктивной самореализации художественной критики за всю историю ее существования в нашей стране».

Структура книги закономерно сложилась из семи разделов по числу перечисленных выше мастеров «саратовской школы». Начинается она с Борисова-Мусатова, чья «элегическая ветвь русского модернизма» простерла свою «тишайшую сень» (А. Эфрос) над Павлом Кузнецовым и, справедливо продолжает Водонос, над развивавшимися мусатовскую традицию его земляками и великим множеством их последователей и подражателей.

Следующие три художника — Уткин, Савинов и Карев схожи объемом и качеством критического материала и творческой судьбой. Их «действительное место... в русском искусстве XX столетия скорее только приблизительно обозначено, нежели доказательно определено».

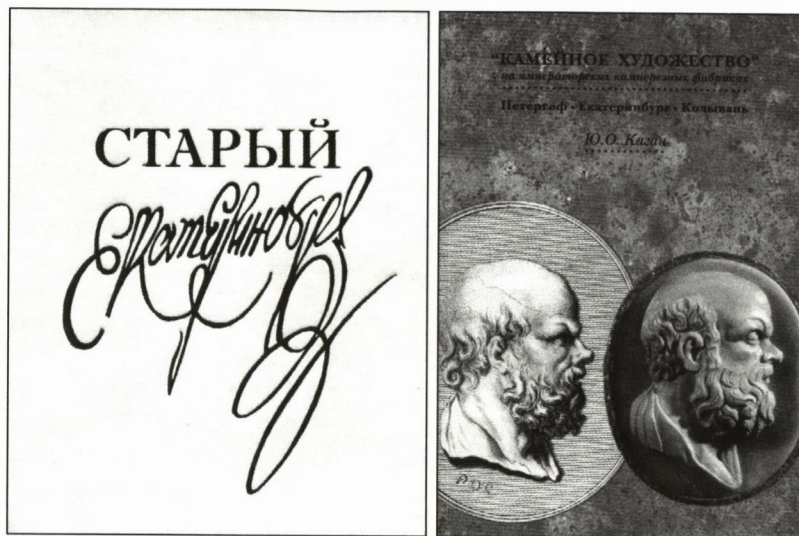
А вот «творческий облик А.Т. Матвеева запечатлелся в художественной критике исследуемого периода более четко и определенно», и к его творчеству «при всех оговорках и экивоках в основном сохранялось достаточно уважительное отношение». Самые емкие и почти равные разделы у Кузнецова и Петрова-Водкина. Сходство их судеб, кроме прочего, в том, что их ученики «не стали и не могли стать их последователями», а творчество мастеров оставалось неактуальным на протяжении еще трех десятков лет.

Автор книги выбрал для своего исследования единственно возможный в данной «зеркальной оптике» путь — хронологический. Следуя ему, он не только являет нам последовательность рождения отражений, критических суждений, но и позволяет судить о скорости их угасания и устаревания. Бесспорным видится убеждение Водоноса в том, что «трудно обойтись без пространных цитат-иллюстраций, наглядно показывающих этапы творческого пути каждого из этих художников, приговариваемых к почти полному забвению с середины 1930-х годов на ближайшие десятилетия, — от просветленного минора «Водоёма» и «Призраков» Борисова-Мусатова до трагедийного мажора «Смерти комиссара» Петрова-Водкина. Тем более что полноценного включения этих статей в научный оборот до сих пор так и не произошло». А цитируются здесь крупнейшие критики избранного времени: А. Бенуа, И. Грабарь, С. Маковский, П. Муратов, Я. Тугендхольд, Вс. Дмитриев, Н. Пунин, А. Бакушинский, А. Бассехес и др.

В подобном издании автору трудно избежать некоторых повторяющихся приемов в подаче материала, но все же, как правило, удается благодаря увлеченности темой и деликатному отношению к творчеству коллег-предшественников. Кое-где появляются забавные словечки типа «оговорчатость» и «полупреодоленный». Но при таком обилии материала рецидивы неизбежны и несущественны. Еще не удержаться от цитаты о периоде критики 1930-х — «коллективное самоизнасилование мысли». Впрочем, через несколько страниц автор объективно замечает: «Идеологической интоксикации не избежал, пожалуй, никто».

Последняя страница еще раз подытоживает общность «саратовской школы»: ее художники «отличались масштабностью творческого мышления, чувствованием глубинных основ бытия... Они выразили духовную проблематику современности убедительно и полнокровно». Эти мастера были «достаточно далеки как от авангарда, так и от торжествующего ахровского псевдорреализма» и «безусловно относятся к „третьей струе“» (понятие, введенное М. Ю. Германом). «И струя эта в реальной общественной атмосфере той поры действительно была хранилищем профессионального достоинства, лишённого всякой жертвенности».

Здесь, «на вырост», процитировано определение, способное, подобно дефиниции «саратовская школа», стимулировать к его исследованию критиков новой формации.



### жертвам «каменной болезни»

Виктор Файбисович

Среди книг, посвященных 300-летию Петербурга, читатель мог найти изящное издание с несколько неожиданным заглавием на суперобложке: «Старый Екатеринбург». Впрочем, недоумение легко разрешалось памятными датами на титульном листе: столица Урала, основанная в 1723 году, отмечала одновременно с Северной столицей свой более скромный юбилей — эта книга была приурочена к торжествам и на Неве, и на Исети. Примечательно, что заглавие «Старый Екатеринбург» было вынесено на суперобложку лишь половины тиража; на другой его половине значилось: «Эрмитаж. Камеи класса резного искусства».

Однако оба названия вполне правомерны: искусство резьбы по камню навечно соединило историю Екатеринбурга с петербургской сокровищницей — в Эрмитаже хранится абсолютное большинство шедевров уральских камнерезов. До последнего времени их искусство ассоциировалось прежде всего с монументальными вазами, колоннами или обелисками, с настольными шкатулками, печатками или табакерками, но в июне 1997 года выставка «Камеи уральских мастеров из собрания Государственного Эрмитажа» в Золотой гостиной Зимнего дворца открыла для нас и уральскую глиптику. Приуроченная к 200-летию со дня основания на Екатеринбургской гранильной фабрике Класса резного искусства, готовившего мастеров «каменного» жанра, она стала итогом многолетних научных исследований хранителя эрмитажной коллекции гемм Юлии Освальдовны Каган. Ее перу принадлежит и монография, вышедшая в свет в Екатеринбурге. За ней последовало другое издание труда Ю.О.Каган, предпринятое Эрмитажем: в новой книге автор воссоздал историю «каменного искусства» не только на уральской, но и на двух других императорских гранильных фабриках — Петергофской и Колыванской. Несмотря на строго научную основу, обе книги написаны необыкновенно живо и увлекательно. Библиофилам и ценителям камнерезного искусства придется разыскивать оба издания: каждое из них имеет собственные особенности в иллюстративном ряде и справочном аппарате.

Научная и экспозиционная деятельность Ю.О.Каган, в сущности, возвратила камеи русских мастеров из полного забвения. До революции искусствоведы не считали произведения русской глиптики достойными внимания, ибо эти «антики» изготавливались в Петергофе, Екатеринбурге и Колывани по классическим образцам. Впоследствии отношение к камням фабричного производства как к полуремесленным копиям лишь упрочилось, и русские камеи оставались совершенно неизученными. Между тем работа русских камнерезов никогда не ограничивалась рабским копированием: любой мастер, имеющий дело со слоистым («союзным», как называли его в старину) твердым

камнем, всегда вынужден разрешать новую художественную задачу выявления в камне поразительных достоинств материала. Подтверждением тому служит свобода, явленная русскими камнерезами в отношении к размерам предлагавшегося им образца: заботясь прежде всего о раскрытии красот камня, они могли воссоздать этот образец как в увеличенном, так и в уменьшенном масштабах. Наибольший вклад в корпус русских камей внесли уральские резчики, использовавшие двух-, трех-, а иногда и четырехслойные камни высокой твердости, ленточного строения и природной полихромности: агаты, сардониксы, ониксы, но чаще всего яшмы. На Екатеринбургской фабрике было выработано около 400 камей: там их изготавливали постоянно. В Петергофе и на Колыванской фабрике камеи изготавливались от случая к случаю. В царствование Николая I в Эрмитаж из Кабинета Его Императорского Величества двумя партиями в 1826-м и 1851 году были переданы 242 русские камеи. Их рассортировали по сюжетному принципу, наклеили на картонные планшеты и поместили в девять ящичков одного из пяти великолепных шкафов работы знаменитого немецкого мебельщика Давида Рентгена — эти шкафы Екатерина II специально заказала ему для хранения своих гемм.

Лишь через 130 лет, когда по инициативе Ю.О. Каган камеи были отделены от планшетов, стало возможным их серьезное изучение: на тыльной стороне многих из них сохранились надписи и пометы, позволившие начать скрупулезную атрибуционную работу. Задачи, стоявшие перед исследователем, чрезвычайно затруднились тем обстоятельством, что памятники, хранящиеся в Эрмитаже, и документальные фонды Екатеринбургской гранильной фабрики, находящиеся в Государственном архиве Свердловской области, отделены друг от друга тысячами километров. Однако подвижнический труд Ю. О. Каган оказался весьма плодотворен. Он позволил исследователю отделить от екатеринбургских камей геммы петергофского и колыванского происхождения, а также с уверенностью атрибутировать большинство хранящихся в Эрмитаже русских камей определенным мастерам. Достаточно сказать, что если прежде известна была лишь одна камея колыванского производства, хранившаяся в фабричном музее, то теперь их насчитывают до тридцати.

Екатерининская коллекция гемм по сей день хранится в тех самых шкафах, которые исполнил по заказу императрицы Д. Рентген. Нет сомнения, что в их ящичках и доныне кроется вирус той «каменной болезни», которой была подвержена, по собственному ее признанию, Екатерина Великая, основательница эрмитажной коллекции резных камней. Автор двух превосходных книг о русских камнях сделал все возможное, чтобы число одержимых этим поистине царским недугом умножилось.

Ю. О. Каган. Класс резного искусства / Под общ. ред. В.Б.Семенова. — Екатеринбург: Аква-Пресс; ИГЕММО «Lithica», 2002. — 608 с.

Ю. О. Каган. «Камейное искусство» на императорских камнерезных фабриках: Петергоф. Екатеринбург. Колывань. — СПб: Гос. Эрмитаж; АРС, 2003. — 212 с.



Портрет герцога Ангулемского в детстве. Черный мел, сангина. 25,1х16,5.



Мастерская Франсуа Клуэ. Портрет Екатерины Медичи. Черный мел, сангина, тронут белым мелом. 28,0х19,8.



Жан Фуке. Портрет мужчины в шляпе. Черный мел, черная акварель, белая кистью, сангина, тронут пастелью на тонированной серой бумаге. 28х20,7

### с легкой руки карандашного мастера

ГЭ, Двенадцатиколонный зал. Французский рисунок XV—XVI веков. 12 октября 2004 — 16 января 2005

**Коллекция карандашных портретов, хранящаяся в Кабинете рисунков Государственного Эрмитажа, является одной из лучших за пределами Франции. Она происходит из собрания бельгийца Карла Кобенцля (1712—1770).**

Он был полномочным представителем императрицы Марии-Терезии в Южных Нидерландах, известным меценатом, основателем Академии наук и бесплатной школы рисования в Брюсселе. В 1768 году в силу материальных затруднений Карл Кобенцль был вынужден расстаться со своим художественным собранием. При участии Дмитрия Голицына, русского посла в Гааге, оно было приобретено Екатериной II за 60 тысяч рублей. В общей сложности это 46 картин и около 4 тысячи рисунков разных школ.

Среди листов французских рисовальщиков небольшое, но почетное место занимала подборка французского карандашного портрета XV—XVI веков. Всего 130 произведений, из них около 30 — прекрасные работы «первой руки». До настоящего времени почти все они сохранили свои монтировки: оклеенные фиолетовой бумагой паспарту пяти размеров. В экспозиции в Двенадцатиколонном зале представлено около 80 графических работ.

Во Франции отношение к рисункам менялось с течением времени. Исполнявшиеся сначала как подготовительные этюды к живописным портретам, карандашные наброски постепенно приобрели самостоятельное значение. Выполненные непосредственно с натуры, более портативные и дешевые, в XVI веке они получили широкое распространение. Были популярны и их создатели. Мно-

гие поэты той эпохи отдали дань творчеству лучшего из портретистов — Франсуа Клуэ, работавшего под псевдонимом Жане. Пьер Ронсар посвятил ему сонет и элегию. Еще один поэт, Клеман Маро сравнил работы Жане с творчеством Микеланджело. Слава карандашных портретистов вышла за пределы Франции, и даже испанская королева просила направить ей «crauyons», которые «Жане умеет исполнять отменно».

Произведения XV века такого ряда немногочисленны. Это прежде всего «Портрет мужчины в шляпе» Жана Фуке, а также работы Жана Бурдишона, Жана Перреала и рисовальщиков их круга. Значительно богаче собрание XVI века. В нем в той или иной степени представлены почти все крупнейшие мастера эпохи: пять портретов Франсуа Клуэ (Жане) и его мастерской. Причем три — самого Жане, шесть — близкого к нему мастера, известного под именем Анонима Лекурье, редчайший портретный рисунок родоначальника династии художников — Жоффруа Дюмустье, шесть работ Пьера Дюмустье Старшего. Портреты этого века, как правило, исполнялись на белой бумаге черным мелом и сангиной. Постепенно к ним прибавились цветные мелки, а к концу века и пастель.

С течением времени менялся и сам карандашный портрет. Характерные для XV века крупные головы заменили погрудные изображения и поясные портреты, как правило, не включавшие кистей рук. Традиционным являлся «трехчетвертной поворот модели», чаще в левую сторону, в редких случаях портрет был профильным. Случаи изображения модели анфас единичны. Женские и мужские портреты сохранились примерно в

равных количествах, детских портретов значительно меньше.

Одежда, первоначально не игравшая важной роли в изображении, постепенно стала исполняться все с большей тщательностью, особенно в женских портретах. Таким образом, из подготовительного этюда к живописному полотну карандашный портрет превратился в самостоятельное произведение. В технике карандашного портрета изображали королевскую семью, ее свиту, нередко портреты военачальников, представителей духовенства, встречаются изображения ученых, художников, поэтов.

Эти портреты, часто служившие посольскими подарками и посылавшиеся в дар при намечавшихся бракосочетаниях, являются, помимо всего прочего, ценными историческими документами, сохранившими до наших дней мельчайшие подробности бытовой жизни Франции от средневековья до Нового времени.

НОМИ-инфо



Тома де Ле. Игры детей. Перо, кисть черной тушью на пергаменте. 12х16,3



Рафаэль. Мадонна Альба. Диаметр 94,5. 1509—1511. Национальная художественная галерея, Вашингтон

### «Мадонна Альба» в сферическом пространстве

Шедевры музеев мира в Эрмитаже. Рафаэль. «Мария с младенцем и Иоанном Крестителем» («Мадонна Альба») из Национальной галереи (Вашингтон, США).

«Картины других художников можно назвать картинами, картины же Рафаэля — сама жизнь, ибо в его фигурах мы воочию видим и трепет живой плоти, и проявление духа, и биение жизни в самом мимолетном ощущении», — воскликнул когда-то Джорджо Вазари. Столь же эмоционально оценивали работы Рафаэля и более поздние критики, особенно романтики. Их восхищала особая гармоничность его произведений, так созвучная чувствительным душам. Правда, XX век методично ниспровергал классика с его заоблачного пьедестала, метко, но не всегда справедливо обвиняя Рафаэля в слащавости, слабости цветовых

решений и штампованности «идеальных» образов. Несмотря на эту критику, мастер и сегодня признан великим, хотя и с известными оговорками, а уж о его неугасающей популярности среди «простого зрителя» и говорить нечего. Она неколебима.

«Мария с младенцем и Иоанном Крестителем», выставленная в своем бывшем доме, интересна во многих смыслах. В отличие от оставшейся в Эрмитаже «Мадонны Конестабиле» она написана уже зрелым художником. Картина удивляет не просто нежностью и ясностью, но и особенной просветленной тишиной уравниновенности.

Одним из основных открытий Ренессанса признана теория прямой перспективы. Долгое время академическая школа считала ее истинной, и лишь сравнительно недавно многие исследователи, например, о. Павел Флоренский, выступили с критикой этой системы. Прямая перспектива — еще одна условность, рожденная человеческой гордостью и холодным разумом. Она выражает не истину, а гуманистическое (то есть с человеком во главе угла) мировоззрение своих создателей, к тому же строясь на основе одного условного центра, одного глаза-разума.

Рафаэль, один из авторов ренессансной композиционной схемы, все же нарушает ее строгие правила в «Мадонне Альба». Пространство этой картины называют сферическим — замкнутым в идеальный круг божественного бытия, вносящего коррективы в человеческий закон. В том числе в систему перспективы. Это мироощущение поддержано и цветовым решением. Контрастные голубой и розовый, золотистый и зеленый — все они сведены в удивительную гармонию. Мария с маленькими Иисусом и Иоанном существуют не в умозрительном пространстве человеческого разума, но в живом мире общности природы, человека и Бога. Позы, жесты, движения сплетаются вокруг них невидимый круг, который чуть нарушает фигура Иоанна Крестителя. Ведь идеальна только божественная окружность, а человеку в его стремлении к Богу необходимо движение — поступок.

У ног Мадонны — цветы, чей мистический смысл открывается, впрочем, лишь посвященным. Картину можно читать, как книгу, познавая ее микрокосм, построенный по вселенским законам. Но можно и просто ощущать уникальность той гармонии, которая и позволяет называть Рафаэля великим, а его талант — «божественным».

Екатерина Гиндина

### инфо+

С 20 октября текущего года по 16 января 2005-го в Лондонской Национальной галерее проходит масштабная выставка «Рафаэль. От Урбино к Риму». Она посвящена одному из важнейших периодов в жизни Рафаэля Санти.

В 1500—1513 годах произошла трансформация статуса этого художника от вполне традиционного мастера провинциального религиозного искусства до поистине звездной фигуры Высокого Возрождения. Соответственно с Урбино ассоциируется ранний период его творчества, а с Римом — зрелый. Экспозиция строится как драматическая история эволюции человека и художника, включающая многие подробности процесса роста творческой личности.

Выставка, на которой представлена 81 работа Рафаэля, — первая большая экспозиция картин и рисунков мастера в столице Англии. Среди шедевров, привезенных из-за границы, выделяются «Мадонна Альба» из Вашингтона, эрмитажная «Мадонна Конестабиле», «Святой Георгий» и «Святой Михаил» из Лувра, а также «Автопортрет», принадлежащий флорентийской Галерее Уффици.

К слову сказать, в собственно английских собраниях находится великое множество превосходных «рафаэлей», так что из них одних можно построить великолепную выставку знаменитого художника, дающую представление обо всех этапах формирования его таланта.

### «сам он родом из Канады...»

ГЭ, Александровский зал. Том Томсон (1877—1917). Картины из собрания Художественной галереи Онтарио и Национальной галереи Канады. До 14 ноября

У себя на родине Том Томсон — признанный классик, давно причислен к ряду выдающихся пейзажистов. Но нам Канада — не указ. У нас свои представления о пейзажной живописи и свои культовые фигуры — Шишкин, Левитан, Куинджи, Юон, Грабарь. Если канадский художник сможет сравняться хотя бы с одним из них, тогда мы его примем, поймем и канонизируем. На свой, конечно, российский лад.

Когда чуть более полусотни работ Тома Томсона были аккуратно рассеяны по Александровскому залу, выяснилось, что знаменитый канадский пейзажист похож манерой исполнения по крайней мере на пять-семь русских живописцев. К вышеупомянутым можно прибавить еще и Николая Рериха.

Публика, пришедшая на вернисаж, была, конечно, удивлена столь потрясающим «коллективным сходством», но не разочарована. Данный факт стал темой многочисленных спонтанно возникающих разговоров и обсуждений. Неужели такое возможно, чтобы художник, проживавший в далекой Канаде и никогда не покидавший ее пределов, шел практически теми же путями, что и русские его коллеги? На этот вопрос легко, ничуть не смутившись, ответил Пьер Теберж, директор Национальной галереи Канады. По его мнению, Том Томсон был реалистом, талантливо изображавшим природу своей страны, в том числе и ее особую световоздушную среду.

У Тома Томсона действительно много пейзажей, увековечивающих триаду свет — воздух — вода: «Западный ветер» (1916—1917), «Северная река» (1912—1913), «Закат» (1915), «Лунный свет» (1913—1914), «Весна» (1917). То есть глаз у канадского художника был, если судить по этим работам, вполне постимпрессионистический. Художников этого направления Том Томсон наверняка знал.

Что же касается «русского влияния», то, по мнению Пьера Тебержа, его следует искать не в библиотеке или музее, а в самой природе, в близости канадских лесов и российских чащоб. Да и погода в Канаде и на Северо-Западе России во многом совпадает.

К сожалению, Том Томсон умер рано, в расцвете творческих сил. Можно только гадать, какой была бы его пейзажная живопись, проживи он еще лет двадцать. В «Весне» (1917) уже чувствуется, что художник готов совершить прорыв. Не в дадаизм и не в сюрреализм. Зачем ему эти «измы»? А в абстрактный экспрессионизм. Пoblize к Поллоку и де Кунингу.

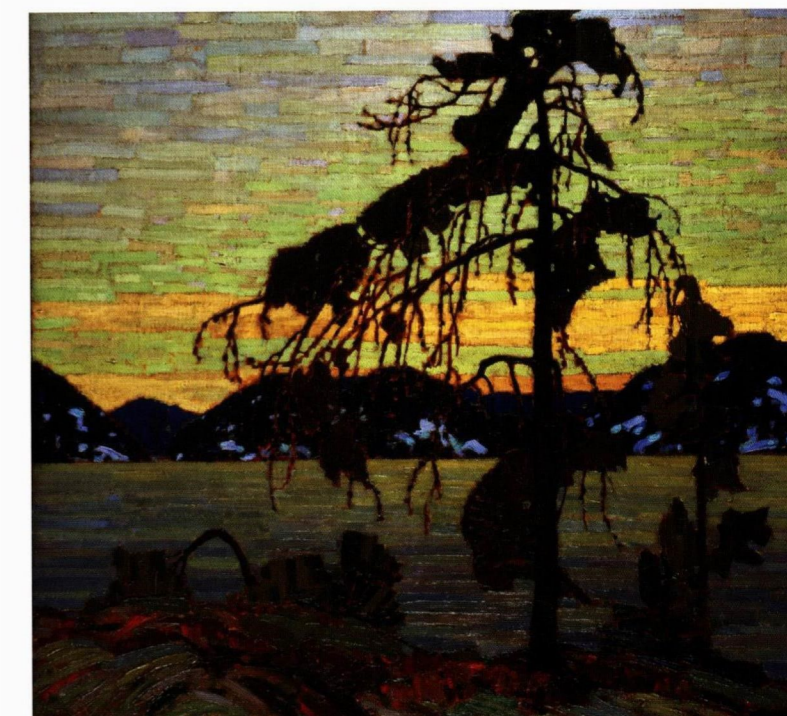
Артур Мезенцев



Холм осенью. Деревянная панель, масло. 21,5x26,7. Осень 1914. Национальная галерея Канады, Оттава



Лес. Октябрь. Дерево, масло. 21,3x26,9. Осень 1915. Художественная галерея Онтарио, Торонто



Сосна. X., м. 127,9x139,8. Зима 1916—1917. Национальная галерея Канады, Оттава

1. Подушечка для креста с изображением стилизованного растительного орнамента. Основа — шелковая ткань; вышивка золочеными, серебряными, шелковыми нитями, серебряной и золоченой канителью, жемчугом, блестками вприкреп и в технике рельефного настила. Обшита металлическим кружевом, кисти из золоченой нити. 23х20. Германия. Конец XVI — начало XVII вв.

2. Покров на чашу с причащением с изображением евангелиста Иоанна. Основа — шелковая ткань; вышивка шелковыми нитями в технике глади, серебряными и золочеными нитями в технике настила вприкреп; канитель и бить уложены вприкреп. Обшит металлическим кружевом. 67х66. Западная Европа, Фландрия (?). Конец XVII — начало XVIII вв. Деталь



### «в ландышевом шелке, затканном златисто...»

Государственный Эрмитаж, Меншиковский дворец. Искусство вышивальщика. Западноевропейская вышивка XVI—XIX веков из собрания Эрмитажа. До 11 января 2005

Изысканные строки Игоря Северянина сразу же вспоминаются, когда попадаешь на новую эрмитажную выставку «Искусство вышивальщика» в Меншиковском дворце. Ее название повторяет название статьи Дени Дидро для знаменитой «Энциклопедии», которым он сразу возвысил столь привычное для того времени занятие.

Экспозиция в Меншиковском дворце демонстрирует роскошные образцы западноевропейской вышивки XVI—XIX веков, которых фонды Эрмитажа насчитывают около полутора тысяч. Здесь можно узнать об эволюции искусства вышивания в Германии, Италии, Испании, Нидерландах, Франции, самых разных стилистических направлениях и особенностях той или иной техники этого кропотливого занятия.

Но вышивка не существует отдельно от предметов, которые она украшает: от обивки мебели, декоративных панно, скатертей, покрывал, церковного облачения или светского костюма. Ее качество во многом зависит и от качества тканей, нитей, канвы и других материалов, используемых при ее исполнении, ведь вышивали жемчугом, золотом, серебром, шелком и драгоценными камнями.

Самые ранние работы на выставке датируются XVI столетием. Это вышивка в технике лицевого шитья — «Риза» (Нидерланды), «Медальон с изображением Иоанна Крестителя» (Испания), «Медальон с изображением епископа на троне» (Италия). Религиозная тематика связывает представленные произведения со средневековыми канонами христианского искусства, и потому здесь доминирует золото фона, а периферийные цвета соотношены с христианской символикой. Такие работы отмечены мягким сиянием золотистого и серебряного оттенков, а сами картины буквально «светоносны».

Прекрасна французская бархатная скатерть XVI столетия. Крупный объемный, даже несколько массивный узор стилизованного орнамента вышит канителью и настилом вприкреп. Поясним, что «вприкреп» — это особая техника, в которой металлическая или объемная нить не продевалась через ткань, а наклеивалась на нее мелкими стежками тонких шелковых или льняных нитей.

Поражают роскошью светские изделия XVII века — зубец от балдахина парадной

кровати, обивка стен портшеза (Франция), фрагмент обивки стены (Италия), покрывало (Испания), фрагмент скатерти (Венеция). И здесь, глядя даже на самые скромные по размеру произведения или даже на фрагмент вышитого изделия, обязательно вспомнишь о величии архитектурных барочных форм церквей и дворцов старой Европы, их пышности и избыточной роскоши, в немалой степени обязанных и вышивке. И гобеленовый ли это шов или узелковый, «гольбейн» или двусторонняя гладь — не суть важно. Мы вольны по доступной нам детали восстановить в своей фантазии некогда целостный и величественный ансамбль, созданный столетия назад безвестными мастерами и мастерицами.

Особенно полно представлен раздел эпохи Просвещения, когда искусство вышивки постепенно утрачивает свою монументальность и становится более камерным, находя свое особое место в интерьерах и одежде. Мы видим вышитые шляпки, вставки для лифов платья, подола юбок, воротники, камзолы, кошельки и даже обложки для книг. Кро-

ме того, распространяются образцы вышивок, по которым либо обучались ремеслу, либо делались заказы.

Завершают экспозицию изделия XIX века, среди которых есть тончайшие воротник и косынка, выполненные в изумительной воздушной технике белой глади по батисту; изысканная дамская сумочка, расшитая швом «petit point», и торжественный камзол Ордена подвязки. В отдельной витрине выставлены басонные работы — белые кисти из льняных нитей, кисти из цветного шелка и металлической нити, бахромы и тесьмы.

Любопытно, что «Искусство вышивальщика» — анонимная выставка. Нам известны лишь имена коллекционеров, благодаря которым возникло эрмитажное собрание вышивки: А.П.Базилевский и А.Л.Штигиц. Известно и имя ее куратора — Т.Н.Косоуровой, ведущего научного сотрудника ГЭ. Но, увы, время не оставило нам имен мастеров — авторов этих шедевров. Практически все они безымянны.

С. Г.



Маленький во рту большого. Х., м. 235х190. 1990



С ножом. Х., м. 130х81. 1992

### Олег Целков приблизился к Франсуа Рабле

ГРМ, Мраморный дворец

Олег Николаевич Целков в свои семьдесят стариком не выглядит. Он похож на enfant terrible, правда, слегка уставшего. И вообще, что-то игровое, чуть клоунское, хиппиобразное, рубахо-парнишеское сохранилось во внешности и в поведении этого теперь уже признанного художника. На вернисаже своей персональной выставки в Мраморном дворце Целков держался вполне демократично. Упорно стоял на том, что его живопись не связана с традициями русского искусства. При этом вспоминал позднего Малевича, у которого явно многому научился. Николая Акимова не вспоминал, хотя находился под его влиянием и обаянием, когда жил в Ленинграде и был студентом декорационного факультета Театрального института.

