

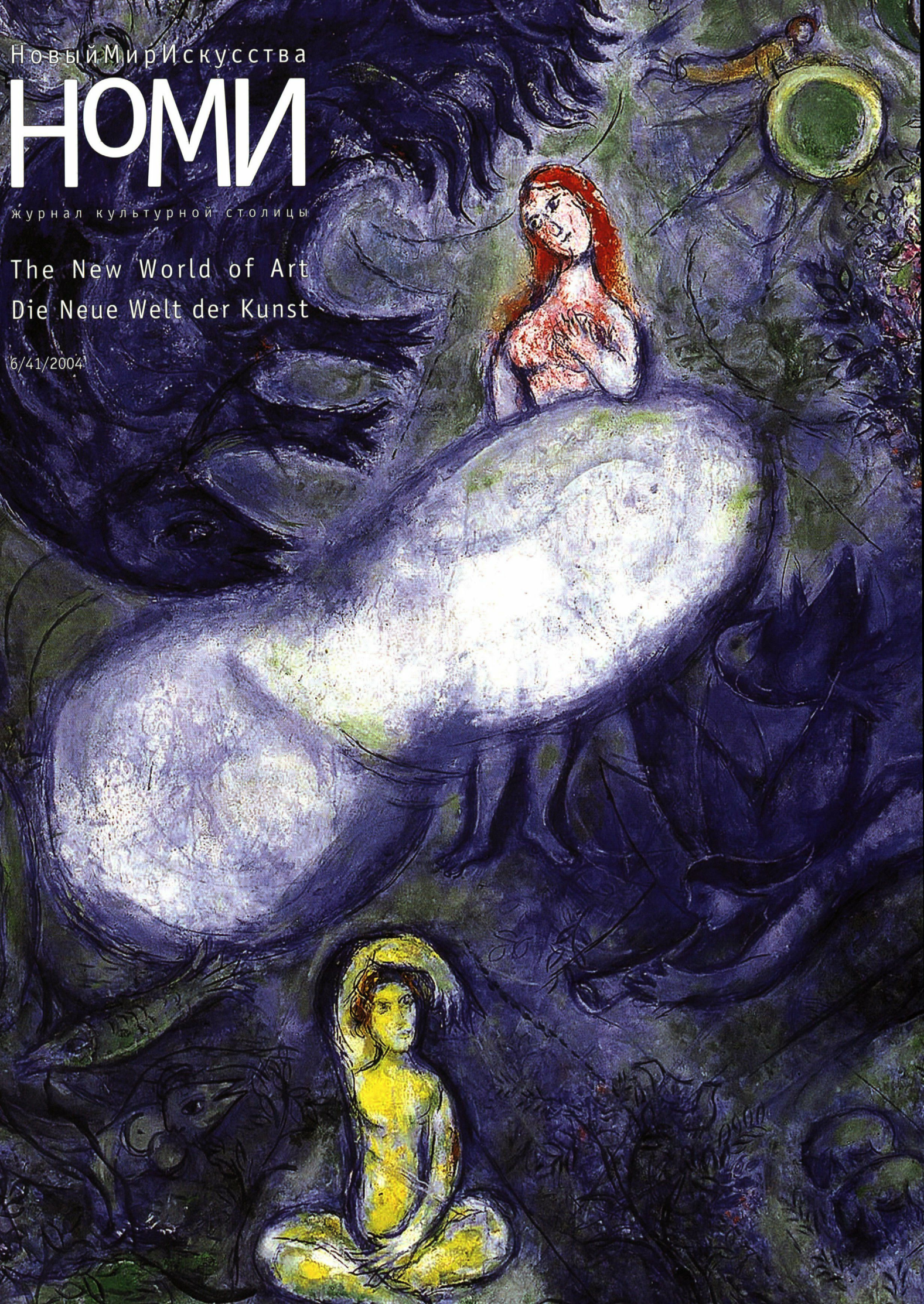
Новый Мир Искусства

# НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art  
Die Neue Welt der Kunst

6/41/2004



издатель ООО «Редакция журнала  
«Новый мир искусства»»  
директор Юрий Калиновский  
главный редактор Вера Бибинова  
помощник редактора Александр Котломанов  
отдел распространения и PR  
Ольга Васинкевич  
ответственный секретарь Инга Мушкина  
специальный обозреватель и куратор  
новостного портала НОМИ Дмитрий Новик  
информационные связи Михаил Кузьмин  
разработка дизайна:  
Филипп Донцов, Надя Зубарева  
корректор Лиза Вертин  
коммерческая служба Дмитрий Седых  
производственный отдел Александр Гончаров  
экспедиторская служба Леонид Новожилов  
фотосъемка: Дмитрий Новик, Клим Юрин  
допечатная подготовка Александр Балабанов  
техническое обеспечение Сергей 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: *Марк Шагал. Райский сад*. Х., м.  
198х288. 1961. Фрагмент. Musée national Message  
Biblique Marc Chagall. © VBK, Vienna, 2004  
(Photograph RMN, Gerard Blot)

2-я стр. обложки: *Роберт Мэпплторп. Томас  
и Дованна*. Желатиносеребряная печать. 1986.  
Нью-Йорк. Музей Соломона Р. Гуггенхайма.

3-я стр. обложки: *Анатолий Белкин. Белая ночь*.  
Фарфор. 2004.

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

Александр Котломанов  
**параллелограмма**

цитаты номера

рождественский дневник

ICA

**Deutsche Guggenheim**

**Альбертина**

**Далвичская картинная галерея**

**Центр Помпиду**

**Ажитаж на лондонских аукционах**

**Музей Метрополитен**

**Эрмитаж**

мир музея

Михаил Кузьмин

**академия фарфора: под знаком Марибы**

Николай Кононов

**Анатолий Белкин: штурм Главного Штаба**

Валентин Дьяконов

**бремя болотного человека**

Марина Колдобская

**а ну-ка, песню нам пропой, веселый ветер**

артикуляция / живопись

Сергей Даниэль

**ответное письмо**

Дарья Акимова

**пленники иконосферы**

Александр Боровский

**норматив Гаврильчика**

Вадим Михайлов

**Татьяна Назаренко: переходы**

Сергей Дебижев

**Зина Сотина: легкое дыхание**

артикуляция / концептуалистки

Валентин Дьяконов

**Ольга Чернышева: местный колорит в жанровом видео**

Ирина Дудина

**Сэм Тэйлор-Вуд: от иронии к экстазу**

Антон Успенский

**Ханна Дарбовен: чистая совесть и железная воля**

из-за рубежей

Астрид Фольперт

**Вальтер Беньямин: наш современник**

Александра Каурова

**архитектура освобождается от земного притяжения**

Зинаида Стародубцева

**атлантида Андрея Авинова**

photo-step

Марина Полюбяная

**Геннадий Ершов: мастер «магической машинки»**

Дмитрий Новик

**на фоне императора**

Александр Котломанов

**Арно Брекер в стиле «рейв»**

Лев Клейн

**Роберт Мэпплторп: не просто откровенный художник**

искусствознание / имена

Дарья Акимова

**«тончайший доктор» новейшего времени**

из книг

художественная хроника

петербург

московский обзор **Дмитрия Новика**

на родных просторах

хроника одной строкой

петербург

москва

Россия и СНГ

хроника жанра

2

3

4

14

21

24

26

27

29

31

34

36

38

40

42

44

46

48

50

52

54

56

57

60

64

89

104



## параллелограмма

Александр Котломанов

*Мы спим в одной постели  
По разные стороны стены.*  
БГ

**Параллельная линия, которая непременно сливается с себе подобной где-то там, за горизонтом, — образ необычайно символический. С одной стороны, она «по определению» должна выдерживать строгость собственной геометрической природы, с другой — в оптически иллюзорной перспективе нашего сознания она способна на любые метаморфозы. Такая вариативная геометрия параллелей возникает тут и там, когда человеческий ум пытается проанализировать что-то, выходящее за обыденные рамки. В нашем случае этим «что-то» является искусство.**

Сложно представить себе такую историю искусства, где сразу бы говорилось: все создаваемое художниками спонтанно и хаотично и оттого не поддается никаким попыткам классификации. Понятно, что в этом случае дальнейшее повествование уже теряет всякий смысл — по крайней мере в формате, принятом для «серьезного» исследования. Прошлое да и настоящее, взятое в оборот историком или критиком, подчиняется его волей некоему синтезирующему началу, зримый облик которого воспринимается уже отдаленно, на горизонте исторической или личной стратегии. Известно, что такие, в общем-то, случайные термины, как «готика», «барокко» или «рококо», обрели право на существование по прошествии значительного времени после их изобретения и уж тем более после заката эпох, попавших под эти наименования. Любая предлагаемая концепция должна образовать иллюзорную схему-среду, где старательно отобранные нити-линии сливаются в одну или несколько точек на воображаемой горизонтали умоизмерительного горизонта. Эти линии — параллельны.

Жизнь идеи в интерпретации ее биографа так же линейна, как и линейно время в общепринятом понимании. В радикальном варианте это видно на примере голливудских фильмов-биографий, где чистота линии жизни героя выдержана идеально и все концентрируется на непрерывной карьере политика, артиста, гангстера или художника вне его органической связи с другими не менее значительными личностями, бывшими рядом. Например, мне как-то довелось смотреть один такой movie, посвященный Гогену, где ни слова, ни намека нет про его друга Винсента Ван Гога. Впрочем, в истории есть немало реальных примеров параллельного сосуществования различных путей в системе одного сверхконцепта. Это особенно справедливо по отношению к тем временам, когда культура уже переживала пору расцвета, но средств массовой информации еще не было и в помине. Что, допустим, могли знать друг о друге два великих портретиста семнадцатого столетия Рембрандт и Веласкес? Осмелюсь предположить, что ничего. Тем не менее оба они воспринимаются в едином контексте, на что есть множество оснований, кроме одного — информированности одного о достижениях другого. То есть они транслировали схожие идеи, совершенно не подозревая об этом. Их параллельность обрела синтез много позже, на страницах художественных монографий.

Великим претворением композиции, гармонии параллельностей выступает книга. В отличие от свитка или клинописной таблички эта архетипическая форма позиционирует себя исключительно замкнуто, и в ней тем не менее «солируют» сепаративные, параллельные по смыслу элементы текста и иллюстрации. Иллюстрация не должна восприниматься комментарием к литературному источнику, и в лучших своих образцах она полностью независима от него — в то же время осуществляя те же идеи. Одним из несомненных свершений модернистской культуры было изобретение такой формы книжной графики, которая уже не требовала обязательного соединения с текстом источника, — вспомним художественные книги Матисса, Шагала, Пикассо и т. д. В русском искусстве такого рода примером являются рисунки Врубеля к произведениям Лермонтова — в частности к «Демону». Но даже такая независимость иллюстрации глубоко коренится в самой

книжной природе — системе синтезированной параллельности. По этому поводу Матисс говорил: «Я сравниваю эти две страницы [относительно белую с рисунком и относительно черную с текстом] с двумя предметами из реквизита жонглера. Представим себе его белый и черный шары — аналогично моим двум страницам, светлой и темной, — столь разные и в то же время связанные друг с другом. Несмотря на различие обоих шаров, искусство жонглера превращает их в глазах зрителей в гармоническое целое».

Единовременность художественных линий-интенций образнее всего мотивируется таинственным Kunstwollen, концептом, особенно популярным столетие назад, но существующим — правда, в довольно вялой форме, и сегодня. «Воля» или «дух» — это именно тот воздух, чье действие создает чудесную иллюзию перспективы, оптику синтеза параллельных линий и превращения их в сходящиеся лучи единой идеи.

Когда теория искусства стала все более проникать в живую ткань художественной жизни, возникло амбициозное желание реализации умозрительных конструкций в практической плоскости. Феномен художественной выставки, соответствующей концептуальной программе, сформировал иной вариант синтеза независимостей. В отличие от идеи музейной экспозиции (от лат. изложение, описание), дающей выбранный диапазон разностилевых форм, то есть предлагающей всего лишь представление о них, выставка-проект выдает саму себя за вариативную форму, синтез многоканального отклика. Успех куратора — селекционера арт-объектов, полностью зависит от одного необходимого таланта. В этом своем даре куратор сродни магу, жрецу (который, правда, может оказаться и шарлатаном) — он должен уметь улавливать движение художественного духа и в конечном счете руководить им, то есть вести подлинно магическую, почти религиозную практику.

Если уж зашла речь о религиозной тематике, то позволю себе обозначить еще одну, так сказать, параллель. Казалось бы, нынешнее время трудно ассоциировать с каким-либо религиозным энтузиазмом в искусстве — скорее, напротив. Но сама природа искусства коренится в духовной практике, обряде, и в простейших своих образцах оно — безымянный атрибут сакральной или оккультной традиции. Если религиозная тема сегодня не выявляется непосредственно, то это еще ничего не значит: она видна «на просвет», будучи скрытой в глубинной ткани арт-объекта. По своей структуре художественное поле современности очень напоминает многоконфессиональную ситуацию в религии. В той же степени оно сближается с политической системой многопартийности. Современное искусство, уходящее истоками в духовные, оккультные и квазиполитические идеи абстракционизма и сюрреализма, выработало систему параллельных кланов-конфессий-партий, занимающихся вроде бы одним и тем же, но как-то подчеркнуто обособленно. Идеологи арт-критицизма, разрабатывая полярные системы взглядов, используют подходящие лишь для выбранной системы терминологические конструкции, прибегая к помощи тайных языков, естественно, обособляющих ту или иную позицию и усложняющих подходы к ней.

Все важнейшие исследования в области искусства последних десятилетий насквозь политичны — они идеологически выдержаны интонацией какого-либо одного единственного образа мысли. Эти книги, поистине священные для адептов-приверженцев, довольно жестко фильтруют набор имен, важных для искусства 50-х, 60-х или 90-х годов, обязательно «забывая» о многих важных персонажах, чье упоминание разрушило бы стройность концепции. Рассеянное по магистралям интерпретаций, contemporary art не существует как феномен, оно предстает перед нами версиями неясного целого. Придет время, и кто-нибудь выстроит из сети параллельных арт-стратегий сегодняшнего искусства многомерную формулу с проекциями на горизонтальную диаграмму, которая будет соответствовать уже другому, еще одному линейному видению.

## цитаты номера

*По своей структуре художественное поле современности очень напоминает многоконфессиональную ситуацию в религии. В той же степени оно сближается с политической системой многопартийности. Современное искусство, уходящее истоками в духовные, оккультные и квазиполитические идеи абстракционизма и сюрреализма, выработало систему параллельных кланов-конфессий-партий, занимающихся вроде бы одним и тем же, но как-то подчеркнуто обособленно.*

Александр Котломанов (стр. 2)

*«Форма, форма — это все. Она в простом приглашении на обед, которое, по словам одного дипломата, так трудно бывает написать», — эти часто цитируемые строчки от Энгера ведут нас прямо в салон. Однако не только в мир псевдоклассических женщин с плечами Элен Безуховой, но и в мир «формальных» художественных исканий XX века. И как следствие — в мир реклам и красиво оформленных приглашений нашей современности. Дизайн именно с легкой руки академиков подменил собой искусство и превратил в фарс и французских «Сабинянок» Давида, и русских «Светочей Нерона» Семирадского.*

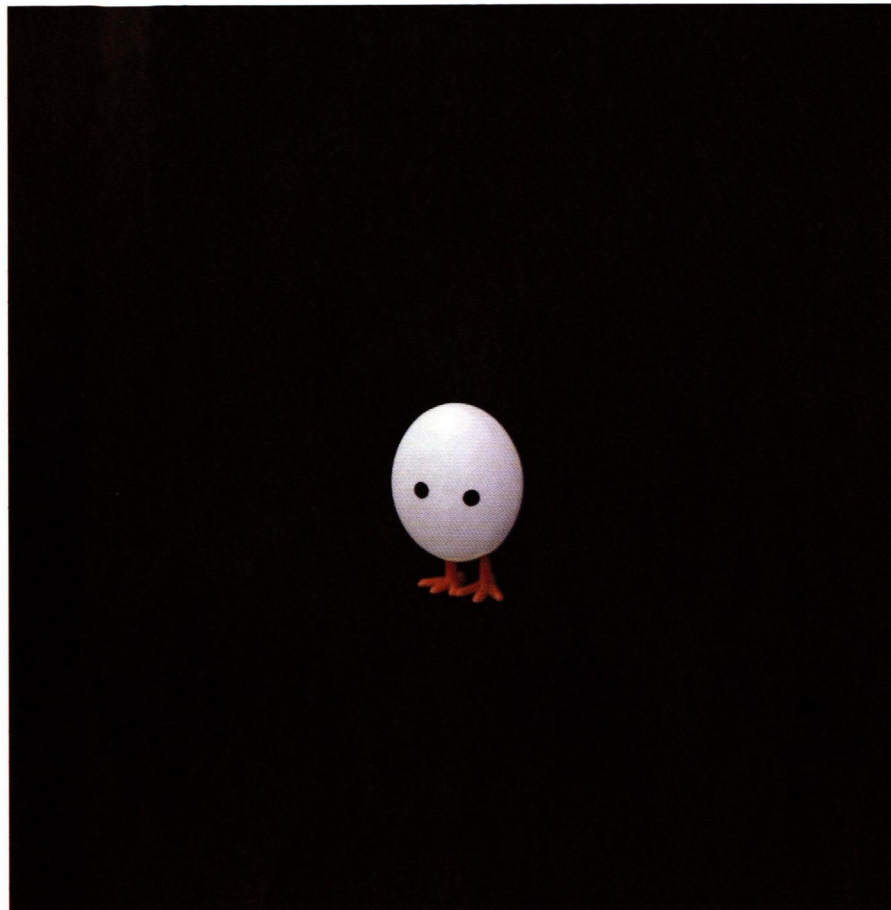
Дарья Акимова (стр. 30)

*Помню, как после просмотра первой части киноэпопеи «Властелин Колец» я вышел на свежий воздух с тяжелой от спецэффектов головой и в попытке избавиться от фантазов Толкиена/Голливуда проинтерпретировал фильм как притчу о развале СССР. Все вставало на свои места, сказка превращалась в иносказание: разнообразные правители Средиземья — руководители бывших союзных республик, кольцо всевластья — залог контроля над территориями, и Фродо — конечно же, Путин, искушаемый желанием возродить Советский Союз.*

Валентин Дьяконов (стр. 25)

*Ты пишешь: «Чем-то анализ Гройса напоминает и советское искусствоведение. Начав с отрицания соцреализма и пропаганды авангарда, автор «Утопии и обмена» пришел к выводу, что соцреализм и есть, во-первых, авангард, а во-вторых, даже постмодернизм. Но уж едва ли он думал, что сам станет продолжателем дела советских искусствоведов». Я бы сказал, что это совершенно закономерно, идет ли речь о Гройсе или о Деготь. Их дело — умственная коммерция, и не все ли равно, что подлежит продуманной утилизации и будет выброшено на рынок в качестве нового.*

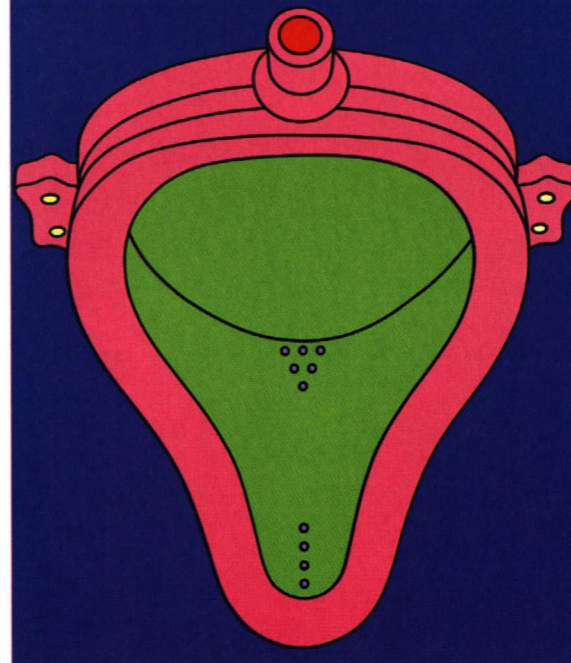
Сергей Даниэль (стр. 28)



Лучано Перна. *God Luck!* 2002. Коллекция художника



Крис Берден. *Новый пес и новая луна.* 2001. Коллекция художника



Майкл Крэг-Мартин. *Без названия (Бог).* 2002. Коллекция художника. Courtesy Gagolian Gallery, London



Скотт Григер. *Бойся бога.* 1996. Коллекция художника. Courtesy Patricia Faure Gallery, Santa Monica

### ICA: 100 художников видят бога

На стыке старого и нового года, в самое рождественское время, лондонский Институт современного искусства (ICA) организовал необычную выставку, сразу же окрещенную «визионерской» — «100 художников видят бога» (19 ноября — 9 января). Ее девизом стал афоризм Жоржа Дюамеля: «Я слишком уважаю идею Бога, чтобы сделать его ответственным за столь абсурдный мир». Неясно, правда, подтвердить или опровергнуть эту фразу собрались кураторы — художники Джон Балдессари и Мэг Кранстон, — но целью проекта они избрали доминанту религиозной идеи в современном искусстве, культуре и политике, самой что ни на есть актуальной жизни.