Для двадцати двух больших картин Целкова кураторы выбрали четыре маленьких зала. С большим трудом затолкали туда все полотна по принципу «в тесноте, да не в обиде». Говорят, этого захотел сам художник. Стоя смотреть картины трудно. Они просто подавляют. Но выход есть. Можно опуститься на пол (он чистый) и смотреть милых тол-

стиков Олега Целкова, уже лежа на спине. Некоторые молодые люди так и поступили, но не во время вернисажа.

Отношение к творчеству художника за последнее время резко изменилось. В 60—70-х его картины воспринимались исключительно в диссидентском ключе, как выпад против тоталитарной системы. В неинтеллектуальных монстрах Целкова многие, если не все, видели партийных функционеров того времени. На Западе, где художник живет уже четверть века, он оказался включенным в иной контекст.

Искусствоведы, пишущие о Целкове, находят совершенно другие параллели, сравнивая его картины с произведениями Леже, Бэкона, Ботеро и даже Рубенса. Что же касается человекоподобных поросят и кабанчиков, то и они получают иное осмысление. Теперь это уже не «чудища и монстры», а вполне симпатичные мутанты, потомки легендарных Гаргантюа и Пантагрюэля. Они погружены в сугубо телесное существование, тонут в «жире бытия». Любопытную характеристику дал этому раблезианцу другой русский художник, живущий на Западе. По мнению Михаила Шемякина, «Олег Целков — создатель

удивительного коктейля XXI века. Это гремячая смесь из светотени Рембрандта, пышной плоти Рубенса, помноженных на русское безумие и мощь варварского духа». К сожалению, репродукции не передают своеобразия живописной техники Олега Целкова. Но, если близко подойти к холсту и взглядеться в красочный слой, видно, что художник десятки тысяч раз эмоционально прикасался к живописной поверхности, и потому его картины вибрируют, дышат. Цвет у Олега Целкова тоже особый: мистический, страшный, обжигающий. И при этом стопроцентно спектральный, как будто бы «пролившийся» на картины из знаменитой фразы «Каждый охотник желает знать, где сидит фазан».

Две наиболее важные и значительные картины («Двое с лопатами» и «Трапеза») Олег Целков подарил Русскому музею. Они хороши сами по себе, в одиночном виде, но их можно включать и в различные проекты. Скажем, «Двое с лопатами» будут отлично смотреться в групповой выставке, посвященной энтузиазму советской эпохи. А «Трапеза» может стать украшением экспозиции на тему «Homo homini lupus est».

Михаил Кузьмин



Ритм труда. Х., м. 70x178. 1927

### Николай Загреков: две земли под одним небом

ГРМ. Корпус Бенуа. «Николай Загреков. Возвращение в Россию». До 10 ноября

Слова «Россия, которую мы потеряли» не всегда звучат грустно. Главное, что потерянное не погубило, а сохранилось. С одним из таких хеппи-эндов — благополучным возвращением творчества русского художника Николая Загрекова на историческую родину — знакомит нас Русский музей.

Николай Загреков родился в 1897 году в Саратове, учился у П.П. Кончаловского и И.И. Машкова во ВХУТЕМАСе и уехал, как и многие тогда в те же годы, в 1922 году в Берлин. Уехал навсегда. Художник прожил 95 лет, из них 70 — за границей, но чужбина не стала для мастера злой мачехой. Загреков вне родины был весьма преуспевающим художником, преподавал, выполнял функции придворного портретиста в ФРГ, а с 1950 года занимал пост заместителя председателя Союза берлинских художников. Даже был награжден крестом за заслуги перед страной и золотой медалью Европейского общества за вклад в искусство и охрану культуры.

Удивительно, даже сквозь годы фашизма русскорожденный певец красоты природы, спорта и труда прошел без острых драм. Евреям помогал, с гитлеровцами не сотрудничал, мучительным преследованиям не подвергался. Когда в его доме, в 1945, вошедшие в Берлин бойцы Красной армии разместили комендатуру, художник получил от бывших соотечественников почетное предложение — сделать портреты Жукова, Рокоссовского, Сталина...

В работах, выполненных художником в 20-х, много русского, недавно покинутого. Красные фигуры «Влюбленных» на синезеленом фоне напоминают родную русскую гамму и стилистику Петрова-Водкина. В «Пейзаже» 1922-го и «Цветях в вазе» 1923 года намечается тяга к «спортивной полосатости»: эти работы написаны удивительными длинными мазками. В них возникает что-то филоновское, радостная и тревожная дробность радужного спектра. Мир начинал терять свое тело...

Но чем дальше от родины, тем меньше национальной засасывающей трепетной пейзажности, все больше новых, незнакомых русскому искусству людей. Женские портреты Николая Загрекова конца 20-х принадлежат целиком искусству немецкому. Художник предпочитает коричневые, зеленые тона — мертвые цвета электричества в комнатах, лишенных романтических излишеств. Его модели в резких позах и в платьях из высококачественных тканей — стильные, смелые, эмансипированные. У них новые тела — тела спортсменок и работниц, для которых нет ничего важнее их конечностей. Они по-новому сексуальны — это какая-то братская, партийная сексуальность, сексуальность женщины, на равных говорящей с мужчинами — товарищами по спорту, труду, бизнесу, духовным интересам.

С портрета жены — Гертруды Геллер (1928) на нас смотрит абсолютно свободная женщина, без грима и ужимок, даже со спортивной морщиной на лбу, бесконечно уверенная в сексуальной привлекательности своих обнаженных крепких рук. Один из шедевров этого периода — портрет художницы Класнитц, девушки позитивной, трудовой,

бодрой. В ее лучезарных глазах есть что-то от крестьянок Венецианова. Пожалуй, она внутренне похожа на увлеченных идеями труда и самореализации героинь романов Айн Рэнд, эмигрировавшей в те же 20-е из России в Америку.

Впечатляют спортсмены и люди труда, написанные Загрековым в 30-е годы. «Метательница ядра» в бордовом купальнике, «Девушка с рейсшиной», две подружки на картине «Двойной портрет» — такие девушки появились в нашей стране лишь 30 лет спустя, во времена хрущевской оттепели. Интересны эскизы к огромному утраченному панно Загрекова «Ритм труда». Двое могучих немолотых, похожих на скинхедов рабочих занесли свои молоты, двое других — молоты уже опустили, пятый держит щипцами какую-то железяку, напоминающую то ли серп-молот, то ли свастику. Одеты они в белые рубашки и черные аккуратные брюки, задранные ретро-подтяжками, и, хотя, судя по занятию (люди — работают), ясно, что перед нами рабочие, пролетарское советское величие в них все же отсутствует. Эти мужчины как-то по-западному высоколобы и в исполнении Загрекова смахивают скорее на гномиков-трудоголиков из немецкого эпоса, чем на обычных рабочих. В СССР с такими лицами работали врачами, преподавателями и научными сотрудниками. Может, в этом секрет мощи довоенной Германии? В высоком качестве отдельных рабочих единиц, сплоченных в единое трудовое действо?.. «Косарь» 1938 года — пшеничный откормленный блондин средних лет с гитлеровскими усиками — отдыхает интеллигентно и мощно на фоне холмистых спелых нив. С косой в руках.

Плакаты Загрекова 30-х годов, рекламирующие товары и политические идеи, легко перепутать с подобной продукцией советских художников. «Защити свою семью!», «Особые лекарственные средства», «Рабочие места! Социал-демократический выбор!». В них та же тревожность, предчувствие врага и смерти, типичные для советского искусства мощная женщина-мать и тяжеловесное дитя в красных платьях. Почти все как у нас — но не у нас.

Ирина Дудина

### пусковая кнопка нажата

ГРМ, Мраморный дворец. Пусковая кнопка (Actionbutton) До 16 ноября

Говорят, этот проект, который представляет актуальное искусство из Германии (по программе Российско-германских встреч 2003—2004), готовили для Москвы. С программой все в порядке, она уцелела. Но, поскольку в столице не договорились по деньгам, «Кнопка» выставлена в Питере. Это и хорошо, и плохо.

Начнем с минусов, но сначала небольшое пояснение. «Пусковая кнопка» — это показ Федерального собрания современного искусства, которое почти 35 лет закупается немецкой казной. С одной стороны, для поддержания отечественного производителя, хотя в последние годы закупаются и художники, приехавшие или подолгу работающие в Германии. С другой — этими вещами, если угодно, оформляются официальные правительственные здания, немецкие посольства по всему миру и т. д. В XX веке правом закупки обладала специальная комиссия, в последнее время решение о приобретении принимает один человек — Файт Лерс.

Именно этот контекст был бы важен для Москвы. Там и только там имеет смысл обсуждать проблему, какое современное искусство следует закупать на деньги из российской казны. А самое главное — кто будет решать, что закупать, а что нет, на что следует потратить деньги налогоплательщиков, а что лучше оставить на вкус частных коллекционеров. На фоне такой выставки и неизбежной реакции на нее ядовитой московской массовой прессы могла получиться полезная дискуссия. В Питере это неактуально. Здесь некому, да и незачем (выставлять все равно негде) покупать.

Плюсом показа «Пусковой кнопки» в Петербурге, как ни парадоксально, стала именно эта незлободневность. В Мраморном дворце появилась возможность рассматривать вещи без давления контекста. Хотя игнорировать идею собирания представленной коллекции также невозможно. В подавляющем большинстве работ без труда заметен их антибуржуазный мессидж. Чтобы чиновники, сидя в своих комфортабельных кабинетах на хорошем жаловании и социальном страховании, не забывали об окружающей действительности.

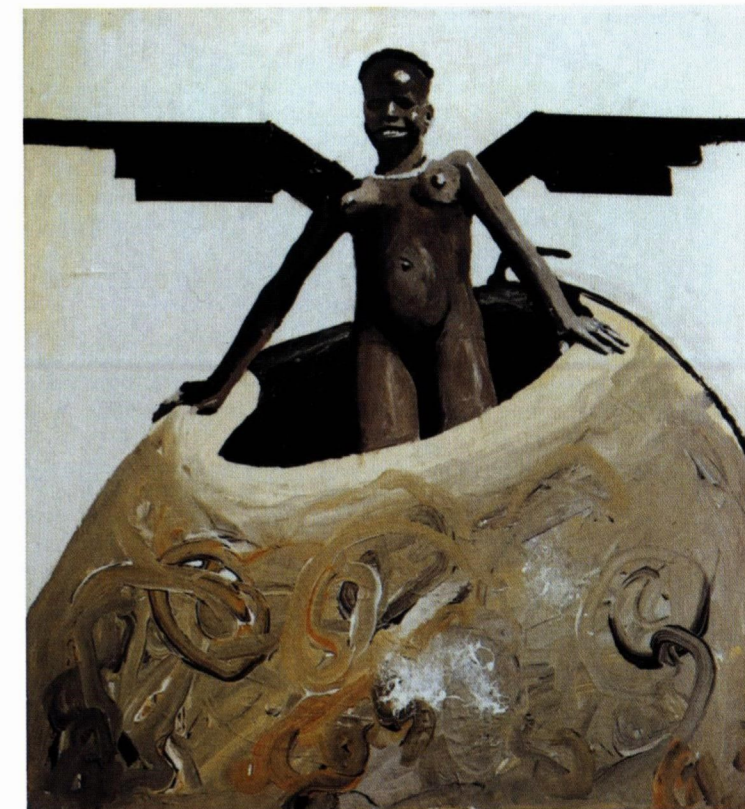
Эта идея хорошо прочитывается в фотографиях Берлина 1992 года Томаса Струта, в автопортрете Кати Кельм в виде клумбы поганок и особенно в серии «моментальных снимков» в лондонском метро Вольфганга Тильманса. По одной ветке ездят работяги, по другой — «шахидки», по третьей — клерки, по четвертой — прибранная публика. «Пересыльный лагерь «Нептун Кулл» Мартина Киппенберге-ра напоминает об изнанке глобализации. Человеку надоело фотографироваться на бесконечные анкеты, он надел темные солнцезащитные очки и высунул язык.

Абсолютный хит — «Германия в границах 1937 года» Георга Херльда. Объект сооружен из деревянных планочек, которые очертили территорию Третьего рейха. Но это — шарнир, и границы можно изменить до неузнаваемости. Между прочим, объект датирован 1985 годом, пройдет меньше пяти лет, и географические границы Германии сильно изменятся.

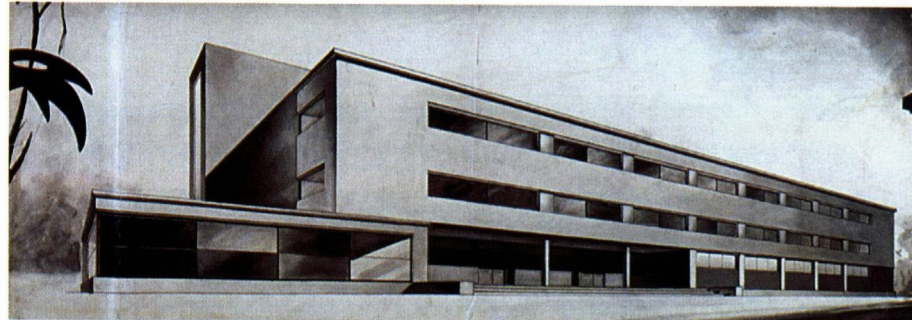
Дмитрий Новик



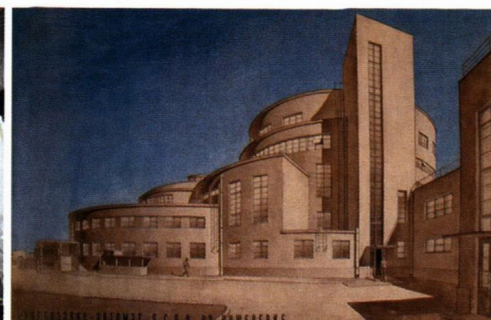
Вольфганг Тильманс. Picadilly Line. Монотипия. 196x136. 2000. Из серии «Лондонское метро»



Томас Зипп. Шеф! Холст, масло, коллаж. 50x54. 2001



Неизвестный архитектор. Баня Выборгского района на 318 человек. Перспектива главного фасада. Бумага, тушь, акварель. 45,5x96. Начало 1930-х



Неизвестный архитектор. Проект хлебозавода. Перспектива фасада. Бумага, тушь, акварель. 96x150. Середина 1930-х

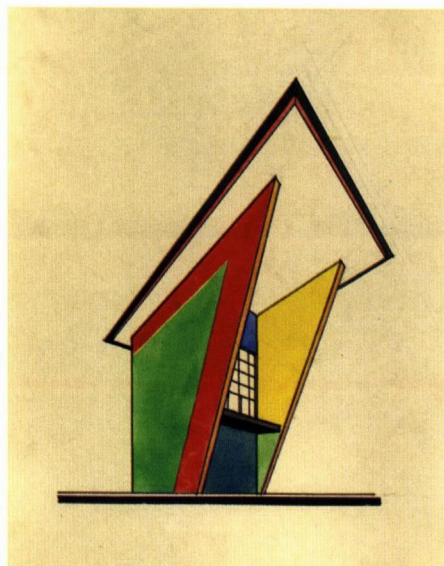
## двадцать забытых шедевров

Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Петропавловская крепость (Инженерный дом). Неизвестный Ленинград. 20 шедевров архитектуры конструктивизма. До 3 декабря

Собранию конструктивистской графики Музея истории Петербурга еще предстоит стать объектом серьезных исследований. Но «историческая дистанция», без которой, видимо, не обойтись, уже пройдена, и выставка в Петропавловской крепости знаменует собой начало нового научно-экспозиционного проекта музея, посвященного самому значительному явлению в российской архитектуре XX века.

Небольшая выставка стала значительным событием в культурной жизни города. Организаторы — ГМИ СПб и Институт ПРО ARTE — решили, видимо, популяризировать конструктивизм: экскурсии по выставке, лекции, международный «круглый стол», посвященный проблемам охраны и реставрации, а также показ видеoverсий телепередач о советском архитектурном авангарде. Плюс достаточно подробный сопроводительный комментарий. Словом, недостатка в информации нет, что, пожалуй, главное для изменения традиционно негативного отношения публики к подобной архитектуре.

Ленинградский конструктивизм в отличие от московского — явление более консервативное, с выраженным стремлением к симметрии, регулярности и монументальности, но — с большей долей эксперимента. Несмотря на следованию строгому требованию



Николай Митурич. Проект киоска для садов и парков. Бум., тушь, акварель. 33x22. 1931

«максимум эффекта при минимуме затрат», конструктивизм утвердил себя и как новая эстетическая система. При этом многое из того, что было разработано тогда, успешно применяется и сейчас.

Основоположник ленинградского конструктивизма — А. Никольский, автор первого большого жилого массива на Тракторной улице (1925—1927), стадиона им. С.М.Кирова и множества зданий, либо не дошедших до нас, либо так и оставшихся в стадии проекта. В экспозицию включены всего три работы этого архитектора, однако их выбор удачно характеризует разные направления его творчества: проект общественного здания для сельской местности (1921), отражающий интерес автора к русскому деревенному зодчеству; проект стадиона «Красный Путиловец» (1929) и экспериментальной школы (1928). Никольский предложил совершенно новый вариант планировки школы, основанный на строгом функциональном зонировании. Помимо общешкольных, для каждой возрастной группы учеников предполагались отдельные помещения — такой принцип реализуется и в наши дни.

В экспозиции нашли отражение все основные тенденции эпохи. Первая — это строительство экспериментальных жилых массивов со сферой обслуживания («комплексный подход»). Ее иллюстрируют два проекта застройки острова Декабристов: генеральный план и перспектива бульвара. Оба выполнены в мастерской Д. Бурышкина и являются моделью идеального, утопического города. В основу положены три улицы-луча, расходящиеся от полукруглой площади, что было предложено еще в 1912 году И. Фоминым и Ф. Лидвалем, когда на острове предполагали создать «Новый Петербург». Советские архитекторы задумали построить внутри улиц-лучей ряд типовых кварталов, включающих ясли, детский сад, магазин, школу, парикмахерскую и т. д. Дополняли картину спортивные площадки, стадионы, столовая, дом-коммуна, банк и почта. Строительство, однако, не было осуществлено, и сейчас только графические изображения дают представление об этом проекте.

Тенденция вторая — сооружение общественных зданий нового типа: домов-коммун, фабрик-кухонь, домов переходного типа, а также «мест общественного досуга» — кинотеатров, клубов и ДК. Предполагалось, что

советский человек дома будет только ночевать, а все остальное время будет проводить сначала на работе, а затем — в рабочем клубе. Показателен проект дома-коммуны на 2000 человек (1929—1930, архитектор не установлен) с четырьмя большими корпусами со «спальными кабинами» для одиночек и семейных пар и общими для всех жителей помещениями: гостинными, комнатами отдыха и др. Другая составная часть бытовой сферы — фабрика-кухня, якобы освобождающая женщин от домашнего труда. В экспозиции представлен проект ФК Московско-Нарвского района (самой крупной из четырех построенных), сделанный членами ленинградской группы архитекторов-урбанистов. Фабрика интересна и с чисто технической стороны: при ее сооружении был использован монолитный железобетон, что сделало возможным непрерывные ленточные окна и большие поверхности остекления.

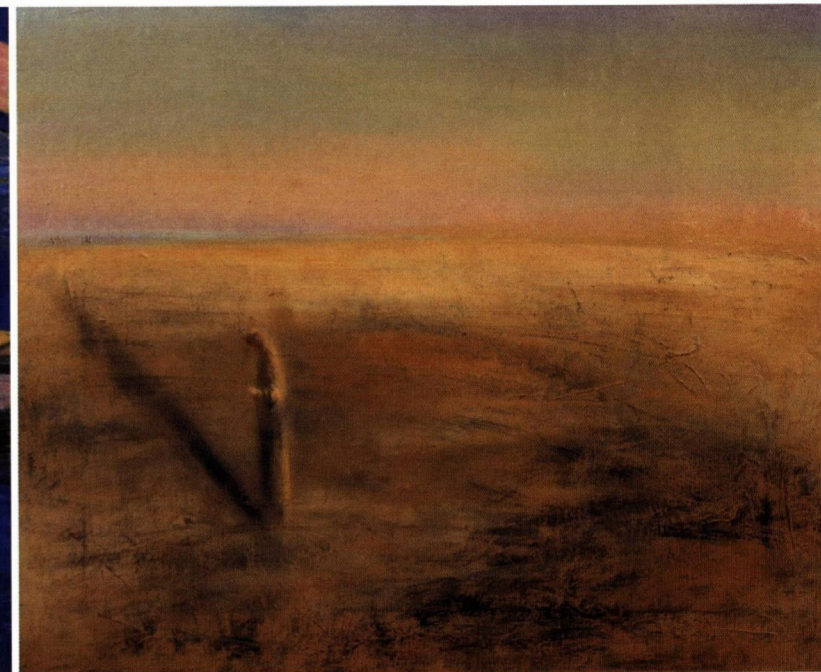
Кинотеатры, клубы и ДК стали основой творчества Н. Митурича, ученика Никольского: проекты летнего кинотеатра в саду им. Ф.Э.Дзержинского (1928), Пороховского ДК (1929, совместно с В. Макашовым), план зрелищного комбината Государственного Народного дома в парке им. Ленина (1931) и т. д. Последний (он так и не был построен) в проекте кажется на редкость органичным сооружением, основанным на зримом противопоставлении лаконичных геометрических форм полукруга и прямоугольника. Митурич создавал и небольшие садово-парковые постройки, например — проект типового киоска (1931). Ленинградские конструктивисты особое внимание уделяли исследованию психофизических аспектов восприятия архитектуры, в том числе — влиянию цвета. Данный проект — наглядное тому подтверждение. Кстати, в том же году он был принят как типовый.

Каждый из экспонатов — настоящий шедевр, позволяющий составить портрет эпохи. Можно долго говорить о попытке претворения в жизнь социальной утопии, о специфике ленинградского конструктивизма, о причинах его непопулярности в наши дни. А можно — и о начале «возрождения» конструктивизма, росте всеобщего интереса к нему. О том, что в Петербурге, несмотря ни на что, сохранились живые памятники этого своеобразного метода проектирования.

Кристина Эпштейн



Владимир Загорев. Гавань. Х., м. 140x120. 2002



Петр Татарников. На берегу. Скаген. Х., м. 66x79. 2001



Виктор Данилов. Девочки. Х., м. 89x115. 2004



Александр Румянцев. Яхты в гавани. Х., м. 100x120. 1999

## Скаген — Петербург: камерный проект на большой сцене

Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Два берега — два моря.

Состоявшаяся в Невской куртине Петропавловской крепости выставка «Два берега — два моря» номинально рассказывает о многолетней дружбе группы петербургских художников и арт-дилеров скромного датского городка Скагена. Авторы и кураторы представили нам по сути камерный проект на большой сцене: изысканное признание в любви петербуржцев-пансионеров своему датскому творческому пансиону.

Любопытно, что еще с 70-х годов XIX века Скаген как магнитом притягивал к себе художников — датских и европейских. Поселясь здесь колониями, они вдохновлялись окрестными красотами, счастливо прожигая жизнь и творя. Писали то, что было как на ладони — природу, пейзажи и натюрморты, жи-

телей этой самой северной земли Дании, чезрез светлые и насыщенные краски которой живописцы пытались донести свои яркие впечатления о простом и радостном.

Жизнь не изысканную, но трудовую и ясную вела на протяжении последних десяти лет в Скагене и маленькая колония петербургских художников, спонтанно наезжающая в это любимое место отдыха состоятельных датчан. Как результат — 60 живописных произведений 14 авторов и в придачу — как бы для проверки, для аутентичности — более 100 скагенских фотографий.

Дания в связи с близостью двух холодных морей — Балтийского и Северного, не самое уютное место на земле, но романтическое и благородное в своей строгой аскезе. Но,

как ни странно, работы наших художников, созданные здесь (позже, по условиям симпозиума, они попадают на продажу в местные галереи, музеи и частные коллекции), свободны от назойливой проблематики и не грешат «перегрузом» глубокого психологизма. Разве что солоноватая тема моря и золотистого песка угадывается почти во всех работах, хотя в живописи Владимира Загорова, Елены Губановой, Александра Румянцева и Петра Татарникова ее, как кажется, больше. Последний, кстати, свои чувства к этому датскому городку выразил максимально емко и поэтично: «Сначала я влюбился. Потом я признавался. Затем я полюбил тебя, мой Скаген». Ну а Виктор Данилов и его живопись — вообще отдельная история...

О. Н.

## каждому музею по «Эху эфира»

IV фестиваль «Современное искусство в традиционном музее».  
Проект Института ПРО АРТЕ при поддержке Фонда Форда. 25 сентября — 31 октября

На первый взгляд, кажется, что сопереживать art и традиционный музей — это как лед и пламень, две вещи несовместные. Современному искусству больше подходит стерильная чистота галерей и лихие просторы выставочных залов. Теснота и музейный трепет новому искусству противопоказаны. Но многолетний опыт института ПРО АРТЕ доказывает обратное. Лучший способ встряхнуть, обновить музей — это ввести в его священные покои «тройного коня современного искусства». И зрителю будет интересно, да и сам музей преобразится.

За четыре года существования фестиваля институт ПРО АРТЕ вывел из спячки 40 питерских музеев, представив на их территории 46 художественных проектов. Что немало, принимая во внимание, что капля современного искусства упорно точит камень музейной рутины. На нынешнем фестивале, который в отличие от предыдущих проходил не летом, а осенью, зрители увидели в восьми самых разных музеях восемь выставок художников из Санкт-Петербурга, Москвы и США.

Территорию **Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи** осваивали молодые художники, работающие в рамках программы института ПРО АРТЕ «Метамедийное искусство». В меру своих физических сил и творческих возможностей они слегка демилитаризировали этот слишком брутальный объект. Все было сделано аккуратно, ненавязчиво, по законам художественной мистификации.

При входе в музей есть большая открытая площадка, на которой расставлены танки и пушки, одним своим видом пугающие мирных зрителей. Проходя мимо боевой машины, стоящей на приколе, мы невольно слышим тихую солдатскую песню «Бьется в тесной печурке огонь». Останавливаемся в недоумении, дослушиваем песню до конца. Исполнение абсолютно аутентичное, не «под фанеру». Значит, кто-то в танке живет? Этот изящный проект под названием «Душа танка» придумала и реализовала **Виктория Илюшкина**. А старые военные песни (их около 20) исполнил **Николай Слободяник**, его голос ценится в художественных кругах.

Уже в самом музее мы сталкиваемся еще с несколькими работами молодых художников, тоже решенных в антимилитаристском духе. По привычке заглядываем в дуло одной из пушек — кажется, XVII века, и обнаруживаем там не закоптевшее ядро, а милый детский «калейдоскоп», который мигает и переливается яркими узорами. Над этой мирной мистификацией трудилась **Ульяна Апатина**. Разглядывая инсталляцию «Карта мира» **Ильи Трушевского**, ничего не подозревающий зритель начинает следить за движением нескольких мух, как будто бы случайно залетевших в сеть меридианов и параллелей. Мухи (по мысли автора, военные базы) ведут себя агрессивно: они быстро размножаются, и через минуту оба полушария оказываются во власти насекомых.

Пугающее впечатление производит проект «Идеальный солдат» **Михаила Штаркера** и **Кирилла Шаманова (Романова)**. Он отсылает нас к научным и псевдонаучным экспериментам в геной инженерии. В результате серии «удачных опытов» были выведены неуязвимые, непобедимые воюки. Один из них, например, напоминает многорукое индийское божество, другой — кентавра из древних мифов.

**Екатерина Курочкина** водрузила в первом этаже Музея артиллерии (почти под потолком) концептуальное «Знамя мира», состоящее из двух частей: вопроса и ответа, принадлежащих известному пацифисту Курту Воннегуту. Этот американский писатель спрашивает на мирном шелкографском знамени: «Может ли разумный человек, учитывая опыт прошедших веков, питать хоть малейшую надежду на светлое будущее человечества?» Ответ находится на второй части знамени. Он нанесен черной краской поверх голубого неба и легких облаков: «НЕТ». Отрицание взято в двусмысленные кавычки: не означает ли это, что у людей все-таки есть шанс?