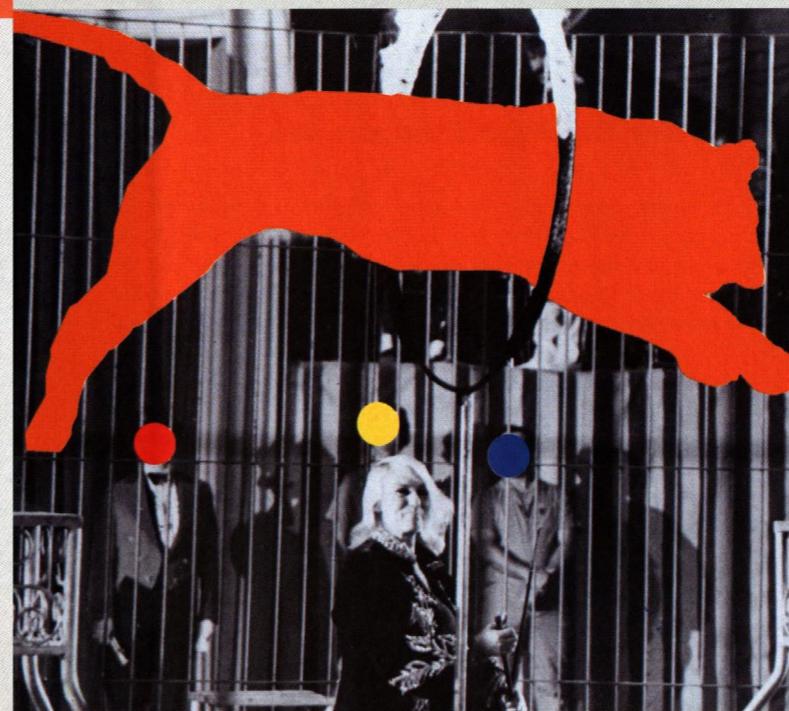
Авторами работ во всевозможных техниках (живопись, фотография, рисунок, видео, скульптура) выступила действительно добрая сотня художников. Среди самых известных — Майкл Крэг-Мартин, Дамиен Херст, Ребекка Хорн, Мартин Киппенбергер, Рой Лихтенштайн, Пол Маккарти, Брюс Науман и Герхард Рихтер. Лишь немногие из них изобразили что-то, связанное непосредственно с религией, скорее они выявили элемент мистического и мифологического, лежащий в основе концептуализма и искусства объекта. На то ICA и институт, чтобы проводить исследовательскую работу — даже в божественной сфере.

### инфо+

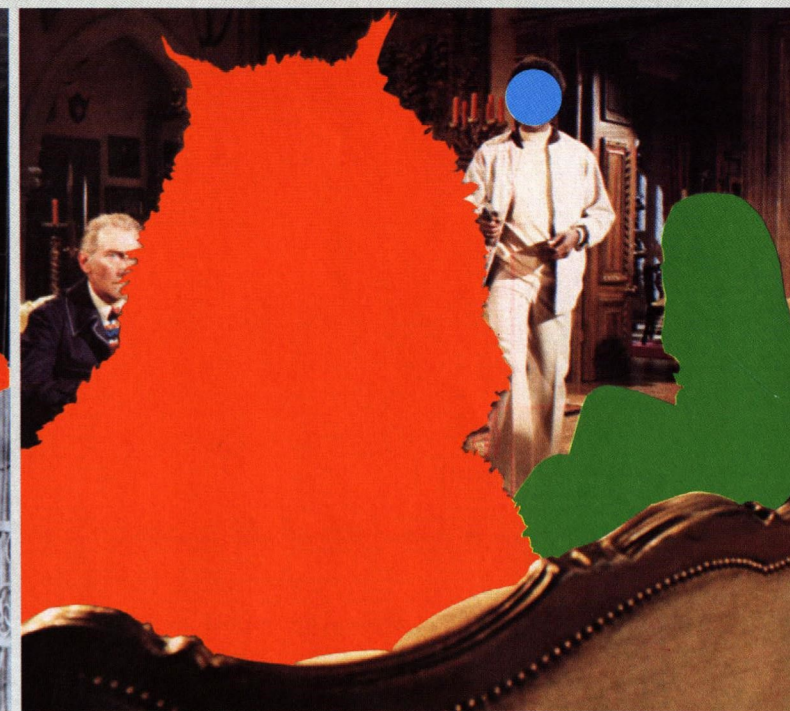
30 октября — 16 января в Deutsche Guggenheim проходит выставка-проект Джона Балдессари. Американский художник придумал для нее оригинальное название: «Что-то между почти правильным и не совсем совершенным (с добавлением оранжевого)». Этим событием немецкий Гуггенхайм продолжает серию инсталляций, специально заказанных для внутреннего пространства своей берлинской резиденции. Предыдущей выставкой этого цикла был проект Герхарда Рихтера *Acht Grau* («Восемь серых»).

До середины января на Унтер-ден-Линден демонстрируются 13 работ Балдессари, напоминающие о его давнем увлечении поп-артовой техникой коллажирования фрагментов фотографий и кинокадров. «Что-то между почти правильным и не совсем совершенным (с добавлением оранжевого)» разрабатывает тему промежуточности, олицетворением которой выступает оранжевый цвет — смесь красного и желтого. Балдессари использует ностальгические черно-белые кинокадры, закрашивая ключевые элементы изображения разными цветами с преобладанием «промежуточного» оранжевого. Он лишает готовую форму контекста, перенося ее в область вневременной и внесобытийной отстраненности. Художник экспериментирует с сопоставлением и столкновением образов, фактур и техник, развивая свою давнюю идею о визуальной реализации относительности любого смысла или значения, возможности их кардинального изменения при помощи нехитрых манипуляций с составляющими арт-объекта.

### Джон Балдессари: немножко оранжевого не помешает



Джон Балдессари. *Тигр и дрессировщик: с тремя фигурами. Трехмерный отпечаток, акрил. 303,53x374,65x8,89. 2004. Photo: Deutsche Guggenheim. © 2004 John Baldessari*

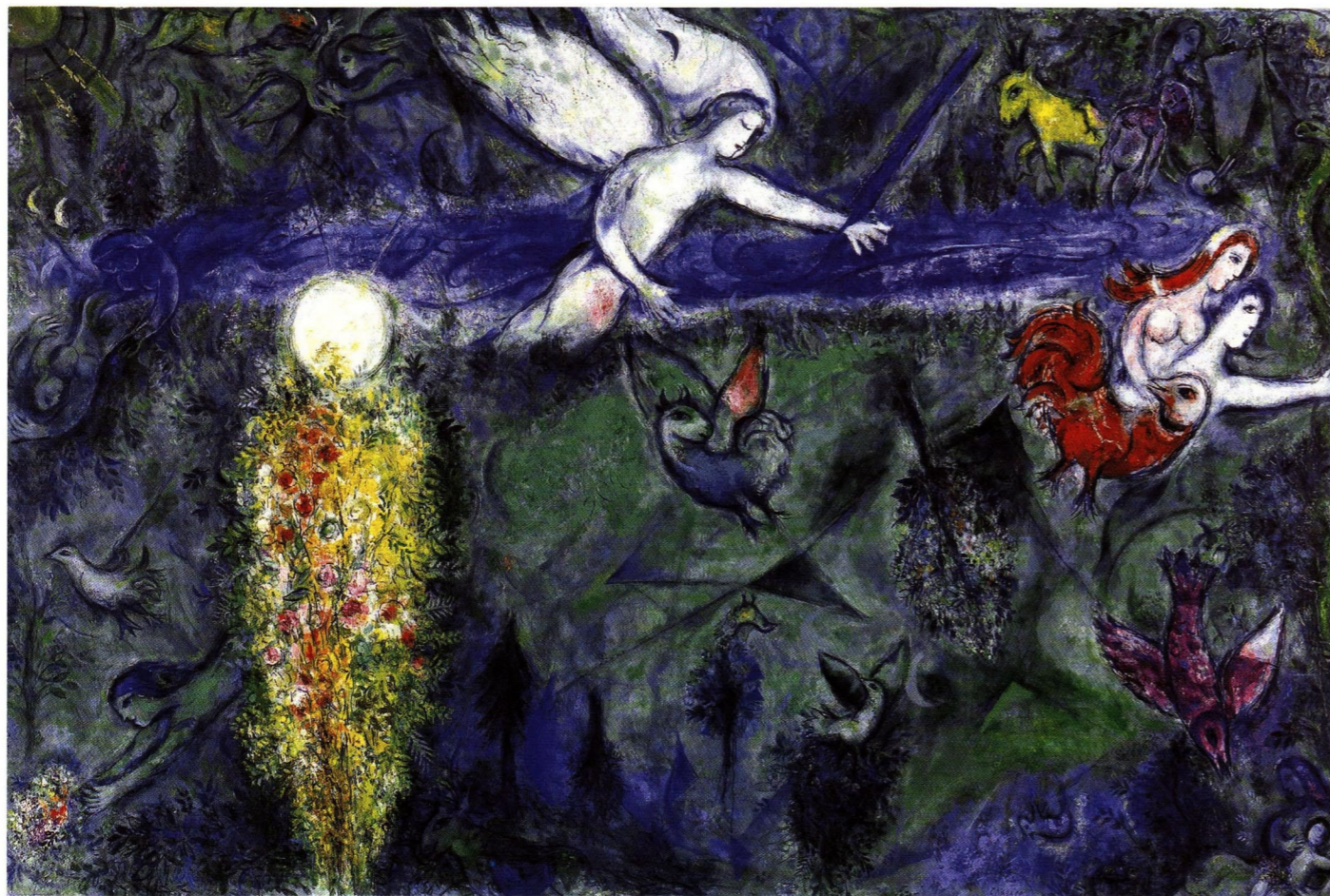


Джон Балдессари. *Звериное бешенство. Трехмерный отпечаток, акрил. 79x8,89. 2004. Photo: Deutsche Guggenheim. © 2004 John Baldessari*

### ICA (Лондон)

**13—16 января.** Кинофестиваль Halloween. Кино- и видеопозаказы, перформанс

**16—23 января.** Лондонский мим-фестиваль. Среди участников — петербургский театр «АХЕ»



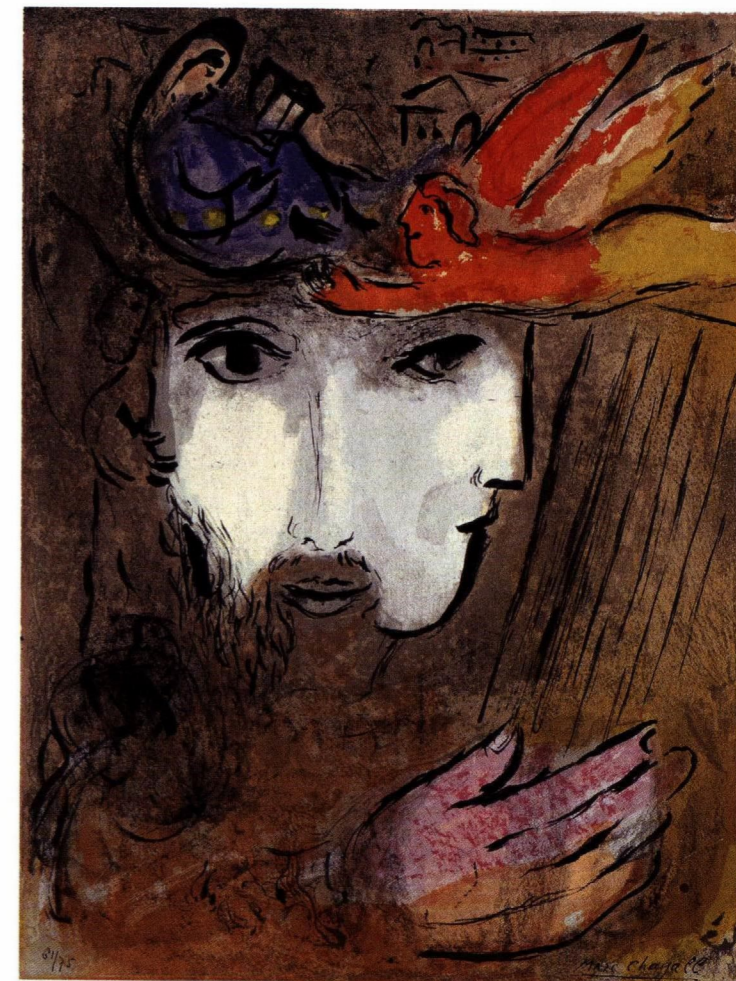
Марк Шагал. Изгнание из рая. Х., м. 190, 5x283,5. 1961. Musée national Message Biblique Marc Chagall. © VBK, Vienna, 2004 (Photograph RMN, Gerard Blot)

## Альбертина: библейские мифы Марка Шагала

До 28 марта — в этот день отмечается 20 лет со дня смерти Марка Шагала — венская Альбертина экспонирует несколько больших циклов его работ разного времени на сюжеты Священного Писания, привезенные из Musée National Message Biblique Marc Chagall в Ницце.

Шагал был среди тех мастеров модернизма, кто предпринял успешную попытку создания нового религиозного искусства на основе традиционных канонов, но с использованием современной трактовки формы: предельную насыщенность изображения создавали наложения ассоциативных образов и символика цвета. Широко известны многочисленные живописные композиции и витражи, выполненные им на духовную, иудаистскую и христианскую тематику. На открытии своего музея в Ницце в 1973 году мастер сказал: «Я был с детских лет очарован Библией. И до сих пор считаю, что это самый значительный литературный источник всех времен. С тех пор как я познакомился с ней, я искал ее отражения в жизни и в искусстве. Библия — словно эхо природы, и я пытаюсь объять это таинство». В 1925 году знаменитый парижский маршан и издатель Амбруаз Воллар предложил Шагалу проиллюстрировать библейскую «Книгу пророков». Художник приступил к этой работе в 1931-м, а закончил лишь в 1956 году. Для начала он отправился в поездку по земле обетованной и посетил Палестину, Сирию и Египет (подобный опыт был повторен в 1952-м, когда, иллюстрируя «Дафниса и Хлою», Шагал изучил Грецию и Италию). В 1931—1932 годах были закончены серия гуашей, ставшая основой будущей книги, и серия офортных, из которых 66 были полностью завершены и отпечатаны тогда же, а остальные 39 — только в 1952—1956 годах. Законченный библейский цикл из 105 гравюр увидел свет в Париже в 1956 году, выпущенный уже другим, не менее известным издателем — Териадом. Кстати, последней большой работой Шагала в жанре иллюстрации стали «Псалмы Давида», вышедшие в 1979-м в женевском издательстве Крамера.

На открывшейся в Альбертине выставке впервые представлены 122 работы из собрания музея в Ницце: рисунки, акварели, пастели, гуаши и гравюры, по-разному интерпретирующие священные тексты. Среди них — 17 монументальных панно цикла «Библейское провозвестие» (1954—1966). В цикл входят такие шедевры, как «Сотворение человека», «Рай» и «Изгнание из Рая», а также пять полотен, вдохновленных любовной лирикой Песни Песней. Особый интерес представляют и менее известные работы знаменитого художника. Речь идет о нескольких цветных литографиях, опубликованных в 1950-е годы в журнале Verve.



Марк Шагал. Давид и Вирсавия (Песнь 33—34). Литография. 35,8x26,5. 1956. Musée national Message Biblique Marc Chagall. © VBK, Vienna, 2004 (Photograph MBMC, P. Gerin)

Данная экспозиция тем более необычна, что со времени открытия Музея Шагала в Ницце существовало особое распоряжение художника о том, чтобы его полотна не покидали стен музея на Лазурном берегу. Распоряжение, которое, к удовольствию европейского зрителя, организаторы выставки позволили себе нарушить. Надеемся, что легитимным образом.

## инфо+

### Квентин Блейк и Рождество

Красочный рождественский подарок Англии и ее гостям приготовил Квентин Блейк, живой классик искусства книжной графики. В небольшой Далвичской картинной галерее, находящейся в одном из районов Лондона, он организовал выставку с немудреным названием «Квентин Блейк в Рождество» (27 октября — 16 января). Далвичская галерея — маленький, но богатый шедеврами музей, существующий уже более двухсот лет и обладающий, помимо всего прочего, великолепным собранием Пуссена и тремя шедеврами Рембрандта. Здесь часто проходят выставки современного искусства. Так, после Блейка, состоится демонстрация работ Энтони Гормли и Грэма Сазерленда.

На рождественской выставке английский график представил разнообразную по составу подборку собственных произведений последнего времени. Среди них — рисунки к его новой книге «Ангельская дорожка», иллюстрации для нескольких французских изданий, просто отдельные графические листы, а также специальная секция, посвященная Рождеству. Все картинки Блейка выполнены в его обычной, узнаваемой манере наброска-зарисовки, одинаково подходящей как для детских книжек, так и для литературы более серьезного характера.

### Альбертина (Вена)

до 9 января. Нео Раух. Новые рисунки известного немецкого художника

до 20 февраля. Алекс Кац. 35 рисунков и 15 картин одного из наиболее значимых персонажей современного американского искусства. Ретроспектива за последние 25 лет

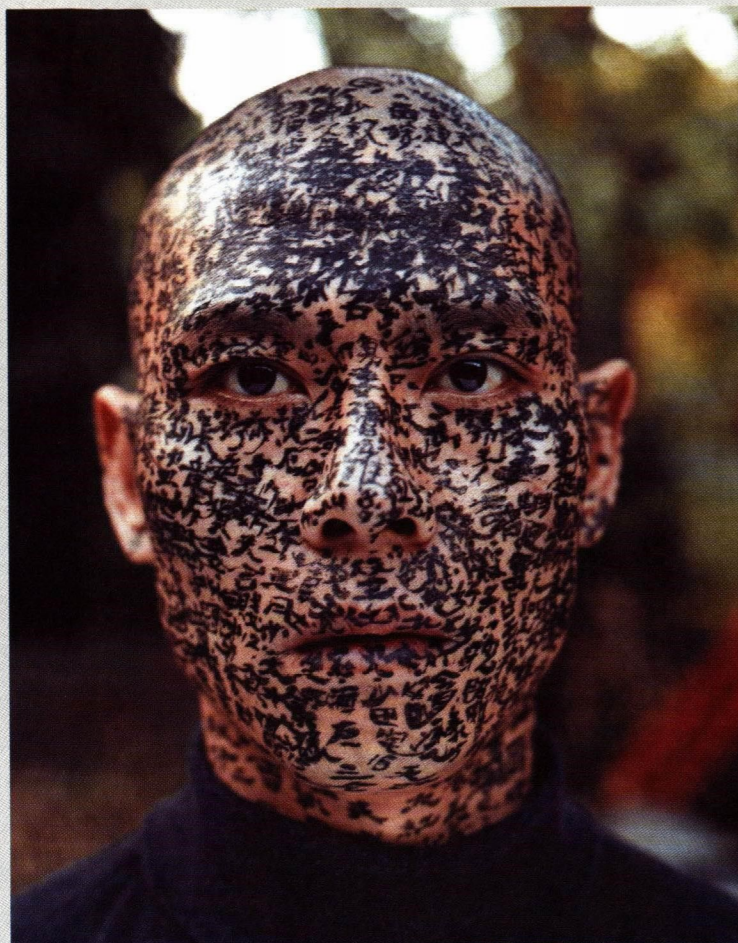
март — июнь. Пит Мондриан



Квентин Блейк. Корабль в небе



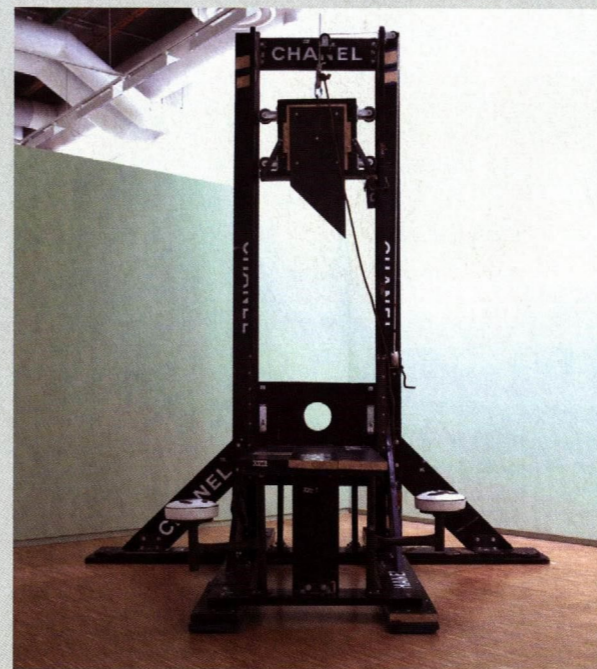
Квентин Блейк. Ребенок и собака



Жанг Хуан. Семейное древо. Тест №4. 106x132. 2003. Photo CNAC—GP/MNAM dist. RMN. Collection Centre Pompidou Musee National d'Art Moderne / Centre de Creation Industrielle



Гленн Браун. Архитектура и мораль. X. м. 140x98. 2004. Photo CNAC—GP/MNAM dist. RMN, Philippe Migeat. Collection Centre Pompidou Musee National d'Art Moderne / Centre de Creation Industrielle



Том Сач. Гильотина «Шанель». Дерево, сталь, кожа, нейлон, резина. 317x310x373. 1998—1999. Photo CNAC—GP/MNAM dist. RMN, Philippe Migeat. Collection Centre Pompidou Musee National d'Art Moderne / Centre de Creation Industrielle

В Галери дю мюзе представлены «новые поступления» в Национальный музей современного искусства. На этот раз это коллекция Джона Н. Розекранса (дар его супруги). Среди множества подаренных работ (три из них вы видите на снимках), что ценно, есть и блок скульптур современных, но уже известных авторов — таких, как Тони Крэг, Миммо Паладино, Том Сач, Ричард Тернбулл.

Кроме того, посетителя Помпиду привлечет и концептуальная выставка сезона «Звук и свет» (или «История звука в искусстве XX века»). Более 400 произведений, которые заняли пространство в 2100 квадратных метров. Проект готовился не один год, здесь много известных имен: Василий Кандинский, Пауль Клее, Франтишек Купка, Пит Мондриан, Йоко Оно, Джон Кейдж, Билл Виола, Брюс Науман.

Вся выставка разбита на три части. В первой фигурируют «музыкальные фантазии абстракционистов» на темы музыки Баха, Дебюсси, Стравинского, Шенберга, Шостаковича, джаза. Помните, у Пита Мондриана одна из картин так и называется — «Бродвей. Буги-вуги».

Во второй части собраны работы, фиксирующие попытки материализации звука с помощью фотоэлементов и осциллографов. Мода на подобные эксперименты началась еще в 20-х годах прошлого века, а продолжилась — уже с большим размахом, в 60—70-е. Итог — арт-пространством был апроприирован опыт «звуковых и световых вибраций». А заключительная часть проекта содержит самые провокативные произведения на заданную тему, включая... тишину. Ведь именно тишину композитор Джон Кейдж назвал «музыкой мира».

К выставке «Звук и свет» выпущен солидный и богато иллюстрированный каталог, который состоит из серьезных статей, подводящих «итог вековому роману художников-звуковиков и световиков». Он закончился вполне оптимистично: созданием новой аудиовизуальной чувствительности уже нашего времени.

## Жан Элион: ежедневный символизм

В этом году Центр Помпиду отмечает столетний юбилей известного французского художника Жана Элиона (1904—1987) выставкой, размещенной в Галери 2. Представлено сто произведений — 80 живописных работ и 20 большеформатных рисунков.

В истории искусства Жану Элиону отведено особое место. В 20—30-е годы XX века он был активным авангардистом, но в конце 30-х сделал резкий поворот и перешел к реализму. Стал фиксировать простую жизнь: людей, читающих на улице газеты, витрины магазинов, лавочки. В поле зрения художника попадали живописные французские реалии — душистые батоны-багеты, яркие тыквы, капуста. С течением времени «повседневные вещи» в интерпретации Жана Элиона стали восприниматься в аллегорическом ключе, как знаки и символы идеальной жизни.



Жан Элион. Большая овощная лавка. X. м. 1948. © Collection particulière, ADAGP

## Центр Помпиду (Париж)

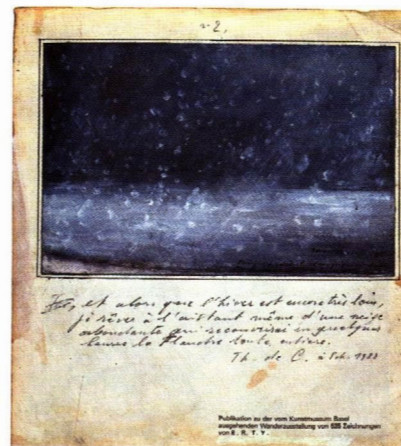
2—28 февраля. Взгляд на Сену. Роль знаменитой реки во французском искусстве. Доминик Эрве. Фотография

16 февраля — 16 мая. Как греза. Рисунки современных художников в сравнении с произведениями мастеров XVI—XVII веков итальянской школы

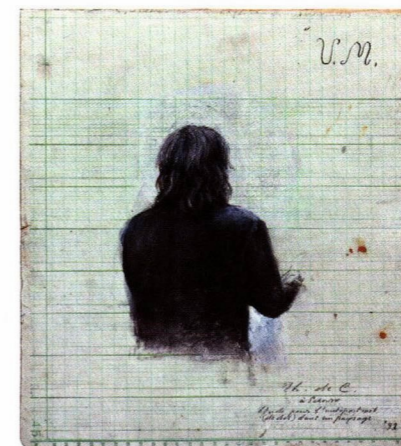
16 февраля — 16 мая. Жина Пан. Персональная выставка. Боди-арт

23 февраля — 9 мая. Дионисийское. Концептуальный проект

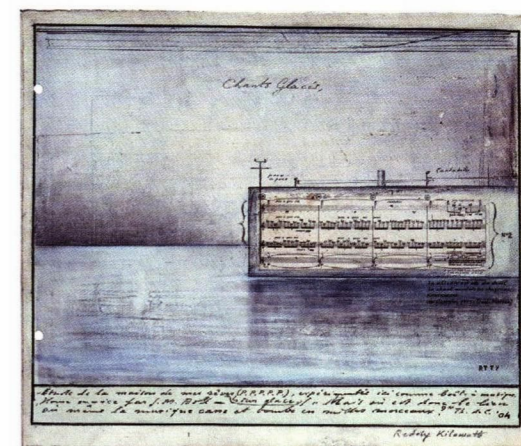
## Тьерри де Кордые: снежные палимпсесты



Тьерри де Кордые. Много снега... Гуашь, чернила, мел, карандаш, бумага. 23x21. 1998. Courtesy Thierry De Cordier (Gand) et Marian Goodman Gallery (Paris/New York). Photo: droits reserve



Тьерри де Кордые. Зимний дом. Этуд обложки. Синие чернила, коллаж. 29,5x21. 2004. Copyright Thierry De Cordier (Gand) et Marian Goodman Gallery (Paris/New York) Photo : droits reserves



Тьерри де Кордые. Замороженные песни. Гуашь, тушь, коллаж, картон. 26x30. 2004. Courtesy Thierry De Cordier (Gand) et Marian Goodman Gallery (Paris/New York). Photo: droits reserve

Для европейских эстетов, знатоков, снобов, а также приезжих интеллектуалов в галерее графического искусства развернута выставка бельгийского художника Тьерри де Кордые (р. 1954). Де Кордые — редкий образец творца, реализующего себя в разных жанрах: живописи, графике, скульптуре, философских текстах. Жизнь в его понимании — несуразная случайность, сгладить которую может только искусство; соответственно, человек — лишь магнит, притягивающий метафизические страдания.

В 1997 году Тьерри де Кордые переехал во Францию и теперь живет в уединении на севере Оверни — фактически в провинции. Основные темы его работ: человек, дом, пейзаж. Сам художник признается в том, что понять его произведения легко, надо только иметь в виду, что он пишет всю жизнь один единственный пейзаж, который варьируется в двух направлениях: то расширяется, то сжимается. При сжатию остаются только две полосы: земли и неба. Таким образом, картина для этого художника — своего рода философское исследование, усиленное индивидуальным опытом и душевной драмой, которую пережил и сам Тьерри, хотя, наверное, и не он один.

## ажитаж на лондонских аукционах

На недавних прошедших русских антикварных торгах в Лондоне картина Ивана Айвазовского «Исаакиевский собор в морозный день» была продана за рекордную сумму — 1 миллион фунтов (1889 тысяч долларов). Включая налоги на продажу, общая цена превысила два миллиона долларов. Полотно Айвазовского побило прошлогодний рекорд картины Кустодиева, проданной за 1,5 миллиона.

Русские антикварные торги ежегодно проходят в столице Великобритании, но еще никогда на них не наблюдалось такого ажиотажа. В конце ноября — начале декабря сразу два крупнейших аукционных дома — Christie's и Sotheby's — провели в Лондоне свои русские торги. К тому же к этим «монстрам» подключился еще один, MacDougall, молодой аукционный дом, основанный нашими соотечественниками. Всего в этих невиданных торгах участвовало две тысячи лотов — русская живопись и декоративно-прикладное искусство.

Без пяти десять утра все места в зале торгов Christie's были уже заняты. В большую комнату, обитую красными драпировками и украшенную «топ-лотами» — произведениями Айвазовского, Шишкина, Сверчкова и Репина, набилось человек двести, причем были скуплены все каталоги аукциона. Аншлаг составили русские дилеры и представители анонимных коллекционеров. Первый лот — полотно Михаила Попова «Кутафья и Троицкая башни Кремля» — был продан за 1300 фунтов. Вплоть до 39-го лота цены колебались в пределах 5—50 тысяч. Лот 39 — «Император Николай II и кайзер Вильгельм I в конном экипаже на фоне Петропавловской крепости» Николая Сверчкова ушел за 300 тысяч.

К началу двенадцатого торги дошли до 70-го лота — «зимнего» Айвазовского, которому уже накануне аукциона многие аналитики предсказывали несомненный успех. «Исаакиевский собор в морозный день» — уникальный образец зимнего и не морского пейзажа, каких Айвазовский почти не писал. Оценена картина была уже изначально очень высоко — от 1 до 1,5 миллиона фунтов. Стартовая цена — 550 тысяч фунтов. Всего за три минуты ее цена достигла рекордного миллиона.

После этого торги спокойно продолжались — вещи в основном уходили по 8, 20, 80 тысяч. Однако несколько раз цены вновь резко поднимались. Так, за балерину Коровина отдали 160 тысяч, пейзаж Сомова — 220 тысяч, античную сцену Генриха Семирадского — 650 тысяч. За 680 тысяч был продан «Лесной пейзаж» Шишкина. А эскиз Ильи Репина к картине «Портрет семьи художника в квартире при Академии художеств в Петербурге» был оценен анонимным коллекционером в 900 тысяч фунтов.

Рекордные суммы за произведения русского искусства были уплачены и на распродаже, организованной аукционом Sotheby's. Самым дорогим из 470 выставленных лотов стала картина Айвазовского «Уцелевшие в кораблекрушении», которая ушла за 1 422 568 долларов. Среди других лотов были полотна Александра Иванова, Репина, Сурикова, Малявина, Василия и Петра Верещагиных, Шагала, Константина Коровина, Шухаева, Яковлева, Фалька



Иван Айвазовский. Исаакиевский собор в морозный день. Х., м. 111, 1x144, 2

В интервью «Московским новостям» глава русского отдела Sotheby's Джоанна Викери на вопрос, не кажется ли ей, что на русских аукционах заметен разрыв между художественной ценностью картины и ее рыночной стоимостью, ответила, что очень высокая цена, конечно же, не всегда говорит о высочайшем художественном достоинстве лота. В качестве примера она привела две картины с прошедшего аукциона: упомянутую марину Айвазовского, которую она считает «самым коммерческим лотом», и тройной портрет Василия Шухаева 1921 года, названный г-жой Викери «художественным шедевром». В этой картине Шухаева, попавшей в Лондон из Австралии, кроме автопортрета художника, изображены его жена Вера и друг, не менее известный художник Александр Яковлев. Однако если «Уцелевшие» Айвазовского ушли почти за полтора миллиона долларов, то шухаевский шедевр был продан за сумму, почти вдвое меньшую.

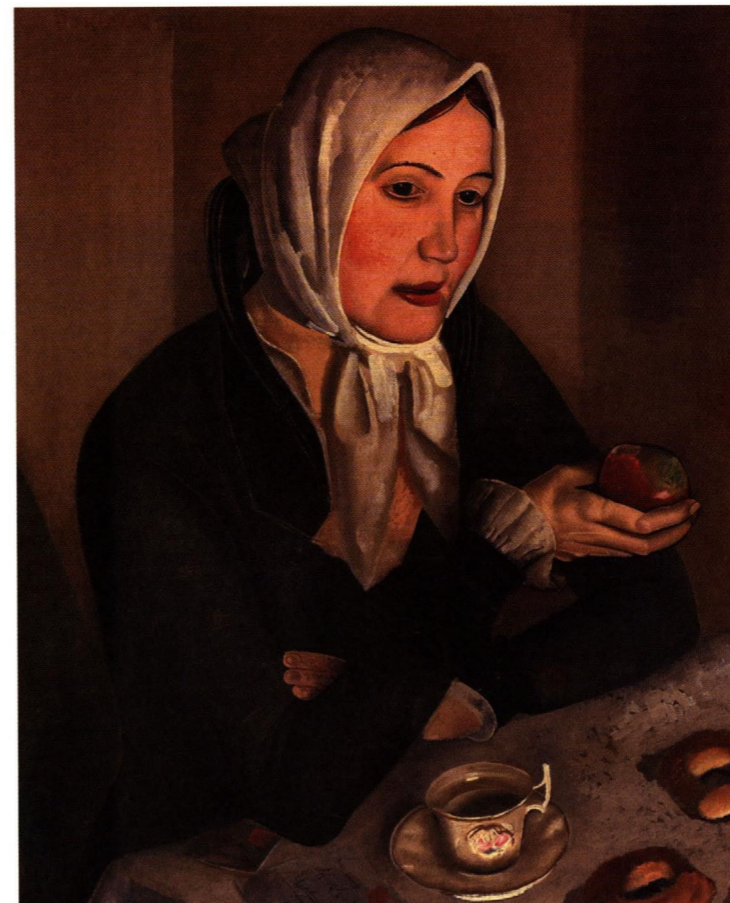
«Сейчас, — отмечает Джоанна Викери, — около 90 процентов наших покупателей приезжают из России». Значит ли это, что иностранцы не заинтересованы в приобретении русского искусства? «Русские, — уточняет Викери, — просто не дают им этого делать, они готовы платить неизмеримо больше, так что у зарубежных коллекционеров просто не хватает средств, чтобы бороться». За последние три года, по ее словам, на лондонском художественном рынке русского искусства наблюдается феноменальный рост цен. За это время они выросли в среднем на 30 процентов, а в некоторых сегментах рынка и на 50 процентов. Примерно так же вырос и объем продаж. Например, в прошлом году на двух аукционах «Сотбис» он составил 21,5 миллиона долларов, а в этом году один лишь майский аукцион принес практически столько же — 20,2 миллиона, что стало абсолютным рекордом лондонских русских аукционов.

Появление в последние годы в Лондоне огромного количества первоклассных произведений русского искусства, сопровождаемое безудержным ростом цен, как утверждают представители аукционных домов, вовсе не продиктовано никакой контрабандой — она попросту невыгодна: цены в самой России на незаурядные вещи не ниже, а даже выше лондонских. Огромное количество произведений большевистское правительство продало на Запад в 20—30-е годы. Немало вывезли эмигранты «первой волны», к тому же многие крупные русские художники жили и работали за границей, и на Западе сохранилось очень многое из их творческого наследия. Весь этот художественный ресурс, считают эксперты, трудно будет исчерпать даже в течение всего текущего столетия.

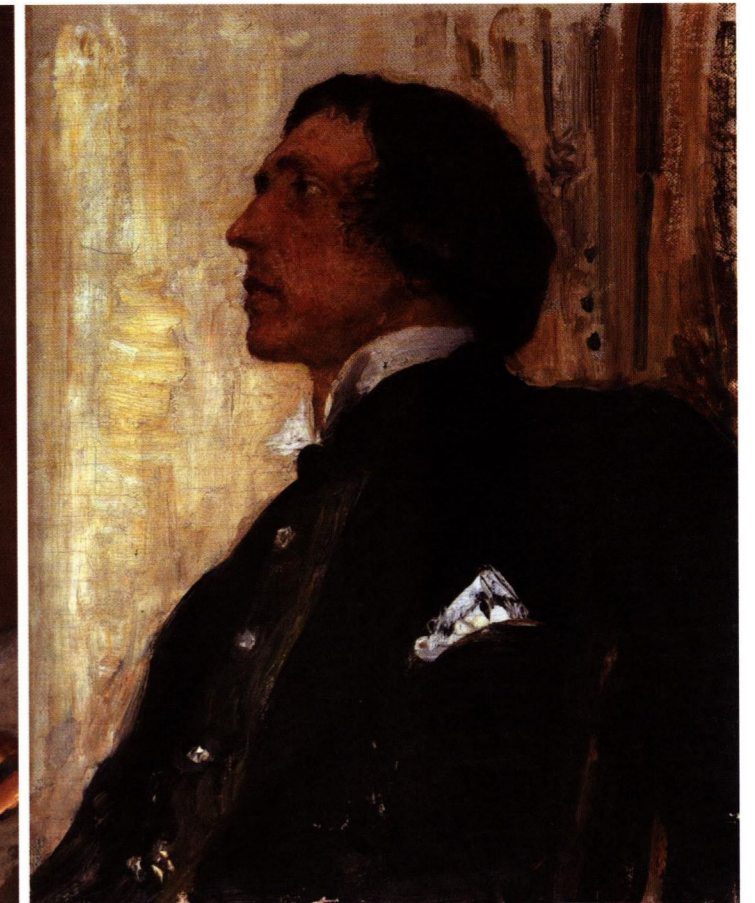
Поговаривают, что большой интерес к происходящему в Лондоне проявляет администрация Путина. По информации газеты «Московский комсомолец», на аукционе MacDougall представитель Путина собирался приобрести большой парадный портрет Николая I — авторское повторение картины, когда-то находившейся в Эрмитаже. Полотно должно было приобретаться на деньги из резервного президентского фонда специально для Эрмитажа.



Николай Сверчков. Император Николай II и кайзер Вильгельм I в конном экипаже на фоне Петропавловской крепости. Х., м. 98x150, 5. 1873



Борис Григорьев. Желудки с яблоками. Х., м. 72x59



Илья Репин. Портрет Николая Евреинова. Х., м. 65x51, 6. 1915



Традиционная рождественская ель в Музее Метрополитен. Позади ели: Режа из собора Valladolid, Испания. Железо, сварка, позолота, известняк. 15,86х12,81м. 1763. Дар The William Randolph Hearst Foundation, 1956

## Музей Метрополитен (Нью-Йорк)

**15 января — 3 апреля.** Питер Пауль Рубенс: рисунки

**до 30 января.** Величественная роскошь: сокровища дрезденского двора, 1580—1620

**1 февраля — 1 мая.** От Филиппо Липпи до Пьеро делла Франческа

**до 6 февраля.** Ар деко. Париж

**до 9 января.** Неведомые сокровища. Корейское искусство из коллекции Мэри Григс Барк

**до 20 февраля.** Не все то золото, что блестит. Искусство, форма и функция в позолоченной бронзе старинных французских интерьеров.

**до 20 февраля.** Китайская живопись: шедевры из коллекции музея

**до 6 марта.** Избранные: городская фотография и книга, 1936—1966

**до 3 апреля.** Наследие власти: древняя скульптура из Западной Мексики. Из коллекции Andraill E. Pearson Family.

**до 3 апреля.** Клее: период Баухауза, 1921—1931

**7 апреля — 10 июля.** Макс Эрнст: ретроспектива

## Метрополитен: праздник по-американски

Каждый год в канун Рождества в зале средневековой скульптуры Музея Метрополитен вырастает роскошная голубая ель высотой в 20 футов, украшенная не только привычными шариками и свечами, но и совершенно особенными вещами. У ее основания располагается рукотворная сцена Поклонения Младенцу, дополненная старинными фигурками ангелов, как будто слетающих с елочных лап. В этот раз рождественское действо в центре Нью-Йорка проходит с 23 ноября по 6 января.

Это ежегодное представление стало возможным благодаря миссис Лоретте Хайнс Ховард, с 1925 года собиравшей фигурки для сгёше (рождественских яслей). Ей принадлежит идея соединения древней католической традиции сооружения сгёше с обычаем праздничного украшения елок, распространенным среди протестантов и православ-



Фрагмент неаполитанского сгёше эпохи барокко. Нью-Йорк, Музей Метрополитен. Дар Лоретты Хайнс Ховард, 1964



Ангелы. Неизвестный неаполитанский мастер XVIII столетия. Полихромная терракота, дерево, шелк, серебро. Нью-Йорк, Музей Метрополитен. Дар Лоретты Хайнс Ховард, 1964



ных. Впервые подобная новаторская комбинация была продемонстрирована в 1957 году, когда Метрополитен организовал выставку уникальной коллекции миссис Ховард. Начиная с 1964 года, собирательница передала в дар крупнейшему музею Америки более 200 образцов неаполитанских сгёше XVIII века и с этого времени устраивала регулярные рождественские выставки-елки. Сначала выступая в роли помощницы, после смерти матери в 1982-м ее дело продолжила дочь миссис Ховард, Линн. А сейчас традицию подхватило уже третье поколение в лице дочери Линн, художницы Андреа Селби Росси.