Технологичная инсталляция «Эхо эфира» московских художников **Аристарха Чернышева** и **Владислава Ефимова** затрагивает тему манипулирования массовым сознанием. Она очень органично вписалась в один из залов недавно отремонтированного **Музея связи имени А. С. Попова**, в принципе ничем особенным не выделяясь: микрофоны, телевизоры — все это есть и в других залах. Фокус инсталляции в другом: в прибор «Эхо эфира» надо въехать, надо старательно покрутить ручку, посмотреть на экран, и тогда станет понятным, «как романтический заряд прошлого, соединяясь с медийным пространством настоящего, дает управляемую модель будущего, хорошо известную нам по научно-фантастическим романам».

На нынешнем фестивале интересно работали с различными пластами времени два художника — **Петр Швецов** и **Татьяна Головизнина**. Петр заглянул в доисторическое прошлое и исследовал феномен материализации времени, парадоксальный переход «от праха к камню». Свою инсталляцию «Колумбарий» он разместил в **Центральном научно-исследовательском геологоразведочном музее имени академика Ф. Н. Чернышева** среди шкафов и стеллажей, в которых хранятся около 80000 минералов, руд, окаменелостей и метеоритов. В бетонном колумбарии находятся 50 секций-оконшек, это своеобразный мемориал, увековечивающий исчезнувшие виды животных и птиц: мамонтов, мастодонтов, птеродактилей, динозавров, археоптериксов. На каждом оконшке поверх бетона Петр Швецов нарисовал китайской тушью «портреты» сгинувших тварей. Четыре или пять ячеек свободны — кто следующий?

Легко представить, что если бы «Колумбарий» был установлен в Зоологическом музее, то однозначно вызвал бы поток «слез-

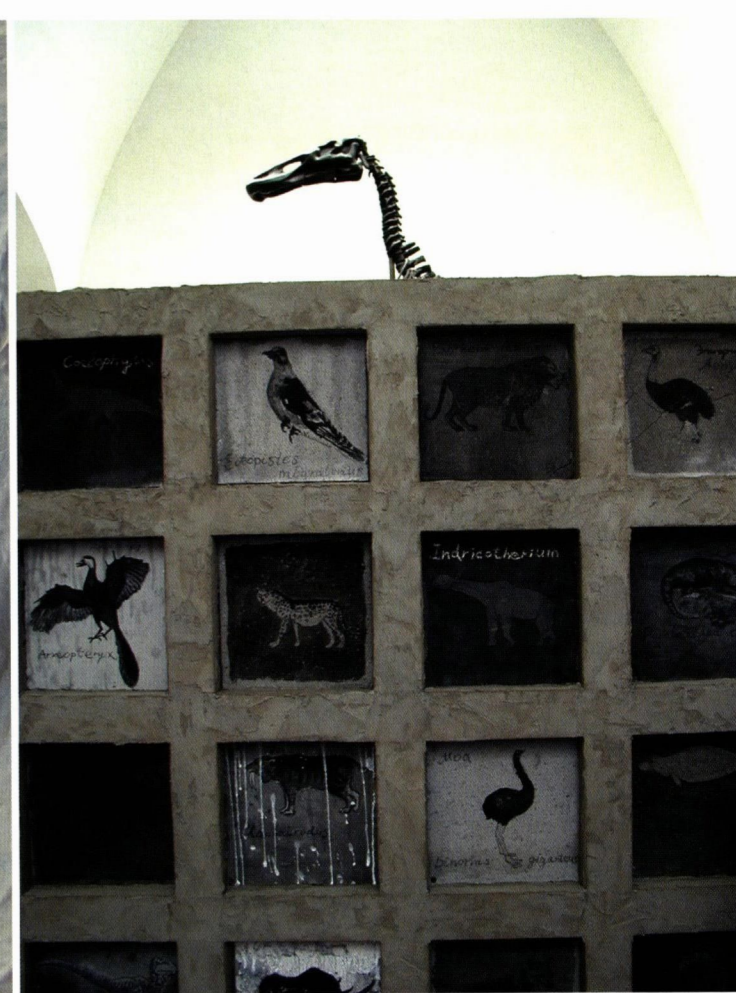
ных ассоциаций». Но здесь прах-пепел исчезнувших животных не стучит в сердца. Ибо в природе все закономерно: из представителей флоры и фауны, которые отслужили свой век, возникают при определенных климатических условиях потрясающе красивые минералы. Стоит ли роптать?

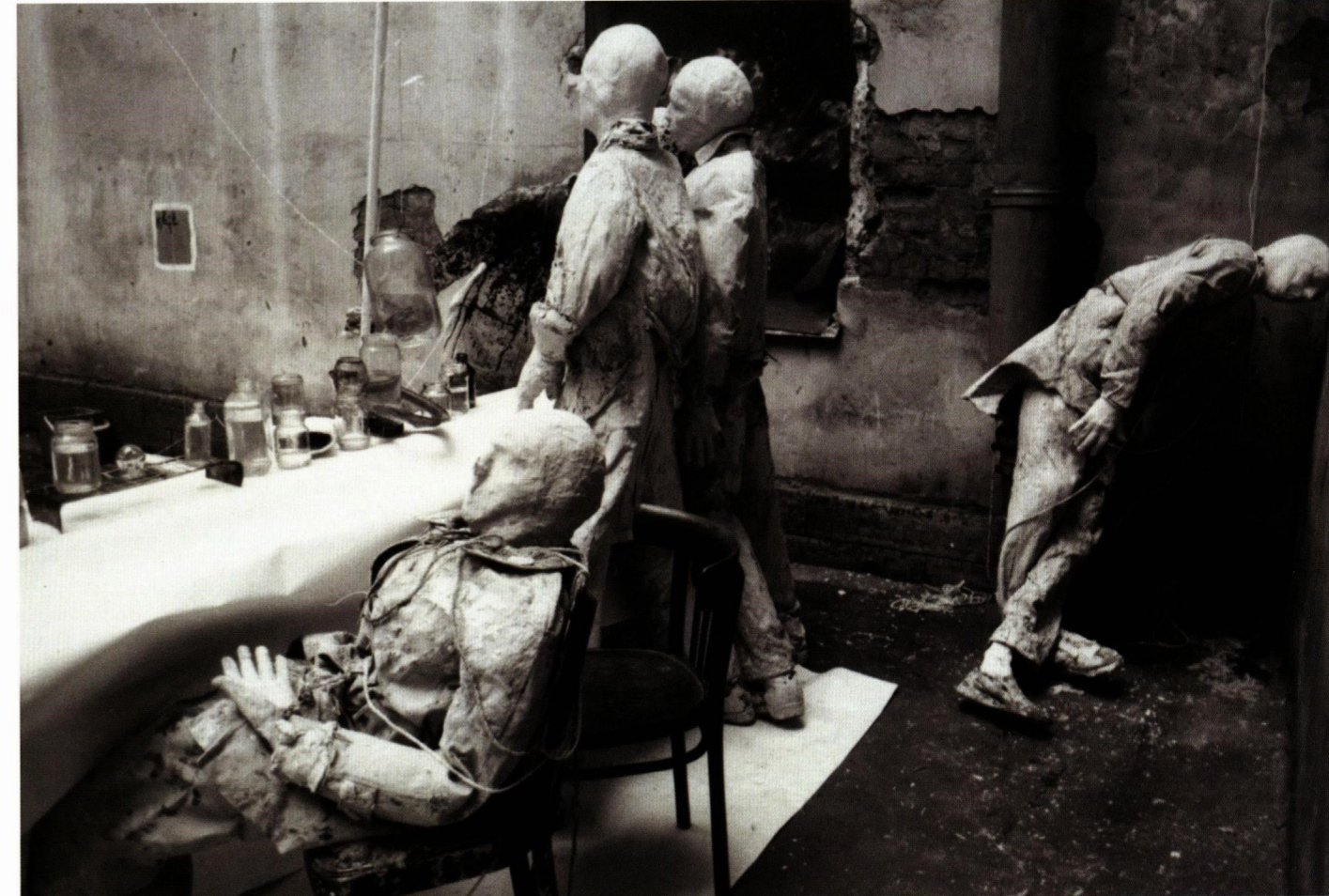
Затасканную мысль «новое прорастает из старого» Татьяна Головизнина дерзко и оригинально развила в своем проекте «Образ жизни», который был реализован в отделе слепков **Научно-исследовательского музея Российской академии художеств** при участии **Станислава Мензульского**, **Никиты Казарновского**, **Олега Варго**. Выглядит это так: движемся мы по залу, в котором находятся сотни гипсовых слепков, сделанных со знаменитых скульптур античного прошлого, и неожиданно замечаем, что тут и там творится что-то странное. Из-под античных героев и богов, которые вот уже не одно столетие демонстрируют свои красивые тела, вдруг начинает пробиваться зеленая трава. Метафора Татьяны Головизниной понятна и без перевода: не стоит сбрасывать старое искусство с корабля современности, оно еще себя покажет. И автор, которая, кстати, закончила факультет живописи Академии, показывает, но уже в видеоинсталляции, как «форма обретает дух, а дух наделяется формой». Интересно, что и себя, родную, в виде свежего гипсового слепка Татьяна Головизнина тоже включила в проект: зеленая трава нагло растет у нее прямо на голове.

Были на нынешнем фестивале и художественные проекты, имеющие явный социальный подтекст: «Перелетные птицы» москвичей **Валерия Орлова** и **Александры Митлянской** (представлен в **Конюшенном корпусе Елагиноостровского дворца-музея**), а также «Дрейф. Нарвская застава» **Дмитрия Виленского** (при участии **Глюкли, Цапلي, Игоря Лебедева, Кирилла Шувалова** и **Николая Олейникова**). Последний был развернут в **Комендантском доме Петропавловской крепости** и включал в себя разнородный, но интересный материал: видеофильмы, фотографии, рисунки, результаты социологического опроса и специально созданную выставочную архитектуру от **Фабрики Найденных Одежд**.

Не обошлось без мистики, без «грез наяву». Они были предметом фиксации и анализа в «Тератологии» **Сергея Бабанина (Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого — Кунсткамера)**. А также в проекте «Camera Lucida» (Световая камера), совместной работе **Эвелины Домнич, Дмитрия Гельфанда** и **Александра Калина**. Камера, но по сути «звуковая обсерватория», находилась в темном зале **Музея сновидений Фрейда**. Зритель мучительно всматривался в поток жидкости, насыщенной газом и музыкой, пытаясь расшифровать возникающие сюрреальные звуколюминисценции.

Михаил Кузьмин





## фестиваль независимого искусства

15-летие Арт-Центра «Пушкинская-10»  
30-летию выставки в ДК им. Газа посвящается  
ЦВЗ «Манеж». 6—20 ноября

В этом году Арт-Центру «Пушкинская-10» исполнилось 15 лет. В начале 60-х, еще в Советском Союзе, деятели современной культуры, продолжившие художественные традиции Серебряного века и русского авангарда, были приравнены государством к социально опасным элементам только из-за того, что они отрицали коммунистическую идеологию единомыслия в искусстве, а также академическую школу в качестве неоспоримой монополии. Их называли «неофициальными», а сами себя они определяли как «вторую культуру».

В 70—80-е годы «неофициальные» художники объединяются в Товарищество Экспериментальных Выставок (ТЭВ) и Товарищество Экспериментального Изобразительного Искусства (ТЭИИ). Обе эти организации никогда не признавались советским государством, но сыграли решающую роль в формировании культурного пространства Ленинграда, отстаивая права творческого человека в отечественном искусстве.

В 90-е годы стало наконец возможным создание официально зарегистрированной организации под названием Товарищество «Свободная культура», объединившей неза-

висимых деятелей искусства. Они создали первый и пока единственный в России негосударственный некоммерческий Арт-Центр «Пушкинская-10». В 1995 году он был принят в организацию «Transe Europe Halles», объединяющую более 30 крупнейших некоммерческих арт-центров Европы.

Генетически дух и искусство «Пушкинской-10» во многом связаны с эпохой 1970-х годов, когда независимые художники начали организованную борьбу за право свободы творческого самовыражения. Первым крупным событием на этом пути стала выставка художников «андеграунда» в ДК им. И.И. Газа и последовавшая за ней выставка в ДК «Невский», которые получили невиданный резонанс в обществе и вошли в историю современного отечественного искусства под именем «Газаневщина». Поэтому празднование 15-летия «Пушкинской-10» посвящается 30-летию героических событий той эпохи.

Наиболее крупным художественным проектом станет Фестиваль независимого искусства в ЦВЗ «Манеж». Фестиваль будет состоять из нескольких частей:

«Газаневщина» (историческая часть). 6 ноября откроется экспозиция коллекции Музея нонконформистского искусства. Это

собрание демонстрирует преемственность художников разных поколений «неофициальной/независимой культуры». Кроме того, художники, приехавшие в Россию после многолетней эмиграции, впервые представят широкому зрителю свои произведения, а также уникальные архивные материалы, восполняющие «белые страницы» новейшей истории современного искусства.

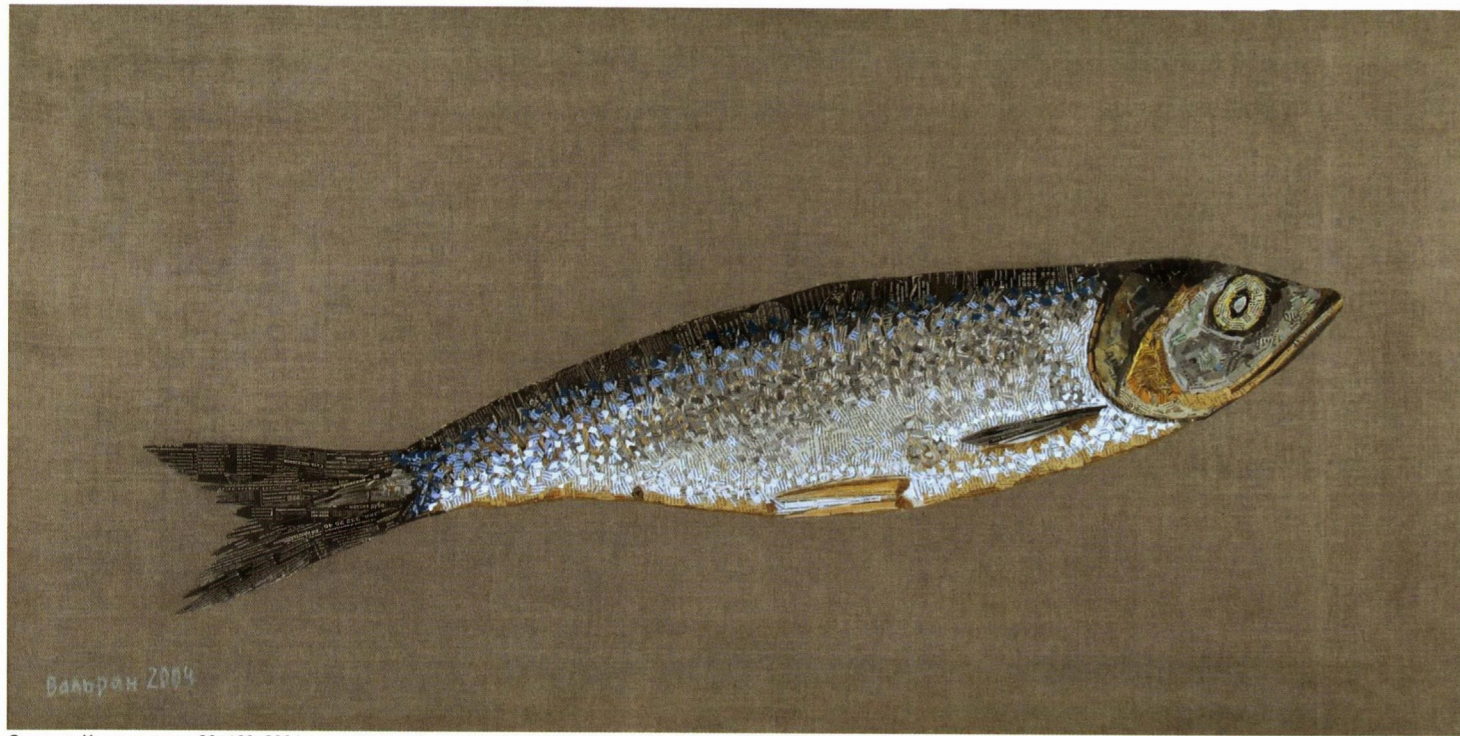
«15 лет Арт-Центру „Пушкинская-10“» — экспозиция художников Арт-Центра и Товарищества «Свободная культура»: от традиционных жанров (живопись, графика, скульптура) — до «актуальных» (перформанс, инсталляция, мультимедийные проекты).

Планируется также экспериментальная часть — музыка, представленная «Галереей экспериментального звука/ГЭЗ-21»; спектакли Русского Инженерного театра «АХЕ», перформанс группы «Игуана Дансе», действо «Интерьерного театра». (12, 13, 14 ноября).

7 и 9 ноября состоится презентация изданий, посвященных современному искусству Ленинграда — Санкт-Петербурга, и «Газаневщине» в частности.

анонс





Селедка. Х., м., коллаж. 80x160. 2004

## Валерий Вальран: семеро одного ждут

Государственный музей городской скульптуры (Санкт-Петербург). 28 августа — 15 сентября.  
Государственный культурный центр-музей В.С. Высоцкого, Галерея «Сэм Брук» (Москва).  
13 октября — 24 октября

Выставку Валерия Вальрана «Простой натюрморт» сначала увидели в Питере, затем она переехала в Москву, а чуть позже ее переместят в Ярославль и Архангельск. Подобное «передвижничество» в последнее время встречается нечасто. Не так-то легко возить картины или скульптуры из одного города в другой. Но, пожалуй, случай с Валерием Вальраном особый.

На рациональном уровне объяснение простое: ну, договорился художник с несколькими музеями, и флаг ему в руки. Есть и другая версия происходящего, глубинная. В последнее время многие искусствоведы говорят о возврате интереса к живописи, к картине, но на качественно ином уровне. Слухи о смерти автора, смерти книги, смерти картины, столь громко провозглашенные в XX веке, оказались в действительности сильно преувеличенными. Несмотря на решительную атаку видеопроизводства, экспансию Интернета, картина все еще держится на плаву, демонстрируя скептикам и пессимистам чудеса выживаемости.

Не факт, что долгая счастливая жизнь суджена всем живописным произведениям без

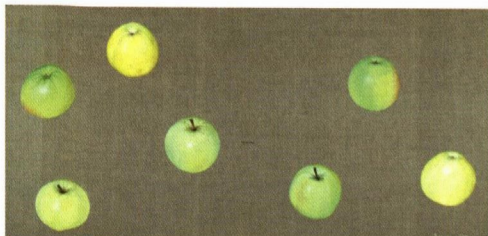
исключения. Есть основания полагать, что исторический, батальный и бытовой жанры живописи значительно сдали свои позиции. Буквально дышат на ладан. А натюрморт, портрет, пейзаж после целой серии «абстрактно-экспрессионистических линек» вновь выглядят свежими и молодыми. Выставка Валерия Вальрана «Простой натюрморт», состоящая из двадцати картин 2003—2004 годов, как раз и исследует невероятный феномен живучести «мертвой природы». Самому себе художник, конечно же, доказал, что «nature morte» жил, жив и будет жить. Остается только убедить в этом еще и зрителей.

Как это сделать? Вальран, как кажется, выбирает правильный стратегический ход. Всю экспозицию он выстраивает как доказательство, подтверждающее витальность всего неодушевленного. На двадцати картинах художника изображены всем хорошо знакомые предметы: яблоки, хлеб, бутылки, стакан, стол, рыба, яйцо. Их количество строго фиксировано. У художника явная тяга к числу «один». Он охотно изображает один стакан, одно яблоко, один кусок хлеба. Очень уважает и число «семь». На несколь-

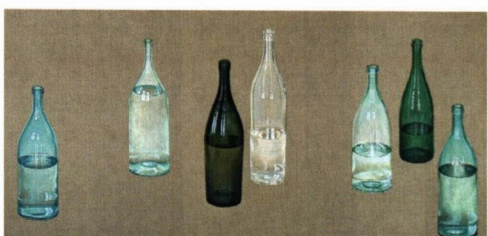
ких натюрмортах действительно выписаны семь яиц, семь бутылок и семь яблок. Цифры «два» и «три» встречаются в композициях «Даша и Маша» (имена рыб) и «Хлеб, рыба, красное вино». Вальран убеждает нас, что бессмертие вещи состоит в ее способности перевоплощаться, оставаясь самой собой. Превращаясь в штучное произведение, яйцо, бутылка или яблоко приобретают «властно-метафизические свойства», становятся объектами гипнотического воздействия на зрителя. Отчасти это происходит по одной простой причине: Вальран «подвешивает» предметы в пространстве холста, где не действуют законы гравитации и рациональной логики. Раз гравитация и рациональность отсутствуют, то вместо них «на трон заступает» рефлексия, а то и просто медитация.

Уходя с выставки «Простой натюрморт», я еще раз взглянул на экспозицию. «Белый кусок хлеба» мирно дремал на летающей тарелке, а «Черный» — готовился к прыжку в «вечность чернозема». Каждому — свое, а каждой вещи — свое бессмертие.

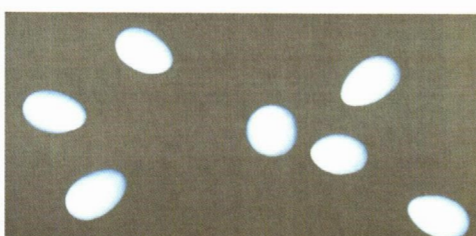
Михаил Кузьмин



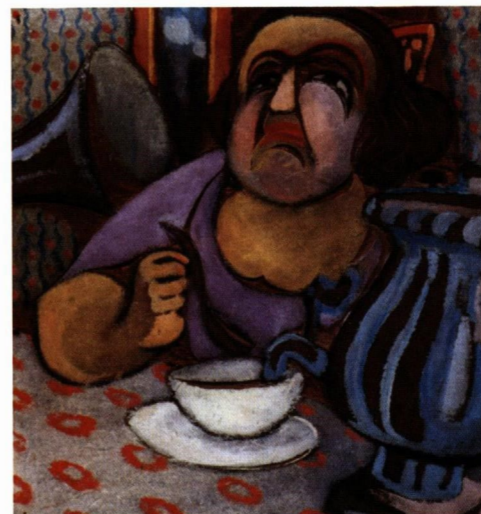
Семь яблок. Х., м. 80x160. 2004



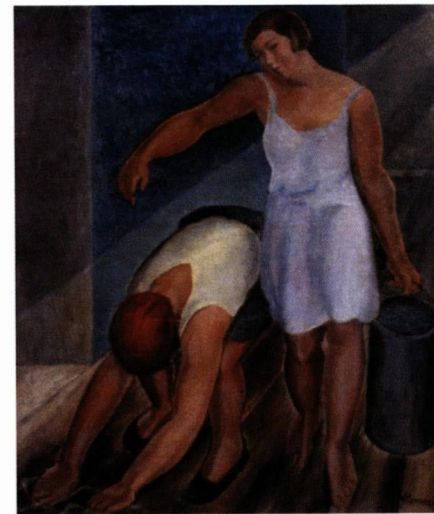
Бутылки. Х., м. 80x160. 2004



Семь яиц. Х., м. 80x160. 2004



Никтополион Наумов. Мещанка. Линолеум, гравированный рисунок с раскладкой. 1925. Дальневосточный художественный музей. Хабаровск



Вацлав Пановский. Поломойки. Продавец цветов (оборотная сторона). Х., м. 1930. Приморская картинная галерея. Владивосток



Эта работа примечательна тем, что написана в период ужесточения требований партии к изображению действительности. Продавец цветов был скрыт от глаз на оборотной стороне. Зритель видел поломоек.

## дальневосточный авангард: японский дизайн начался в России?

Дальневосточный художественный музей. Хабаровск. «Два мира».  
Дальневосточное изобразительное искусство 1920—1930-х годов в контексте русского авангарда.

Во Владивостоке на ул. Пограничной сохранился дом (в 1920-х это была на-члежка), где на первых порах жил поэт-футурист Третьяков. Именно во Владивостоке он опубликовал поэтический сборник «Железная пауза» (1919) и здесь же встретил свою жену Ольгу. В воспоминаниях их дочери сохранилась такая запись: «Мама надела открытое вечернее платье из блестящей материи, на плече ей Давид Бурлюк пишет маслом золотую рыбку... Третьяков, Бурлюк, Пальмов, Асеев, Незнамов, Алымов, Петровская — в начале XX века Дальний Восток был местом притяжения многих представителей авангарда, средоточием культурной жизни».

Экспозиция открывшейся выставки собрана из фондов четырех крупнейших музеев Дальнего Востока и впервые так широко представляет творческие поиски авангардистов в русле дальневосточного искусства первой трети XX века. Организатор и автор проекта — Дальневосточный художественный музей — пригласил к сотрудничеству Приморскую картинную галерею, Хабаровский краеведческий музей им. Гродекова и Музей изобразительных искусств Комсомольска-на-Амуре. Экспозиция предполагает

последовательное знакомство с рядом художественных и пластических концепций начала XX века. Среди представленных мастеров — Фальк, Кузнецов, Машков, Кончаловский, Лисицкий, Степанова, Попова и Штеренберг. Ядро выставки — произведения художников, работавших в Хабаровске, Чите, Благовещенске в первое революционное десятилетие, — Наумов, Любарский, Пальмов, Видин, Каль, Пановский. Можно увидеть их плакаты, эскизы настенной росписи и театрально-декорационного оформления, а также живопись и графику.

История проекта такова. В 1990-х годах г-н Омска, профессор Института дизайна и изобразительного искусства в Цукуба, предложил сделать выставку русского авангарда из музейных фондов Приморской картинной галереи, Дальневосточного музея и Читинского художественного музея в Японии, решив повторить проходившую в Японии более 80 лет назад выставку русских авангардистов. В свое время «отец русского футуризма» Давид Бурлюк приехал во Владивосток. В 1918 году в Хабаровске, а затем во Владивостоке в самый разгар гражданской войны были созданы футуристические объединения художников и театральных деятелей «Зеленая кошка» и «Творчество», театральная

студия «Балаганчик». Бурлюк руководил художественной частью театра при объединении, писал статьи по истории и теории футуризма, публикуя их в газетах Дальнего Востока. Творчество дальневосточных художников тех лет было во многом созвучно деятельности многих художников Москвы и Петрограда. Искусство, которому становилось тесно в музейных залах, выплескивалось на улицы, становясь частью тотальной пропаганды. Тогда же был сформулирован декрет о заборной литературе, росписи улиц и тротуаров, который призывал все пустые заборы, тротуары и фасады расписать «во славу вольности».

Хабаровская «Зеленая кошка» и владивостокское «Творчество» просуществовали недолго, объединившись и продолжив свою деятельность в Чите под общим наименованием «Творчество». Несколько выставок этого объединения состоялось в Японии, в Иокогаме, Токио и Осаке, по инициативе Давида Бурлюка, к тому времени уже решившего покинуть Россию. Из всех направлений японцы того времени выбрали экспрессионизм и конструктивизм. Цвет и форма положили начало сегодняшнему дизайну.

Ольга Зотова  
Владивосток—Хабаровск

Выставка подлинника Тициана «Ревекка у колодца» состоялась в галерее «Арка», куда она была привезена из Дальневосточного художественного музея (Хабаровск). Демонстрация недавно атрибутированного полотна прошла при поддержке одного из банков Владивостока, который таким образом отметил свое 10-летие.

Несколько столетий эта вещь Тициана оставалась безымянной. В Дальневосточный музей из Румянцевского картина, как и многие другие работы из запасников столичных музеев, попала в 1931 году. А в Румянцевский она была сдана на хранение в составе коллекции Г.М. Фейтельберга — ящика с 13 картинами Карраччи, Буше и других не менее громких авторов. Картина была в чрезвычайно плохом состоянии, но, несмотря на существенно искаженный из-за имеющихся дефектов ее вид, специалисты музея не сомневались в принадлежности полотна кисти незаурядного художника. Только в 1993 году после тщательного исследования в лаборатории научно-технической экспертизы Государственного Эрмитажа по результатам рентгенограммы было установлено авторство Тициана.

Сюжет картины принадлежит ветхозаветному преданию: слуга Елеазар, посланный Авраамом и Сарой на поиски жены для сына Исаака, встречает у колодца прекрасную среди других девушек. «Какая первая даст напиток, ту и выберу», — решил слуга. Самой приветливой оказалась Ревекка. В картине изображен момент, когда Елеазар уговаривает ее принять драгоценности в благодарность за питье, а она отказывается от столь дорого подарка.