Голубая музейная ель обычно аранжируется фигурками ангелов и херувимов числом более полусотни. Пространство в тени торжественного древа реконструирует действо, каноническое для сгёше эпохи барокко: собственно сцена Рождества, поклонение пастухов с домаш-

ними питомцами на привязи, процессия волхвов с экзотически разодетой интернациональной свитой и, наконец, колоритная толпа горожан и крестьян, сбжавшихся поглазеть на свершившееся чудо.

Каждая фигура высотой от 6 до 20 дюймов — настоящее произведение искусства. Традиция сгёше, основанная по преданию самим Франциском Ассизским, настолько расцвела в Неаполе XVIII столетия, что в изготовлении этих, в общем-то, игрушек, принимали участие лучшие скульпторы своего времени — Джузеппе Саммартино, его ученики Сальваторе ди Франко, Джузеппе Гори, Анджело Вива и многие другие. Голова и плечи фигур делались художниками из терракоты, после чего игрушки раскрашивались и укреплялись на проволочном каркасе, и лишь затем для кукол шились одежды, украшения для которых создавали неаполитанские ювелиры.

## инфо+

## Фаберже: утраченный и обретенный

В российской императорской семье принесенные в подарок ювелирные украшения Фаберже всегда были знаком нежных чувств. Так, император Александр III дарит в 1894 году своей супруге, императрице Марии Федоровне, на пасху невероятно хрупкое и фантастически красивое яйцо «Ренессанс», а Николай II — Александре Федоровне — яйцо «Бутон розы» (1895), «Ландыши» (1898), яйцо «Пятнадцатая годовщина царствования» (1911). Той же Марии Федоровне, но уже как матери и вдовствующей императрице, он также приносит в дар несколько изделий Карла Фаберже — яйцо «Петушок» (1900), «Лавровое дерево» (1911), яйцо «Орден Святого Георгия» (1916).

В 1917 году императорской сказке пришел конец. Сначала перевезенные в Москву, а позже большей частью распроданные за границу, пасхальные яйца и другие драгоценности разлетелись по миру. Процесс распыления уникальной ювелирной коллекции длился десятилетие (1920—1930). Что-то приобрел американец Арманд Хаммер, что-то — англичанин Эммануэль Сноуман. 10 пасхальных яиц остались в коллекции Оружейной палаты.

В 1950-х годах начался настоящий бум Фаберже. Богатые американцы за большие деньги начали стремительно покупать изделия прославленной фирмы. Держателем многих ценнейших вещей по стечению самых разных обстоятельств стал Малкольм Стивенсон Форбс (1919—1990), президент и главный редактор журнала «Форбс». Как

это обычно бывает, после смерти отца дети решают распродать «папину коллекцию». И действительно — что-то было продано. Но вот в историю вмешивается российский предприниматель Виктор Вексельберг (на дворе уже XXI век) и по договоренности с семьей Форбса, минув все аукционы, приобретает практически всю коллекцию прославленного журнального магната. Под коллекцию Фаберже создается культурно-исторический фонд «Связь времен», главой попечительского совета которого и становится Вексельберг. Он же принимает решение, направленное на то, чтобы прославленные ювелирные изделия были явлены широким массам зрителей. Уже проведены две выставки: одна — в Патриаршем дворце Московского Кремля, вторая — в Областном краеведческом музее города Екатеринбурга.

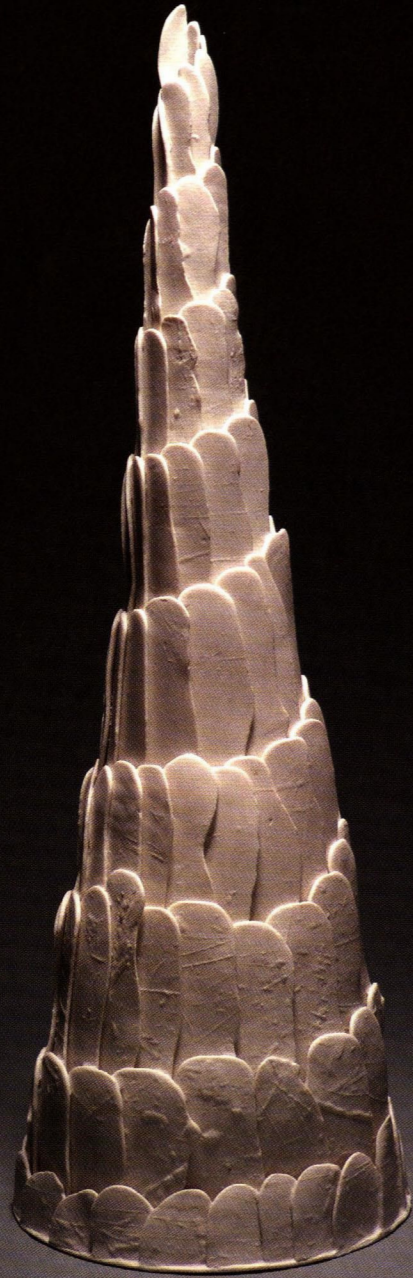
Фонд «Связь времен» не случайно выбрал для третьего показа своей коллекции Государственный Эрмитаж. Выставка «Фаберже: утраченный и обретенный» (до 13 февраля 2005) включила в себя 26 экспонатов, 15 пасхальных яиц, девять из них — императорские. Это тоже часть легенды, что-то вроде красивого эпилога: «возвращение на круги своя»... Но точку во всей этой истории никто ставить не собирается. Юридический статус коллекции таков, что ее можно вывозить за границу. В планах фонда — показ изделий Фаберже в Западной Европе, но сначала их должны увидеть российские зрители. Предполагается, что после Петербурга уникальная ювелирная коллекция отправится в Тюмень.



Яйцо «Ландыши». Фирма Карла Фаберже. Мастер Михаил Перкин. Золото, алмазы, рубины, эмаль. Высота 20 см (в раскрытом виде)

Рождественский дневник подготовили: А. Котломанов, М. Кузьмин, О. Васинкевич, И. Мушкина





НоМИ благодарит Екатерину Эристави (ЛФЗ) за помощь в подготовке этого материала.

## академия фарфора: под знаком Марибы

Михаил Кузьмин, Юрий Молодковец (фото)

**Мы живем в мире, где что-то постоянно бьется, ломается, трескается, крошится и выходит из строя. Нет ни одной вещи, на которую можно было бы положиться. Гвоздь неожиданно продырявливает шину, футбольный мяч попадает в стекло, а на стремянке, необходимой для срочной работы, в самый неподходящий момент недосчитываешься нескольких ступенек. Да и планета Земля, третья от Солнца, пребывает в постоянном страхе от возможного столкновения с очередной гигантской кометой.**

И все же вопреки всякому здравому смыслу хрупкие вещи и эфемерные идеи всегда были в цене. Если бы существовал рейтинг хрупкости, то, вне всякого сомнения, верхние строчки в нем были бы отданы мечтам, грезам, утраченным иллюзиям и... фарфоровым изделиям. Интересно, какую цель преследовали терпеливые и трудолюбивые китайцы, когда в VI веке придумывали состав твердого фарфора, а потом много веков держали его в секрете? Возможно, их просто манил этот материал, «полный необычайной прелести, могущий принимать разнообразные изящнейшие формы и допускающий всякие виды окраски и раскраски».

Мы ничего не поймем в фарфоре, если будем воспринимать его в отрыве от одной очень важной «бытийственной категории»: от идеи роскоши, которая легко овладевает умами и глазами не только аристократов, но и вообще сильных мира сего. Кстати сказать, это тоже отдельная тема исследования: почему на каком-то историческом витке европейские господствующие классы увлеклись хрупкими изделиями, привезенными из Китая и Японии? Увлеклись до такой степени, что возжелали иметь в своем подчинении небольшие фарфоровые мануфактуры. Оставим в стороне соображения выгоды, прямого экономического эффекта и прочих призывных констант. Вряд ли короли Фридрих I и Август Свирепый страстно желали улучшить свое финансовое положение с помощью торговли фарфоровыми изделиями. Просто к той власти, которой они обладали, им хотелось добавить еще и безграничное господство над хрупкими и нежными вещами.

Вспомним, что у истоков создания Мейсенской мануфактуры (Meissner Porzellanmanufaktur, 1710) стоял алхимик Иоганн Фридрих Бетгер, талантливый ученый и удачливый авантюрист. Рассказывают, что ему удалось добиться отличных результатов в деле превращения

неблагородных металлов в благородные. И, видимо, поэтому за ним охотились сразу несколько королей, но Бетгер вовремя бросил «алчное производство» и переключился на изобретение легкого и невинного фарфора. После многолетних поисков и многочисленных попыток он все-таки изобрел то, что хотел: добился «абсолютного слияния черепка и глазури». Кстати, есть основания полагать, что именно этот ученый придумал розово-фиолетовую «перламутровую» глазурь.

Вслед за Мейсенской мануфактурой в Европе возникают и другие заводы по производству изделий из твердого фарфора. Россия приобщилась к этому процессу в 1744 году. На берегу Невы, на окраине тогдашнего Санкт-Петербурга, возник Императорский фарфоровый завод, который в ту пору предназначался исключительно для нужд царского двора. В 1917 году завод был национализирован и переименован в Государственный фарфоровый завод. Чуть позже к названию добавилось имя Михаила Васильевича Ломоносова. Теперь это ОАО «Ломоносовский фарфоровый завод», сокращенно «ЛФЗ», и в рекламе эта, последняя аббревиатура не нуждается.

260-летие с момента своего основания ЛФЗ совместно с Государственным Эрмитажем отмечает двумя важными событиями. Во-первых, большой выставкой **«Вокруг квадрата: авангардный фарфор из революционной России»**, которая открылась 18 ноября 2004 года в Сомерсет-Хаус (Лондон), в так называемых комнатах Эрмитажа. Экспозиция — а в ней более 300 изделий из фарфора и 70 эскизов, датированных 1918—1930 годами, — разместились в четырех залах. Зрители Великобритании впервые в таком большом объеме знакомятся с «одной из самых ярких и загадочных страниц истории не только русского фарфора, но и мирового декоративно-прикладного искусства». Большинство экспонатов, представленных на выставке, привезены в Англию из Музея фарфора, который находится на территории ЛФЗ и является с 2001 года самостоятельным отделом Эрмитажа.

Самый большой раздел лондонской выставки посвящен супрематизму. И надо сказать, что когда мы знакомимся с идеями Казимира Малевича по его трактатам, а также по его живописным и графическим работам, то не можем отделаться от ощущения «невероятной, донельзя абстрактной, сухости его теории». И в единственно возможном материале — в фарфоре супрематизм наконец-то находит себя, приобретая убедительные черты «живого дерева». Из сугубо абстрактной субстанции он превращается в художественную философию, вполне осязаемую и зримую: белизна фарфора, его сакральная чистота, в подаче супрематистов начинает восприниматься и нами как новое пространство, которое жаждет вербализации. И она происходит — «простыми геометрическими фигурами контрастных цветов, динамично несущимися в межгалактическом пространстве».

Первую партию супрематического фарфора Казимир Малевич выпустил в 1923 году. В лондонской экспозиции представлены знаменитые образцы его чайника и его же полчашки, дающие представление о принципе «утилитарного совершенства вещи». Чуть позже работы мэтра поддержали своими произведениями и его ученики — Николай Суевин, Илья Чашник, Анна Лепорская. Убивал ли супрематический фарфор, будучи по своей сути «прогрессивно динамичным», идею праздной роскоши, что называется, на корню? Или, будучи еще одним ее материальным воплощением, он своевременно отдал «дань уважения аристократам революционного духа»? Ведь чем аристократичней революционный дух, тем он роскошней, свободней. К тому же все знают, что случилось потом, после нескольких лет художественного подъема: на пути всякой роскоши неотвратимо встал социалистический реализм (1934—1984), плоды тотального господства которого мы познаем до сих пор.

В 1926 году нарком просвещения Анатолий Луначарский посетил выставку фарфоровой продукции ГФЗ и написал по этому поводу статью (она была опубликована в журнале «30 дней», №1, 1927). Осматривая экспонаты, Анатолий Васильевич выделил прежде всего два вида тогдашнего фарфора: супрематический и агитационный. Последний создавался на заводе усилиями уже других художников: Павла Кузнецова, Кузьмы Петрова-Водкина, Владимира Татлина, Натана Альтмана,

Владимира Конашевича. Нарком просвещения был очень осторожен в своих выводах, но и его волновала проблема адаптации роскошного фарфора к современным условиям: «Может ли такой хрупкий материал вполне слиться с более терпким и мужественным искусством, которое выдвигается массами? Эту проблему разрешит лишь будущее... Ныне, под руководством Центрального фарфорового треста, его инженеров и художников, наш фарфор вновь расцвел небывалым образом. Мотивы более близкие народу, мотивы тех свободных форм ярко современного характера, которые еще никто не решался применить к фарфору, мотивы идейные, связывающие через надписи и рисунки фарфор с нашей современностью, — все это, с сохранением чрезвычайного вкуса и с появлением тончайшей изобретательности, расцвело в художественном производстве фарфорового завода и придало советскому фарфору значительную художественную ценность настолько, что к нему стали проявлять небывалый интерес во всех странах Европы».

Статья Анатолия Луначарского поражает своей амбивалентностью. В сочетании с изящными реверансами в сторону нового искусства налицо все признаки революционной риторики, кивки в идеологическую сторону. И в этом смысле к ней не подкопаешься — умел нарком просвещения обходить острые углы. И в то же время чувствуется, что Луначарский оценивает нынешнюю ситуацию с точки зрения вечности. Он фактически пророчесствует, заглядывая в будущее, в котором мировое признание получили два вида фарфора: супрематический и агитационный.

Вторая творческая акция, которая проходит в год 260-летия знаменитого завода, тоже организована ЛФЗ совместно с Государственным Эрмитажем, называется **«Академия фарфора»**. В конце мая 2004 года было объявлено, что ЛФЗ приглашает к творческому сотрудничеству более тридцати известных художников Санкт-Петербурга, среди которых **Владимир Овчинников, Вячеслав Михайлов, Феликс Волосенков, Анатолий Белкин, Владимир Шинкарев, Ольга и Александр Флоренские, Михаил Копылков, Рашид Доминов, Владимир Загоров, Леонид Борисов, Елена Губанова, Иван Говорков, Геннадий Устюгов, Евгений Ухналев, Василий Голубев, Виктор Данилов и др.** Вместе со штатными художниками ЛФЗ, которых около двадцати и которые тоже достаточно известны, приглашенные авторы вяжутся в «марафонскую фарфоровую гонку», продолжительностью в пять месяцев — с июня по октябрь. В ноябре прошли «инвентаризация» сделанного и отбор работ для эрмитажной выставки, которая по традиции открывается накануне Нового года и Рождества, 21 декабря. Если в предыдущие годы для фарфоровых выставок Эрмитаж предоставлял, как правило, небольшие залы (Аполлонов, Арапский), то на этот раз, учитывая размах акции, решено показать произведения «академиков фарфора» в одном из больших дворцовых пространств — рядом с Восточной галереей Зимнего дворца.

Как же шла работа «новичков» на ЛФЗ? Когда «фарфористы нового призыва» разбрелись по цехам, очень скоро выяснились их индивидуальные предпочтения. На поиск новых авторских форм замахнулись лишь некоторые художники. Те, у кого уже был опыт керамической работы. Это, например, Александр Задорин, Сергей Соринский, Михаил Копылков, Владимир Цивин, Юлия Доголяцкая, Анатолий Белкин. Остальные не стали рисковать и предпочли экспериментировать с готовыми, но еще не раскрашенными формами, с так называемым «бельем».

ЛФЗ, как и полагается хорошему работодателю, предложил «фарфоровым неопитам» довольно большой выбор для росписей — как надглазурных, так и подглазурных: несколько блюд разного диаметра, в том числе и овальных, несколько разновидности чайников, чашек, кружек. Вполне понятный ажиотаж вызвали чайник Малевича и его же полчашки. Многим хотелось поколдовать над этими теперь уже культурными предметами, что оказалось делом совсем не простым. Свою волю отцу супрематизма удалось навязать практически единицам — например Марьяне Бозуновой. Она усмирила строптивый чайник Малевича, «накрыв» его плодово-ягодным орнаментом, и в данном случае сработал эффект покровительственной окраски: смотрим издали и

видим только «кусочек урожайного садика». Приближаемся к объекту на расстояние вытянутой руки: господи, да это же сущая «интеллектуальная крепость», этакий бронепоезд под видом чайника!

Сугубо самостоятельными и авторскими стали и два сюжета Елены Губановой. В одном она использовала рукописные тексты — и даже не Малевича, а своего мужа и соавтора, Ивана Говоркова, взятые из его записных книжек, которые вполне органично легли на трехмерное заведение великого супрематиста. Второй вариант еще интереснее, если вспомнить «коан» о черной кошке в темной комнате. В пугающие супрематические лабиринты Казимира Малевича Губанова ввела, «вписала» и кошку, и мышку, и кусочек сыра. То, что эта современная художница делает с Малевичем, и есть так называемая деконструкция, освещенная именем философа Жака Дерриды. Лена рассматривает сервиз как сгусток текстов с претензией на строгость застывшей структуры, на некий монолит и своим альтернативным дискурсом пытается взорвать супрематизм изнутри, высвобождая его «репрессированную метафору».

Самыми не революционными и не агитационными, а значит — и самыми роскошными, как кажется, оказались в этом проекте работы, созданные керамистами в виде новых композиций на основе авторских форм, а не из готовых вариантов. То есть эти художники целенаправленно работали с сырой фарфоровой массой и добились на конечной стадии какой-то особо трепетной нежности своих произведений. У Сергея Соринского в композиции «Дефиле» хрупкость сосуда становится знаком «вечной женственности». У Александра Задорина в «Античном мотиве» хрупкость бисквитного трона подчеркивает непрочность императорской власти. А Владимир Цивин в двух композициях («Зима» и «Весна») всю природу превращает в одну хрупкую вселенную. Дальше всех по экспериментальной линии «хрупкое—мягкое» пошел Михаил Копылков: его сервиз «Прикольный завтрак» — соединение несоединимого; это, как метко выразился один зритель, «победа сурового пирсинга на нежном теле фарфора».

Когда организаторы «Академии фарфора» затевали весь этот сырбор, то преследовали по крайней мере две цели. Первая — музейная. После окончания акции и выставки лучшие произведения останутся в музее ЛФЗ и, соответственно, в Эрмитаже. Кстати сказать, подобная перспектива радует художников. Приятно указать в своем послужном списке, что часть работ находится в собрании Эрмитажа. Вторая — не будем скрывать — коммерческая. Среди множества расплывшихся

блюдов, чашек, кружек есть и такие, которые вполне могут быть запущены в серийное производство.

По тарелкам Ольги Флоренской, например, из цикла «Лучшие люди Санкт-Петербурга», на которых выписаны кобальтом знаменитые люди земли питерской, можно изучать отечественную историю. Представлены во всей своей «митьковской красе» академик Михайло Ломоносов, сочинитель Александр Пушкин, писатель Федор Достоевский, балерина Матильда Кшесинская, живописец Илья Репин, налетчик Ленка Пантелеев, цыгане Соколов и Матреша... Уверен, что эта серия могла бы стать для кого-то хорошим подарком, не лишенным юмора. Как и кружки Александра Флоренского из серии «Реклама вечных ценностей». Стоит обратить внимание и на радостно-мажорные блюда и чашки Владимира Загорова. По ним можно изучать историю живописи XX века: Гоген, Сезанн, Матисс, Клее, Пикассо... Но и это не главное: эти фарфоровые предметы интересны и сами по себе, особенно серия экзотических портретов «Мариба», сделанная на тыльной стороне овальных блюд.

Смелость творческой акции «Академия фарфора» состояла в том, что среди приглашенных художников были живописцы, графики, скульпторы, несколько керамистов. А профессионалов фарфора почти не было. Поэтому каждому из них пришлось входить в курс дела и осваивать элементарные навыки работы с хрупким материалом, требующим, особенно при обжиге, трепетного к себе отношения. Понятно, что на первых порах процент брака был достаточно велик, хотя и черепки, которых оказалось много, не пропали даром, пошли в дело. Елена Губанова и Иван Говорков выполнили композицию как раз из битого фарфора: собрали осколки, спрессовали, склеили. Получился ровнехонький кубометр — своего рода памятник всем утраченным фарфоровым иллюзиям! Авторское название не лишено иронии: «Русский сервиз». В нем чувствуется намек на какой-то большой праздник, который, как часто бывает в России, завершается битьем посуды. Внутри кубического объекта художники установили магнитофон с записью звуков бьющегося фарфора. Под эту «музыку», как кажется, и вся выставка воспринимается зрителем острее и драматичнее.

Ну а пока — на нашей улице праздник, и не только потому, что на дворе Рождество, Новый год и вообще зима. Просто радостно за всех «академиков фарфора» от современного искусства, чьи работы зритель теперь сможет увидеть в самом Эрмитаже. Сегодня мы представляем работы некоторых из них.

## инфо+

вершенного по форме и безупречного по техническому исполнению». В 1918-м начальником художественного отдела завода был назначен Сергей Чехонин, которому, по существу, и обязан своим появлением революционный фарфор. В конце 1922 года Сергея Чехонина на посту художественного директора сменил Николай Пунин.

Лондонская экспозиция разместилась в четырех залах. Первый знакомит посетителей с супрематическим фарфором. Во втором представлены изделия, расплывшиеся и созданные по проектам известных художников, впервые приглашенных на завод: П. Кузнецова, К. Петрова-Водкина, В. Татлина, Н. Альтмана, В. Конашевича и других. В следующем экспонируется «агитационный» фарфор. Экспозиция четвертого зала отображает наследие 1930-х годов — завершающего периода авангардистского эксперимента в России. Особого внимания заслуживают такие экспонаты, как тарелка работы Марии Лебедевой с лозунгом «Кто не работает, тот не ест» и знаменитая тарелка с росписью в красно-зеленой гамме Натана Альтмана «Земля — трудящимся» 1919 года.

Куратором этой во всех смыслах успешной зарубежной выставки стала заведующая Музеем фарфора Государственного Эрмитажа, автор научного каталога к ней Тамара Васильевна Кудрявцева, к несчастью, безвременно ушедшая из жизни накануне открытия этого блестящего лондонского показа русского искусства.

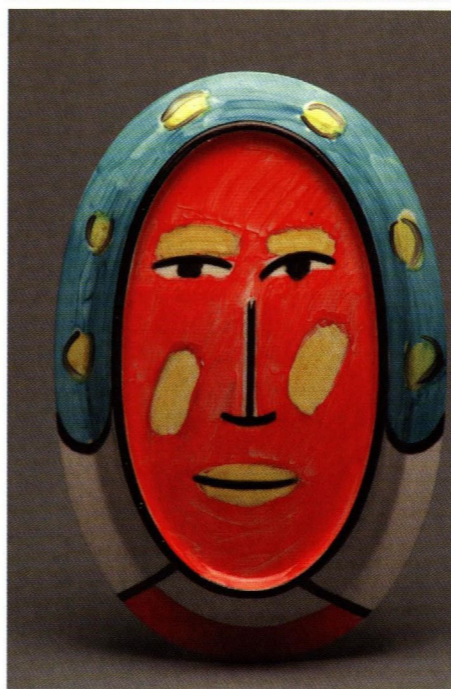


Агитационный фарфор. Воссоздан в 2004 году по рисунку Сергея Чехонина, хранящемуся в Эрмитаже

До 31 июля 2005 года в Комнатах Эрмитажа лондонского Сомерсет-Хауса открыта выставка «Вокруг квадрата: Авангардный фарфор из революционной России», организованная Государственным Эрмитажем и Институтом искусств Курто, Лондон.

Экспозиция насчитывает более 300 изделий из фарфора и 70 эскизов (1918—1930 гг.) Впервые в Великобритании так широко представлены фарфоровые изделия, создававшиеся после революции 1917 года на Государственном (бывшем Императорском, ныне Ломоносовским) фарфоровом заводе в Петрограде. Большинство экспонатов принадлежит Музею фарфора — новому отделу Государственного Эрмитажа, сформированному на основе коллекции Ломоносовского фарфорового завода. Кроме того, в экспозицию входят три экспоната из частных коллекций.

Императорский завод был реорганизован вскоре после Октябрьской революции и в марте 1918 года передан в ведомство Наркомпроса для производства фарфора «революционного по содержанию, со-



Владимир Загоров. Из серии «Мариба»

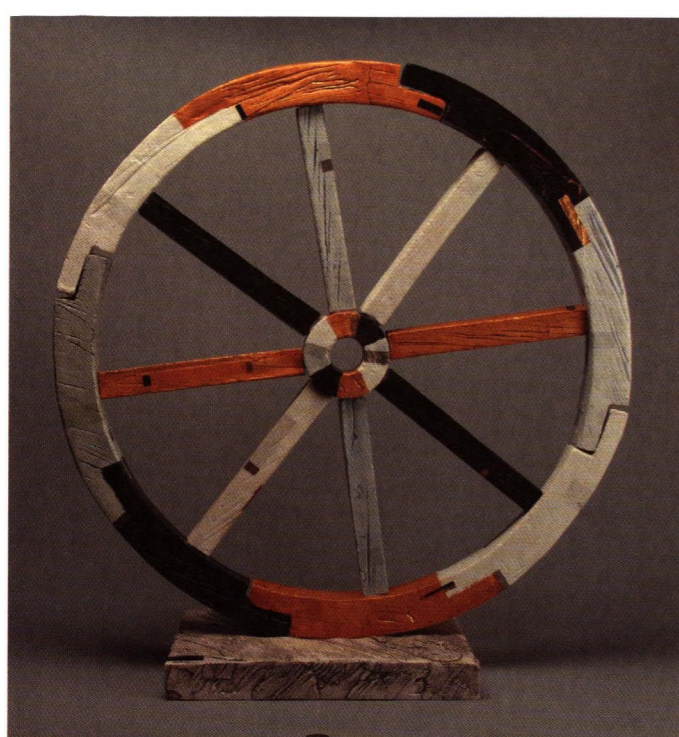
**Владимир Загоров** родился в 1951 году в Краснодаре. Закончил Краснодарское художественное училище, а в 1978 году — Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Член Союза художников России с 1982 года. Преподавал в Высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухомовой с 1987-го по 1991 год. С 1979 года участвует в российских и зарубежных выставках, в том числе: 1988 — «Гласность» (Германия, Эмден), 1990 — «Живопись из Ленинграда» (Германия, Кассель), 1991 — «Современные художники Малевичу» (Москва, Государственная Третьяковская галерея), 1994 — Летняя художественная школа (Дания, Скаген), 1995 — «ARS-95» (Финляндия, Хельсинки), 1999 — «Петербургские мастерские. XX век» (ЦВЗ «Манеж»). Персональные выставки: 1993 — Центральный дом художника (Москва), 1997 — Palitra Gallery (Санкт-Петербург), 1997 — Государственный Русский музей (Санкт-Петербург). Работы Владимира Загорова хранятся в Третьяковской галерее, Историко-художественном музее Пскова, Городской картинной галерее Пловдива, в Ридинг Паблик Музее (США, Пенсильвания), а также в частных коллекциях России, Германии, США, Швеции, Голландии и Франции.

**Марьяна Бозунова** родилась в 1953 году в Ленинграде. В 1979 году закончила Высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой. Тогда же вступила в молодежную секцию Союза художников России. Еще в советское время сделала витраж для музея объединения «Фармакон», оформила мозаичной детской сад под Владимиром, приняла участие в изготовлении вазы для городского театра города Тувы. Член Союза художников России с 1989 года.

Участница российских и зарубежных выставок: 1982 — Элагин дворец, 1986 — Центральный дом художника (Москва), 1992 — Бонн (Германия), с 1994-го (регулярно) — Скаген (Дания). Произведения Марьяны Бозуновой находятся в собраниях частных коллекционеров России, Швейцарии, Дании, Германии, Англии.



Марьяна Бозунова. Блюдо «Рыба»



Сергей Русаков. Рашид Доминов. «Колесо» из композиции «Время»

**Рашид Доминов** родился в 1946 году в Астрахани. В 1972 году закончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Как художник поставил более 20 спектаклей в различных российских театрах. Активно выставляется в России и за рубежом. Персональные выставки: 1983 — Союз художников Грузии (Тбилиси), 1983 — редакция журнала «Юность», 1993 — Миккеле (Финляндия), 1996 — Центральный выставочный зал (Москва), 1997 — Кохэм (Германия), 1998 — галерея «Палитра» (СПб), 2000 — Центр графического искусства (СПб), 2000 — галерея «Особая комната в Лабиринте» (СПб), 2004 — галерея «Grand Art». В 2004 году награжден премией имени Бориса Кустодиева.

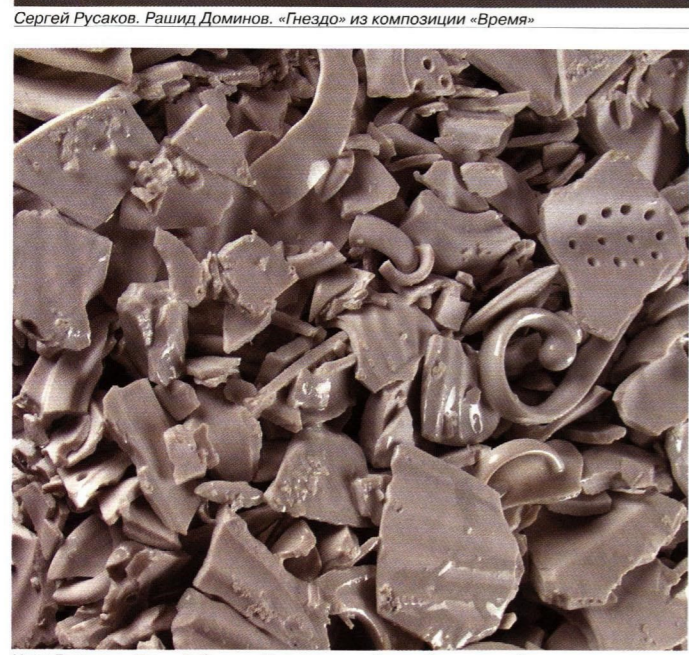
Работы Рашида Доминова находятся в Государственном Русском музее, Музее истории искусств Грузии, картинных галереях Астрахани, Барнаула, Вологды, Воронежа, Оренбурга, Петрозаводска, Красноярска, Севастополя, Томска, Хабаровска, а также в частных коллекциях за рубежом.

**Сергей Русаков** родился в 1958 году в Красноярске. В 1978 году закончил Красноярское художественное училище. В том же году поступил в Красноярский институт искусств, с 1980 года продолжил свое образование на отделении керамики Высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухомовой. По окончании вуза работал в комбинате Художественного фонда. С 1995 года — художник на Ломоносовском фарфоровом заводе, с 2001-го — преподаватель кафедры керамики СПХПА им. В. И. Мухомовой. Участник выставок в России и за рубежом, в том числе: в галерее «Борей» (1993), в Манеже (1996 — Книжный форум), в галерее «Арт-город» (2002).

Произведения хранятся в Государственном Русском музее, Государственном Эрмитаже, Музее Москвы, Музее хлеба, а также в российских и зарубежных частных коллекциях. Циклом композиций Сергея Русакова, сделанных по фарфору, проиллюстрировано новое издание «Слова о полку Игореве» (издательство «Витанова», СПб, 2005).

**Иван Говорков** родился в 1949 году в Ленинграде. В 1974-м закончил Институт им. И. Е. Репина, тогда же стал членом Союза художников России и преподавателем кафедры рисунка АХ. **Елена Губанова** родилась в 1960 году в Ульяновске. В 1979-м закончила СХШ им. Иогансона, в 1986-м — Институт им. И. Е. Репина; в том же году вступила в Союз художников России. До 1992 года преподавала на кафедре рисунка в Институте им. И. Е. Репина. С 1990 года работает и выставляется совместно с Иваном Говорковым.

Губанова и Говорков — участники многочисленных групповых выставок, среди которых: 1990 — «Территория искусства» (Русский музей), 1992 — «Огород Малевича» (Российский этнографический музей), 1993 — «Борщ» (Союз художников СПб), 2001 — «Абстракция в России» (Русский музей), 2003 — «Touch me» (Музей А. А. Ахматовой). Персональные выставки: 1992 — «Рождение алфавита» (галерея «70-а»), 1994 — «Новые иконы» (Псковский городской музей), 1995 — «Словарь» (галерея «Борей»), 1998 — «Рисунки на полях» (Музей городской скульптуры, СПб), 2000 — «Книга» (галерея «Де-Венк», Голландия). Работы Губановой и Говоркова находятся в собраниях Русского музея, в Государственном художественном музее (Астрахань), музее-заповеднике «Гатчина», а также в частных коллекциях Франции, Германии, США, Швеции, Голландии.



Иван Говорков. Елена Губанова. Инсталляция «Русский сервиз». Фрагмент



Михаил Копылков. Композиция «Фарфорум-2004»



Михаил Копылков. Сервиз «Прикольный завтрак». Автор формы — Кирилл Копылков

**Михаил Копылков** родился в 1946 году в Ленинграде. В 1969-м закончил Высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой (отделение керамики и стекла). С 1975 года член Союза художников России. В 1978 году ему была присуждена золотая медаль на керамическом конкурсе в Валлорисе (Франция). Михаил Копылков — лидер группы «Одна композиция» (1977—1985), участник более ста выставок в России и за рубежом, в том числе: 1996 — Школа искусств,

Глазго, 1997 — «Окно в Нидерланды» (СПб), 2000 — «Роберт Бернс» (СПб), 2000—2001 — «Дары волхвов» (Музей Анны Ахматовой). Работы находятся в собраниях Государственного Эрмитажа, Русского музея, Московского музея народного и декоративного искусства России, музеех-усадьбах «Кусково» и «Царицыно», а также в музеях и частных собраниях Италии, Франции, США, Венгрии, Великобритании и Южной Кореи.

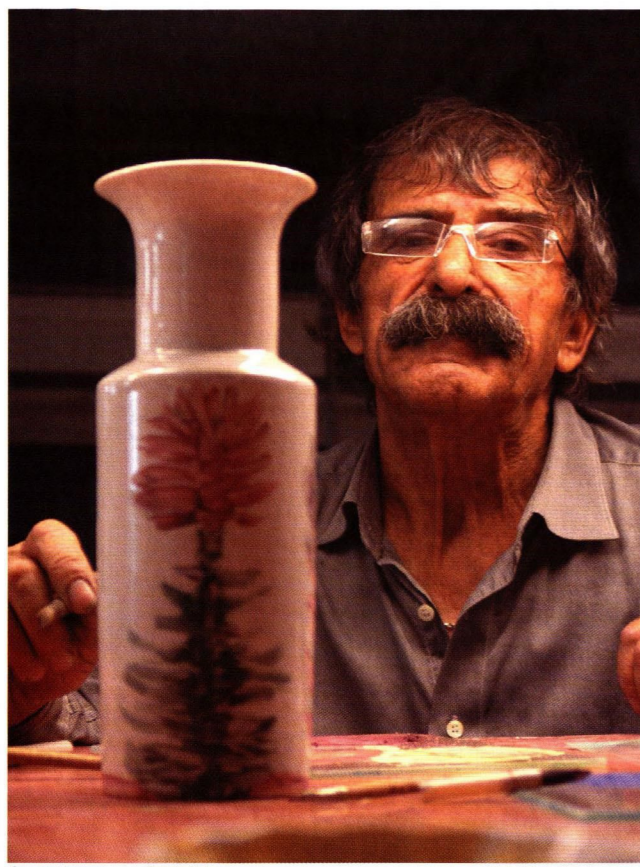


Василий Голубев. Композиция «Русские партизаны в лесу»



Василий Голубев. Композиция «Зима в раю»

**Василий Голубев** родился в 1964 году в Ленинграде. В 1983 году закончил СХШ им. Б.В. Иогансона, поступил в Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой. В 1987 году ушел из института и начал выставляться с группой «Митьки». С 1994 года член Союза художников России. Персональные выставки: 1993 — ЦВЗ «Манеж», 1995 — «Песня о зайцах» (Государственный музей городской скульптуры, СПб), 1997 — «Увертюра для подвига» (творческий центр «Митьки-ВХУТЕМАС» и галерея «XL», Москва), 1999 — «Громпопыка» (галерея «Борей»), 1999 — «Право уютной скуки» (галерея «S.P.A.S»), 2001 — «Клуб застенчивых антисемитов» (галерея «Борей»), 2003 — «Нетки цереброфагии» (галерея «Борей»). Василий Голубев — автор нескольких повестей, он активно работает как график, сотрудничает с издательством «Красный матрос», создает авторские книги в технике линогравюры. Работы художника находятся в собраниях Русского музея, в Музее Ф. М. Достоевского, Музее книги в Лионе, Архангельского областного Художественного музея, музее современного искусства «Царицыно», а также в частных коллекциях России, США, Франции, Германии, Италии.



Завен Аршакуни. Ваза «Гиацинты»

**Завен Аршакуни** родился в 1932 году в Ленинграде. Закончил среднюю художественную школу (знаменитую ленинградскую СХШ) и живописный факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. С 1962 года член Союза художников СССР. Участник более двухсот групповых выставок в России и за рубежом, в том числе в составе группы «Одиннадцать». Персональные выставки: 1962 — Кунст-музеум Дрездена, 1982 — Картинная галерея Вологды, 1988 — Художественный музей Костромы, 1988 — ЦВЗ «Манеж» (СПб), 2001 — Государственный Русский музей. Оформил несколько театральных спектаклей, сделал эскизы нескольких монументальных росписей и витражей.

Работы Завена Аршакуни находятся в собраниях 35 музеев стран СНГ и дальнего зарубежья, в том числе в ГТГ, ГРМ, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Стейделик музееме (Амстердам), Музее Людвига (Кельн), а также в частных собраниях США, Франции, Голландии, Дании, Италии, Финляндии, Португалии, Китая, Кореи.



Сергей Соринский. Вазы-манекены из композиция «Дефиле»

**Сергей Соринский** родился в 1964 году. В 1992 году закончил Санкт-Петербургскую художественно-промышленную академию им. В. И. Мухомой. Начиная с 1995 года, будучи членом арт-группы «Кра-тер» и членом Союза художников России, участвует в различных керамических симпозиумах, в том числе и в «Школе керамики» в Vallauris во Франции, в Wüensdorf (Германия) и на Арт-Форуме (Финляндия). Лауреат международной премии ART FORUM (Пермь, 2000).

Участник групповых выставок в Москве, Санкт-Петербурге, Калининграде, Хельсинки. Персональные выставки: 1998 — «Под знаком рыб» (СПб, галерея «Борей»), 2002 — «Новая архаика» (СПб, ПАРЬ), 2004 — «Вокруг солнца» (галерея «Дизайн-стекло», СПб). Работы находятся в частных коллекциях Франции, Германии, Японии, России, Финляндии, Швеции и в музее Художественно-промышленной академии им. В. И. Мухомой.



## Анатолий Белкин: штурм Главного Штаба

Николай Кононов

ГЭ, Главный Штаб. Золото болот. До 16 января 2005

Это и в самом деле смешно. И словно в доказательство — вспышки смеха брызжут в выставочных залах Главного Штаба то там, то тут, театрализуя новую территорию. И вот оказывается — в Эрмитаже уместно смеяться, хихикать и ржать. Это вообще-то новость. И хорошая. И, чтобы оставить свою эпистола в растрепанной книжке отзывов, образуется маленькая толкотня из грамотных сограждан.



Анатолий Белкин. Предмет изучения (лодка). Х., м. 100x20. 2003

Эту рукописную книгу листать тоже весело. «Я согласен...», «а я вот совершенно не согласен», «как ученый, ответственно вам заявляю — ничего подобного не может быть», «спасибо, Толя, мы в Торжке вместе выпивали в 1973-м, помнишь...» и пр. Кажется, никто не уйдет с этого болотного зрелища с тяжелым сердцем, хотя главный исследователь, собиратель и систематизатор (как повествует цветной отчет о «трагической экспедиции»), однажды привиделся спелеологам-венграм на дне знаменитой пещеры униженным немощью и облепленным испражнениями летучих мышей, полуслепым.

Выставка Анатолия Белкина — второй после «Случая в музее» Кабакова «актуальный» проект Эрмитажа. И если кабаковскому «Случаю» мы воздавали должное, памятуя о метаистории выдающегося инсталлятора, наконец-то осчастливившего и нас своим реальным явлением, то в случае с Белкиным никакой пафосной предыстории нет. Художник умудрился проявиться в пространстве, которое оказалось эстетически голым, этически неизнуренным и политически бесцветным. Он словно сбросил шкалы и настроил лимбы для последующих фигурантов актуального, уже дышащих ему в затылок. Словно еще раз обнулил собой пустое место. А от такого двойного действия кое-что образует в остатке.