«Ревекка» — одна из 9 работ Тициана, находящихся в России, и, кстати, установление авторства «Ревекки у колодца» не единственное научное открытие Дальневосточного музея. Некоторое время назад в лаборатории Эрмитажа выяснили, что одна из картин, прибывшая на экспертизу из Хабаровска, принадлежит кисти Алонсо Санчеса Кольо, выдающегося испанского портретиста XVI века. Она также попала в Хабаровск из фондов столичных музеев.



Ольга Зотова



## забили Стрелку

Ответом Илье Сергеевичу Глазунову, открывшему в последний день лета персональный государственный музей через дорогу от ГМИИ, стало открытие «АРТСтрелки». Новый центр расположился на другом берегу Москва-реки, напротив ХХС, который тоже рядом с Глазуновым. В итоге упомянутые институции образовали квартал антагонистов.

Грамотные люди подсчитали, что казенные расходы на глазуновский музей в 10 раз превысили затраты на будущую московскую биеннале. Но — оставим в стороне имперские амбиции художника. Важно, что в самом центре Москвы появилось еще одно место, где уютно современному искусству. Автор идеи, Владимир Дубосарский, воспользовался тем, что кондитерская фабрика «Красный Октябрь» в скором времени переезжает, а пока освободились ее гаражи, боксы и прочие помещения, которые можно занять под галереи и выставочные залы. Спектр владельцев умышленно эклектичен: бутик «Ямомото», галерея навороченного дизайна Виктора Фрейденберга, фотогалерея гламурная — «Red October» американки Хелены Кей, фотогалерея концептуальная — «Рефлекс», галерея престижная — XL, галерея некоммерческая — группа ABC. Выставочный зал отдан Клубу коллекционеров современного искусства.

Интереснее и многолюднее всего было на видеопроекте **Олега Кулика «Гоби-тест» в XL**. Художник задает вопрос: чтобы почувствовать себя мужчиной, надо ли ездить в такие экстремальные места, как монгольская пустыня, где космическая мобильная связь соседствует с непуганой первобытностью? Ответ не так очевиден, как кажется при беглом просмотре видео. Может быть, и не надо.

Коллекционеры круга «Арт-Москвы» показали свежие приобретения. Лидировали огромный солдатский, без просветов, «Погон» **Ника Козлова**, принадлежащий Михаилу Цареву, и «Рой» **Алексея Каллимы** из другого частного собрания. Вместо пчелок в серпасто-молоткастые стаи собирались эмблемы «адидаса». «АРТСтрелку» с ходу окрестили московским Сохо. Масштабы, разумеется, скромнее, но все будет зависеть от активности галереи.

Чтобы покончить с государственными темами, я направился в **Московский музей современного искусства**, где выставили свой ремейк репинского «Заседания Государственного совета» **Фарид Богдалов** и **Сергей Калинин**. Российская элита в количестве 75 мужских и двух женских душ получилась зло и ехидно. Только себя авторы изобразили мудрыми наблюдателями. Еще почему-то таким же мудрым выглядит Никита Михалков, а вот Зураб Церетели сильно шаржирован. Но раз высокие чиновники согласились позировать художникам для такого группового портрета, значит — небезнадежны. В **Московском доме фотографии** сошлись репортер социалистических буден **Эммануил Евзерихин** и японское фото столетней давности. Девушка с веслом и чувственной голый попкой из нашего парка культуры оказалась много эротичнее гейш. Марш осовавиахимов-

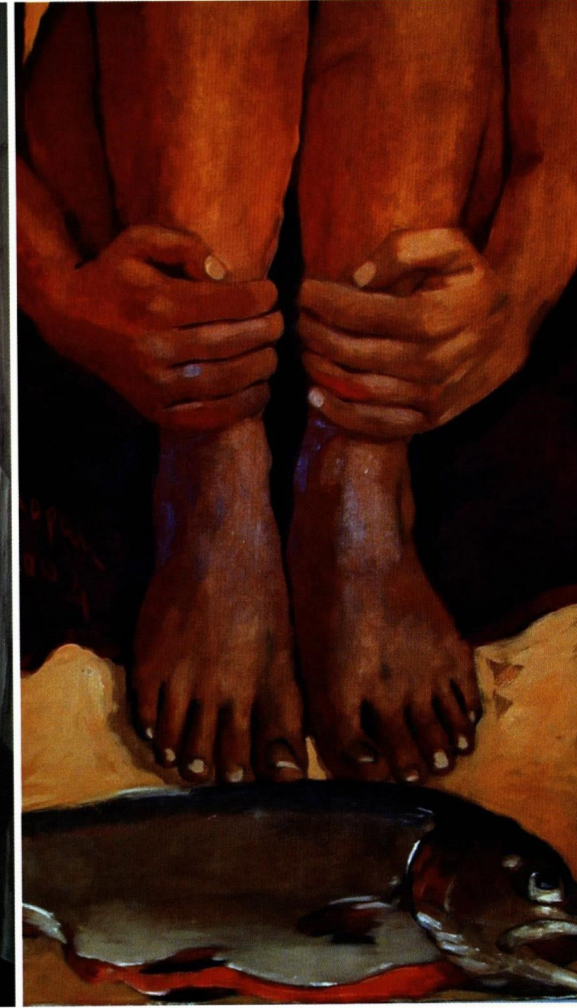
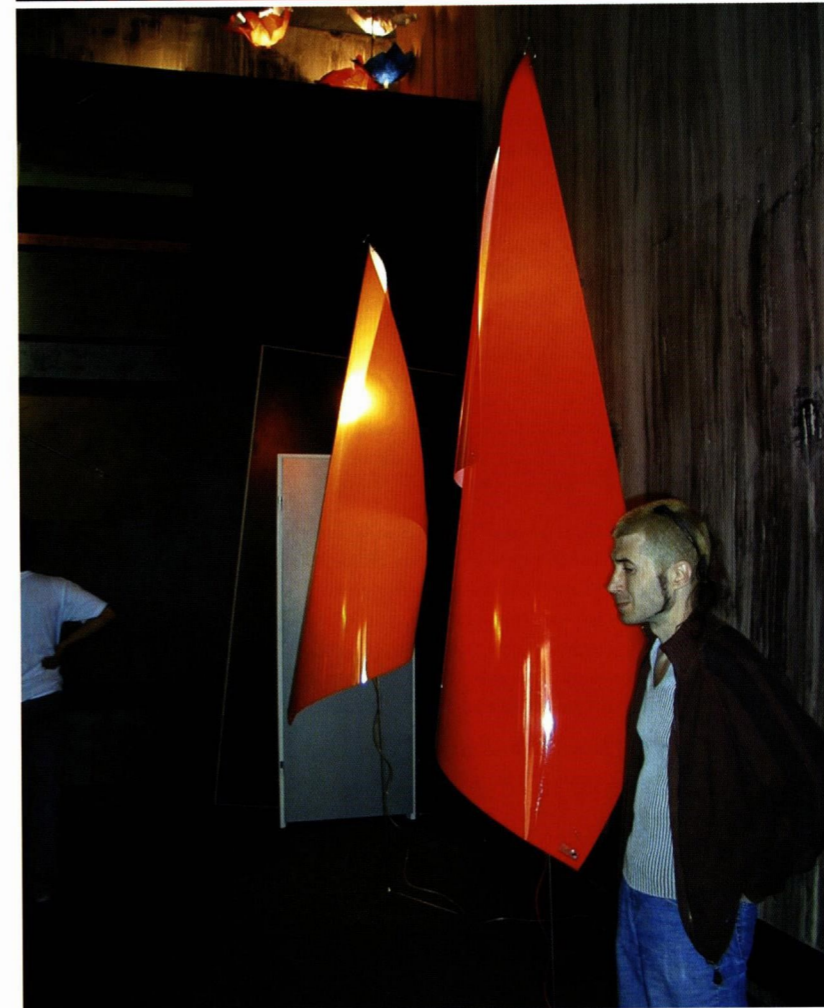
цев в противогазах на лютом морозе посильнее лодочника, медитирующего в тепле на фоне Фудзиямы.

Сентябрь был отмечен 30-летием знаменитой «бульдозерной» выставки. Существуют разные версии о последствиях этого вернисажа на пустыре в Беляеве. Одни утверждают, что с того момента началась известность, деньги и слава неофициальных художников, разнесенная по миру западными журналистами. С чем трудно спорить. Тем более что через две недели подобный показ — уже официально — разрешили в Измайлово. Другие напоминают о скорой гибели при невыясненных обстоятельствах Евгения Рухина, одного из организаторов бульдозерной выставки и едва ли не самой заметной фигуры в ленинградском андеграунде середины 70-х. Выставка **«Бульдозеры» Константина Батынкова в Крокин-галерее** — о первом из этих сюжетов.

Художник рисует только машины — в профиль и фас, строим и поодиночке, каскадеров, едущих на одной гусенице, тудяг, убирающих снег, летающих, как в одном старом патристическом фильме. Посмотрите на них, они совсем не страшные. К рисункам приложены заводские прайсы про пахоту с «высотой отвала» и «глубиной резания». Но все равно не по себе. Точнее и ироничнее Батынков в серии «Кабак с нами», которая была показана в **«Stella Art Gallery» в проекте «Мой Кабаков»**. Там классик изображен помогающим московским художникам. Кому башню построить, кому баррикаду, кому что подварить, кого с марксистом познакомиться, кому ботинки редкого размера с Запада подвезти, а кому — ошейник. Знающие столичную арт-сцену легко угадывают персонажей Батынкова.

**Третьяковская галерея** начала учебный год точно 1 сентября с показа израильского художника **Яна Раухвергера**, родившегося в Туркмении, учившегося в Киеве, уехавшего из Москвы. Он был учеником Владимира Вейсберга, что можно разглядеть в портретах собаки Лаки. Но рынок берет свое, и появляется дивное ню, названное «Черный халат с наждачной бумагой». Между цветом загорелого женского тела и коричневым наждаком действительно много общего.

На гендерные темы спорили, того не подозревая, **Лиза Лидо в Музее современной истории России (проект галереи «Дом Нацкиина»)** и **Дмитрий Шорин в галерее «Файн арт»**. Лидо сооружает объекты в основном в виде женских фигур, украшенных разнообразным бодиартом, — кружева, латы, сигаретные окурки. В «Тайной вечере» участвуют 12 женщин, обсуждающие семейные проблемы. Мужчин Лидо громко ненавидит: оба ее мужа не хотели, чтобы она занималась искусством. Но — благодаря первому — в молодости она попала в Нью-Йорк, а с помощью второго живет там сейчас. Что не помешало Лизе Лидо соорудить огромную инсталляцию «Шахматы», где красные фигуры-женщины олицетворяют одни добродетели: любовь, веру и защиту и т. п. А синие фигуры-мужчины символизировали все пороки: воинственность, алчность, амбициозность и пр.



Просто и цинично отвечает американке **Дмитрий Шорин**. В его проекте «Аппетит» разговор вроде бы о еде — икра, ананасы, рыба. Но деликатесы подаются только вместе с симпатичными девушками. И то и другое стало предметами ширпотреба.

Близок гендерной теме изящный проект английского фотографа **Стивена Гилла «Полевые исследования»**, показанный в **Музее архитектуры**. Автор, которому прочат славу Мартина Парра, гуляет по Лондону с камерой и снимает лиц с определенным местом жительства и постоянными занятиями. В музейных зрителях легко угадываются женщины с проблемами одиночества и мужчины, чувствующие гордость от исполнения служебного долга. «Билборды», как во всем мире, стали способом спрятать неприглядную изнанку жизни, а «Дорожные работы» — место, где постоянно долбят еще крепкий ас-

фальт. Особенно хороша серия «Люди-невидимки» — о мужчинах и женщинах в желтой отражающей форме, в которой теряются любые половые признаки. И не только: люди в ней становятся неразличимыми фантомами на фоне супермаркетов, светофоров и прочей суеты мегаполиса. Как истинный англичанин, Гилл сделал и две чисто лондонские серии. «Заблудившиеся» — гордый сюжет о том, как туристы изучают карту Лондона и пытаются по ней сориентироваться. «Дамы с тележками» — портрет восточного Лондона, населенного самыми разными женщинами: одна — как памятник себе, другая — по уши в заботах, катят перед собой совершенно одинаковые 4-колесные сооружения. А третья симпатичная девушка, делая то же самое, успевает элегантно и без напряжения почитать «Business studies». Такой вот «Город женщин»...



## ближний бой с действительностью

«Новая российская реальность» — таким был слоган «АРТ-Клязьмы-2004». Реалисты показали себя в первую же фестивальную ночь — они уничтожили и повредили десяток арт-объектов. В ночь вторую искусство также понесло ощутимые потери. В этом контексте полупрозрачное полотнище Марии Арендт с надписью «Девственный лес» выглядело чистой провокацией.

Ошибалась и другая участница фестиваля, Лена Хейдиз, утверждая, что типичными новыми русскими заболеваниями являются «детективоккоз» (увлечение детективами) и «сканвордогельминтоз» (страсть к заполнению клеток). Если использовать подобную терминологию — я бы выделил «блокбастерцирроз». Это быстро прогрессирующая инфекция вызывается зависимостью от просмотра кинопродукции и проявляется в немотивированном насилии.

В выборе «реального» слогана-девиза были свои плюсы и минусы. Для фестиваля, который изначально провозгласил главной задачей поиск контакта между цивилизацией художников и цивилизацией публики, минуя традиционные схемы «галерея — критик — музей», онлайн-рефлексия по поводу происходящего вокруг занятия естественное. В то же время прямые пути не всегда самые короткие, так же как непосредственная реакция на горячее событие не обязательно обеспечивает художественный результат. Скажем, обгорелая с горами мусора «Спортплощадка» Александра Бродского с огромными умышленно гипертрофированными баскетбольными кольцами оказалась убедительной реакцией на бесланские события. Но «Сор-ТИР» Дианы Мачулиной — реальный тир с фигурками шахмат, где публика в исступлении нажимала на курки пневматических винтовок, стал примитивным генератором насилия. Которое, как известно не вызывает ничего, кроме ответного насилия.

Для меня осталось вопросом, стоило ли Михаилу Рошалю нервировать пожарных и сжигать старый автобус в память о всемирных жертвах террора, даже если учесть зрелищность акции и трогательные поминальные огни. Чтобы получить свечку, каждый должен был предварительно оставить в машине какую-нибудь личную вещь как часть себя. Видел, как юноша не без сомнений расставался с дискетой.

Подзаголовок третьей АртКлязьмы позиционировал ее как «международный фестиваль современного искусства на открытом воздухе». Менее выигрышно в смысле брэндинга, но точнее было бы — «фестиваль лэнд-арта». Кроме закрепленного на земле и воде, все остальное остается приправой, пусть иногда и очень острой. Понятно, что несколько тысяч человек, одновременно собравшихся на небольшом участке пансионата «Клязьминское водохранилище», надо разводить по аттракционам и развлекать. Будь то аукцион «Приобретение авторских...» Алексея Сосны, торговавшего шарфом Венедикта Ерофеева и беличьей кистью Анатолия Зверева, анаграммные игры Германа Виноградова со словами про партию и правительство, награждение императором Вавой первых двадцати из моментально выросшей очереди (не забыли советские привычки) медалью «Очевидец АртКлязьмы». И даже дрессированный белый «олень» в перформансе Андрея Бартенева с надуванием огромного во весь пляж текста «Я зову тебя», не говоря уже о ночных диджеевских забавах, был антуражем для основного сюжета, который разворачивался в клязьминской бухте и на берегу.

Желали того организаторы или нет, фестиваль стал социологическим исследованием, и, хотя выборка получилась нерепрезентативной, реакция на сотню объектов — вопросов фестиваля дала качественное исследование, как в подробном интервью face to face.

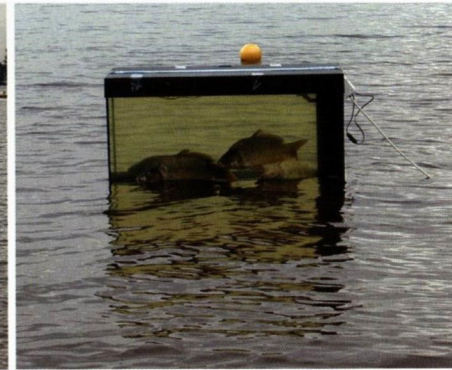
При входе на пляж Дмитрий Цветков завлекал метровым петушком, тщательно склеенным сахарным сиропом из разноцветных леденцов. «Всем сосать!» — предложил автор. И ведь сосали, забыв о нецензурных поговорках-предупреждениях. В полном восторге, ободрав карамельки с бедного петуха до самых фанерных «косточек». Складные деревянные девушки Георгия Литичевского призывали «Пляж, приди и ляж». «Полечь» мешала только холодная погода.

Предложение Александра Филиппова обменять нефть на красоту в виде залитой мазутом голы Венеры, мерзнувшей в воде, не нашли ответа. Топливо оказалось ценнее, настоящая золотая рыбка в объекте Анжелы Арсинкей исчезла вместе с богиней красоты, которой аквариум с рыбкой служил головой.

Даже инсталляция Марины Тавасиевой «Живое уходит», созданная из небольших надувных терминаторов, была опровергнута. На утро кроме живого исчезло и искусственное. Улетели и бумажные соловьи с искусственных роз Елены Берг. Вряд ли в теплые края. Не долго играли «Амурские волны» — шарманка в виде колодца с ручкой проект «Анданте» Алексея Упмана-Кирилла Мацюяна. Патологическая страсть к развинчиванию-развенчиванию погубила нежные молоточки, нажимавшие на клавиши органы.

Зато первобытный страх перед силой сохранил в полной неприкосновенности «Карусель» Виктора Давыдова-Анатолия Кобылянского. На деревянном круге катались российские вожди XX века, сделанные из строительной пенки. Никуда не делся такой же эфемерный «Павильон для интимных встреч» Олега Лыцова — Юлии Гниренко — палатка, где вместо брезента трепетали на каркасе нежные розовые лепесточки из бумаги. Байка «ты меня любишь или это пиар?» стала банальностью. Какой может быть интим, если некому подсматривать.

Участие в «Арт-Клязьме» Зураба Церетели знающие московскую арт-кухню оценили как признание авторитета фестиваля — мэтр всегда играет наверняка. Его железный медведь «Крик России» на



клязьминском пляже вряд ли приживется, ему место на съездах. Но на три дня пейзаж оживил. С вечностью лучше у объекта «Последний турист» Юрия Шабельникова — Юрия Хоровского. Палатка из цельнолитого бетона — память о людях, ездивших в тайгу исключительно за туманом и разными запахами. Если многие авторы создавали лэнд-арт на границе искусства и политики, то «Разрез воды» Тотана Кузембаева работал на грани естественного и противоестественного. Большой аквариум с зеркальными карпами плавал в водах залива, с наступлением ночи рыбы потихоньку замерзали.

Пространство «АртКлязьмы», которое год за годом переделяется из совкового пансионата в досуг яхт, бунгало и тенниса, требовало обыграть спортплощадки, огороженные высокой сеткой. Кураторы предоставили ее для «зоны баннеров». Здесь, используя спортивные слова, нокаутом победила серия постеров Владимира Дубосарского — Александра Виноградова «Вперед, Россия!». Надев коньки, облившись в полнометражную хоккейную форму, наши обыграют любого. Если сыграют на зеленой травке. Еще один баннер затесался на пляж. Катя Кандыба и Игорь Демиденко уверены, что «Собакой может стать каждый». Важно надеть на себя ошейник и вручить поводок министру культуры. Молодые авторы явно завидуют славе Олега Кулика, но им не видать ее как своего хвоста.

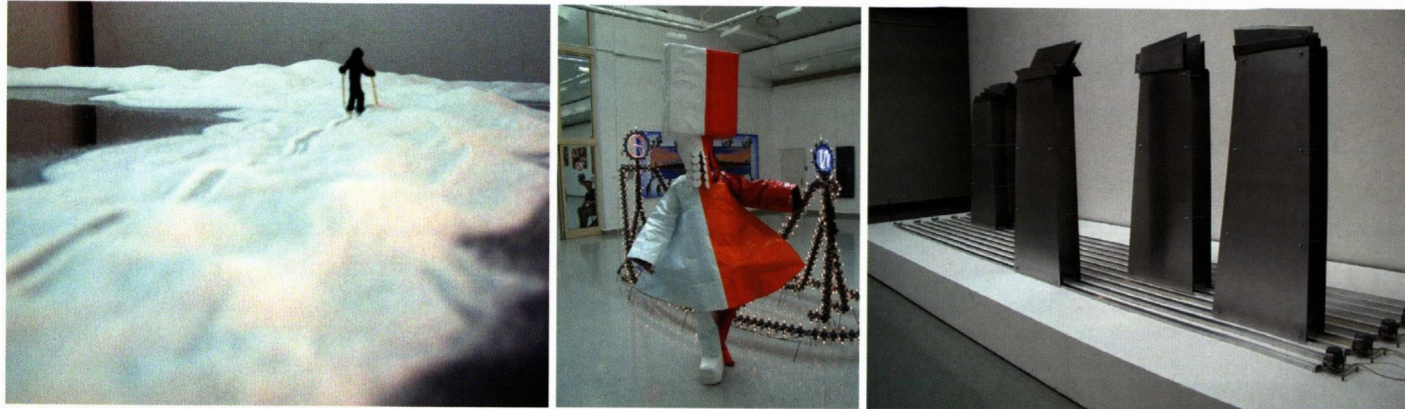
Мне приглянулись не политизированные проекты, а «чистый» лэнд-арт. Белая парковая «Скамейка» Кирилла Александрова, су-

жающаяся в пляжной перспективе: под солнцем места всегда не хватает. И его же с Анатолием Переслегиным «Домик для плохой погоды» — модель Вселенной с громами, молниями и резиновыми сапогами, чтобы ноги не промочить. Алексей Козырь соорудил двухэтажный «Лес-рояль». Каждый шаг вверх или вниз отзывался звоном колокольчиков.

«Летучий голландец» Александра Пономарева обернулся трогательным катером «Колей», которому Бог послал (аудиозапись известной басни на русском и французском прилагается) кусочек крыльев. И он взлетел на зависть навороченным яхтам.

Эстет Виталий Пушницкий разделил на полоски изображение сюжета о Фазтоне, низвергнутом с небес. Связал их тросом и назвал объект «Лестница в небо». Ведь наверняка никто не знает, где вершина, а где преисподняя. Актуально высказался и другой петербуржец — Дмитрий Шорин. Он сконструировал из пододеяльников самолет. Развесил в дырках-иллюминаторах гламурные открытки со стандартными видами Питера, украсил салон репродукциями с картин классиков всех веков. А затем сообщил, как белозубая бортпроводница «Аэрофлота», что теперь со всем этим наследием мы попытаемся взлететь. Увы, даже легкий воздушный лайнер навсегда останется на клязьминском аэродроме. Ирония легко считывается теми, кто знает о битвах против всего нового, происходящих в северной столице.





## южнее южного полюса

Трудно поддерживать на уровне выставочный проект, если он растягивается на несколько лет. Самая красивая идея неизбежно вянет под воздействием конъюнктурных, финансовых и прочих проволочек. Галерея «Кино» довела до логического финала проект «Направления», показав в Новом Манеже, что думают о Севере и Юге художники, сотрудничающие с этой галерей.

С другими сторонами света было проще, оппозиция «восток — запад» осознана от античности до Киплинга, о нынешних временах и говорить не приходится. Поэтому, темы выставок «Восток. На пути к Гималаям» и «Запад. Машина времени» напрашивались. С остальными направлениями оказалось гораздо сложнее. Можно, как **Ана Тагути**, сделать милое видео: по одной бесконечной прямой чукотский мальчик бежит в одну сторону, пингвин топчет в противоположную. Ось мироздания сохраняется. **Владимир Наседкин** объединил юг и север как полюса холода. В его кинетической инсталляции «Айсберги» медленно, но неотвратимо двигаются по подиуму. «Тонкий лед» из такого же материала намертво приделан к полу, споря с многолетним опытом дрейфующих станций «Северный полюс».

Для **Кати Филипповой** юг — это стандартная жара и голливудские страсти; коллаж «Клеопатра» из фальшивых драгоценностей в духе Эндрю Логана стал портретом Элизабет Тейлор. В пандан звезду пришлось одеть «Снежной королевой».

Любопытно как художники отреагировали на предложение «киношников» высказаться одновременно на обе темы разными работами. Некоторым это удалось. **Леонид Тишков** противопоставил эстетскую видеоинсталляцию «Сольвейг» с использованием поваренной соли (по ней бредет миниатюрный лыжник — автопортрет художника) ироничным «Цикадам» о беззаботной жизни курортника (разноцвет-

## мир в розовом луке, или как здоровье, дерево?



ные коктейльные трубочки вращаются жужжащими моторчиками). Дуэт **Нонна Горюнова — Франциско Инфанте** показал свои знаменитые фотосерию «Линия» и «Сквозь камень».

Живопись **Светланы Веккерс** «Зима» и «Лето» совсем в лоб, скорее для шоппинга, чем для престижного выставочного зала. Не лучше и огромные холсты **Владимира Титова** «Русский стандарт» и «Владимир Победоносец». Первый, вероятно, отвечает за север и обличает вредоносную привычку; второй не иначе как намекает на одноименного политического деятеля, мечтающего мыть обувь в теплом океане. Многозначительные прозрачные плекссы с женскими фотографиями «Мифы Севера. Странствия души» и «Мифы Юга. Психея» **Татьяны Баданиной** выглядят как дизайн для магазина меха и солнцезащитных очков.

Неоакадемист **Алексей Беляев-Гинтовт** проигнорировал дуализм юг—север. В инсталляции «Свет Севера. Аполлон» силуэт прекрасного юноши, вырезанный из металла, приложен к грубому солдатскому сукну. «Стрелы Аполлона I, II», созданные в фирменной беляевской технике ручной печати, поражают или вот-вот поразят мавзолей вождя на Красной площади. Тут разговор не о направлениях — о ментальности.

В московских масштабах проект «Север—Юг» выглядел скромно, но если учесть, что его сделала одна галерея — «Кино», то вполне достойно. И еще одна особенность, уже привычная для москвичей, но заметная постороннему наблюдателю. Всякая выставка современного искусства, будь то самая традиционная графика или продвинутый видеоарт, делается в Москве как шоу, съедобное для зрителя любой степени образованности.

Появления Зеленограда на карте современного российского искусства можно было ожидать гораздо раньше. Город электронщиков, спутник столицы, известный своими кавээнзовскими традициями, слишком долго оставался в стороне от мэйнстрима. По подсчетам организаторов I Зеленоградского фестиваля уличного перформанса, около пяти лет. Отставание объяснили пограничной ситуацией Зеленограда между Москвой и «не-Москвой».

Участниками акции стали молодые люди, в основном не старше студентов первых курсов. Уличное представление на центральной городской площади в середине воскресного дня — идеальное место для коммуникации. Начало выглядело как модный флеш-моб. Между тремя клумбами в 14.00 (как и было указано на сайте фестиваля) собралась группа молодых людей и стала расклеивать на асфальте таблички: «не занимать», «vīp-место», «буду через пять минут». Впрочем, художники тут же маркировали свой жанр, раздав прохожим программки фестиваля с названиями 12 перформансов и именами участников. Такой PR категорически запрещен правилами флеш-мобов.

Затем арт-действия совершались непрерывно — одно за другим, причем участники убили сразу двух зайцев. Обеспечили динамичное полуторачасовое зрелище и решили самую сложную проблему любого перформанса — его завершение. Еще не закончил **Алексей Звероловлев** забивать в пенек гвозди в честь Юккера, как **Александр Кулик** начал заседание «Медицинской комиссии». Он прикладывал к дереву стетоскоп, спрашивал о жалобах, употреблении алкоголя и наркотиков. Получив положительный ответ, рекомендовал валерьянку и выписывал справку о полном здоровье. Не успел Кулик окучить аллею, как рядом **Александр Бернс** уже закрашивал люки нежной розовой краской. Даже из вонючего подземелья мир должен выглядеть в розовом цвете. На мой взгляд, эта сцепка оказалась самой удачной на фестивале. В этом контексте хороши были «Скрип души» **Ольги Ушаковой** и «Реставрация» **Ли Гуревич — Катерины Джаошвили — Ольги Куликовой**.

Первый перформанс — злая и справедливая пародия на попрошайничество с помощью музыкальных инструментов теми, кто не умеет на них играть. Художник установила коробку для денег, включила магнитола-подзвучку и начала тянуть на скрипке одну заунывную ноту. Зрители клюнули, стали «сорить» деньгами. Но автор еще раз поиздевалась (теперь уже над зрителями), все так же строго соблюдая законы перформанса. Убрав скрипку, она прихватила с собой коробку, которая оказалась без дна, деньги остались на земле.