Неофициальная история иногда доносит до нас удивительные вещи. Например, С.В. Полякова, выдающийся византист и историк литературы, вспоминала, как великая Анна Ахматова на закате дней представляла не только носительницей прециозности Серебряного века, но и была не чужда гробианства в манере себя держать и говорить. «Охотно пила водку и не брезговала жаргонной дикцией». Этот пример не является вопиющим. Когда политическая хватка времени ослабла, то оказалось, что эстетическое комикование, пародийное комментирование «культурного текста», поиски неопредмеченных обособлений бытия (тоже в итоге комичные) главенствуют во всех художественных практиках великого города. И проект Белкина, кстати, осуществленный под эгидой и стараниями Отдела археологии Восточной Европы и Сибири (что, на мой взгляд, смешно), — тому пример.

В «Золоте болот» Анатолий Белкин предьявил свои обоснования исторически смешного в СПб. Начать хотя бы с того, что его «музей в музее» столь велик и разнообразен, что диву даешься. Рисунки, живопись, скульптура, мумии, керамика, гербарии, золотая пластика, др. и

пр. объекты — жанровый свод впечатляющ. Начинаешь искать на этикетках название фабрик, споспешествовавших столь обильным трудам. Но... не находишь.

Интересная особенность, острая чувственность зрелища, приуготовленного Белкиным, сразу приходит на ум. Художник совершенно точно представлял качества обобщенного адресата своего «месседжа». Некого знатока, скрупулезного жителя, счастливого выходца, ну хотя бы редкого посетителя питерской коммуналки.

Белкин словно видел перед собой этого диагноста соседской дури, ночного практика-тихоноя, изгоя-эзотерика и кошуна-натуропата, ведуну огородных культур. Грибника! Ну, конечно, грибника и ягоdnика. Рыбака-вуайяра, зрящего в ледяную лунку, нереализовавшегося маньяка. Но только не свободного охотника всяческой съедобной дичи.

Ловитва великого, но неуловимого, существующего, но недостижимого — вот что нужно его персонажу. Ведь вся питерская мифология подвигает к апологии притесненности. Возлюбленная насекомая мелочь Олейникова, волшебная микстура, уменьшившая Карика и Валу до размера клопов, бурчливый этногенез, объяснивший историю промискуитетом пассионариев в пяти-семи местах на земном шаре, синильная хармсиада немочи дурнопахнущих соседей, и, наконец, прославленное северостолничное киллерьянство как решение вообще всех проблем — семейных, политических и только в последнюю очередь беззащитно финансовых.

Надо упомянуть и некоторых наших мифотворцев-предшественников болотным систематизациям Анатолия Белкина. Сергея Курехина вкупе со знаменитыми гальванизированными самовоспроизводящимися грибами. Евгения Юфита со товарищи — некрореалисты, эмансипировавших дутиков и рубленных вурдалаков. Самого мистагога и демиурга Тимура Новикова, перекодировавшего партийную малевическую паранойю в нудистский неоступор. Семью Флоренских, удушивших подробной машинерией невзлетающие объекты русского дизайна. Наконец, Вадима Овчинникова, изнеженного метеопата, трагически пронцавшего атмосферические галлюцинозы.

У Белкина в Питере предшественников-систематизаторов при близком рассмотрении оказывается множество. Различие в одном. Они — философы-ортодоксы, не отступающие от однажды выбранного

тематизма, готовые принять муку за свою высокую идею. Белкин же — модник и фланер, не собирающийся проповедовать и тянуть в свой болотный рай, где золота вообще-то пруд пруди, никого. По простой причине — они, его адепты, сами туда пойдут. Хотя бы потому, что их туда не тянет. Можно безболезненно выйти назад. Без эстетических клятв и присяг. Как из настоящего музея, где стрелками обозначен выход.

Одна из интереснейших особенностей инсталляции — ее «галантерейная» провокативность. Голый народец, воссозданный «по методу акад. М.М. Герасимова», бодро заполняет выставочные пространства и словно разбежался из лилипутского санпропускника, до сих пор помывающего чистюль в недрах Штаба. Эти люди всегда в СПб отличаются завидной чистотой. Доводилось ли вам встречать воющего карлика в метро? Вот и я о том же. И сам покойный академик Герасимов уже никогда не будет воссоздан в полной красе по своему же методу, так как, переворачиваясь в гробу, стер свой скелет в порошок. Я вообще-то никогда не сомневался, что, найдя фрагмент лобной кости, никакого труда не составит восстановить и полную фигуру, и, даже более того, достоверно реконструировать язык и мировоззрение. Кто бы сомневался! Двадцативечная наука делала и не такое\*.

Гомерическая «мягкая» керамика белкинского проекта отсылает к ленинградскому гончарному эстетизму 80-х, когда продвинутая пластическая деятельность осуществлялась в маргинальных выгородках ДПИ, реально отвращая умного зрителя от невыносимых станковой живописи и монументальной скульптуры. Другое дело, что там она и задержалась, и кажется, что навсегда.

Само число керамических объектов, представленных на выставке, тоже работает на идею «утверждения» цивилизации карликов. Витрины, заполненные «подлинными» предметами, поименованными сверх-подробно на музейном канцелярите, словно перенесенными через Дворцовую площадь в здание Главного Штаба из Зимнего дворца, вызывают у простодушного зрителя смещение, переходящее в умиление от легкой разгадки такого подлога. Мне вообще показалось, что великое число предметов, зачастую тавтологически повторяющих друг дружку, гомон горшков и обломков, образует некий фон подлинности, утверждающий в своих правах провокацию как пародийный жест, как культурную реплику и нескрываемую цитату.

Здесь изящно воспроизведены насечки соляных орнаментов на горшках и «золотых» предметах, тантрические заковыки, пародийные дырки и пазухи и прочие приметы «гуманитарного» топоса непрожорливых чад диетической эпохи. Белкин тактично вводит весь этот «но-водел» в модус музейного омертвения. Но, все время почему-то думаясь мне, эти вещи мертвы хотя бы оттого, что были когда-то живы, являясь частью обрядов, обихода и пр. Я отчего-то верил в их игрушечную нужность и симулятивную подлинность. Я принимал игру. И лишь иногда, когда, как двадцать пятый кадр, в этикетках мелькали подлинные фамилии фигурантов проекта, свершался «кошунственный» перенос именно их в спекулятивный континуум жизни, оставшейся где-то там, во временности поденного морока нашей усталой цивилизации.

Любопытно, что «болотное золото» — главный цветовой акцент экспозиции (апофеоз вещественности, комплекс подлинности, что ли) в отличие от иных приглушенных материй, прошедших муки рукоприкладства — глины, гипса, ороговевших «трупных» тканей, — оказывается самым неподлинным, самым пародийным объектом. Будто бы художник его и не касался вовсе, просто нашел, выменял, экспроприровал у карликов, получил в пользование. Залихватская природная глупость будто прет из «ручного отражателя солнца» или «пластин для

\*Я, как и наш герой, тоже знал серьезных армянских ученых, отрицавших, и, надо сказать, вполне доказательно, ифетическую теорию при помощи объектов материальной культуры. Кажется, армянские туфовые шары, представленные Анатолием Белкиным, окончательно не оставляют камня на камне от этой лженаучной галлюцинии!

направления солнечных лучей». Как назвать это свойство, выявленное Белкиным? Поруганным мифоморфизмом? Издевательской орнаментофобией? Осмеянием мидасомании? Ведь то, что с такой силой возделают, оказывается безусловной обманкой, низведенной до касторюльки и шлепанцев, окрашенных жирной золотухой. В это не хочется верить... И действительно, в наших болотах золота как грязи. Или наоборот? Поди проверь.

Солярный сверхсмысл, задарма доставшийся желтому веществу, не теряющему от времени своего блеска, в белкинской интерпретации предстает не просто пародийным, а откровенно издевательским. Неужели за этот жирный лоск можно так легко погибнуть? Какая нелепость!

Мумии карликов, подробно представленные во всей взаправдашней неприглядности смертного, в мерзком заторможенном гниении, обветренные и высохшие вельможи болот, — самая инфантильная часть проекта. Белкин трактует и комментирует смертный конец цивилизации как профанный апофеоз нашего зрительского любопытства. Он легко возвращает нас, плящущихся на пластмассовую имитацию разложения, в интимную пору невинного любопытства, когда непугливая смерть и кромешный сон были заодно, а запах гнили расточало лишь вещество, исторгнутое соседями в помойное ведро.

Но надо сказать, что культура малипуленек при всем общем комизме не производит умильного впечатления, хотя бы потому, что Белкину удалось донести парадоксальное ощущение, что неподлинных, измышленных им вещей касались неподлинные человечки, которые, как ни странно, очевидно, смертны и уже давным-давно мертвы. Это как закон двойного отрицания Де Моргана. Дважды неподлинное становится вопиюще подлинным и очевидным. И такому простому положению вещей Анатолий Белкин умудрился придать этический статус.

Это чувство, невзирая на всю мельтешащую, «подробную» историю, захватывает зрителя, оставляя ему простое впечатление. Впечатление из природы смертного опыта, попанной жизни, убегающего времени и прочих личных непридуманных атрибутов. Именно это качество делает пародийный, на первый взгляд, проект значительным.

Нельзя не сказать и о качестве живописи, окружающей по периметру разматанное тело проекта. Живопись, коллаж, графические листы словно комментируют драматургию материального собрания имитаций, утверждая подлинность разнузданной фантазии декоратора какой-то отвесной силой быстрого, моментального рисунка и трамбуют сценографию территории пластической точностью цветных пятен.



Анатолий Белкин. Дневник. «Шагающие камни». Бумага, тушь, акварель, перо. 46,5x62,3. 2002



Анатолий Белкин. Грибы на камнях. Х., м. 105×140. 2004

## бремя болотного человека

Валентин Дьяконов

Государственный Эрмитаж становится столь престижной площадкой, что сольная выставка в нем почетна даже и для звезды зарубежного современного искусства. Что уж говорить о русских художниках: музейный статус работ — одно, эрмитажный — совсем другое. Интересно, однако, что два крупных проекта русских мастеров, сменившие друг друга в здании Главного Штаба, обыгрывают сами пространство и атмосферу музея. А может быть, и саму идею освященного авторитетом ученых и государства учреждения для хранения и демонстрации достижений прошлого. Об одном из них — выставке Анатолия Белкина «Золото болот», мы и будем говорить. Но сравнения со «Случаем в музее» Ильи Кабакова не избежать. Характерно, что между двумя выставками протянута живая нить, в роли которой выступил известный музыкант Владимир Тарасов. Он не раз делал звуковое оформление для тотальных инсталляций Кабакова, его же музыка звучит и на «Золоте болот».

Выставляться сразу после Кабакова — большая ответственность. Притом, что «Случай в музее» как художественное событие особых восторгов не вызвал, сам факт возвращения мэтра в Россию стал информационным поводом. Да и с организационной точки зрения все было идеально: и конференции, посвященные творчеству мастера, и Зураб Константинович Церетели, своим присутствием давший весомое, государственное даже, «добро». Качество инсталляции также не вызывало нареканий. Пусть скучно, пусть пыльно, но все-таки — Кабаков, что для Эрмитажа принципиально ново. Его работы отталкиваются от музейного пространства, превращаются в хармсовские «случаи» в безупречной повествовательной ткани эпох, культур и направлений, сменяющих друг друга в просторных залах. Пускай Главный Штаб отделен от Эрмитажа Дворцовой площадью — контекст остается тот же.

К тому же Кабакову не впервой работать с музейными пространствами: большинство западных он уже освоил. Для Белкина проект подобного масштаба и, даже вернее, уровня является дебютным.

Главнейшей задачей художника было правильно распорядиться столь престижным местом, что, к сожалению, не вполне удалось. То ли из-за обилия объектов, выполненных в разных техниках, то ли из-за общей пестроты колорита белкинских вещей выставка кажется набитой доверху, как вещмешок некрасовского коробейника. Такая теснота может считаться приемом ради создания атмосферы археологического музея, но в целях чистоты проекта в целом пустоты бы не помешали.

Поэтому, наверное, «Золото болот» сделано не только для, но и совместно с Эрмитажем: в подготовке выставки участвовал Отдел археологии Восточной Европы и Сибири, а Анатолий Белкин, в сущности, выступил руководителем проекта. Именно на него, ради его идеи работала целая команда археологов и скульпторов, выполнивших, как оказывается, наиболее эффектные части выставки.

Выставка расположена на третьем этаже Главного Штаба, где сразу на входе нас встречают заросли копий, в которых прячется статуя главного героя «Золота болот» — болотного карлика: большая голова с крупными чертами лица покоится на тельце младенца, только размером с восьмилетнего ребенка. Желтый цвет «кожи» наводит на мысль о мочекаменной болезни: болотные испарения сделали свое дело. «Болотные карлики» выглядят изнуренными интеллектуалами, чья жизнь в болоте сделала физически неразвитыми.

«Золото болот» построено на аттракционах. На выставке есть все, ради чего среднестатистический зритель приходит в Эрмитаж: мумии, золотые украшения, пикантные детали этнографических экспедиций вроде карандашных зарисовок разных типов пирсинга полового члена

у туземцев. Посреди одного из залов стоит самый эффектный объект выставки — «туземная» лодка, выполненная скульптором Даниилом Каминкером. По моему мнению, она и вне этого проекта прекрасно бы смотрелась в археологических залах Эрмитажа, не вызывая у посетителей ни малейшего вопроса о ее происхождении.

По периметру стен расположена графика и живопись Белкина, и большинство этих вещей имеют прямое отношение к проекту. Но все же — далеко не все. Иные, очевидно, повешены просто, что называется, «до кучи» — художник решил, что старым работам тоже не грех покрасоваться в прекрасных просторах классической архитектуры. Тем, кто с творчеством Белкина незнаком, ранние работы особенно интересны (среди них есть и талантливые). Но тем, кто пришел с установкой на просмотр целостной, без ретроспективных разрывов, инсталляции, остается только недоумевать, зачем Анатолий Павлович разогнал туман мистификаций и превратил проект в полуретроспективу. Старые работы на выставке — не главные и даже не вспомогательные. В сущности, Белкин-станковист идет проторенной дорогой Раушенберга, сочетая легкомысленную живопись с коллажем из старой и модной фотографии. Его вещи остроумны и качественны. Тут и там художник микширует, как говорят звукооператоры, японскую графику и гоговскую палитру, вспоминает академические штудии человеческого скелета и достает из запасников старые работы, меняя названия в угоду концепции. Но нельзя, однако, отделаться от ощущения, что графика вторична по отношению к деятельности Белкина-рассказчика.

Ведь и живопись, и археологические артефакты существуют не в пространстве академической науки, а в мистификационном бульоне. Поэтому следует различать обыкновенного зрителя, пришедшего на «Золото болот» просто потому, что выставка проходит в Эрмитаже, и зрителя «почти своего» — с каталогом. Эти два разных зрителя получат от выставки и разное удовольствие. Второму будет несравненно легче: целиком история поисков цивилизации «болотных карликов» содержится только в каталоге.

Отчет о мифической «Экспедиции №6», в ходе которой и были обнаружены артефакты цивилизации болотных карликов, излагает историю контактов человечества с таинственными жителями болот. Мы узнаем, что карлики пили кровь у лошадей, принадлежавших отступающим остаткам Белой армии. А мистики Третьего Рейха искали карликов в Южной Африке. Как и Белое движение, так и Третий Рейх играли значительную роль и в мистификациях Курехина. И все же разница есть: из «Золота болот» не так-то просто вычленишь последовательную, внятную идею.

В свете каталожного текста «Золото болот» кажется пародией на Эрмитаж, отражением крупнейшего музея мира постмодернистским кривым зеркалом. Уместным было бы сравнить выставку Белкина с бастардизацией классической музыки, осуществленной покойным Сергеем Курехиным. Но отличие есть, и оно в том, что к «стаду классических музыкантов», в которое вливались все вундеркинды музыкальных школ, Курехин относился с аналитическим презрением. А вот Бел-

кин — несравненно мягче. Но и история, которую он пытается поведать, намного запутаннее.

Помню, как после просмотра первой части киноэпопеи «Властелин Колец» я вышел на свежий воздух с тяжелой от спецэффектов головой и в попытке избавиться от фантазмов Толкиена/Голливуда проинтерпретировал фильм как притчу о развале СССР. Все вставало на свои места, сказка превращалась в иносказание: разнообразные правители Средиземья — руководители бывших союзных республик, кольцо всевластья — залог контроля над территориями, и Фродо — конечно же, Путин, искушаемый желанием возродить Советский Союз. Горлум и психологически, и физиологически воплощал собой коммунистическую партию новой России, нездоровый энтузиазм которой за объединение республик в конце концов делает последнее невозможным (см. соответствующий эпизод с откусыванием пальца Фродо в финале 3-й части).

История мерзкого народца «болотных карликов» этически куда нейтральнее и географически стабильна: карлики неохотно идут на контакт с представителями мира людей и завоевывать его не собираются. Поэтому попадают они либо тем, кто ищет, либо тем, кто тоже находится в историческом болоте (например, остаткам Белой армии). Каким-то образом им все же удается влиять на ход мировой истории, оставаясь при этом в тени. Среди участников предыдущих экспедиций, помимо офицеров Белой и фашистской армий, встречаются и братья Гримм, и «мухомор» Сергей Мироенко, и режиссер культового фильма «Два Капитана-2» Сергей Дебижев, и культурные чиновники Михаил Швыдкой с Павлом Хорошиловым. Упомянется даже, не без язвительности, «автор документального фильма о сибирском цирюльнике» Никита Михалков.

Мне, например, винегрет из имен не кажется художественно оправданным. Все равно непонятно, кого же имел в виду Белкин под «болотными карликами»? Будь «Золото болот» чистым экспериментом по симуляции археологических изысканий, вряд ли художнику понадобились бы такие сильнодействующие средства для привлечения внимания публики, как упоминания Третьего Рейха и Павла Хорошилова. Гипотеза о выставке как пародии на Эрмитаж и здесь представляется самой привлекательной. Или, может быть, «болотные карлики» — это карикатура на исследователей-интеллектуалов, погрязших в трясине научных изысканий и поставляющих на суд человеческий шедевр материальной культуры? И не каких-то там исследователей издаека, абстрактных и отдаленных во времени или географически, а своих, питерских, живущих как раз на болоте?

На этой конспирологической ноте можно было бы и закончить. Однако, как говорит замечательный питерский дизайнер Андрей Дмитриев, не надо искать во всем скрытые смыслы. Возможно, Белкин просто-напросто «переборщил», заготовил больше, чем вдумчивый зритель и читатель может проглотить. Тем не менее все аттракционы работают, веселая ярмарка шумит, и изобретательности ее автора и руководителя, впрочем, как и исполнителей проекта «Золото болот» можно только порадоваться.



Нож. Дерево, железо. 51×7. Африка, дельта р. Лимпопо, XIX в. Частное собрание

## а ну-ка, песню нам пропой, веселый ветер

Марина Колдобская

Почему-то во время посещения выставки Анатолия Белкина в Эрмитаже в голове у меня крутилась эта лучшая из советских песен, сочиненная в худшие из советских времен. Изысканные ритмы Владимира Тарасова не могли перебить зудящую ноту отчаянно-бодрой, деловитой и мастеровитой фальши.

В «Золоте болот» — звонкое эхо романтики советских лет (главным образом сталинских). В те поры не истребленный еще научный и социальный оптимизм XIX века служил наркотиком, заглушавшим ужас перед рутиной: дальней дорогой, туземным населением, партийным ритуалом. Веселый ветер залетал в форточки профессорских квартир, и на вдохновенном вранье о вольных странствиях выросло новое поколение советской интеллигенции — то самое, к которому принадлежит Анатолий Белкин.

Background очевиден. «Два капитана», «Кондуит и Швамбрания», бредни Беляева и Ефремова, почтенная классика жанра — Жюль Верн, Майн Рид, Герберт Уэллс. Музеи — Геологический, Зоологический, Арктики-Антарктики, Военно-Морской, Кунсткамера и Эрмитаж. Старые журналы с наивно-изысканными рисунками, семейные альбомы с фотографиями, гербарии, карты, письма, открытки. Полузапретные Фрейд, Фрезер и Леви-Стросс. Все смешать, но не взбалтывать. Словом, ностальгия — по прошлому, настоящему и будущему.

Ностальгия тянет либо строить утопии, которые — нигде. Либо пускаться в путешествия — опять-таки в никуда. Белкин выбрал второе. «Золото болот» — помпезная симуляция документов некой археологической экспедиции, а также артефактов, ею найденных. Экспедиция всемирная и по-своему даже тотальная (видимо, потому, что жизнь вообще езда в неизвестное). И трагическая (в том смысле, что она кончается всегда плохо).