Девичье трио иронизировало на темы сохранения того, что уже поздно спасать. В том же скверике сохранилась крошечная стенка, слепленная из булыжников. Видимо, это был парковый дизайн времен первых зеленоградцев. Девушки то сдували с нее пыль, то мерили камушки циркулями, как бы ища золотое сечение, то охватывали едва живую стенку рулеткой. В итоге поругались в дым из-за того, каким способом ее восстанавливать.

## пешеходная зона

Всякая солидная культурная институция, существующая на государственные деньги или с частной помощью, издает годовые отчеты. Но — оставим бумаги для бухгалтерии. В начале осени ГЦСИ отчитался за последние два года показом новых поступлений. Из 63 произведений, поступивших в закупку родины, выставлялось 51. В основном это дары авторов, иногда — коллекционеров. Две картины **Михаила Рогинского** «поставлены на закупку» Федеральным агентством по культуре. Значит, когда будут деньги, они будут приобретены для ГЦСИ.

Выставке просится подзаголовок о победе мирного сосуществования, что отражает нынешний российский арт-процесс. Хотя не исключено, что кураторы и эксперты намеренно не включают в государственное собрание слишком политизированные и сиюминутные вещи. Сейчас балом правят привычные жанры. Живопись — «Рабочие» **Бориса Турецкого** и «Пешеходная зона», одно из последних произведений **Михаила Рогинского**. Графика — экспрессивная серия **Евгения Чубарова** «События на кладбище». Скульптура — ожидаемо **Дмитрий Каминкер** (кстати, единственный петербуржец) и неожиданно и уже потому интересно — бронзовый «Портрет мужчины» **Владимира Яковлева**. За авторскую книгу отвечают как классики — **Илья Кабаков** «Памятник потерянной перчатке», **Эрик Булатов** («Я написал стихотворение»), **Игорь Макаревич** («Избранные места из записей Николая Ивановича Борисова, или Тайная жизнь деревьев»), так и молодой **Андрей Суздаев** («Реверс севера — Дневник Пифея»).

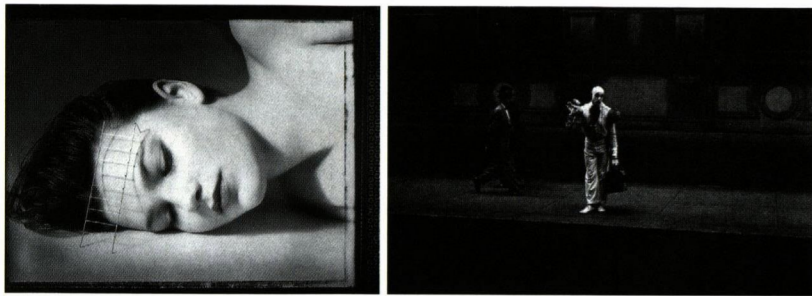
В инсталляции хороши «Свобода» **Виталия Комара — Александра Меламида**, «Абак» **Сергея Шугова** и контрастный последнему «горящий» принт **Гора Чахала** «Хоровод». Видеоарт, несмотря на достойные имена, оказался менее интересным. В любом случае, авторам и зрителям contemporary еще далеко до «Political Intoxication» по версии **Ежи Трушковского**. Художник вырезал на чистой штукатурке выставочного зала пятиконечную звезду как знак того, что в искусстве нет прогресса, зато ничего не исчезает.



Разумеется, кавээнзовский след тоже дал себя знать. **Виктор Петрук и группа СНЕАТ** надела ушанки, пуховики (на улице было солнце и +19°C), прихватила санки и стала в альпинистской связке хаотически кружить по площади, ориентируясь по школьной карте мира. Последний участник волочил на тросе плюшевого мишку. Это называлось «Ищущие вместе» и, разумеется, намекало на одно сильно ангажированное молодежное политдвижение, но для арт-фестиваля оказалось все-таки излишне плакатным.

Главную задачу — зацепить дремотную публику маленького городка художники выполнили. Неагрессивный характер всех 12 перформансов вызвал интерес, и я заметил только одного человека, на лице которого был вопрос «зачем?», у остальных — «как и почему именно так?». Тринадцатым перформансом стала задача поклонникам автографов на программках фестиваля. Художники по-деловому пожалы друг другу руки и растворились в толпе гуляющих.





## good day, америка...

По двум причинам стоило привозить избранное хьюстонской биеннале «FotoFest» в Москву и его смотреть. Во-первых, чтобы познакомиться с технологией одного из самых крупных фестивалей фотографии в мире. Только в программе новых имен «Meeting Place» 2004 года участвовали 300 авторов из 34 стран и 119 экспертов из 21 страны. Во-вторых, чтобы наглядно убедиться — наши фестивали и наши фотохудожники ничуть западным не уступают.

«FotoFest» занял все четыре выставочных этажа Московского музея современного искусства в Ермолаевском переулке и стал презентацией (прежние сравнительно небольшие проекты не в счет) нового отдела, который во главе с **Евгением Березнером** перебрался в музей из РОСИЗО. Четыре выставки, вошедшие в проект, на мой взгляд, не равноценны. Называю их в порядке своего рейтинга: «Избранное 1990—2002», «Джордж Краузе. Классический взгляд», «Новые имена в фотографии. 1996—2002» и «Группа MANUAL».

В избранном американцы намеренно совместили разные взгляды художников из Европы и Америки. Метафизический испанец **Чема Мадоз**, которые не так давно выставлялся в Институте Сервантеса, может спичкой «поджечь» след сучка на листе фанеры («Деревянная спичка») или пролить «воду» из стакана с помощью нити («Без названия»). За приготовленным на завтрак яйцом точно так же разбивается подставка («Разбитое яйцо»). Поп-артовский венесуэлец **Нельсон Гарридо** тематизирует превращение католических символов в товар для сувенирной лавки, распиная на самого себя, то Святого Себастьяна (серия «Все святые мертвы»). Американка мексиканского происхождения **Кэй Варгас** вспоминает раннее детство как тувельки Золушки, через которые проросла тропическая трава («Когда я была маленькой»). Фотограф **Атта Ким** из Южной Кореи помещает всех сво-

их персонажей в прозрачные боксы, чем бы они ни занимались — молитвой, любовью, уличным перформансом или посещением родственников. У современного человека нет ничего личного, все напоказ. Фотографии Ким убеждают, что большинство такая ситуация вполне устраивает.

Этнографические экспедиции в горный Китай и на Соловки, отснятые разными авторами, опускаю — они ближе к репортажу. Так же как и довольно скучные опыты «мануалистов» в мультимедийных техниках.

«Новые имена» идеологически повторяют «Избранное», главное столкнуть непохожие взгляды на вещи. **Паула Латтрингер** из Аргентины в серии «El Matadero» (Скотобойня) обряжает «матadora» в белый кулуксклановский балахон. Пикториалистическими приемами пользуется и швейцарец **Филипп Паш**: перед нами — классические ню в классических интерьерах. Названия говорят сами за себя — «Вероника и тени», «Рашель и пруд». На таком фоне транссексуалы в исполнении американки **Деборы Хаммонд** («Портреты X фактора») выглядят прямым призывом к толерантности.

**Джордж Краузе** в хьюстонском контексте заслужил отдельное место. Впрочем, и его выставка построена на контрасте ироничных и артистичных фотографий. К первым относится Медуза в виде красотики, возлежащей в ванне с распущенными локонами. Причем автор намеренно оставляет в кадре свою волосатую ногу, стоящую на краю ванны: гламур создается исключительно человеческими руками. Из той же оперы «Белая лошадь» с попкой, напоминающей нам пышные формы натурщиц Рубенса. Но, возможно, лучший снимок не только Краузе, но и всего «FotoFesta» — это «Голова-фонтан»: чернокожий мальчишка, глядящий в объектив через сплошной поток воды.



На посту! Карандаш, тушь, перо, кисть, белила, черная акварель. 38,7×30,5. «Бегемот» № 20. 1925



Жилплощадь художника. Карандаш, тушь, кисть, белила, черная акварель, коллаж. 22,4×26,7. «Смехач» № 6. 1927



Беседа. Карандаш, тушь, кисть, акварель. 40×35,5. Начало 20-х

## Герасим Эфрос: к истории советской графики

Москва, галерея «Арт-Диваж». Герасим Григорьевич Эфрос. До 30 октября

Деятельность галереи «Арт-Диваж», открывающей шаг за шагом неизвестные имена и произведения русского искусства 1920—1930-х годов, еще раз доказывает, что художественная культура того удивительного времени изучена плохо и общее представление о ней смутное и неопределенное. Одним из забытых художников, чье дарование вновь напомнило о себе, стал Герасим Эфрос (1902—1979), мастер советской журнальной графики. Его имя редко встретишь даже в специальных монографиях, впрочем, предпочитающих не отклоняться от магистральной линии общепринятой системы приоритетов. Но это тот случай, когда художник не заявил о себе громко, но достойно выдержал конкуренцию с ведущими фигурами выбранного им жанра.

Герасим Эфрос, почти всю жизнь проживший в Петербурге — Ленинграде, учился в Академии художеств. Тогда, в 1920-е годы, она называлась ВХУТЕИН, и здесь начинающий художник сначала занимался в мастерской К. С. Петрова-Водкина и затем перешел на архитектурный факультет, который и закончил в 1929 году. В 1924—1931 годах художник сотрудничал в сатирических журналах с разными потешными названиями — «Бегемот», «Бузотер», «Смехач», «Красный ворон», «Лапоть», «Пушка», «Ревизор» и «Крокодил». Затем отошел от сатирической графики и долгие годы до и после войны преподавал в ЛИСИ.

Работы Эфроса периода обучения в мастерской Петрова-Водкина на фоне обычной манеры учеников — адептов этого концептуального живописца-теоретика особо не выделялись. К тому же видно, что умозрительные цветовые градации по системе мэтра начинающему художнику удавались гораздо меньше, чем рисунок, с типичным для Эфроса жестким, почти геометрическим контуром и большим вниманием к индивидуальности движения фигур — пусть даже в заданных полукубистических рамках.

Чуть позже журнальная графика оказалась как раз той областью, где в полной мере раскрылся его особый дар видеть в окружающих характерные для каждого гримасы, жесты, физиономии, всегда индивидуальные и в то же время суммирующие определенный тип, социальный образ. Этому самобытному гротеску нисколько не мешали стандартные советские темы периода расцвета нэпа и времен его угара, а после — ажитации начавшейся коллективизации, когда «жить стало лучше, жить стало веселее». Сопровождавшая трагизмом настолько же, насколько и банальностью, жизнь только подбрасывала в творческую топку художника немудреные сюжеты, плоские шуточки и пресные остроты, которые всегда в избытке питали журналистику. И теперь остается только гадать, как бы раскрылись возможности Эфроса-графика, займись он чем-то более «вдохновенным» — книжной иллюстрацией например.

Интересно, что многие из рисунков Эфроса наводят на мысли об их сходстве с работами совсем другого художника и нашего современника — Дэвида Хокни. К тому же в них есть черты, подсказывающие нам, что поп-арт не был изобретением культовых персонажей 1950—1960-х, а присутствовал как одна из техник уже в 1910—1920-е годы, и в искусстве советской России в частности. Сходство с Хокни очевидно в манере изображения фигур одним контуром, но как-то намеренно неуклюже и как бы по-детски. Это «несовершенство», имитация наброска-скетча выступает всего лишь приемом, причем примененным профессионально точно и иногда виртуозно. В некоторых композициях Эфроса наравне с рисованным изображением заметны вкрапления фотообразов. Это может быть женщина, возникающая на холсте в мастерской художника, или портреты вождей — неперменные черты «нового быта». В последнем случае всем известное лицо Луначарского, Дзержинского или Карла Маркса становится всего лишь «прикольным» атрибутом, поповым персонажем безо всякой смысловой нагрузки.

Сатирические картинки Герасима Эфроса запросто отрывают внимание от своей темы и концентрируют его собственноручно на тонкостях манеры. И становится понятным, почему подобные замечательные произведения всегда интересуют лишь узкий круг ценителей: они не склонны искать в искусстве пафоса амбициозных тем или соответствия стройной правильности теоретической хронологии. Им интересен сам художник — его талант и время, запечатленное им и не принадлежащее уже никому.

Александр Котломанов



Мэри Эйлен Марк (США). Участницы Дня близнецов. Твинсбург, Огайо



Адам Нэйдел (США). For The Christian Science Sierra Leone. Футбольная команда инвалидов.



Ник Данзигер (Великобритания). Contact Press Images/NB Pictures for Saturday Times Magazine. Джордж Буш и Тони Блэр

### world press photo 2004

Петропавловская крепость, атриум Комендантского дома.  
11 ноября — 2 декабря

Каждый год World Press Photo приглашает фотографов СМИ и фотожурналистов со всего мира на конкурс. В нынешнем, который проходил в 47-й раз, приняло участие 4176 профессиональных фотографов из 124 стран мира, представивших на суд жюри 63093 работ. Из этого количества 80,7% были поданы в цифровом формате. Для сравнения — в прошлом году лишь 69%.

Международное жюри, собравшееся в феврале 2004 года в Амстердаме, присвоило награды в 10 номинациях 62 фотографам из 23 стран. Кроме того, оно же отобрало работы для выставки World Press Photo 2004 года.

Главный приз был присужден цветной работе французского фотографа Жан-Марка Божу (Jean-Marc Bouju), агентство Associated Press. По словам автора, его снимок был сделан в момент «редкого для зоны военных действий проявления гуманизма».

Этот год был удачным для российских фотографов. Им достались три призовых места: Юрий Козырев, журнал «Time», 1-е место, тема «Общие новости» — фоторепортаж «Ирак». Владимир Вяткин, РИА-Новости, 3-е место, тема «Спорт» — фотография «Синхронное плавание», Москва. Сергей Максимишин, «Известия» 1-е место, тема «Искусство и развлечения» — фотография «Непрофессиональные актеры за чаем», Санкт-Петербург.

Выставка World Press Photo 2004 включает 219 масштабных фотографий по 10 ключевым темам-разделам. Напомним, что все работы во всех темах отражают события прошлого года. Это главное условие. Есть и строгие ограничения непосредственно по темам. Например, раздел «Экстренные сообщения» (spot news) — это фотографии либо фоторепортажи, фиксирующие незапланированные события. Как

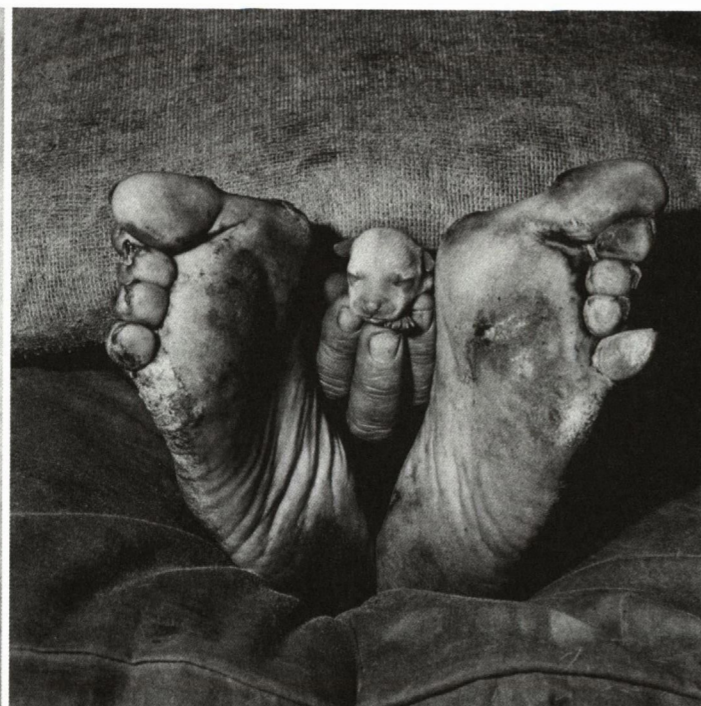
правило, военные действия в различных точках мира, а также землетрясения, наводнения. «Общие новости» (general news) — работы, отражающие запланированные или организованные мероприятия. «Люди в новостях» (people in the news) — снимки, на которых запечатлены люди или группы, мелькавшие в СМИ. «Спортивные соревнования» (sports action) — фотографии, в которых пойманы наиболее интересные моменты во время чемпионатов, включая испанский бой быков. «Спорт» (sports features) — текущие фотографии о спорте и спортсменах вообще. «Актуальные вопросы» (contemporary issues) — снимки, в которых затрагиваются социальные проблемы: беспризорность, нищета, нелегальная проституция. А также загрязнение окружающей среды и болезни (СПИД, рак, лейкемия, ожирение). «Повседневная жизнь» (daily life) — снимки, иллюстрирующие самоценность земного бытия. «Портреты» (portraits) — это прежде всего изображения общественных деятелей и знаменитостей. «Искусство и развлечения» (arts and entertainment) — материалы в виде отдельных фотографий либо фоторепортажей, посвященных изобразительным и исполнительским видам искусства: выставкам, перформансам, праздничным ритуалам и фестивалям. И, наконец, «Природа» (nature) — снимки флоры и фауны.

В рамках World Press Photo пройдет еще и фотовыставка-акция «Отклик», посвященная восприятию петербуржцами значимых событий, происшедших в России в 2004 году. Соорганизатором этого проекта выступает Секция фотокорреспондентов при Санкт-Петербургском творческом союзе журналистов. Участвуют как профессионалы, так и любители. Наиболее интересные работы будут выставлены в экспозиционном комплексе «Потерна и Каземат Государева бастиона Петропавловской крепости» с 11 ноября по 2 декабря 2004 года.

НОМИ



Ловец кошек. 1998



Щенок между ног. 1999

До 15 ноября в Строгановском дворце Государственного Русского музея проходит выставка «Далекая земля» американского фотографа Роджера Баллена.

### осенний бег на длинную фотодистанцию

Петербургский фестиваль фотографии «Осенний фотомарафон-2004» проходит в этом году под девизом «Параллели». Программа, как и в предыдущие годы, обширная, число выставок перевалило за сорок. Задействованы для показа фоторабот как традиционные музейно-галерейные площадки, так и новые, которые находятся в библиотеках, в кафе, при клубах и даже в книжных магазинах. Основной выплеск «фотомарафонной энергии» приходится на октябрь и ноябрь. Но кое-что прошло уже в сентябре, как прелюдия к фотомарафону. А завершится фестиваль в декабре — фактически зимой.

Из того, что удалось посмотреть, мы бы выделили несколько выставок. Творческий центр «Митьки—Вхутемас» представил серию «Битломания» (до 30 октября) двух авторов — Марины Астаховой и Дмитрия Горячева. Основу экспозиции составили фотографии, сделанные во время концерта Пола Маккартни в Петербурге непосредственно на Дворцовой площади и на подступах к ней. Несмотря на то, что охрана в тот легендарный день была свирепой, Марине Астаховой удалось пронести в «зрительный зал» камеру и сделать много снимков «культового Пола-Паши» непосредственно во время выступления. А Дмитрий Горячев снимал сцены массового психоза, происходившие вокруг да около концерта. Параллели в данном случае проводить легко, и сама выставка, будучи чисто репортажной, в комментариях не нуждается. Просто хорошо сделанная работа — другие папарацци могут отдыхать.

Галерея «Навикула Артис» выставила цикл работ «Flashback» Дмитрия Шубина. На первый взгляд, это романтические, слегка смазанные зарисовки ночного Петербурга — видимо, съемка производилась во время движения автомобиля. В кадр попадали обычные, ничем не примечательные прохожие. Просто ночная жизнь. Но под снимками есть текстовые комментарии, записи документальных разговоров. Когда в них вчитываешься, понимаешь, что фотографу не до романтики, не до питерских красот: ведь речь во всех текстах идет об одном и том же — о наркоманских буднях.

Гости фотомарафона краснодарские художники Елена Суховеева и Виктор Хмель выставили в Музее снавидений Зигмунда Фрейда почти полную версию своего проекта «SOMATIP», в котором «тематизируется линия сексуальных и репродуктивных политик женского те-

ла — от традиционной редукции личности женщины до биологического уровня (женщина как мать и как любовница)».

В число наиболее важных и наиболее дискуссионных событий нынешнего фестиваля попала и выставка «No Comment» Али Есипович, развернутая в Мраморном дворце (до 14 ноября). Споры о границах допустимого в искусстве, о моральных запретах на изображение дряхлеющей плоти возникали и на выставке, и в кулуарах. НОМИ оперативно рассказал об этом проекте в 4-м номере за 2004 год, сделал акцент на том, что Аля Есипович в своих фотоработах показывает без прикрас «архетипический страх перед старостью».

Из тех проектов, которыми фактически завершается нынешний марафон, отметим два: «Павел I глазами фотохудожников XX века» (до 1 декабря в Михайловском замке Русского музея) и «„Поэма без героя“ Анны Ахматовой в проектах петербургских фотографов» (Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, тоже до 1 декабря).

На наш взгляд, рассказ об «осени фотографии» будет неполным, если не упомянуть о выставке «Далекая земля» известного американского фотографа Роджера Баллена, занявшей почти весь первый этаж Строгановского дворца. Она не входит в программу марафона, но интересна сама по себе, без «параллелей», ибо у нее свой контекст. Американского фотографа, вот уже тридцать лет живущего в Южной Африке, интересует повседневная жизнь простых африканцев — как белых, так и небелых, которых принято считать психически «аномалами», людей, живущих в плену социальных проблем и физических страданий.

Роджер Баллен признался, что строит свои фотографии как инсталляции. То есть контролирует каждую деталь, которая присутствует у него в кадре. Особенно он любит электрические, телефонные провода, часто служащие фоном для его произведений: для него они символизируют сложность и запутанность бытия. А еще тихий американец из Южной Африки обожает животных: кошек, свиней, собачек, мышей, белых крыс. В том или ином виде, с людьми и без них, они представлены во многих фотоинсталляциях Роджера Баллена: «Брайан с любимым поросенком» (1998), «Кот в аквариуме» (2000), «Курящий человек» (2003), «Юджин говорит по телефону» (2000), «Стефан и щенки» (2000).

### галерея Джефа Беера: открыто!

Представление о творчестве немецкого художника, скульптора и музыканта Джефа Беера (см. о нем НОМИ № 2, 2004) прежде можно было составить разве что по его сайту в Интернете: любая персональная выставка баварского мультиталанта, не говоря уже об ограниченности ее во времени, с неизбежностью сужала спектр бееровского творчества, акцентируя лишь одну из составляющих его дарования: цветную ксилографию, графику, живопись, фотографию или скульптуру (так, чисто скульптурной была последняя, сентябрьская экспозиция Беера, проходившая в корбюзьевском Maison de Brésil в Париже).

Открывшаяся 25 сентября в родном городе художника Миттертайхе (Бавария) Галерея Джефа Беера (интернациональное обозначение Jeff Beer Art Centre, сокращенно JBAC) впервые дает возможность оценить творчество Беера — художника и скульптора — в целом. Эта экспозиция — Best of Jeff Beer по сути его глобальная ретроспектива, охватывающая период с 1987-го по 2004 год, а уже следующая (она откроется в ноябре и будет называться Et exspecto) познакомит зрителя с художественной фотографией столь многогранно одаренного баварца.

### анонс



### немецкий культурный центр им. Гете ноябрь 2004

2 ноября, 17.00

Открытие выставки «Концептуальное искусство. Ханне Дарбовен»

Ханне Дарбовен»

Новый выставочный зал Музея городской скульптуры (Невский пр., 179/2)

В 16.15 состоится экскурсия по выставке для прессы, ведущий — Вернер Мейер, куратор.

3—23 ноября

Выставка «Концептуальное искусство. Ханне Дарбовен»

Новый выставочный зал Музея городской скульптуры (Невский пр., 179/2). Часы работы выставки: ежедневно, кроме четверга и пятницы, с 11.00 до 17.00

Центральное понятие творчества Ханне Дарбовен — «деятельность», или, как она сама говорит, «дело». Ее впечатляющая работа разворачивается перед нами на десятках тысяч листов бумаги, на которых Ханне Дарбовен пишет числа и линии, приводит цитаты или наклеивает открытки и фотографии. Художница рано получила возможность участвовать в крупнейших выставках — таких, как Биеннале или документа; ее произведения оказались в важнейших собраниях — в экспозиции Немецкого Бундестага (Берлинский Рейхстаг) и в Dia Art Foundation в Нью-Йорке.

2 ноября, 13.45

Лекция Вернера Мейера «Концептуальное искусство Западной Европы и США»

Философский факультет СПбГУ, ауд. 150 (Менделеевская линия, 5)

Вход свободный

3 ноября, 18.00

Круглый стол «Концептуализм. Судьба идеи и формы художественной практики». Ведущий — Иван Чечот

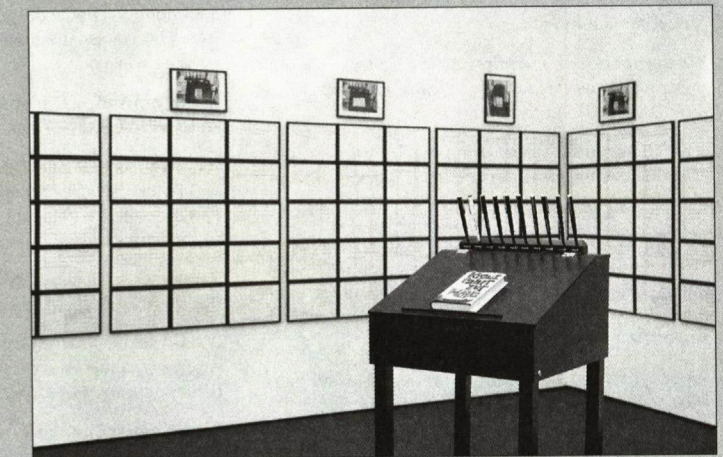
Институт ПРО АРТЕ (Петропавловская крепость, Невская куртина, левая сторона)

К участию в «круглом столе» приглашены: В. Мейер (куратор), А. Секацкий (философ), О. Туркина (искусствовед, куратор), С. Савицкий (искусствовед), А. Хлобыстин (художник).

Вход свободный

Инициатору и главному спонсору проекта баварскому предпринимателю Клеменсу Райфу понадобилось менее полугода, чтобы капитально отремонтировать и переоборудовать по последнему слову галерейной техники полуаварийное здание бывшего магазина. Конечный результат, как отмечает немецкая пресса, великолепно вписался бы в галерейный ландшафт любого крупного города — Берлина, Мюнхена или Кельна, но выбор Райфа и Беера в пользу Миттертайха, рядом с которым находятся частные владения Беера, вполне объясним. Евросоюз активно расширяется на Восток, и весьма заметна активизация экономической и культурной жизни прежде окраинных, пограничных с Чехией, немецких территорий, вызванная этими переменами. А Миттертайх лежит на пути центральной магистрали, соединяющей ФРГ с Прагой, и уже сейчас понятно, что недостатка в публике и во внимании со стороны потенциальных покупателей-коллекционеров у галереи не будет. Что доказал и первый вернисаж, собравший в JBAC более 250 почитателей таланта Беера, открывшего официальную церемонию небольшим перкуссионным концертом приветствием.

Л.П.



6.20 ноября, 15.00

Экскурсия по экспозиции

Новый выставочный зал Музея городской скульптуры (Невский пр., 179/2)

13 ноября, 15.00

Встреча на выставке. Рассказывает и комментирует Иван Чечот

Новый выставочный зал Музея городской скульптуры (Невский пр., 179/2)

2—23 декабря 2004

Фотовыставка «Москва — Берлин. 1950-2000.

Полвека в фотографиях»

Новый выставочный зал Музея городской скульптуры (Невский пр., 179/2)

Сопроводительная программа

11—15 декабря 2004

Фестиваль немецкого кино

Дом Кино (Караванная ул., 12)

В программу наряду с такими кассовыми фильмами, как «Жирные года позади», «Летняя буря», «Berlin Blues», «Schlutze gets the Blues», включены документальная картина «Игроки», телевизионная лента «Мой отец», немой фильм «Странная ложь Нины Петровны» с Бригиттой Хельм в главной роли и мультфильм «Тиль Уленшпигель».

Контактная информация:

Немецкий культурный центр им. Гете, 325-9835, 595-4133,

Екатерина Громова [dolm@stpetersburg.goethe.org](mailto:dolm@stpetersburg.goethe.org)

Яна Соболева [programm@stpetersburg.goethe.org](mailto:programm@stpetersburg.goethe.org)

## петербургская арт–хроника

Раздел ведет отв. секретарь НОМИ Инга Мушкина.

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

## АВГУСТ

**1 августа — 15 сентября.** Фотогалерея «Blow Up». Фабрис Молей (Франция), Хосуэ Лопес Лозано (Куба), Денис Несмеянов (Петербург). Фотография.

**1 августа — 3 октября.** Музей-заповедник «Гатчина». «Гатчина — Германия». Анатолий Басыров. Пастельные пейзажи Гатчины и окрестностей баденского озера Бодензее.

**14 августа — 10 ноября.** Гостиница «Гранд Палас». Александр Сучков. Живопись.

**19 августа.** Эрмитаж. «Моя любовь — книга». Из цикла «Они работали в Эрмитаже». К 70-летию со дня рождения В.А.Павлова.

**19 августа.** Русский музей. Михайловский замок. «Tertum datur»/«Третье дано». Выставка Студии креативной вещи. Скульптура.

**19 августа — 19 сентября.** Галерея Михайлова. Денис Желнин, Дмитрий Мустафин, Наталья Мирзоян. Живопись.

**19 августа — 1 октября.** Кафе «d’Og». «Эпоха d’Og». Фотосессия на тему парижских кафе прошлого века.

**21—26 августа.** Музей-заповедник «Петергоф». «Цветочные затеи Петергофа». В рамках фестиваля «Праздник цветов».

**23—29 августа.** «ANIMATSURI-2004». Молодежный фестиваль, посвященный современной японской культуре. Анимация, экспозиция икебаны и оригами, выставка графических работ молодых художников.

**24 августа — 19 сентября.** Галерея Михайлова. Наталья Славинская. Живопись.

**25 августа.** Музей истории революционно-демократического движения 1880—1890 гг. «Ленинградская квартира в блокадное время».

**28 августа — 15 сентября.** Галерея «Гильдия мастеров». Виктор Ануфриев. Живопись.

**29 августа — 13 сентября.** Центральный музей железнодорожного транспорта. Шри Чинмой. Живопись, графика.

## СЕНТЯБРЬ

**1 сентября.** Эко-арт-клуб. Костя и Ася Бондарчук. «И в нашу гавань заходили корабли». Фотография.

**1 сентября.** Трактир «Rock-n-Roll». «Пауза в движении». Алекс Федечко-Мацкевич. Фотографии отечественных и западных рок-звезд.

**1—15 сентября.** «Anglia».

«Объективное». Александр Величко. Фотография.

«Путешествие I». Дмитрий Конрадт. Фотография.

**1—15 сентября.** Галерея Третьякова. «Портрет семьи в интерьере эпохи». Живопись, графика, скульптура династии Левитиных.

**1—19 сентября.** Выставочный центр Союза художников. «Дети Архипа Куинджи». Живопись, графика.

**1—29 сентября.** Галерея «Форум». «Пространство цветов». Ирина Василь. Живопись, графика.

**1—30 сентября.** Арт-подвал «Бродячая собака». «Ожидание музыки». Елена Гозман. Живопись, графика.

**1—30 сентября.** Музей-дача А.С.Пушкина. «Санкт-Петербург в гравюрах Анатолия Гетманского».

**1 сентября — 31 октября.** Галерея «Арт-город». «Петербургские фантазии». Живопись, графика.

**1 сентября — 31 октября.** Клуб чайной культуры «Море чая». «Макромир». Николай Кузнецов. Фотография.

**1 сентября — 20 декабря.** Музей-заповедник «Гатчина». «Графика улиц. Индия». Анастасия Бельтюкова, Владислав Лящук. Наружная реклама и не только.

**2 сентября.** Галерея «Русский портрет». «Другой портрет». Портреты, пейзажи, композиции, живопись, коллажи, пастель, произведения из керамики.

**2—15 сентября.** Выставочный зал Союза дизайнеров. «Графика улиц. Индия». Анастасия Бельтюкова, Владислав Лящук. Наружная реклама и не только.

**2—16 сентября.** Галерея «Арт-город». «Не только музыкой живу». Александр Шутов. Аquareль.

**2 сентября — 2 октября.** Всероссийский музей А.С.Пушкина. «От Пушкина до Бродского». Николай Дронников. Портреты, графика, живопись, авторские книги.

**3 сентября.** Галерея «Матисс клуб». Егори Коски (Париж). Живопись, объекты.

**3 сентября.** Fashion ресторан FC Lounge. «Петербург глазами иностранца». Даниэль Буркхард (Швейцария). Фотография.

**3—12 сентября.** Выставочный зал Дома кино. «Все тайное человеческой души открывается во взгляде». Анастасия Боронина, Маркус Майер. Работы выполнены маслом в различной технике.

**3—24 сентября.** Дом журналиста. «Верьте в невозможное!». Леонид Смирнов. Живопись.

**3—26 сентября.** Музей неонконформистского искусства. Музейный флигель. «Рисунки старые и новые». Славомир Мрожек (Польша).

**3 сентября — 10 октября.** Эрмитаж. «Мария с младенцем и Иоанном Крестителем» («Мадонна Альба»). Из собрания Национальной художественной галереи, Вашингтон. В рамках проекта «Шедевры музеев мира в Эрмитаже».

**3 сентября — 3 декабря.** Петропавловская крепость. Инженерный дом. «Неизвестный Ленинград. 20 шедевров архитектуры конструктивизма». Из собрания Музея истории Санкт-Петербурга. Реализованные и неосуществленные архитектурные проекты 1920-х — начала 1930-х годов: экспериментальные жилые комплексы, спортивные, зрелищные сооружения.

**4—19 сентября.** Галерея «Кино-Фот-703». «Пьяный ангел». Энди Питерский. Живопись, графика.

**4—26 сентября.** Музей неонконформистского искусства. «Terrain/Местность». Maggie Ayliffe (Мэгги Эйлиф), Ben Cook (Бен Кук), Rick Corsey (Рик Коупси), Paul Cordwell (Пол Кордуэл), Brendan Fletcher (Брендан Флетчер). Современная британская абстракция.

**4—26 сентября.** Петербургский архив и Библиотека независимого искусства. «Новые поступления».

**4—26 сентября.** Галерея «Fotoimage». «Таиланд». Татьяна Навальная. Цветная фотография.

**4—26 сентября.** Галерея «Navicula Artis». «Наглядные пособия». Андрей Юрьев. Шкафчики.

**4 сентября — 3 октября.** Музей «Мир воды Санкт-Петербурга». «Время акварели». Константин Кузема. Живопись.

**5—30 сентября.** Музей-квартира Н.А.Некрасова. «Вышитая картина». Юлия Алексеева. Художественная вышивка.

**5 сентября — 2 октября.** Музей сновидений З.Фрейда. «Папина дочка». Элен Эльб (Париж). Фотография.

**6 сентября.** Галерея «АстроСофт». Выставка работ художника Алексея Попяганова. Акварельные коллажи, графика.

**6—10 сентября.** Государственный центр фотографии. Виктор Морозов. В рамках проекта «Выставка одной фотографии».

**6—24 сентября.** Музей «Сарай». Экспозиция посвящена 290-летней истории Сестрорецка.

**6 сентября — 10 октября.** Выставочный зал «Смольный». Евгения Шаповалова. Батик, интерьерный дизайн, модели одежды, живопись, графика.

**7—19 сентября.** Выставочный центр Союза художников. «Гармония». Валентин Скачков. Живопись.

**9—16 сентября.** Галерея «Львиный мостик». Мастера русской живописи.

**9 сентября — 6 октября.** «Гостиная искусств» ресторана «Палкинъ». Елена Губанова, Иван Говорков. Деревянная скульптура.

**9 сентября — 30 октября.** Antique-hotel «Kasanskaya, 5». Евгений Мохорев. В рамках фестиваля «VII Осенний фотомарафон-2004». Фотография.

**10 сентября.** Музей-квартира А.А.Блока. «Душа человека — это душа цветка». Творчество пациентов психиатрической клиники — больницы Св.Николая Чудотворца. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

**10 сентября.** Музей-квартира А.А.Блока. «Русь моя, жизнь моя…». Юрий Куликов. Живопись, графика.

**10—24 сентября.** Fashion-café «Neo». Владимир Теселкин. Фотография.

**10 сентября — 5 октября.** Галерея «Царско-сельская коллекция». Соломон Левин. Живопись, графика.

**10 сентября — 10 октября.** Галерея «Раритет». «Коралловый сад». Алина Пучкина. Светильники, головные уборы, аксессуары из войлока, шелка и других материалов.

**10 сентября — 10 ноября.** Галерея «КарЛайн». «Путь». Вик, Борис Кошелохов, Игорь Орлов. Живопись.

**10 сентября — 14 ноября.** Эрмитаж. Александровский зал. Том Томсон (Канада). Пейзажи, эскизы.

**11—26 сентября.** Музей Новой академии изящных искусств. «Неуловимое». Ирена Куксенайте. Рисунок на стекле.

**12—26 сентября.** Выставочный зал Союза художников. Виктор Трофимов. Живопись.

**13—17 сентября.** Государственный центр фотографии. Игорь Брякилев. В рамках проекта «Выставка одной фотографии».

**13—27 сентября.** Выставочный зал Московского района. «В поисках черных баронов». Светлана Гришкина. Усадьба баронов Врангелей в Санкт-Петербургской губернии. Фотография.

**13—30 сентября.** Петропавловская крепость. Невская куртина. «Два берега — два моря». Живопись, фотография.

**13 сентября — 13 октября.** Еврейский общинный центр. Леонид Симоновский. Графика.

**14 сентября.** Grand Art Gallery. Николай Сажин. Живопись.

**14—26 сентября.** Галерея «Борей». Джеральд Бовенберг, Гина Кранендонк, Лидия Схоутен, Марсель Ван Беммель. Выставка художников из Роттердама. В рамках программы «Окно в Нидерланды».

**14—28 сентября.** Выставочные залы IFA.

«Маша и Мишин». Маша Трегубенко, Андрей Мишин. Живопись, скульптура.

«Акваграфия и окрестности». Игорь Каганский. Графика.

**14 сентября — 4 октября.** Петропавловская крепость. Каземат Государева бастиона. Выставка художника Ситсе Баккера (Голландия). В рамках программы «Окно в Нидерланды». Графические работы, иллюстрирующие поэтические произведения О.Мандельштама и В.Хлебникова.

**14 сентября — 16 октября.** Галерея Дмитрия Семенова. «Драгоценности». Ксения Никольская. Фотография.

**14 сентября — 29 ноября.** Музей кукол. «Куклы народов мира». Сувенирные куклы более чем из 60 стран мира.

**15—27 сентября.** Центр искусств Дягилева. «Возвращение в невинность». Алиса Геннадиева. Живопись, графика, скульптура, объекты.

**15—30 сентября.** Выставочный зал «Смольный». «Звуки природы». Надежда Бунина. Живопись, коллаж.

**15 сентября — 15 октября.** Галерея «Гильдия мастеров». Ду Хэн, Го Юнь Цзюань (Китай). Пейзажи, натюрморты, созданные в стиле традиционной китайской живописи.

**15 сентября — 15 октября.** Галерея «Blow Up». Евгений Мохорев, Дмитрий Яковлев, Елена Пальм. В рамках фестиваля «VII Осенний фотомарафон-2004». Фотография.

**15 сентября — 31 октября.** Галерея «С.П.А.С.». Сергей Лаушкин. Живопись.

**16 сентября.** Музей «700 лет — Ландскрона, Невское устье, Ниеншанц». «Модели судов Росийского флота».

**16—29 сентября.** Галерея Третьякова. Анатолий Левитин, Майя Копытцева. В рамках выставочного проекта «Художественные династии Петербурга. Отцы и дети». Живопись.

**16—30 сентября.** «Anglia». «Город». Мария Иванова-Очерет. Живопись.

**16—30 сентября.** Галерея «Наследие». «Вячеслав и Вадим (отец и сын Романовы)». Живопись.

**16 сентября — 13 октября.** Русский музей. Мраморный дворец. Олег Целков. Живопись. **16 сентября — 5 декабря.** Музей игрушки. «Кинетические игровые объекты». Роман Сакин, Виктор Григорьев. Из цикла «Две столицы в пространстве игры». Движущиеся игровые конструкции.

**17 сентября.** Русский музей. Мраморный дворец. «Пусковая кнопка». Современное искусство Германии.

**17 сентября.** Галерея Bella Casa. Леонид Леонтьев. Живопись.

**17 сентября.** Музей Арктики и Антарктики. «Мир Крайнего Севера». Владимир Снатенков. Фотография.

**17—19 сентября.** «Interactive». «Пиксели наружу». Константин Митенев, Анна Колосова. Компьютерная анимация, видео.

**18—26 сентября.** Галерея «КвадраТ». «Монументы». Миша Педан. Фотография.

**18 сентября — 18 октября.** Галерея Исачева. «Приговоренные» картины из Фонда свободного русского современного искусства.

**20—25 сентября.** Государственный центр фотографии. Евгений Ма. В рамках проекта «Выставка одной фотографии».

**20—26 сентября.** Выставочный центр Союза художников. Ко Им Сун (Корея). Каллиграфия.

**20 сентября — 11 октября.** Галерея «Невский дворик». «Отражение». Юлия Вальцефер, Николай Романов. Живопись.

**21 сентября — 2 октября.** Галерея «Борей». «Фрагменты». Андрей Жуков. Серия графических объектов, представляющих собой объемные композиции из различных материалов.

**21 сентября — 3 октября.** Выставочный центр Союза художников. «Наш союз». Живопись, графика, скульптура.

**22—29 сентября.** Клуб «Платформа». «Идентификация». Сергей Свешников. Фотография.

**22 сентября — 16 октября.** Музей городской скульптуры. «Крымский альбом». Фотографии из архива ГЦФ, частных коллекций, репринтные отпечатки негативов ЦГА КФФД.

**23 сентября.** Галерея «Русский портрет». Евгений Барский, Михаил Корякин. Живопись.

**23—28 сентября.** Петропавловская крепость. «Vertical». Арт-проект.

**23 сентября — 9 октября.** Выставочный центр Союза художников. «Что я видел». Общегородская выставка детского творчества.

**23 сентября — 9 октября.** Галерея «Борей». Выставка художников круга галереи «PARAZIT». Живопись, объекты, фотография.

**23 сентября — 1 ноября.** Всероссийский музей А.С.Пушкина. «Наш первый директор». К 100-летию со дня рождения М.Колоушина.

**23 сентября — 10 ноября.** Русский музей. Корпус Бенуа. Николай Загреков. Живопись.

**24 сентября.** Музей Академии художеств. «Семиотика». Владимир Трубаков. Живопись.

**24 сентября — 16 октября.** Галерея «Национальный центр». «Прогулки по солнцу». Александр Антаков. Живопись.

**24 сентября — 31 октября.** Елагиноостровский дворец. «Летят перелетные…». Валерий Орлов, Александра Митлянская. Инсталляция, фотография.

**24 сентября — 1 ноября.** «Матисс клуб». «Игра в житейскую мудрость». Михаил Едомский. Живопись, графика, скульптура.

**25 сентября.** Петропавловская крепость. Командантский дом. «Дрейф. Нарвская застава». Дмитрий Виленский. Видеофильмы, фотографии, рисунки, диаграммы, звуковой материал.

**25 сентября.** Галерея стекла. «2004—2004». Александр и Евгения Гладкие. Керамика.

**25 сентября — 8 октября.** Выставочный комплекс «Кировтелеком». «Заповедник. Времена года». Лидия Чехович. Фотография.

**25 сентября — 10 октября.** Галерея «Кино-Фот-703». «Noise and Silence». Iguan Dance (Россия), Gravity (Австрия). Перформанс: фото, звук, танец.

**25 сентября — 15 октября.** Оружейный зал Шереметевского дворца. «Амбушюр, или Принцип любви». Феликс Волосенков, Валерий Лукка, Геннадий Зубков, Олег Яхнин и другие. Живопись.

**25 сентября — 25 октября.** Интернет-центр «Safetax на Невском». «Everything Nothing». Мария Кузьмичева. Фотография.

**25 сентября — 31 октября.** Петропавловская крепость. Институт «ПРО АРТЕ». «Современное искусство в традиционном музее». IV ежегодный фестиваль.

**25 сентября — 31 октября.** Кунсткамера. «Тератология». Сергей Бабанин. Видеоинсталляция.

**25 сентября — 31 октября.** Музей Академии художеств. «Образ жизни». Татьяна Головизнина. В рамках фестиваля «Современное искусство в традиционном музее». Инсталляция.

**25 сентября — 31 октября.** Музей артиллерии. «Войнушка». Работы студентов программы «Метамедийное искусство» института Pro Arte.

**25 сентября — 31 октября.** Музей сновидений З.Фрейда. «Camera lucida (Световая камера): трехмерная звуковая обсерватория». Эвелина Домнич, Дмитрий Гельфанд.

**25 сентября — 31 октября.** Центральный музей связи им. А.С.Попова. «Эхо эфира». Владислав Ефремов, Аристарх Чернышев. В рамках фестиваля «Современное искусство в традиционном музее».

**25 сентября — 31 октября.** Центральный научно-исследовательский геологоразведочный музей им. академика Ф.Н.Чернышева. «Колумбарий». Петр Швецов. В рамках фестиваля «Современное искусство в традиционном музее».

**27 сентября.** Шуваловский дворец. «Дети рисуют Китай». В рамках III Ежегодного фестиваля «Китай — далекий и близкий». Рисунки.

**27 сентября.** Новое здание Российской национальной библиотеки. «Зеркало мира. Пять веков географического атласа из собрания Российской национальной библиотеки».

**27 сентября — 1 октября.** Государственный центр фотографии. Алексей Зеленский. В рамках проекта «Выставка одной фотографии».





## московская арт–хроника

## АВГУСТ

**2—31 августа**. Музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.». «Графский живописец Иван Аргунов». К 275-летию со дня рождения крепостного живописца Ивана Аргунова. Живопись, графика, скульптура.

**13—17 августа**. Государственный музей архитектуры им. А.В.Щусева. Работы студентов архитектурного факультета Туринского политехнического института.

**16 августа — 12 сентября**. Государственный музей архитектуры им. А.В.Щусева. «Я делаю музей». Собрание Владимира Архипова. В рамках мини-фестиваля «Когда творит народ, или Актуальное искусство отдыхает». Народный вещевой фольклор.

**17 августа**. Аэропорт Домодедово. «Новый Берлин». Фотография.

**17—29 августа**. ЦДХ. Зал №21. «Adlibitum Graphics». Владимир Бородин, Хатинохэ Котаро. Графика.

**18 августа**. ЦДХ. «Художники против наркотиков». Произведения художников из разных регионов России.

**19 августа — 7 сентября**. Музей «Дом Бурганова». «Дом Коненкова в Доме Бурганова». Выставка посвящена 130-летию юбилею скульптора С.Коненкова.

**24 августа**. Государственный музей архитектуры им. А.В.Щусева. «Граффомания». Собрание Ильи Викторова. В рамках мини-фестиваля «Когда творит народ, или Актуальное искусство отдыхает». Фотографии граффити.

**24 августа — 20 сентября**. Музей А.С.Пушкина. «Москва премилая старушка…». Катя Голицына. Фотография.

**26 августа — 5 сентября**. Галерея А-3. «ART-FOR-МИМ». Графика, фотография, компьютерная графика, фильмы, фотокомиксы.

**29 августа**. Клуб «Bilingua». «PUSTO VIDEO TABOO». Избранные работы, показанные на III уличном фестивале видеоарта «Запретные плоды OUTVIDEO».

**31 августа**. Российская академия художеств. Выставка произведений Николая Ромадина. Живопись.

**31 августа**. Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Волшебное зеркало», «Место жительства». Викентий Нилин, Валерий Кожляков. Инсталляции.

## СЕНТЯБРЬ

**1 сентября**. Третьяковская галерея. «Отражение». Ян Раухвергер. Живопись, графика.

**1—9 сентября**. ЦДХ. Залы №17—18. «Москва глазами молодых — Спортивная Москва-2004». Живопись, графика, архитектура, фотография, видео, скульптура, дизайн.

**1—10 сентября**. ЦДХ. «Золотая пчела 6». Московская международная биеннале графического дизайна.

**1—22 сентября**. Выставочный зал «Пересветов переулок». «Московский пейзаж». Виктор Кузнецов. Живопись.

**1 сентября — 2 октября**. Выставочный зал «Богородское». «Жизнь в Антарктиде». Лилия Славинская. Живопись, графика, фотография.

**2 сентября**. Галерея Измайлово. «Вид из моего окна». Наталия Титова. Акварели: пейзаж и натюрморт.

**2—12 сентября**. Stella Art Gallery. «Мой Кабаков». Юрий Альберт, Константин Батынков, Евгений Гороховский, Дмитрий Гутов, Вадим Захаров, Константин Звездочетов, Александр Константинов, Игорь Макаревич, Андрей Монастырский, Анатолий Осмоловский, Павел Пепперштейн, Александр Пономарев, Виктор Пивоваров, Дмитрий Пригов, Валера и Наташа Черкашины, Кирилл Челушкин. К закрытию выставки Ильи и Эмилии Кабаковых «Случай в Музее и другие инсталляции» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург).

**2—12 сентября**. Галерея «Фотопроарт». Праздник фотоискусства.

**2—14 сентября**. Галерея VP. «Pillow book»/«Интимный дневник». Лада Шаповалова. Живопись.

**2 сентября — 2 октября**. Выставочный зал «Богородское». «Вспоминая Раффала». Майя Горецкая. Флористический коллаж.

**2 сентября — 8 октября**. Бюро «Презентуар». «Sans titre». Константин Батынков. Графика.

**3—10 сентября**. Третьяковская галерея. Итоговая выставка работ I Всероссийского конкурса молодых художников им. П.М.Третьякова.

**3—13 сентября**. Галерея «Арт-Коллегия». «Крымский альбом». Фотографии из архива ГЦФ и частных коллекций.

**3—30 сентября**. Музей Востока. «Вселенная кочевника». Даши Намдаков. Скульптура, графика, ювелирные украшения, аутентичные археологические и этнографические памятники евразийской степи.

**3 сентября — 3 октября**. Крокин галерея. «Бульдозеры». Константин Батынков.

**3 сентября — 10 октября**. Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Игра — дело серьезное». Работы Астрид Линдгрен, интерактивная выставка игр, анималистическая скульптура.

**4 сентября**. Музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.». Выставка Музея керамики в Дюссельдорфе. Коллекция немецкого фаянса, включающая изделия крупнейших центров фаянсового производства Германии второй половины XVII — начала XIX века: Ханау, Франкфурт, Нюрнберг, Магдебург, Ансбах, Брауншвейг, Страсбург и многих других.

**4 сентября — 2 октября**. Выставочный зал Музейного центра РГГУ. «Я говорю про ту среду!». Светлана Иванова. Фотоанаграммы.

**4 сентября — 11 октября**. Центральный музей Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. Персональная выставка художника М.Саттарова.

**4 сентября — 3 ноября**. Музей современной истории России. «Вечные игры». Лиза Лидо. Инсталляции: «Шахматные этюды», «Тайная вечеря», «Клонирование».

**5 сентября**. Музей истории Москвы. «Мой город — моя семья». В рамках празднования Дня города.

**5—19 сентября**. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. Работы выпускников и учащихся Школы ремесел при музее.

**6—30 сентября**. Музей архитектуры им. А.В.Щусева. «Подробности лондонской жизни. Фотоисследование Стивена Гилла». Фотография.

**7 сентября**. ГЦСИ. «Запад это… — на водоразделе». Марсель Диназ. Видео.

**7 сентября**. Московский Дом фотографии.

«Японская фотография конца XIX — начала XX вв.».

Персональная выставка Эммануила Евзерихина. В рамках программы «Классики российской фотографии».

**7—16 сентября**. ЦДХ. Зал №2. «Национальная фотография». Информационно-издательский дом «Националь».

**7—19 сентября**. Центр современного искусства «М’АРС». Выставка работ членов Международного жюри Московской международной биеннале графического дизайна «Золотая пчела 6».

**7—27 сентября**. Галерея Марата Гельмана. «Битва вдали». Виктор Алимпиев. Живопись.

**7 сентября — 12 октября**. Институт Сервантеса. «Дали — Лакрау — Гала: преимущества дружбы». Экспериментальные фотографии Сальвадора Дали и Галы.

**8—23 сентября**. Выставочный зал «Измайлово». «Натальин день». Наталья Колпакова. Графика.

**8—27 сентября**. Московский музей современного искусства. Андрей Марц. К 80-летию художника. Скульптура, рисунки.

**8—28 сентября**. Мытищинский историко-художественный музей. Персональная художественная выставка Андрея Полоуженко. Лейзажи.

**8—30 сентября**. Галерея «Fine Art». «Аппетит». Дмитрий Шорин. Ошибка! Неизвестный аргумент переключателя. Живопись.

**8 сентября — 8 октября**. Театральная галерея на Малой Ордынке. «Семейное счастье». Выставка посвящена юбилею театра «Мастерская П.Фоменко».

**8 сентября — 10 октября**. Третьяковская галерея. «Тюмень — ворота Сибири». Классическая русская живопись XVIII — начала XX века из Тюменского областного музея изобразительных искусств. В рамках проекта «Золотая карта России». Тобольская резная кость, работы мастеров северного стиля, произведения Щукина, Чернецова, Зарянка, Репина, Кустодиева, Анисфельда, Кандинского.

**8 сентября — 14 ноября**. ГМИИ им. А.С.Пушкина. «Танец». Анри Матисс.

**9 сентября**. Галерея Московского еврейского общинного центра. «Профессия репортер (Еврейские хроники)». Анна Баскакова. Фотография.

**9—22 сентября**. Фотогалерея им. братьев Люмьер. Наум Грановский. Фотография.

**9—30 сентября**. Выставочный зал «Народная галерея». Выставка наивного художника Ивана Горбачева.

**10 сентября**. Клуб на Брестской. Алексей Хвостенко. Графика.

**10—12 сентября**. «АРТКлязьма-2004». Международный фестиваль современного искусства на открытом воздухе.

**10—22 сентября**. Музей современной истории России. Выставка работ московского живописца и графика Виктора Брагинского. К 50-летию со дня рождения и к 30-летию творческой деятельности художника.

**10—30 сентября**. «Голубой зал» Российской государственной библиотеки по искусству. «Служу Отечеству!». Выставка памяти В.Куликова.

**11 сентября — 9 октября**. Галерея «Риджина». «Нарезной батон». Ник Аккерман. Живопись.

**12 сентября**. Гоголевский бульвар, 14. «Благословение». Из цикла «Душесодержимость». Семен Капралов. Выставка одной картины. В рамках проекта «СюрМосква».

**13 сентября**. Галерея «Ковчег». Амшей Нюренберг (1887—1979), Давид Девинов-Нюренберг (1896—1964). Из цикла «Незабытые имена». Живопись, графика.

**14 сентября**. Музей-заповедник «Московский Кремль». «Сокровища французской короны». Собрание Людовика XIV, известного под именем Короля-Солнца. Из собрания Лувра.

**14 сентября**. Музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.». «Новые идеи в старых традициях гжельских мастеров».

**14 сентября**. Клуб «Ротонда». «Сделано для себя». Фотоклуб «Птичка». Фотография.

**14 сентября**. Российская государственная библиотека. «Ломоносов книжного дела». Выставка посвящена издателю и просветителю Алексею Суворину.

**14—27 сентября**. Российская Академия художеств. Абдула Ахмедов. Архитектурные проекты.

**14 сентября — 11 октября**. Галерея Делового центра гостиницы «Рэдиссон САС Славянская». «Московская осень». Выставка Олега Федорова и московских художников. Живопись.

**15 сентября**. Дом Юргиса Балтрушайтиса. Выставка художников Пекурасов. Мария Тересе Рожанскайте, Игорь Пекур, Мариус Пекурас, Гядиминас Пекурас. Живопись, скульптура.

**15 сентября**. Выставочный зал «Новый Манеж». «Библия в картинах русских художников». В рамках программы ежегодных выставок духовного искусства. Работы русских мастеров XVIII—XX веков.

**15—18 сентября**. ЦДХ. Галерея «Сэм Брук». «Christmas».

**15—22 сентября**. Галерея искусств Зураба Церетели. «Сто тысяч Солнц». Работы детей. Рисунки, поделки, шляпки, костюмы, лепка.

**15 сентября — 3 октября**. Галерея «Фотоцентр». Михаил Ковалев, Артем Мокеев, Александр Корнюшенко, Александр Астафьев, Кирилл Искольдский и другие. К 85-летию газеты «Московский комсомолец». Фотография.

**15 сентября — 6 октября**. Московский музей современного искусства. Выставка произведений художников-шестидесятников. Памяти «Бульдозерной выставки».

**15 сентября — 15 октября**. Выставочный зал «Новый Эрмитаж». Владимир Яковлев. К 70-летию со дня рождения. Живопись, графика, скульптура.

**15 сентября — 30 октября**. Галерея «Арт-Диваж». Герасим Эфрос. Графика.

**16 сентября**. ЦДХ. Центр старого и современного искусства «Новые галереи ЦДХ». «Жемчужины художественного рынка Москвы и Санкт-Петербурга». Произведения искусства от ведущих антикварных и современных галерей.