Прототипы и аналоги проекта очевидны, многочисленны и величавы — хоть Свифт с путешествиями Гулливера, хоть Бойс с Внутренней Монголией. Западных коллег по цеху — мифотворцев-пародистов — много, перечислять не будем, заметим только, что в большинстве они примерно ровесники Белкина, поколение 70-х. В наши края мода на симуляцию археологии и этнографии пришла позже — можно вспомнить Мартыничков с пластилиновыми планетами, Тишкова с монстрами-даблдами, Флоренских с профессором Бариновым. Да мало ли что еще можно вспомнить. Плоды народного творчества — эльфов, гномов, водяных, леших. Или индивидуального — ариэлей-амфибий, морлоков-элоев, Знаек-Незнаек. Бесчисленных ходоков к ним, путешественников во времени и пространстве, заморских гостей, астронавтов, звездных десантников и прочих детей капитана Гранта (чуть не написала — лейтенанта Шмидта). А также мемуаристов, имя же им легион, превративших исторических персонажей в маски персонального балаганчика.

Сочинение иных миров, написание фальшивых исторических трудов, фантастических географий, фиктивных биографий и целых лженаук — практика не менее давняя, чем сочинение правдивых историй. Она уходит корнями в стихию мифа, в древность более глубокую, чем может помыслить любой сознательный автор.

В случаях современного сочинения возникает только один вопрос: зачем? Вот и в случае Белкина, несмотря на все предупреждения авторов и составителей, невозможно отделаться от вопроса: зачем был огород (болото то есть) городить?

Зачем несколько старательно сделанных фальшивых мумий в музее, где есть несколько настоящих? Зачем появились эти симулякры ритуальных предметов, довольно часто похожие на изделия из Лавки художника, там, где подлинники девать некуда? Зачем «болотное» золото (которое определенно намекает на «самоварное», а еще больше на «ночное») в Эрмитаже, где полно золота скифского да, если на то пошло, и царского? Вообще зачем фальшивый дубликат музея в музее настоящем?



Фигура рыбы-толстолобика. Болотное золото, 1895, 714 г, 900-я проба. Длина 33,2 см, высота 13,2 см. Центральная Африка, среднее течение р. Конго. XIX в. Частное собрание

Возможно, запасы добродушного юмора, в последнее время обнаруженные в Эрмитаже, и допускают такие шутки над собой. Дело вкуса. Лично мне, к примеру, было бы неприятно, если бы у меня дома поселилась особа, сильно на меня похожая, но ненастоящая. Пусть даже на короткое время.

Почтение к науке вообще и к музею в частности до сих пор держится на убеждении, что все выставленное там — подлинное. К современному искусству это почтение утрачено давно, именно потому, что практически все, изготавливаемое в рамках стратегий contemporary art, — фикция.

Из этих стратегий симуляция — одна из самых популярных. Если художник симулирует деятельность политика, социолога, психолога, социального работника, — почему бы не путешественника, археолога, этнографа? Почему бы не сфабриковать дневник, круг знакомых, события жизни — собственную биографию? А заодно аннулировать историю. При таком подходе пресловутые правда-добро-красота заменяются светским трепом, демиург превращается в массовика-затейника, от которого требуется одно: развлекает — и ладно.

Анатолий Белкин развлекает, не жалея на это ни сил, ни времени, и делает это гораздо лучше многих. «Золото болот» — внушительная, дорогостоящая и по-своему элегантная затея, исполненная старательно и умело. Многодельность предприятия, затраты, обилие вещей, число мобилизованных помощников, спонсоров и болельщиков внушает уважение. В общем, Белкин — мастер, но меня занимает не мастерство, а послание — о чем выставка? Какое такое болото? Почему золото? Кто эти карлики?

Толкование произведений — дело занудное, но придется.

Слово «болото» с очевидностью приводит на ум те самые 70—80-е, время тусовки как образа жизни, светского трепа как искусства, пьянки-гулянки как житейской альтернативы, дружбы-приятельства как единственной приемлемой формы социальных контактов. Так что если с серьезным лицом расшифровывать метафору «золото болот», получится что-то типа «духовка и нетленка (золото, сами понимаете) времен застоя».

Кроме того, исконному петербуржцу болото — дом родной (один знакомый москвич так и приветствует меня при встрече: ну, как там, на болотах?). Местная почва известна склонностью к порождению миазмов и фантазмов. И, что греха таить, иногда тут случаются карлики, разрастающиеся в громовержцев.

Вообще сотворение «существ» — всегда попытка портрета и автопортрета. Выявление и воплощение той части собственного существа, от которой следует избавиться, пустив в самостоятельную, отдельную жизнь. По этой логике, карликов Белкина следует считать коллективным образом поколения, или, как минимум, богемной семидесятичной тусовки. Насколько портрет похож — не мне судить, Белкину виднее. В этом свете выставка, при всей ее светскости и шутовстве, и впрямь приобретает некоторый трагизм. Разглядеть его мудрено, но — кто ищет, то всегда найдет.

## ОТВЕТНОЕ ПИСЬМО

Сергей Даниэль

Прибегнуть к эпистолярной форме рецензии меня побудили следующие обстоятельства. Письма Александра Гербертовича Раппапорта, изначально адресованные Олегу Игоревичу Генисаретскому, сложились в книгу, изданы НЛО в серии «Очерки визуальности», а значит, адресованы и мне (как любому другому читателю). Я же привык на письма отвечать. Далее, среди читателей книги, состоявшихся и потенциальных, я обладаю некоторым преимуществом, ибо знаю автора, читал его прежние работы, слушал доклады, ценю его ум и талант и т. д. Более того, мы в давних дружеских отношениях. Наконец, я люблю писать письма.

Саша,

надеюсь, ты не сочтешь мое письмо-рецензию амбициозной попыткой добавить нечто к тому, что уже обрело свою оригинальную форму. Я рассматриваю шансы сторон, автора и рецензента, как 99 к 1, и уравнивать их в какой-то мере мог бы объем всего журнала, а не страничка, отведенная для рецензии.

Самое лучшее, что я пережил, читая твои письма, — свежесть ощущений, вернувших меня в отроческие годы, к началу моего собственного романа с живописью. Это замечательно.

Свобода, с которой ты говоришь о сложнейших вещах, восхищает, и это чувство странным образом переплетается с желанием спорить почти по любому поводу. Что ж, совместное переживание любви к живописи не исключает приступов ревности — скорее, наоборот, предполагает именно ревнивое чтение. Думаю, в этом-то и состоит «польза» книги. Индифферентному читателю здесь делать нечего.

Принципиальную значимость категорий темпоральности и телесности в рефлексии живописи я полностью признаю и очень рад, что ты не пожалел для них слов. Но вот формулировка парадоксов живописи (письмо б) вызывает во мне сопротивление.

«Живопись не располагает временной партитурой»? Я на стороне Флоренского: «Изобразительное произведение, конечно, доступно моему осмотру с любого места... Но если я подхожу к нему как к художественному, то произвольным чутьем отыскиваю первое, с чего надо начать, второе — за ним последующее и, бессознательно следуя руководящей схеме его, расправляю его внутренним ритмом. Произведение так построено, что это преобразование схемы в ритм делается само собою. Если же не делается, или пока не делается, по трудности ли такого превращения, или по неподготовленности зрителя, то произведение остается непонятым». И не столько Флоренским, сколько целым множеством произведений я убежден, что программа восприятия «записана» в самой картине (Веронезе, Рубенс, Пуссен, Веласкес, Александр Иванов, Петров-Водкин и т. д.).

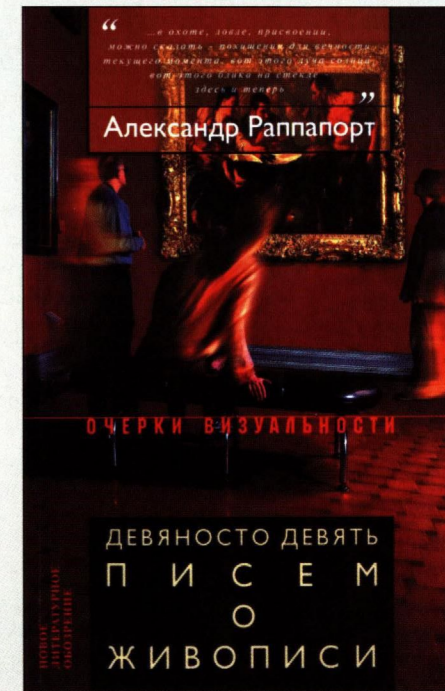
«Схватывание картины в мгновение»? Не более чем иллюзия, внушенная скорее привычкой говорить об этом, нежели видеть. Гениальная партитура «Менин» — в одно мгновение?! В одно мгновение мы, в лучшем случае, воспринимаем знаки дорожной коммуникации.

«Картины в галереях... выигрывают от соседства»? Разве что как украшение интерьера, элементы декорации, не иначе. Чтобы увидеть Рембрандта как Рембрандта, надо уйти в него с головой, и все вокруг перестанет существовать.

Наконец, «картина не надоедает»? Она не надоедает постольку, поскольку становится как бы вещью среди вещей, поскольку восприятие не берет в расчет ее смысл. Если же Грез будет мне проповедовать со стены без умолку, то я, пожалуй, сбегу. И даже абстрактная картина с каким-нибудь «ядовитым» сочетанием красок может надоесть ничуть не меньше какой-нибудь пошлой песенки.

Но как мне нравится пассаж о ребенке и художнике! «Здесь имеет смысл обратить внимание на промежуточные состояния между сном и бодрствованием, присутствующие в разных видах бреда, галлюцинаций и в детской фантазии. Ребенок, играющий в лошадку или в самолетик, сливается с ними в телесно-темпоральное единство. Художник тоже скачет как лошадь, блестит как кастрюля в натюрморте».

Вообще говоря, удовольствием от твоего текста я обязан тому, чему ты сам нашел превосходную аналогию: «Писание такого рода есть если не пробуждение, то некий сходный жест — вроде «протиранья глаз». Собственно, речь о плодах феноменологического познания, к которому ты, как мне кажется, естественно предрасположен. Феноменология же, по замечанию Этьена Жильсона, начинается как философия и за-



Александр Раппапорт.  
Десяносто девять писем о живописи.  
М.: Новое литературное обозрение,  
2004. — 344 с.

канчивается как беллетристика. Надо ли удивляться, что твои письма венчает поэзия как таковая, парный сонет о брейгелевских «Охотниках на снегу»? Вопрос риторический.

Впрочем, я забежал далеко вперед и хочу вернуться к некоторым волнующим меня вопросам.

Чрезвычайно интересны разбросанные тут и там рассуждения об авангарде. В свое время Валери определял его как автоматизм новаторства. Так что наш современник Гройс со своим пафосом новизны и тоскливым resuscitating'ом (или, как говорит один мой приятель, — «рисуслингом») не придумал, разумеется, ничего нового.

Ты пишешь: «Чем-то анализ Гройса напоминает и советское искусствоведение. Начав с отрицания соцреализма и пропаганды авангарда, автор «Утопии и обмена» пришел к выводу, что соцреализм и есть, во-первых, авангард, а во-вторых, даже постмодернизм. Но уж едва ли он думал, что сам станет продолжателем дела советских искусствоведов». Я бы сказал, что это совершенно закономерно, идет ли речь о Гройсе или о Деготье. Их дело — умственная коммерция, и не все ли равно, что подлежит продуманной утилизации и будет выброшено на рынок в качестве нового.

Искусство здесь вообще не при чем.

Или еще, из твоего 64-го письма: «Борьба авангардистов со словом — в поэтической зауми и абстрактном, то есть неподвластном слову, изображении — была борьбой с властью, поначалу казалось — с советской. Оказалось — с любой; то есть сама была борьбой за власть». Рассуждение, на редкость созвучное моим мыслям об авангарде. Правда, я выразился бы сильнее. И во время так называемой пролетарской революции, и сравнительно недавно, вернув себе утраченные позиции в усталой горбачевским бархатом перестройке, наши «передовики» обнаружили не уступающую государственному тоталитаризму волю к власти, сладострастие власти, похоть власти. Ради ее осуществления пригодны все средства, в особенности же необходимо казаться не тем, что ты есть, а значит, быть всегда готовым к смене наряда — телесного, речевого, мыслительного...

К борьбе за власть как таковую, где бы она ни происходила, я всегда относился с нескрываемым омерзением и, помнится, еще десять лет тому назад поделился своими соображениями об авангардизме с публикой (в статье «Беспредметное искусствознание»). Скандал был страшный, некоторые коллеги прямо-таки шарахались от меня при встрече. Кому-то я наступил на хвост, хотя мне, честно признаюсь, и в голову не приходило охотиться за их хвостами.

Не утерплю сказать об Илье Глазунове. Ты иронически находишь в нем «безумную многозначительность», но вряд ли таковая (если она вообще у него есть) принадлежит к числу живописных достоинств. Люди же ломались на его выставки исключительно по своей дурачности. Ведь если бы причиной действительно была вера в способность картины возвестить истину, то народ пошел бы на штурм Зимнего ради Рембрандта или Пикассо.

Не могу поверить, что «структурализм» похоронил автора» (из твоего 60-го письма). Структурализм был для меня школой, и утверждаю — превосходной школой. Он и сейчас сохраняет (для меня, по крайней мере) познавательную ценность и смысл, что ничуть не мешает мне наслаждаться откровениями феноменологии, будь то опыты Гастона Башляра или твои. Кроме того, я сам выступаю в качестве автора и еще не похоронен. Вообще, слухи о «смерти автора» очень сильно преувеличены.

Любопытно, можешь ли ты помыслить себя в качестве историка искусства? Или же феноменологическая рефлексия — единственно возможный для тебя путь философствования о живописи? Если так, то как быть со всеми, кто жил и переживал живопись до нас? Ведь история переживаний отлилась в тексты (разного рода, не только литературные). Кажется, рецептивная эстетика и герменевтика могли бы тут многое прояснить.

Жанр рецензии требует не обходить вниманием фактические неточности. В письме 8-м статья «Перспектива как символическая форма» приписана Эрнсту Кассиреру (автору «Философии символических форм»), но действительный автор (хотя и вдохновленный Кассирером) — Эрвин Панофский. Кстати сказать, в нынешнем году знаменитая статья Панофского наконец увидела свет на русском языке. (Надо же, и прошло-то всего каких-нибудь 77 лет со дня первой публикации!)

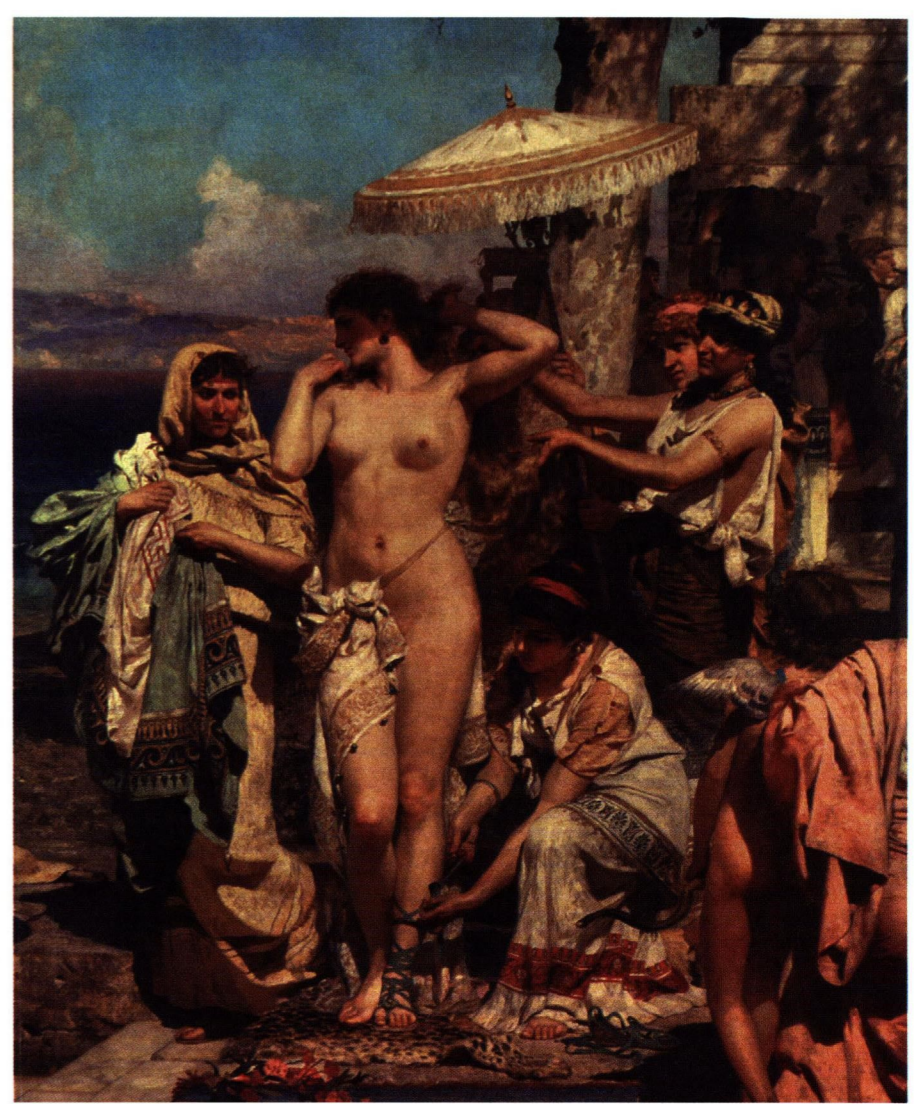
Спасибо за книгу. Рад за тебя, за живопись и за всех, кто любит ее по-настоящему.



Василий Polenov. Одалиска. Х., м. 100×65. 1875



Павел Светомский. Медуза. Х., м. 279,2×137. 1882. ГТГ



Генрих Семирадский. Фрина на празднике Посейдона в Элевсине. Х., м. 390×763,5. 1889. ГРМ

## ПЛЕННИКИ ИКОНОСФЕРЫ

Дарья Акимова

Государственная Третьяковская галерея.  
Пленники красоты. Русское академическое  
и салонное искусство: 1830—1910—е

**«Пленники красоты» в Третьяковской галерее на Крымском Валу — очень полезная выставка. Она учит зрителей любить и глубоко почитать отечественное искусство. То есть именно то светское искусство, которое на этой выставке не представлено: не только проповедническую серьезную «некрасивость» русских реалистов, родившихся в 1860-е в полемике с академизмом, но и наивную нежность русских портретов XVIII века, что сродни «некрасивости» княжны Марьи, и иконы Петрова-Водкина, красота которых близка совершенству Марии итальянского Возрождения.**

Когда бродишь по залам с «Пленниками красоты» (к созданию этой масштабной экспозиции было привлечено сразу несколько крупных музеев), пленяет и сковывает, словно кандалы гарибальдийца на здесь же представленной картине Василия Петровича Верещагина, подозрение-прозрение: а может, вот такое оно и есть вообще, русское искусство — фальшивое, пустое и натужное, рассчитанное на светских львиц и купеческих недорослей? Собственно, на 1910-х выставка могла бы и не заканчиваться: почему бы не пойти дальше и не исследовать феномен «авангардного» салона, в котором старый, академический шаблон «красивости» (розовое женское тело на фоне зеленых дубрав) заменен на другой, не менее скучный и такой же бессмысленный, но более «прогрессивный» (розовая полоска на зеленом пятне)?

Непонятно только, как из этого искусства могли вырасти достойные и даже великие художники (вроде того же Петрова-Водкина например), если русское искусство представляет собой исключительно «плененный красотой» салон. Русский салон и академики на выставке страшны более всего тем, что пределов их творчеству никаких не положено: салон — он повсюду. В ГТГ еще раз подтверждается, что все те без малого сто лет, которым посвящена выставка, академики вовсе не представляли собой «одно из многочисленных» художественных течений. Русский салонный академизм — понятие гораздо более широ-

кое, чем какое бы то ни было стиливое определение, и уж во всяком случае классицизмом не ограничивается. Черты академического салона наблюдаются и в «некрасивом реализме» Репина, и в «красивом реализме» Серова, которые включены в круг «пленных». Старое и простое деление Бенуа на «левых» и «правых» в живописи («Кто не хотел идти за Чернышевским — шел фатально за Брюлловым, кто был недоволен понуканием Стасова к лаптям — старался влюбиться в драпировки и гипсы, наконец, кто жаждал высокого искусства — воображал, что вне громадных полотен с историческими сюжетами оно немислимо») уничтожается всепобеждающей мощью салона: кто сказал, что старательно нарисованные лапти не могут быть предметом великосветского умиления? В начале XX века место лаптей (или амуров с зephyрами) в салоне займет «нечто и туманна даль». Основная идея выставки, таким образом, грустна: салонный академизм не объехали ни на «козе» русского передвижничества, ни на сером в яблоках коне русского живописного символизма.

Благодушия ради согласимся, что академизм не «вообще» плох, безобразен и отвратителен. Французский академизм дал миру Давида и Энгра — художников, во всяком случае умевших писать, в споре с которыми родились Жерико и Делакруа. А вот старая критика самой живописной формы картин русских академистов — святая правда: живопись эта не только «пуста», формальные художественные черты ее далеко не являются образцом совершенства. Так, пресловутое «богатство колорита» русских академиков, противопоставляемое иногда «темным и грязным» краскам передвижников, — лишь суета восточного базара, далекая от «классической» чистоты.