**16 сентября**. Салон-галерея «Станция Дизайн». «ОЗО». Константин Семин. Работы из серий: «American beauties», «Странная Анна», «Кабаре»,

«Места большого скопления людей». Фотография.

**16—26 сентября**. ГЦСИ. «Лес». Денис Салаутин, Дмитрий Файн. Видео-аудио-обонятельная инсталляция.

**16—26 сентября**. Культурный центр «Дом». «Москва». Александр Долгин. Фотография.

**16—30 сентября**. One Work Gallery. «Заседание Федерального Собрания». Арт-проект московских художников Сергея Калинина и Фариды Богдалова, посвященный 200-летию создания Российского Государственного Совета и столетию написания Ильей Репиным картины «Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года».

**16—30 сентября**. «Галерея Студия». «Поиск внутренней реальности». Персональная выставка Адгура Дзидзария.

**16 сентября — 10 октября**. Третьяковская галерея на Крымском Валу. Эдуард Штейнберг. Живопись.

**16 сентября — 17 октября**. ЦДХ. Зал №3. «Новые галереи ЦДХ представляют».

**16 сентября — 30 октября**. Stella Art Gallery. «Ад и Рай». Утан. Фотография.

**18 сентября**. Галерея XL. «Gobi Test». Олег Кулик. Видеопроект.

**18 сентября**. Галерея «Рефлекс». «Трамплин». Антон Горбачев. Фотография.

**18 сентября**. Галерея Клуба коллекционеров современного искусства. «Новые поступления». Последние приобретения членов клуба.

**18 сентября**. Культурный центр «АРТСтрелка».

«Слоганы для Пепси». Герман Виноградов. Перформанс.

«Пятый угол, или Завтрак отсутствующего туриста». Стивен Шанабрук (США). Перформанс.

«Завтрак на асфальте». Ксения Перетрухина. Арт-объект.

«Скотч-галерея». Максим Каракулов, Петр Быстров.

Давид Тер-Оганьян. Галерея-витрина.

Марина Белова, Алексей Политов. Художественный проект.

«Протуберанцы». Огненное шоу.

**20—26 сентября**. Галерея искусств Зураба Церетели. Вячеслав Зайцев. Эскизы костюмов.

**20 сентября — 10 октября**. Галерея «А-3». Мери Гугенхейм, Михаил Кавтарадзе. Из коллекции Аннамухамеда Зарипова. Живопись.

**21—24 сентября**. «Крокус Экспо». Константин Батынков. В рамках проекта «Проект-Култ-Просвет». Живопись, графика.

**21—27 сентября**. Центр современного искусства «М’АРС». «Мастерфото-2004». VIII Московский международный фестиваль рекламной фотографии.

**21 сентября — 3 октября**. ЦДХ.

Зал №22. Борис Смотров. Живопись.

Зал №23. Галерея «2L». «Вне времени». Виталий Трофимов (Минск).

Зал №24. «Моя Москва». Сергей Волков. Живопись.

Зал №25. Выставка произведений Валентины Кузнецовой и Роберта Папикьяна. Керамика, живопись, дерево.

Зал №26. Выставка произведений Владимира Кожуха и Сергея Бондаренко. Живопись, скульптура.

**21 сентября — 17 октября**. ЦДХ. Зал №27. Выставка произведений из коллекции галереи «Лаврушин». Живопись, графика, скульптура.

**21 сентября — 14 ноября**. ГМИИ им. А.С.Пушкина. «Выбор Сергея Ивановича Щукина. К 150-летию московского коллекционера».

**21 сентября — 21 ноября**. Музей древнерусской культуры и искусства им. Андрей Рублева. «Иконы из частных собраний. Русская иконопись XIV — начала XX века».

**22 сентября**. Магазин «Книги WAM». «Артефакты. Ретроспектива». Франциско Инфанте.

**22 сентября — 3 октября**. Музей Востока. Китайские гравюры мастеров середины XX века. Ксилография (гравюра на доске).

**23 сентября**. Культурный центр «Дом». Программа независимого датского видеоарта.

**23 сентября — 15 октября**. Выставочный зал «Пересветов переулок». «Параллельный мир». Галина Иншакова, Надежда Мостяева, Петр Мостяев, Александр Поваев. Живопись, акварель, сепия, свитки, скульптура.

**23 сентября — 20 октября**. Галерея XL. «На работе». Константин Звездочетов.

**23 сентября — 24 октября**. Третьяковская галерея. Дмитрий Плавинский. Живопись, графика, инсталляции.

**24 сентября — 15 октября**. Казино «Молодая гвардия». «Это все — мое!». Андрей Бартенов. Перформанс.

**24 сентября — 15 октября**. Айдан галерея. «Still Life». Наталья Эденмонт. Фотография.

**24 сентября — 17 октября**. Галерея им. братьев Люмьер. «Magnum ignotum (Великое неизвестное)». Сергей Конохов. Фотография.

**25 сентября — 11 октября**. Центральный музей современной истории России. «Владимир Котляров-Толстый. Реалии мифа». Из проекта «Другая революция. Авангард созидания».

**25 сентября — 14 ноября**. ГМИИ им. А.С.Пушкина. «Бог Бэс в искусстве Древнего Египта». Из собрания музея.

**25 сентября — 23 октября**. Выставочный зал «Новый Эрмитаж». «Библейские сюжеты». Сергей Беклемишев. Акварель.

**27 сентября**. Культурный центр «Дом». «Америка 999». Александр Долгин. Фотообъекты, сделанные антикварными немецкими камерами 20—30 гг. в сочетании с компьютерными технологиями.

**27 сентября — 18 октября**. Московский музей современного искусства. Выставка произведений Бернда Шоттдорфа (Германия). Фотореализм.

**28 сентября**. Музей архитектуры им. А.В.Щусева. «Затонувшее время». Михаил Дашевский. Фотография.

**28 сентября — 10 октября**. ЦДХ.

Зал №18. Выставка живописи и графики Искандера Улумбекова и Дмитрия Лазарева.

Зал №18. «Поиски начала». Евгения Яговкина. Живопись, гобелен.

Зал №18. Выставка живописи Овакима Сехпо-сяна.

Зал №19. «Работы разных лет». Макар Гиппен-рейтер. Живопись.

**28 сентября — 19 декабря.** Дарвиновский музей. «Шутки природы». Аномалии животного мира.

**29 сентября.** Выставочный зал Московского союза художников. Олег Толстой, Наталия Тол-стая. Живопись, графика.

**29 сентября.** Кинотеатр «Фитиль». Клуб «СИНЕ ФАНТОМ». «Нереализованный футбол». О.Хай-буллин. Киноперформанс.

**29 сентября — 7 октября.** Совет Федерации. Выставка картин Л.Владимирского. К 50-летию творческой деятельности художника.

**29 сентября — 24 октября.** Московский Дом фотографии. «Свет на небе». Мартин Пуденц. Фотография.

**30 сентября.** Культурный центр «Дом». «Здви-женье». Этно-арт-проект.

**30 сентября — 16 октября.** Галерея Марата Гельмана. «ТЯП-ЛЯП-АРТ, или Как создавать произведения искусства на отдельно взятой кух-не». «Синие носы» (Вячеслав Мизин, Александр Шабуров).

**30 сентября — 30 октября.** Галерея VP. «Вера, Надежда, Любовь». Владимир Куприянов. Фото-графия.

**30 сентября — 31 октября.** Третьяковская га-лерей на Крымском Валу. «Олег Васильев: Па-мять говорит (темы и вариации)».

## ОКТАБРЬ

**1 октября.** Центр современного искусства МАРС. «Сумасшедший дом». Николай Насед-кин. Живопись.

**1—10 октября.** МИВЦ «ИнфоПространство». «Лучшие художественные галереи». II Салон ис-кусств.

**1—19 октября.** Музей творчества аутсайдеров. Персональная выставка произведений Игоря Осипова.

**1—20 октября.** Галерея мастеров. Выставка по-священа памяти Эдуарда Гороховского. Иллюс-трации к роману М. Булгакова «Мастер и Марга-рита».

**1—29 октября.** Галерея в Сабурово. Художники детского музыкального театра «Экспромт». К 10-летию театра. Костюмы, эскизы, декорации.

**1 октября — 1 ноября.** Галерея «Муртуз». Али-хан Хаджи Мурад, Абдулажид Газалиев, Салават Салаватов, Апанди Магомедов, Олег Пирбуда-гов и другие (Дагестан). Живопись, графика, скульптура.

**1 октября — 12 декабря.** Биологический музей им. К.А.Тимирязева. Выставка из цикла «Дуб и сова — гости музея в 2004 году».

**2—20 октября.** Галерея «Танин». «Дух в городе». Джош Б.Бриан. Фотография.

**3—10 октября.** «Крокус». «Древний Египет: взгляд сквозь века». Подлинные произведения древнеегипетского искусства, офорты и гравю-ры В.Денона, предметы мебели и декоративной пластики стиля «Возвращение из Египта» и «египтизирующего» модерна, образцы египет-

ской темы в филокартии, полотна современной египетской художницы Галлы Абдель Фаттах.

**4—15 октября.** Антикварный салон «Екатери-на». «Русские монеты и медали».

**5—17 октября.** ЦДХ.

Зал №22. «Объект». Ольга Ерохова, Иван Бонда-ренко. Горячая эмаль, скульптура.

Зал №23. «QIRIM». Айдер Алиев, Рамазан Усеи-нов, Асан Бараш, Нурии Якубов, Наталия Петро-ва, Эльмаз Османова. Произведения современ-ного крымско-татарского изобразительного ис-кусства.

Зал №24. «Горячая эмаль». Андрей Авдеев.

Зал №25. «Балетные вариации на шелке». Евге-ния и Илона Стуре (Рига).

Зал №26. Галерея «Арина». «Проект Валерии и Игоря Коцаревых». Живопись.

**5—28 октября.** Музей Востока.

«Держава света». К 130-летию со дня рождения Н.К.Рериха. Живопись, скульптура.

«Индия — любовь моя». К 100-летию со дня рож-дения С.Н.Рериха. Живопись, декоративно-при-кладное искусство.

**5 октября — 14 ноября.** Галерея «Дом Нащоки-на». «Русский экспрессионизм». Александр Дре-вин, Артур Фонвизин, Анатолий Зверев.

**6—23 октября.** Галерея «ФотоСоюз». Сергей Карташов. Фотография.

**6—31 октября.** Музей личных коллекций. «Ми-лосердие на поле брани». Выставка детского ри-сунка.

**6 октября — 29 ноября.** Галерея «Fine Art». «Разговор о неясных путях кисти». Дмитрий Гу-тов, Константин Бохоров. Живопись.

**7 октября.** One Work Gallery. «Честь имею!». В рамках проекта «Программа ESCAPE». Лайт-бокс.

**7—11 октября.** Музей архитектуры им. А.В.Щу-сева. Коллекция современной архитектуры 2003—2004. Объекты.

**7—17 октября.** Выставочный зал «На Солянке». «Сколопендра». Марина Асланян, Светлана Го-рйайнова, Валентина Мамаева, Виктория Сидо-рова, Ольга Челнокова, Александр Шилов, Игорь Замедянский. Живопись, графика, скульптура.

**7—31 октября.** Крокин галерея. «АРХИВация соВРЕМЕНности». Семен Файбисович. Живо-пись, графика.

**7 октября — 8 ноября.** Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Предстояние». Психологи-ческие портреты — реконструкции персонажей сакральной истории.

**8 октября.** Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Антиподы». Аркадий Насонов. Инсталля-ция.

**8 октября.** Выставочный зал «Новый Манеж». «Тет-а-тет. Россия — Чехия. Москва — Прага». Иван Буковски, Александр Токарев. Живопись.

**8—20 октября.** Галерея Зураба Церетели. «Эго-ист generation. Фотопортреты героев нашего времени». Игорь Бутман, Владислав Третьяк, Виктор Герашенко, Владимир Познер, Франко Дзефирелли и другие. К трехлетию журнала «Эгоист generation». Фотография.

**11—17 октября.** ЦДХ. Зал №11. «Искусство без границ». Гражина Арлаускайте-Вингрене. Живо-пись.

**11—31 октября.** Музей личных коллекций. «Первополосные кадры». 15 лет ИД «Коммер-сант».

**11 октября — 9 ноября.** Галерея Делового цен-тра гостиницы «Рэдиссон САС Славянская». «Осенний калейдоскоп». Выставка работ мос-ковских и белорусских художников.

**12—17 октября.** ЦДХ.

Зал №12. Анатолий Шурыгин (Суздаль). Керами-ка, металложивопись.

Зал №12. Владимир Попов. Живопись, графика.

Зал №13. Выставка произведений из собрания галереи «Арт-Яр».

Зал №14. «Избранное». Андрей Карпов. Живо-пись.

Зал №13. «Прелюдия». Владимир Парошин. Жи-вопись.

Зал №14а. Анна Сарьян. Живопись.

Зал №14б. Выставка произведений из коллек-ции галереи «Арт-агентство».

Зал №15. «Пейзажи Шамони (массив Монблан)». Геннадий Пылаев. Графика, акварель.

**12 октября — 2 ноября.** Выставочный зал «Бо-городское». Георгий Иващенко. Живопись.

**12 октября — 12 ноября.** Выставочный зал жур-нала «Наше наследие». «По мотивам Петра Ми-туруича 1918—1922 годов. Май Митурич-Хлебни-ков. Живопись.

**14 октября.** ГЦСИ. «Катахреза». Адольф Гольд-ман. Живопись как визуальный текст, видеоин-сталляция.

**14—31 октября.** Галерея искусств Зураба Цере-тели. «Тибет: традиции, искусство, философия». Международный фестиваль.

**14 октября — 9 ноября.** Третьяковская галерея. Маревна (Мария Воробьева-Стебельская).

**15 октября.** Третьяковская галерея на Крым-ском Валу. «Ликани». Владимир Тарасов. Ин-сталляция.

**15 октября.** Музей кукол «Кукольный дом». Вы-ставка, посвященная деятельности музея за 10 лет своего существования.

**15 октября — 15 января.** Выставочный зал му-зея «Дом И.С.Остроухова». «Михаил Юрьевич Лермонтов. 190 лет со дня рождения». Живопис-ные и графические работы Лермонтова, портре-ты современников поэта, виды памятных мест, интерьеры литературных салонов и гостиных, сценки из офицерской жизни, историческая иллюстрация, иллюстрации к произведениям Лер-монтова, прижизненные издания и публикации Лермонтова, мемориальные вещи из собрания музея-заповедника «Тарханы».

**19 октября — 30 января.** Третьяковская га-лерей на Крымском Валу. «Пленники красоты». Са-лонное искусство. Живопись, графика, декора-тивно-прикладное искусство.

**20 октября — 14 ноября.** Третьяковская га-лерей на Крымском Валу. Олег Целков. Произведе-ния 1960-х годов из частных собраний и работы парижского периода.

**20 октября — 30 ноября.** Институт Сервантеса. Жоан Эрнандес Пижуан. Графика.

### арт–хроника России и СНГ

#### АРХАНГЕЛЬСК

**17 августа.** Музей художественного освоения Арктики. «Художник вечных льдов». Александр Борисов. Живопись.

**12 сентября.** Деревня Деда Мороза. «Радуга». Фестиваль деревянной скульптуры.

**18 сентября.** Музей изобразительных искусств. «Берега». Выставка посвящена памяти архан-гельских художников Валерия и Нелли Таргон-ских. Графика.

#### БАРНАУЛ

**27 сентября.** Алтайский университет. Арт-гале-рея факультета искусств «Универсум». Сергей Мозговой. Скульптура.

#### БЕЛГОРОД

**3 сентября.** Галерея Союза художников. Вы-ставка участников V Международного пленэра «Лесная красавица Навля». Юрий Болотов, Ан-дрей Лукомский, Николай Коркин, Григорий Но-виков. Пейзажи.

**28 сентября.** Художественный музей. «Любовь очей, моя страна!». Георгий Бережной. Выставка посвящена 350-летию воссоединения России с Украиной. Живопись: пейзажи, натюрморты, портреты.

#### БЛАГОВЕЩЕНСК

**19 сентября.** Областной краеведческий музей. «Дети одной планеты». Рисунки китайских школьников.

#### ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД

**14 сентября — 30 ноября.** Детский музейный центр Новгородского кремля. «Русский мир в сказках Пушкина». Экспонаты XVIII—XIX веков, иллюстрирующие наиболее известные сказки А.С.Пушкина. Из фондов Российского этногра-фического музея.

#### ВЛАДИВОСТОК

**27 августа.** Музей им. В.К.Арсеньева. Выставка художника Сергея Черкасова. Живопись, гра-фика.

**27 августа.** Галерея «Арка». «Ревекка у колод-ца». Тициан. Из цикла «Выставка одного шедев-ра».

**1 сентября.** Кинокомплекс «Океан». Сергей Па-раджанов. Рисунки, фотографии, эскизы, кол-лажи.

**2—30 сентября.** Выставочные залы Примор-ской организации Союза художников России. Выставка произведений приморских художни-ков, посвященная Михаилу Пришвину. Живо-пись, акварель, графика.

**3—19 сентября.** Филиал Музея им. В.К.Арсень-ева. «25 лет Приморского украинского народно-го хора «Горлиця». В рамках Парада выставок на-циональных культур. Фотографии, националь-ные украинские костюмы.

**10 сентября.** Галерея «Арка». «Мой любимый город». Сергей Черкасов. Живопись.

**21 сентября.** Международный выставочный центр Музея им. Арсеньева. «Живописный Ки-тай». Фотография.

**23 сентября.** Дом художника. Выставка Влади-мира Цоя, приуроченная к фестивалю корейской культуры.

**30 сентября — 30 октября.** Музей им. В.К.Ар-сеньева. «Школьные годы чудесные». Докумен-ты, школьная атрибутика, фотографии.

**4 октября.** Музей им. В.К.Арсеньева. «Японцы во Владивостоке. Страницы истории». Виды Владивостока конца XIX — начала XX века, пред-меты, фотографии, отражающие традиционную японскую культуру.

**20 октября — 17 ноября.** Детская краевая кар-тинная галерея. «Мир детства».

#### ВЛАДИМИР

**20 августа.** Владимиро-Суздальский музей-за-поведник. «Резное и расписное дерево». Хох-ломская роспись, резная богородская игрушка, абрамцевско-кудринская резьба, расписные иг-рушки мастеров Полхов-Майдана, городецкая роспись, вышивка, северная резьба, изделия из бересты.

**1—30 сентября.** Музей хрусталя «Дятковский хрусталь». «Любимый город». Иван Дашко. Цвет-ная монотипия, живописные полотна.

#### ВОЛГОГРАД

**1 сентября.** Музейно-выставочный центр.

XIII Международный смотр лучших дипломных проектов по архитектуре и дизайну 2004 года.

Рудольф Паранюшкин. Иллюстрации к произве-дениям М.Ю.Лермонтова.

«Живая планета». Выставка фотографий «Дон-ской казачий край» Владимира Колесникова, «Планета Земля из космоса» Валерия Корзуна.

**1 сентября.** Выставочный зал Дома художни-ков. «Урюпинские пленэры». Работы волгоград-ских живописцев, графиков, скульпторов.

**1 сентября.** Выставочный зал Волгоградского отделения Союза писателей России. «Петер-бургские мотивы». Екатерина Ишкова. Этюды.

**10—27 сентября.** Музейно-выставочный центр. «Душа и немного краски». Галина Ромайер. Аква-рель.

**23 сентября.** Студия «Пресс-фото». «Волго-град — Кельн — Хемницц». Николай Антимонов. В рамках Дней культуры Германии в Волгограде. Фотография.

#### ВОЛОГДА

**12 августа.** Музей фресок Дионисия в Фера-понтово. «Три сестры». Лена Кронквист (Шве-ция), Оути Хейсканен (Финляндия), Ирина Зату-ловская (Россия). Работы из листов железа и не-струганнных досок, живопись, керамика.

**10 сентября.** Мемориальная мастерская А.В.Пантелеева. Николай Сажин. Этюды.

**18 сентября.** Вологодская картинная галерея. Выставка книжного экслибриса.

#### ВОРОНЕЖ

**20 сентября.** Дом актера. Михаил Квасов. Фо-тография.

**21 сентября.** «Музей-диорама». Михаил Гуре-вич. К 80-летию художника. Графика, живопись, иконопись.

#### ВОТКИНСК

**26 августа.** Музей истории и культуры. «Худо-жники — городу». Лев Костылев, Александр Кри-вошеин, Елена Руфова, Александр Сорочкин, члены Общества воткинских художников. Живо-пись, графика, скульптура, декоративно-при-кладное искусство.

#### ГУСЬ-ХРУСТАЛЬНЫЙ

**3 сентября.** Музей хрусталя им. Мальцовых. «Мир, увиденный моими глазами; мир, услышан-ный моей душой». Владимир Муратов. Произве-дениями из стекла, картины в технике горячей эмали.

#### ДИМИТРОВГРАД

**10 сентября.** Выставочный центр «Радуга».

«Портрет города». Фотография, живопись, гра-фика, коллаж, инсталляция.

«Знакомьтесь, Обломов!». Мифы, которые рож-даются и используются сегодня: названия улиц, ресторанов, магазинов; современные постано-вки традиционно знакомых сюжетов, рисунки и фотографии, связанные с образом Обломова.

#### ЕКАТЕРИНБУРГ

**3 сентября.** Дом художника. «7 Я». Владимир Бушуев, Валерий Даниленко, Николай Шушаль-ков, Мирза Мамедов, Кристина Карклина, Данил Ситников, Юрий Ельшов. Портреты, пейзажи, натюрморты.

**6 сентября.** Центр современной культуры УрГУ. Выставка учеников художественно-графическо-го отделения Нижнетагильской государственно-педагогической академии. Пейзажи.

**14 сентября — 18 октября.** Выставочный зал Свердловской областной универсальной науч-ной библиотеки им. В.Г.Белинского. «Андрей Суздальев — «Издательство ALCOOL». Выставка книги художника.

**24 сентября.** Филиал Свердловского областно-го краеведческого музея. Выставка ювелирных изделий Карла Фаберже.

**28 сентября.** Музей «Дом Метенкова». «Он и Она». Радис Сибгатуллин. Фотография.

**30 сентября.** Музей «Дом Метенкова». «Доми-но». Юлия Бонер. Фотография.

#### ЗЕЛЕНОГРАД

**19 сентября.** Площадь Юности. Первый фести-валь уличного перформанса.

#### ИВАНОВО

**16 сентября.** Художественный музей. «Сопри-частность». Выставка произведений профессио-нальных и начинающих художников.

#### ИРКУТСК

**24 сентября — 8 ноября.** Художественный му-зей. Анатолий Коненко. Микроминиаюра.

#### ИЖЕВСК

**4 сентября.** Галерея «Творческая дача». «Белый стол на зеленой траве». В рамках Марафона культурных событий «Ижевск — Культурная сто-лица Поволжья 2004». Художественный арт-про-ект.

**4—20 сентября.** Выставочный центр «Галерея».

«51 поцелуй». Алик Якубович. Фотография.

«Провинция. Нижегородские каникулы». Игорь Мухин. Фотография.

**11—14 сентября.** Парк им. Горького. В рамках проекта «Корабль друаков» Музея истории и культуры Среднего Прикамья (Сарапул) Мара-фона культурных событий «Ижевск — культурная столица Поволжья 2004».

«Магическая реальность». Художники из Сарапула и Ижевска. Живопись, графика, скульптура, фотография.

«Трансмембрана». Александр Кириллов. Иллюзион, видеоарт.

«Железный Макс — мастер огня и металла». Максим Сурнин (Ижевск). Скульптура.

**17—18 сентября**. Библиотека им. Некрасова. Молодежный арт-карнавал. Перформансы, концерты, арт-программы, презентации.

Скульптура «Сидящая женщина» в парке «Солнечный берег» в Ижевске

## ИРКУТСК

**20 августа**. Салон «Палитра». Дмитрий Буджабэ. Скульптура в технике бронзового литья.

**23 августа**. Кинотеатр «Художественный». «Феномен Байкала глазами японского фотографа». Такеши Мицзуоши.

**26 августа**. Художественный музей. Выставка работ художника Евгения Турунова.

**27 августа — 10 сентября**. Городской выставочный центр им. В.Рогаля. «Кто, если не ты?». Живопись, инсталляции.

**9 сентября**. Городской выставочный центр им. В.Рогаля. Молодые художники Иркутской области. Третья областная передвижная выставка.

**10 сентября**. Галерея «Дом художника». Выставка книжной графики.

**15 сентября**. Областной краеведческий музей. «Растения интерьера». Живые экспонаты, выращенные в технике бонсай.

**21 сентября**. Галерея «Дом художника». «Созидание красотой». Татьяна Громыко. Графика, текстиль.

Скульптура «Сидящая женщина» в парке «Солнечный берег» в Ижевске

## КАЗАНЬ

**21 августа — 21 сентября**. Тетюшский краеведческий музей. «Русь глубинная». Николай Леденейкин. Керамика.

**26 августа**. Литературно-мемориальный музей А.М.Горького. «Казань и казанцы. Жемчужины древнего города». Фотография.

**27 августа**. Музей изобразительных искусств РТ. «Западноевропейский натюрморт XVI—XIX веков». Из коллекции Эрмитажа.

**27—30 августа**. Выставочный центр «Казанская ярмарка». «Город мастеров». VIII ярмарка народных художественных промыслов, декоративно-прикладного искусства и живописи.

**30 августа — 30 сентября**. Национальный музей РТ. «Казань, вдохновляющая душу…». Айгуль Акманова. Фотография.

**16 сентября — 29 октября**. Музей изобразительных искусств РТ. «Симфония гор». Николай Рерих. Из Международного центра-музея им. Н.К.Рериха в Москве.

## КАЛИНИНГРАД

**24—30 сентября**. Музей янтаря. «Художник и оружие». Социокультурный проект.

## КАЛУГА

**13 августа**. Тарусская картинная галерея. «Москва — Таруса». Выставка московских художников. Портреты, пейзажи, абстракция, натюрморты.

**1 сентября**. Народный музей людиновского тепловозостроительного завода. Выставка художников-авангардистов: А.Фандеева, В.Горбунова, П.Зимонина, М.Корнюхина, А.Мишуниной, Ю.Синицыной.

**2 сентября**. Галерея «Образ». Выставка художников-любителей. Пейзаж, портреты, натюрморт, изделия декоративно-прикладного искусства.

**22 сентября**. Галерея «Образ». Графика, живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

**24 сентября**. Галерея «Образ». «Архитектурные ценности Калужского края (неизвестные шедевры)». Фотографии церквей Калуги и Калужской области.

Скульптура «Сидящая женщина» в парке «Солнечный берег» в Ижевске

### КАНСК

**10—12 сентября**. Кинотеатр «Восход». III Международный Канский видеофестиваль.

## КЕМЕРОВО

**15 сентября**. Музей-заповедник «Красная Горка». «Мне бы в небо…». Дмитрий Кувшинов, Тимофей Сырнев. Фотография.

**6 октября**. Областной краеведческий музей. «Дар музею — дар бесценный». Выставка подарков последнего десятилетия.

## КИРОВ

**29 сентября**. Художественный музей. Алексей Деньшин. Графика, живопись, дымковская игрушка.

## КОСТРОМА

**1 сентября**. Городская библиотека. Выставка, посвященная 225-летию со дня рождения Александра Радищева.

**6 сентября**. Художественная галерея. Выставка акварельных работ Наты Потемкиной. Натюрморты, цветочные композиции.

**8 сентября**. Детско-юношеский центр «Алина». Выставка произведений школы народных ремесел «Чудь». Работы из лозы, бересты, цветного камня, бисера.

**8 сентября**. Галерея «Перпетуум Арт». Выставка работ учеников художественной школы им. Курпьянова. Живопись, скульптура, керамика.

## КРАСНОАРМЕЙСК

**13—26 августа**. Картинная галерея. Времена года — лето и зима. Живопись.

**12—30 сентября**. Картинная галерея. Выставка, посвященная 10-летию юбилею галереи. Живопись, графика.

Скульптура «Сидящая женщина» в парке «Солнечный берег» в Ижевске

## КРАСНОДАР

**1 сентября**. Библиотека им. А.С.Пушкина. Выставка эксклюзивных книг XVIII—XIX веков. Среди экспонатов книги Виктора Гюго, Александра Дюма, Жорж Санд, изданные во Франции при жизни писателей.

**25 сентября**. Художественный музей им. Коваленко. «Иконопись». Работы русских художников В.Тропинина, Д.Левицкого, В.Боровиковского, В.Серова, Б.Кустодиева и других.

**29 сентября**. Апшеронский музей краеведения. Выставка апшеронских художников, посвященная 25-летию районной детской художественной школы.

## КРАСНОЯРСК

**16 августа**. Эвенкийский окружной краеведческий музей. Персональная выставка Владимира Мешкова. Графика.

**26 августа — 15 сентября**. Фотогалерея Красноярского музейного центра. «Школа фотомастерства». Традиционные пейзажи, романтические и психологические портреты, жанровые фотографии, предметные композиции, стилизация под ретрофотографию, цифровые технологии.

**24 сентября**. Художественный музей им. В.И.Сурикова. «Мой Красноярск». Андрей Поздеев. Живопись, графика.

## КЫЗЫЛ

**22 сентября**. Тувинский национальный музей им. 60 богатырей. «Золото скифов». Копии уникальных находок, обнаруженных археологами совместной российско-немецкой экспедиции во время раскопок скифского кургана Аржан-2 в 2001—2002 годах.

## ЛИПЕЦК

**15 сентября**. Областной выставочный зал.

«Акварель 2004». IV областная выставка.

«Романовская игрушка». Виктор Маркин. Глиняные игрушки, свистульки.

**8—17 октября**. Областной выставочный зал. «Путешествия. Экспедиции. Исследования». Фотография.

## МАГНИТОГОРСК

**17 августа**. Спортивный комплекс. «Ностальгия». Старые киноафиши к фильмам, фотографии.

Скульптура «Сидящая женщина» в парке «Солнечный берег» в Ижевске

### МАЛОЯРОСЛАВЕЦ

**18 августа — 8 сентября**. Картинная галерея. Выставка художника Евгения Бурмакина.

**5 сентября**. Картинная галерея. Выставка произведений Елизаветы Чернявской. Портреты, пейзажи, натюрморты, графические рисунки.

## МАХАЧКАЛА

**25 августа**. Национальная библиотека им. Расула Гамзатова. «Симфония красок». Лира Рамазанова. Живопись, батик.

Скульптура «Сидящая женщина» в парке «Солнечный берег» в Ижевске

## МУРОМ

**27 сентября**. Выставочный центр Муромского музея. «Нить Ариадны». Произведения выполнены в технике gobelena, батика, ручного ремизного ткачества, вышивки.

## МУРМАНСК

**8—29 сентября**. Областной художественный музей. «Краски осени». Выставка работ учащихся ДХШ г. Мурманска.

**10 сентября — 10 октября**. Областной художественный музей. Татьяна Ковалева, Николай Ковалев. Книжная графика.

**16 сентября — 31 октября**. Областной художественный музей. Выставка дипломных работ студентов кафедр изобразительного искусства Мурманского государственного педагогического университета. Живопись, графика.

**17 сентября — 31 октября**. Областной художественный музей. «Иллюстрации к книге Шолом-Алейхема «Заколдованный портной»». Анатолий Каплан.

**20 октября — 21 ноября**. Областной художественный музей. Виталий Бубенцов. К 60-летию со дня рождения. Живопись, графика.

## НИЖНИЙ НОВГОРОД

**20 августа**. Литературный музей им. А.М.Горького. Максим Дмитриев. В рамках Международного фестиваля фотографии «Волжское биеннале». Фотография.

**17 сентября — 10 октября**. Государственный выставочный комплекс.

«Touch me». Произведения интерактивного медийного искусства, созданные в период с 1994-го по 2001 годы в лабораториях и студиях звукозаписи ZKM — Центра искусства и медийных технологий, Карлсруе. Билл Виола, Уильям Форсайт, Эрик Ланц и другие.

«Планета — футбол». Фотографии-постеры.

«Москва—Берлин, Берлин — Москва. Полвека в фотографии: 1950—2000 годы». В рамках «Российско-германских культурных встреч-2004».

**23 сентября**. Шведский центр. «Шведские этюды». Рисунки.

**28 сентября — 3 октября**. Нижегородский кремль. Арсенал. «Сладкий Горький». Галина Мызникова, Сергей Проворов. Видеоинсталляция.

**15—28 октября**. Дворец творчества юных им. Чкалова. Выставка работ школьников, посвященная историческому центру Нижнего Новгорода. В рамках проекта «Старый Нижний: люди, улицы, дворы». Рисунки, фотографии.

## НОВОРОССИЙСК

**29 сентября**. Историко-краеведческий музей. «Возвращение Эрьзи». Степан Эрьзя. Скульптура, документы, личные вещи, предметы быта.

Скульптура «Сидящая женщина» в парке «Солнечный берег» в Ижевске

## НОВОСИБИРСК

**18 августа**. Дом ученых. «Сказ об Алтае». Игнат Ортонулов, Юрий Корабейников, Павел Джура, Виктор Хазов. Станковая живопись.

**26 августа**. Галерея «Сопnection». «Убегая в реальность». Сергей Меньшиков. Живопись, графика.

**1—10 сентября**. Музей истории архитектуры Сибири им. С.Н.Баландина. «Новоархангельск (1804—1867 гг.)». Фотография.

**3 сентября**. Новосибирский художественный музей. «Духовное возрождение». Фотография.

**8 сентября**. Новосибирский художественный музей. «Про радость». Выставка «московских митьков» Константина Сутягина и Александра Шевченко.

**14—26 сентября**. Новосибирский художественный музей. «Доколумбово золото Америки». Экспонаты предоставлены Музеем золота Банка Республики Колумбии.

**17 сентября**. Галерея «Chernoff». «Город, ты че!». Визуальные городские нелепости.

**18 сентября**. Новосибирский художественный музей.

«Знаки». Михаил Паршиков.

Тагир Сафаев (Москва). Шрифты, каллиграфия, графика.

Ostengruppe (Москва). Плакаты.

**18 сентября — 1 октября**. Новосибирский художественный музей. Фестиваль дизайна. В рамках Международного конкурса знаков и логотипов «Тамга».

**1 октября**. Новосибирский художественный музей. «Арт-Новосибирск-2004». III Фестиваль современного искусства.

«Глобус Омска». Художественный проект.

«Суриков». Андрей Поздеев (Красноярск).

Выставка художника Николая Грицюка (Новосибирск).

«Digital Line & Synesthesia Vox». В.Мартынов (Новосибирск).

**1 октября**. Новосибирский художественный музей. «Тридцать лет голландского видеоарта». Видеоискусство.

**2 октября**. Новосибирский художественный музей. В рамках фестиваля «Арт-Новосибирск-2004».

«Чтоб утомить ненужную тревогу». Евгения Горчакова (Германия).

«Montevideo». Теус Звакхалс, Билл Спинховен (Нидерланды).

«Следы». Творческое объединение «Тегга» (Уфа).

«Транссибирские амазонки». Муратбек Джумалиев & Гульнара Касмалиева (Киргизия). Сергей Шутов (Москва).

Художественный проект галереи «Universum» (Барнаул).

«Чукотка вне времени». Александр Сорин. Агентство «Открытая Сибирь» (Новосибирск).

Алмагуль Менлибаева (Казахстан), Марат Сагитов (Казахстан), Улан Джапаров (Киргизия), Дмитрий Лурье (Норвегия-Россия). Видеоарт.

**2 октября**. Дом национальных культур им.Г.Д.Заволокина. «Игрушки». III межрегиональная выставка современного искусства.

**4 октября**. Галерея «Chernoff». «Collaboration-s». Проект немецкого художника Анаксимандра. Малоформатная графика.

Скульптура «Сидящая женщина» в парке «Солнечный берег» в Ижевске

## ОМСК

**18 августа**. Музей изобразительных искусств им. М.А.Врубеля. «Мир под солнцем». Евдокия Смирнова. Живопись.

**2 сентября**. Галерея «Врубель». «Мир глазами женщины». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное творчество.

**7 сентября**. Дом-музей Кондратия Белова.

«Этюды Кондратия Белова». Пейзажи, выполненные маслом на картоне.

«Акварель. Избранное». Игорь Санин.

**8 сентября**. Музей изобразительных искусств им. М.А.Врубеля. «Сибирский миф». Этноархаика. Живопись, графика, скульптура, образцы декоративно-прикладного творчества.

**14 сентября — 15 декабря**. Центр художественных ремесел «Сибирский вернисаж». «Матрешка — душа и образ России». Выставка русской игрушки.

**21 сентября**. Музей изобразительных искусств им. М.А.Врубеля. «Умонастроения». Михаил Голубев. Пейзаж, портрет, натюрморт.

**22 сентября**. Музей изобразительных искусств им. М.А.Врубеля. «Античность через века». Изделия античных мастеров из собрания музея.

Скульптура «Сидящая женщина» в парке «Солнечный берег» в Ижевске

## ОРЕНБУРГ

**27 августа**. Музей изобразительных искусств. «Через тернии к звездам и обратно». Георгий Ефимов. Фотография.

**3 сентября**. Галерея «Оренбургъ». «Плеяда». Виктор Бартенов, Геннадий Глахтеев, Валерий Газукин, Ирида Макарова, Игорь Смекалов, Яна Ческидова, Александр Курилов. Живопись.

**28 сентября**. Выставочный зал студенческого центра ОГУ — ДК «Россия». Станислав Бочкарев. Пейзажи, натюрморты, жанровые композиции, сюжеты на библейские темы.

## ПЕРМЬ

**16 августа — 21 ноября**. Краеведческий музей. Выставка московского мастера художественного стекла Алексея Зеля.

**25 августа**. Центральный выставочный зал. Персональная выставка художника Максима Нурулина. Живопись.

**16 сентября**. Пермский театр оперы и балета. «Готовится спектакль». Фотографии работы цехов театра, ярких фрагментов репетиций спектакля «Дон Кихот».

## ПЕТРОЗАВОДСК

**17 августа — 1 сентября**. Музей изобразительных искусств Республики Карелия. «Северный романс». Ольга Хлопина. Фотография.

**24 августа — 24 сентября**. Музей изобразительных искусств Республики Карелия. «Широкий мост». Выставка финского искусства.

**7 сентября — 1 октября**. Городской выставочный зал. «По самому Белому морю». Олег Юнтунен, Игорь Георгиевский. Графика, фотография.

**2 октября**. Музей изобразительных искусств Республики Карелия. «Три века русского искусства». Из собрания Государственного Русского музея.

## ПСКОВ

**10 августа**. Музей-заповедник А.С.Пушкина «Михайловское». Владимир Васильев. Живопись.

**19 августа**. Выставочный зал Союза художников.

Александр Шершнев. Графика.

«Мир графики». Выставка памяти художника Валентина Васильева.

**9 сентября — 3 октября**. Приказные палаты Псковского Кремля. «Дорогие мои псковичи». Хайнц Фельске (Германия). Фотография.

**30 сентября**. Музей-заповедник А.С.Пушкина «Михайловское». «Ко благу чистая любовь». Иконы.

**1 октября**. Музей-заповедник А.С.Пушкина «Михайловское». «Город. Вода и стекло». Ольга Крестовская. Акварель.

## РОСТОВ-НА-ДОНУ

**29 сентября**. Областной музей краеведения. «Традиции рыцарства народов Степного Предкавказья и Северного Кавказа».

## РЯЗАНЬ

**3 сентября**. Детская картинная галерея. «Фонтан-искусство». Выставка картин индийского гуру Шри Чинмоя.

**9 сентября**. Рязанское отделение Союза художников России. «Этюды». Произведения рязанских художников.

**15 сентября**. Центральная городская библиотека им. С.Есенина. Персональная выставка художника-любителя Василия Грачева. Акварели.

**16 сентября**. Солотченский Дом-музей И.Пожалостина. «Уют родного дома». Декоративно-прикладное искусство.

**17 сентября**. Областной художественный музей. Владимир Пименов. Живопись, графика.

**17 сентября**. Историко-архитектурный музей-заповедник «Рязанский кремль». «Стригушечка, Любава, Баба-берегиня или просто тульская красавица». Выставка кукол.

Скульптура «Сидящая женщина» в парке «Солнечный берег» в Ижевске

Скульптура «Сидящая женщина» в парке «Солнечный берег» в Ижевске

Скульптура «Сидящая женщина» в парке «Солнечный берег» в Ижевске

**24 сентября**. Выставочный зал Рязанского отделения Союза художников России. Владимир Решедько. Пейзажи.

### САЛЕХАРД

**24 сентября**. Музейно-выставочный комплекс им. И.Шемановского. «Неразгаданная поэзия костюма». Национальные костюмы народов мира.

### САМАРА

**9 сентября** — **3 октября**. Областной историко-краеведческий музей им. П.В.Алабина. «Сакральная Россия». Любовь Пархоменко, Алексей Кузнецов. Из серии «Новые имена». Живопись, графика, скульптура.

**21 сентября**. Областной художественный музей. «Образ бессознательного в искусстве». Уго Досси. В рамках Недели культуры Германии в Самарской области.

**22 сентября** — **6 октября**. Областной художественный музей. «Марлен Дитрих». Фотография.

**27 сентября** — **20 октября**. Культурно-выставочный центр «Радуга». «Ваган Каркарьян — архитектор и художник». Графика.

### САРАНСК

**3 сентября**. Выставочный зал Музея изобразительных искусств имени С.Д.Эрзи. Выставка творческих произведений преподавателей детских художественных школ и школ-искусств республики. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

**24 сентября**. Музей мордовской культуры. Николай, Петр, Александр Рябовы. Работы братьев-дворезов. Живопись, резьба по дереву. «Претворение традиций мордовского народного искусства в современном декоративно-прикладном искусстве». Вышивка, бисероплетение, резьба по дереву, плетение из бересты.

### САРАТОВ

**26 августа**. Музей-усадьба В.Э.Борисова-Мусатова. «Равновесие». Сергей Маринкин. Живопись.

**3 сентября**. Художественный музей им. А.Н.Радищева. «Космическая рапсодия». Олег Михайлов. Живопись.

**8 сентября**. Городская администрация. Выставка художественных работ саратовских художников и учащихся детской художественной школы, приуроченная ко Дню города.

**9 сентября**. Галерея «Эстетика». Выставка молодых художников.

**14 сентября**. Художественный музей им. А.Н.Радищева. Андрей Ванин. Живопись, графика.

**19 сентября**. Дом-музей Павла Кузнецова. «РазноОБРАЗная фактура». Живопись, графика, фотография, коллаж, инсталляции.

**22 сентября**. Областная библиотека для детей и юношества им. А.С.Пушкина. «Imagine Germapu». В рамках программы «Поволжская осень». Фотография.

**22 сентября**. Музей К.А.Федина. «Куклы Японии — вечная энергия праздника». Кимэкоми, куклы для игры, куклы-талисманы, предметы японского дизайна, старинные японские открытки, фотографии.

**1 октября**. ТПП. «Контрасты». Любовь Никулина. Живопись, графика.

### СМОЛЕНСК

**23 сентября**. Художественная галерея Смоленского музея-заповедника. «Четыре темы для

компьютера и фотоаппарата». Алексей Шлыков. Фотографика.

### СОЛИКАМСК

**9 сентября**. Выставочный зал краеведческого музея. Выставка картин художника Вадима Вышинского.

### СЫКТЫВКАР

**1 октября**. Национальная галерея Коми. Семейная выставка художников Ермолиных. Портреты, пейзажи, натюрморты, станковые картины.

### ТВЕРЬ

**8 сентября**. Комплекс «Завидово». «Яхтинг и морские пейзажи». Выставка тверских художников галереи-клуба «Арт-бизнес. Тверь».

### ТОМСК

**4 сентября**. Дворец творчества детей и молодежи. «Томск глазами француза». Ив Ниво. Фотография.

### ТЮМЕНЬ

**13 августа**. Казанский краеведческий музей им. Василия Аржилового.

«Земля Казанская: события и люди». Выставка посвящена 60-летию области. Альбомы, буклеты, фотографии, почётные грамоты, благодарственные письма, награды.

«Годы. События. Люди». Анатолий Звонарев. Фотография.

**19 августа**. Ишимский краеведческий музей. «Женский салонный портрет». Виктор Шевченко. Фотография.

**3 сентября**. Областной музей изобразительных искусств. Анатолий Седов. Пейзажи, натюрморты, портреты.

### УЛЬЯНОВСК

**5 сентября**. Выставочный зал заповедника «Родина В.И.Ленина». «Симбирская старина». Археологические экспонаты, кольчуга XV века, наконечники стрел и пули времен Степана Разина, почтовые карточки с видами Симбирска, чайная утварь, русское стекло начала XX века, вещицы в стиле модерн, костюмы симбирских модниц, аксессуары к костюму симбирских денди.

**28 сентября** — **22 октября**. Музей «Симбирская фотография». «С высоты птичьего полета». Валерий Тимофеев. Фотография.

### УФА

**21 сентября**. Уфимский выставочный зал. Выставка, посвященная 70-летию Союза художников Республики Башкортостан.

### ХАБАРОВСК

**18 сентября**. Дальневосточный художественный музей. «Два мира. Дальневосточное изобразительное искусство 20—30-х годов XX века в контексте русского авангарда».

### ХАНТЫ-МАНСЙСК

**10 сентября**. Центр народных художественных промыслов и ремесел.

«Береста, береста, береста…». Евгений Животов (Прокопьевск). Панно, картины из бересты.

Игорь Черемисин, Ирина Густайтис. Гравюры, туеса, игрушки из бересты.

### ЧЕБОКСАРЫ

**13—30 августа**. Чувашский государственный художественный музей. «Прелюдия текстиля Владимира Соловьева». Эскизы к будущим мебельным тканям, акварельные этюды, графика.

**3 сентября** — **3 октября**. Чувашский государственный художественный музей. «Пространства России — XX век». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

### ЧЕЛЯБИНСК

**9 сентября**. Зал искусств Южно-Уральского госуниверситета. Выставка Российской академии художеств. Произведения отечественных художников разных поколений, работающих во всех основных жанрах станкового искусства.

**10—25 сентября**. Выставочный зал Союза художников. Выставка современной фотографии. Из цикла «Простые истории», уральский пейзаж, «Джаз в фотографиях», социальный репортаж, портреты.

### ЭНГЕЛЬСК

**18 августа**. Картинная галерея им. А.А.Мильникова. «Космическая палитра». Выставка учащихся Музыкально-эстетического лицаия им. А.Г.Шнитке.

**20 августа**. Картинная галерея им. А.А.Мильникова. В рамках акции «Любовь как памятник…».

«Сакральная Россия». Любовь Пархоменко. Фотография, живопись.

«Жил-был художник один». Александр Говоров. Живопись.

Экспресс-экспозиция работ художников и скульпторов.

«Рисунок на мольберте». Алексей Васильев. Творческая акция.

**20 августа**. Краеведческий музей. «Люди на границах». В рамках празднования Дня города. Фотовыставка.

### ЯРОСЛАВЛЬ

**18 августа** — **12 сентября**. Центр современного искусства «Арс-Форум». «Авто-стоп». Александр Кравцов, Алексей Олейников, Влад Афанасьев, Екатерина Афанасьева. Живопись, фотография, видео.

**1—30 сентября**. Художественный музей. Губернаторский кабинет-библиотека. «Гимназии и училища Ярославля конца XIX — начала XX вв.». Открытки из коллекции губернатора А.И. Лисицына.

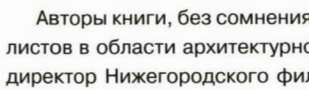
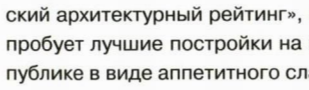
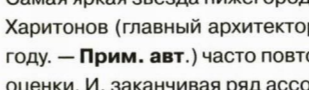
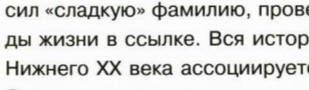
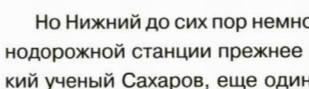
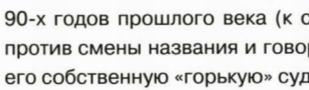
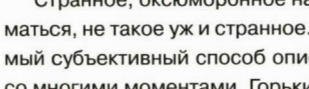
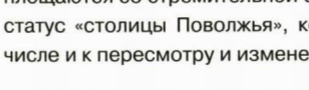
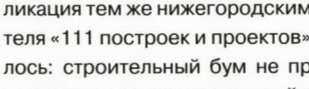
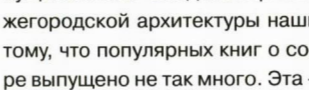
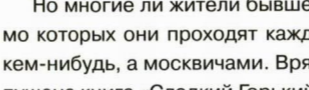
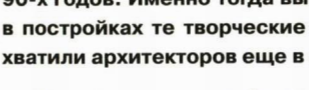
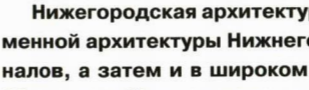
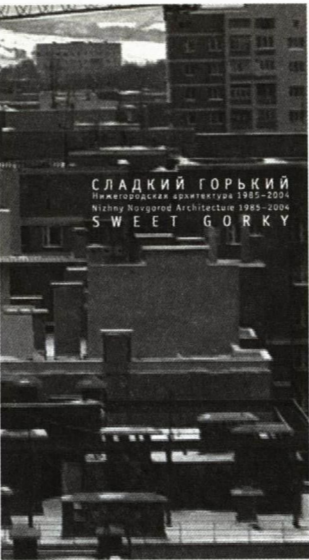
**7—26 сентября**. Художественный музей. «Электро/Живопись». Илкоо Бранд (Нидерланды). Компьютерная графика, 3D-анимация.

**10—30 сентября**. Даниловская картинная галерея. «Держава Рериха». Николай Рерих. Из фондов Международного центра-музея им. Н.К.Рериха. Картины из Гималайского цикла художника.

**15—30 сентября**. Галерея «Аллея». «Диалоги объектов». Василий Богачев, Святослав Сухов.

**15 сентября**. Музей-заповедник. «Еврейская тема на ярославской улице».

**16 сентября** — **12 октября**. Центр современного искусства «Арс-Форум». «Город молодых-5». Художественный арт-проект.



## Нижний Новгород до сих пор немного Горький

## См. также

Марина Игнатушко, Любовь Сапрыкина. Сладкий Горький.

Нижегородская архитектура 1985—2004. — Нижний Новгород:

Нижегородский филиал Государственного центра

современного искусства, 2004.

## См. также

## Ссылки

## Источники

## См. также

## Ссылки

## Литература

## См. также

## Ссылки

## См. также

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

## Ссылки

*Ольга Татосьян*

## главные зарубежные фотовыставки сезона 2004 / 2005

**До 3 октября.** Чикаго, Художественный институт. «Темно и страшно». Фотографии и киноплакаты Патти Кэрролл.

**До 5 октября.** Чикаго, Музей современной фотографии Колумбийского колледжа. Фотосерию из коллекции музея.

**9 октября 2004 — 16 января 2005.** Чикаго, Художественный институт. «О лице». Фотопортреты из собрания института.

**16 октября 2004 — 17 января 2005.** Хьюстон, Музей изящных искусств. «Дагомея, 1967: фотографии Ирвинга Пенна». Снимки сделаны Пенном в Западной Африке, регионе, ныне именуемом Южным Бенином.

**До 17 октября.** Фототриеннале в Тулузе, Франция.

**До 17 октября.** Вена, Кунстхалле. Юрген Теллер. Мне — 40.

**17 октября 2004 — 2 января 2005.** Вашингтон, Национальная галерея искусства. «Весь этот громадный мир: фотографии Роджера Фентона, 1852—1860». Роджер Фентон (1819—1869) — наиболее выдающийся английский фотограф «золотого века», когда техника фотографии еще только открывалась. Экспозиция включает 90 лучших снимков Фентона из американских и европейских коллекций, представляя все жанры его творчества: романтические пейзажи, портреты королевской семьи, виды руин английских аббатств и замков, репортажи с Крымской войны, восточные сцены и натюрморты. После Национальной галереи выставка отправится в Метрополитен и в Галерею Тейт в Лондоне.

**19 октября 2004 — 16 января 2005.** Париж, Музей д'Орсе. «Движение воздуха. Этьен-Жюль Марей (1830—1904). Фотограф флюидов». По случаю 100-летия со дня его смерти, выставка освещает малоизвестный аспект деятельности Марей — изучение им воздушных вибраций посредством специальной «дымовой машины» и фотографии. Изобретатель множества вещей, в частности хронофотографии, этот знаменитый физиолог посвятил жизнь анализу движения во всех его проявлениях. Марей был одним из первых теоретиков авиации, которая и привела его к интересным открытиям, но уже в эстетической области.

**19 октября 2004 — 16 января 2005.** Париж, Музей д'Орсе. «Нью-Йорк и модернизм. Альфред Штиглиц и его круг, 1905—1930». Харизматическая личность Альфреда Штиглица (1864—1946) сыграла центральную роль в возникновении американского современного искусства. Это первая парижская выставка, посвященная Штиглицу и его кругу, к тому же впервые дающая исчерпывающее представление о творчестве этого выдающегося фотографа.

**До 23 октября.** Нью-Йорк, галерея Staley Wise. «От Сьюзи до Твигги: революция в мире моды. 1950—1970». Фотографии крупнейших мастериц фотогламуры — Лилиан Бассман, Эйлен фон Унверт, Луиз Дал-Вольф и Сары Мун.

**28 октября 2004—2023 января 2005.** Лондон, Галерея Tate Modern. «Роберт Франк: рассказчик». Первая большая ретроспектива американского фотографа швейцарского происхождения, которому в этом году исполняется 80 лет. Представлен временной диапозон

деятельности этого мастера фоторассказа — от реализма и повествовательности первых работ до метафорической силы последних.

**До 30 октября.** Париж, галерея VU. «Майкл Аккерман».

**30 октября 2004 — 16 января 2005.** Берлин, Немецкий Гуггенхайм. «Джон Балдессари. Фотоколлажи».

**5 ноября 2004 — 6 марта 2005.** Нью-Йорк, Музей Метрополитен. «Избранные: уличная фотография и книга, 1936—1966». Выставка отражает тенденцию фотографов тех лет — Билла Брандта, Анри Картье-Брессона, Элен Левитт и др. — преподнести свои работы в форме монографии, книги. Составленная из экспонатов собрания Метрополитен и коллекции компании Гилмар Пэйпер, выставка насчитывает около 35 фотографий, включенных в главные книги-вехи фотоистории: от «Оглашенных» Уолкера Эванса (легендарных портретов пассажиров метро, снятых скрытой камерой) до «Американцев» битника Роберта Франка с предисловием Джека Керуака.

**До 7 ноября.** Сан-Диего, Музей фотоискусства (MoPA). «Круг памяти». Фотоинсталляция 6 современных художников: Элеанор Копполы, Жана Макманна, Робили Фредерика, Элизабет Макдональд, Ричарда Беггса и Александра В. Николса.

**До 14 ноября.** Сан-Диего, Музей фотоискусства (MoPA). «Глаз и разум». Дары коллекции MoPA. Фотографии Романа Вишняка, Стефана Кутюрье, Дорис Ульманн, Артура Лэвайна, Кенро Изу и др.

**25 ноября 2004 — 27 февраля 2005.** Мюнхен, Новая Пинакотека. «Мои Вер. Si-Contre, 1931». Художник литовско-еврейского происхождения, Мои Вер (1904—1995), в 1920-х учившийся в Баухаузе в Дессау, был другом конструктивиста Ласло Мохой-Надя. В технике революционной фотографии Мои Вер создал своего рода калейдоскоп современного мегаполиса. В 1931 году выпустил фотокнигу «Париж», имевшую ошеломительный успех. В том же году художник подготовил другую книгу, «Si-Contre» («Контра») с 110 фотографиями. Проект, однако, не был завершен, поскольку из-за событий 1933 года Мои Вер решил покинуть Европу и поселиться в Палестине. По случаю 100-летия со дня рождения художника «Si-Contre» впервые будет выставлена на всеобщее обозрение.

**До 5 декабря.** Детройт, Художественный институт. «Фотография Чарльза Шилера: американский модернист». Первая большая выставка фотографий Шилера, созданных в 1915—1939 гг.

**15 января — 17 апреля 2005.** Чикаго, Художественный институт. «Фотореспирация». Фотографии Токихиро Сато.

**До 3 апреля 2005.** Бостон (Массачусетс), Музей изящных искусств. «Йозеф Судек: поэт с фотокамерой». Экспозиция, лично составленная автором, известным чешским мастером.

**24 мая — 21 августа 2005.** Нью-Йорк, Музей Метрополитен. «Весь этот громадный мир: фотографии Роджера Фентона, 1852—1860».

**19 июня — 2 октября 2005.** Вашингтон, Национальная галерея искусства. «Ирвинг Пенн: платиновые отпечатки».



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. Магази́нная, 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](http://www.worldart.ru)

e-mail: [art@worldart.ru](mailto:art@worldart.ru)