Русские академики XIX века действительно больны были классикой — той самой, к которой нужно отправляться на поклон в Рим. С наиболее значительным успехом этот «поклон» удался голландцам XVII века, которые, впрочем, после подобных паломничеств теряли самостоятельность. Это не означает, что «паломничества» не нужны, а



греческие гермы надо с корабля современности сбрасывать как ненужный балласт. Беда всего последующего искусства заключается именно в этом «естественном» выводе — из него вечно получается либо «сермяжная русская правда», либо черный квадрат полной художественной амнезии, причем и та, и другая легко находят себе достойное место в светском салоне. В этом смысле и «авангард», и искусство «украшенных лаптей» (вроде картин К.Маковского) — плоть от плоти академических картин с нимфами и Зевсами: авангард просто деюре завершил расправу с античностью, которую начал академизм, бездушием своим научивший юнцов не понимать, но презирать сокровища мировой культуры. Вместо диалога с античностью академики всего мира предложили ученикам и публике образцовые списки, бледность которых увеличивается по мере географического удаления от оригиналов. К тому же в памяти академиков остается не гречанка Афина Паллада, и не замок св. Ангела, и не Рафаэль даже, а волны моря где-нибудь у Неаполя, два-три анекдота из римской истории и непременно вакханка с виноградом, в чертах которой указаны, словно на муляже, античные пропорции лба, рта и носа. Поскольку российский ноябрь на римский не похож, то воспоминания никак не получаются живыми. Гораздо свежее и проще (потому что ближе) — ностальгический запах «Фиалок из Ниццы» Иосифа Крачковского (1902, ГРМ).

Несколько лет назад, когда «посконные» передвижники, отринувшие красоту, подверглись остракизму, академиков начали осторожно хвалить за нежную яркость их мечты о прекрасном, за их сопротивление убогости российской жизни, за их тоску по идеалу; вспоминали и легенду о плаще, переброшенном главным академиком на территорию России после границы, — мол, дальше я голым пойду, мне от вас ничего не надо. На выставке в Третьяковке, однако, очевидно, что академическое «прекрасное» было вовсе не мечтой о настоящей, высокой красоте (над определением которой работали художники и более значительные, чем Александр Риццони или Карл Гун), а муляжом, изготовленным именно для нужд русского салона. Даже в том случае, если такой корыстной цели сознательно художниками и не ставилось. Чем больше говорят авторы об «итальянской красоте» — тем меньше собственно художественной красоты в их работах. Картонная синева неба, плоские образы, грубовато-наивное представление об античном быте и философии («Гимн пифагорейцев» 1869 года Бронникова — еще не самая удобная мишень для подобного разбора)...

Словом, стандартный набор свойств «красивости» — почти как из женского журнала начала XXI века или с поздравительной открытки начала века 20-го. Не случайно на выставке представлены не только картины, но и антикварные фотографии красавиц (в том числе и 1895 года снимок с изображением Елисаветы Федоровны), а также исторические женские костюмы: то платье в стиле «неогрек», то шаль «шантийи», то накидка «сорти „де баль“ с воротником-стойкой фасона „Мария Стюарт“» (названия костюмов — специально для исследования Ролана Барта). И «русская экзотика» национальной романтики здесь появляется вполне закономерно — и дорогим «крестьянским» платьем, и портретом Зинаиды Юсуповой в русском костюме К.Маковского (Государственный исторический музей). На выставке в ГТГ достаточно полно явлено «пленение красотой» местной, стилизованно-орнаментальной, в которую вырождается «национальная» историческая картина противоположного «греческим» академистам «передвижнического» направления: кисти Александра Литовченко, также из числа знаменитых «конкурентов»-бунтарей 1863 года, принадлежит «Иван Грозный, показывающий сокровища Горсею» (1875, ГРМ).

«Пленение красотой» к началу XX века становится, кажется, стихийным бедствием — да и как же иначе, когда «чистая эстетика» становится главным требованием «Мира искусства»? Вот и Рябушкин, участник выставки мирискусников 1899 года, которого тот же А.Бенуа в «Истории...», не колеблясь, помещает в одну главу с Суриковым, — Рябушкин также есть на выставке в Третьяковке со своей тусклой «Государевой Думой» (1893, ГТГ), где вечно нетрезвые мужички (вновь, как у Литовченко) изображают государевых сановников.

И репинскому реализму достается по заслугам — на выставку пошла его баронесса Иксуль («а я думала, это Комиссаржевская», говорил кто-то в толпе) из собрания ГТГ, и его «Негритянка» (ГРМ), которая среди всех многочисленных полотен с «восточной экзотикой» (поленовская «Одалиска» из Национального художественного музея Беларуси с выражением глаз, как у Сонечки Мармеладовой; нарочито-театральные «Драма в гареме» Станислава Хлебковского и «Купленная» Александра Русова из ГТГ) кажется настоящим шедевром, сверкающим рембрандтовскими всполохами и утонченной испанской формой. В форме этой живет чуть-чуть злое загадочное существо — единственная живая женщина среди бесконечных кукольных девичьих и детских головок, мелькающих на полотнах: от «Купальщицы» Беллоли и «Девушки с голубями» Вильгельма Котарбинского до трех «Вдовушек» (К. Маковского, Федотова и Капкова); от «Детей Волконских» Брюлло-ва до «Детей, бегущих от грозы» Маковского.

«Форма, форма — это все. Она в простом приглашении на обед, которое, по словам одного дипломата, так трудно бывает написать», — эти часто цитируемые строчки от Энгра ведут нас прямо в салон. Однако не только в мир псевдоклассических женщин с плечами Элен Безуховой, но и в мир «формальных» художественных исканий XX века. И как следствие — в мир реклам и красиво оформленных приглашений нашей современности. Дизайн именно с легкой руки академиков подменил собой искусство и превратил в фарс и французских «Сабянок» Давида, и русских «Светочей Нерона» Семирадского («Светочи» на выставке представлены уменьшенной авторской копией из московского частного собрания — оригинал принадлежит Национальному музею Кракова).

То, что из всех русских академистов более других «достается» Семирадскому, — вполне объяснимо: на фоне бесконечных «голубушек» или даже «Цезарских забав» его истерзанная критиками монументальная «Фрина на празднике Посейдона в Элевзине» (1889, ГРМ — картина впервые привезена на выставку в Москву) действительно свежа и прекрасна, глазу есть за что «зацепиться». Была она хороша и для современников — почти для всех. «Единомыслие царило лишь в одной эстетической точке, которой была «Фрина», картина Семирадского. На ней, как на мериле вкуса, сходилось общежитие. ... Она крыла для нас и «грубого» Репина, и «водяного» Айвазовского. Очевидно, так уж полагается, чтоб молодой человек, как в пище, проходил этапы молока, каши и мяса, так и в общем развитии. Была ли для меня «Фрина» молоком или кашей, но я ей отдал дань. Пустота ее живописного и сюжетного содержания очевидно облегчала в свое время любованию этой картиной, но, как бы то ни было, «Фрину» я пережил довольно быстро и настолько прочно, что впоследствии никакими античными прелестями Семирадский не останавливал больше моего внимания. ... В одну из бесед на эту тему я заявил, что «Фрина» да и весь Семирадский — фальшив, что это пустая декоративная слащавость. Заявил я об этом резко и безоговорочно. Товарищи смолкли от моего святотатства», — вспоминал Кузьма Петров-Водкин.

Есть термин в классическом искусствознании — «иконосфера», означает он приблизительно всю ту совокупность художественных образов, которая являлась художнику (чаще всего речь идет о гении), когда он выходил на улицу, входил в церковь, картинную галерею, светский салон или мастерскую другого живописца, читал книги, листал альбомы и папки с рисунками. Иконосфера, как справедливо считается, ощутимо влияет на творчество любого, самого независимого мастера. Живопись возникает не только из противодействия среде, не только из «энергии сопротивления», которой у тех же передвижников было предостаточно. Живопись неизбежно связана с иконосферой и произрастает из нее. Из чего следует, что, если русскому живописцу на протяжении ста лет являлась такая вот именно иконосфера — не стоит пенять на то, что полотна тех же передвижников не исполнены художественного совершенства. Стоит, наоборот, возблагодарить отдельных русских художников (в том числе и некоторых из тех, что объявлены «Плениками красоты») за их умение вырваться из «иконосферы».

## норматив Гаврильчика

Александр Боровский

*Владлену Гаврильчику — 75!*

**Все, написанное о Владлене Васильевиче Гаврильчике, в том числе и несколько собственных опусов, на сегодняшний день меня не удовлетворяет. Не дался-таки старик, замел следы, небось, усмехается теперь в седую бороду. Что ж, попробую еще раз.**

Гаврильчик всегда оставался самым колоритным деятелем питерской арт-сцены. В ранних автопортретах, когда борода его еще не была седой, он охотно писал себя то в романтическом — со спасательным кругом, глядевшимися как нимб, образе, то в идиллическом — с венком на голове, а то и прямо в архангельском чине — с копьём в руке, поражающим какое-то чудище. Теперь-то, с возрастом, и вовсе стал картинным: повадка степенная, речь веская. Словом, обычный такой патриарх — только хулиганистый, неполиткорректный. Много повидавший, многое выпивавший, много написавший. Видели бы вы, как он бережно, щепотью, ведет даму под ресторанный рио-риту, как держит дистанцию, общаясь с самыми знаменитыми людьми, как весомо, словно буддийское лето, присутствует в семье... Победитель кросса имени товарища Берии, военмор-пограничник, шкипер, поездной проводник, сторож, оператор котельной, пенсионер, художник — экспонент Русского музея и поэт, стихи которого мы, при общем раннем склерозе, свойственном нашему поколению, помним наизусть.

Словом, с портретным планом все ясно — так что обратимся к произведениям. Гаврильчик начинает заниматься рисованием в 1960-е годы, когда он осел наконец в Ленинграде и служил где-то инженером по навигационно-приборной части. Начиная с самых азов, занимался в профсоюзной изостудии. Эта ситуация кружка «по интересам» была для него, видимо, очень важна: впоследствии собственную группу последователей он назовет «Кружком рисования». Конечно, и в изостудии учили рисовать по возможности «правильно», но для Гаврильчика, как мне представляется, много важнее была именно атмосфера любительства: рисовали взрослые люди, в собственное свободное время, рисовали по своему желанию и «для себя».

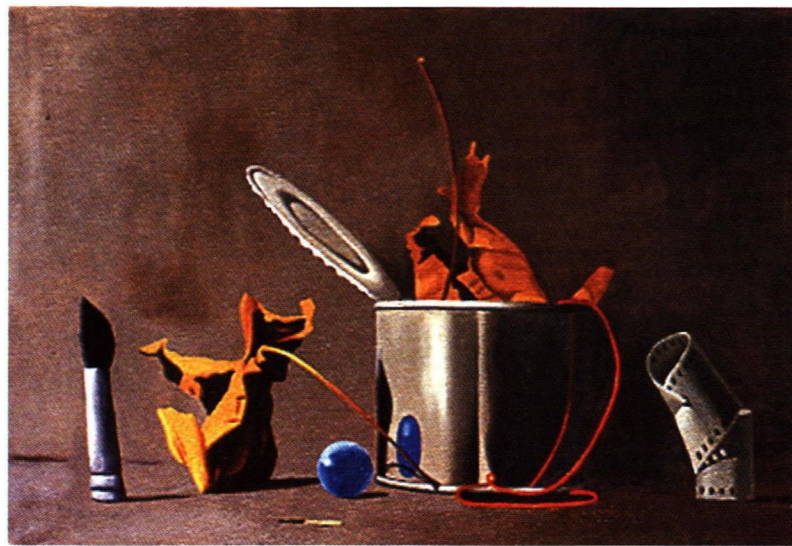
Когда-то, в первой своей статье о Гаврильчике, я назвал его «художником седьмого дня», используя принятое во Франции обозначение художника-примитивиста (наивиста). Назвал, как раз имея в виду



*Прогулка. Х., м. 100x90. 1990*

очевидное у него безмятежное наслаждение самим процессом формообразования, как правило, органичное для художников такого типа. Но то-то и удивительно, что с годами он умудрился и невинность как непосредственность наивиста соблюсти, и капитал как рефлексию профессионального художника, ставящего перед собой конкретные задачи, поднакопить. То есть уже в 1970-е годы Гаврильчик перестает быть «художником седьмого дня». Он — художник, в том числе и седьмого дня.

Как это происходило? К концу 70-х графика Гаврильчика разделяется на две основные линии. Одна — квазинатурная. Вторая — квазиопосредованная, оперирующая не столько натурным источником, сколько разного рода воспроизведениями, «картинками». Натурная линия — это пейзажные мотивы и фрагменты корабельной архитектуры. Бросается в глаза маргинальность материала: если это пейзаж, то заброшенный, ущербный, изуродованный вмешательством сезонного, транзитного человека: дома-сарай, будки, колодцы на отшибе, какие-то промышленные отходы, мусор. Корабельные мотивы тоже непарадные: все какое-то покосившееся, ржавое — и надстройки, и краны... Ощущения эмоциональной установки критического толка, однако, не возникает. Начинаешь понимать, что Гаврильчик, как акын, поет про то, что видит, и рисунки художника — не про будки и краны, не про неприглядность советского маргинального быта, а про то, что у него, художника, есть время (стоянки-то до-о-о-лгие) на рисование, что он получает от этого удовольствие, и вообще, что у него — получается. Это «получается» становится главным событием, содержанием натуральных рисунков, отсюда их веский, не без торжественности, строй. А у Гаврильчика действительно мало-помалу получается: он, что твой Моранди, начинает понимать значение пространственных пауз между предметностями и рисовать собственно эти паузы, цезуры, он находит «свои» фирменные мотивы — бухты каната, например. Квазиопосредованные рисунки — о другом. В их основе — уже увиденное готовое изображение, визуальный реди-мейд: телевизионная картинка (рисунки мужчин типа гангстеров с пистолетами в руках), вырезка из «Огонька», открытка, наконец, собственное отражение в зеркале. И «событие» этих рисунков — понимание самого момента опосредованности, отстраненности, дистанцированности от изображаемого, — то-



Прошлогодние листья. Х., м. 40х60. 1979



Чистая криница. Х., м. 60х70. 1982

го, что позднее стало называться медийностью. Гаврильчик не только срисовывал «нарисованное» (напечатанное, отраженное и т.д.), но явно хотел как-то выразить эту «вторичность», как-то осмысленно работать с ней. Разумеется, он не мог в ту пору столь эшелонированно теоретически обосновывать эту артикуляцию профанного, как это делали Кабаков или Булатов (их работа с безмянной продукцией худфонда или железнодорожными плакатами): в Ленинграде теоретическая рефлексия в изобразительном андеграунде вообще не приживалась, тем более в той среде, где Гаврильчик обрелся. Тем не менее он уже тогда нащупывал (возможно, интуитивно) и довольно уверенно использовал (тут уже вполне отрефлексированно) проблематику опосредования. Отчетливее всего это видно в уже упоминавшихся работах, выполненных точками и линиями («Поцелуй», «Мужчина в трусах», «На мостике» и др.). Конечно, в них несколько уровней. Сама кропотливость, штукарство отработки поверхности несут — на это уже обращалось внимание — что-то наивистское, любительское: художнику жаль прерывать сам процесс рисования. Есть здесь и понимание своих изобразительных возможностей — выбор приема себе по силам. Показательно, что все это — и наивная увлеченность процессом, и желание замаскировать некое чисто техническое «неумение», и обращенность к готовым визуальным источникам — осмыслено как прием. Но вот выбор формообразования — точек и линеек, отсылающих к растру — это уже нечто большее. Это — начала поэтики Гаврильчика-художника.

Параллельно рисованию шло освоение живописи. Разумеется, и здесь на первых порах Гаврильчик не миновал некой типологичности, свойственной всем наивистам: он «уважает» предметность, стремится к «сделанности», добротности, многодельностью, тщанием восполняет отсутствие «школы» — механических навыков построения пластической формы. Однако он сразу же резко индивидуализирует изобразительную стилистику в русле этой «сделанности» — хотя бы в развернутой серии натюрмортов с картофелинами и «корабельными мотивами». Эти скупые по предметному ряду, аскетически строгие по гамме вещи демонстрируют индивидуальное понимание формы. Гаврильчик учится обобщать пластику, умеет уже «опредметить» и пространственные паузы между предметами. Но его фирменным приемом, по сути дела идущим от ранних рисунков и действительно скорее графическим, становится следующее: он старательно прорисовывает цветом по достаточно обобщенной форме какую-то необходимую деталь — ленту кожи или клубок каната. Этот сохраняющий некую простодушную наивность прием оказывается весьма действенным: объем обрывает не только завершенность, но и весомость.

В конце 70-х — 80-е годы Гаврильчик работает с сюжетами, накрепко отложившимися в народном сознании: это разные варианты «Стенки и княжны», «Руслана и Головы» и пр. Как найти им адекватную визуальную форму, причем, по возможности, вне стилизации? Что, собственно, стилизовать? Поздний типографский лубок? Гаврильчик

выбирает в качестве некой визуально-языковой канвы — это более очевидно в его разного рода «кошечках», «русалках» и «красотках» — знаменитую рыночную продукцию 1950-х, живопись на клеенке. Однако — взятую не непосредственно, вживую, а «сквозь» некое опосредование. То есть Гаврильчик прекрасно осознает несоответствие этой живописи нормам «просвещенного» городского вкуса, знает и ироничные отношения к ней, но он искренне, простецки захвачен ее безыскусной стихией, увлечен ею и эстетски, гурмански. Есть здесь и некий налет социальности: явно низовая культура берется в ее отношениях с либерально-официальной, в те же примерно годы «открывшей» ларионовско-гончаровскую увлеченность городским примитивом, но безусловно отрицающей — как профанное, внеположенное искусству — ремесленную визуальную продукцию своего собственного времени.

В этом его мире материализуются и тексты истории, и тексты «про историю»: все те же книги, картины, культовые фильмы, карикатуры («антиамериканская» серия) и пр., — и отражение обоих этих текстов в массовом сознании, и собственная реакция на все эти три составляющих. Они равно материальны, на равных присутствуют в сознании художника, и в отношении к ним он явно не хочет и не может быть «объективным», бесстрастным аналитиком — отсюда и очевидные, лежащие на поверхности приемы гротеска и комикования. Во всех этих произведениях Гаврильчик работает в регистре «расслоение — сплавление», актуализируя по своему хотению то один содержательный план, то другой. В этом «хотении» есть еще много от собственного отношения, амбиции, темперамента, эмоциональной оценки.

Установка последующих лет — другая. Появляется серия — специально, отдельно, последовательно — тематизирующая советское: историческое и повседневное. Так вот здесь никакого расслоения — вытягивания то одного пласта, то другого нет. Здесь все сплавлено воедино — без швов, без сучка и задоринки; все то, о чем говорилось выше — «история» и «про» историю, — и отражение того и другого в головах, в том числе в сознании художника. Гаврильчик создает предельно конвенциональные образы советского: всяк увидит в них свой опыт. Но — по порядку.

Позиция Гаврильчика явно отличается от двух проявившихся в разное время в неофициальном искусстве стратегий работы с материалом советского. Мощное движение соц-арта, начавшееся до появления упомянутой выше серии Гаврильчика, блестяще и остроумно манипулировало советскими идеологическими мифологемами — с целью их вытеснения с горизонта сколь-нибудь рационального, внятного сознания, и последующей дезактивации, уничтожения (уничтожения в идеологическом качестве, но возрождения в других: дезактивированные мифологемы оказались вполне конкурентоспособны в виде фетишей или товаров). Выступившее не только «после» соц-арта, но — хронологически — и после Гаврильчика движение, связанное с именем Сергея Курехина и его многочисленных последователей, ра-



Из цикла «Фигурное катание». Картон, м. 51х59. 1988



Василий Иванович Чапаев. Картон, м. 80х60. 1976

ботало с материалом советского по принципу «стеба», то есть поздней версии обэриутского алогизма. В отличие от «чинарей» они, правда, играли со смыслами и прагматикой не поэтического языка, а скорее языка поведенческого. В чем же разительное отличие «советской» серии Гаврильчика и от соц-арта и от курехинского алогизма («Ленин-гриб» и пр.) и почему в отличие от выше упомянутых арт-практик гаврильчиковское советское не надоедает, не приедается?

У Гаврильчика советское — партийные старики-ветераны, играющие в бильярд, матросы, травящие байки, хор старых большевиков, зеваки на военно-воздушном параде, участники разного рода собраний, пионеры, протягивающие руки для проверки на чистоту, — не предмет абстрагирующей работы сознания. Вообще не предмет интеллектуальной игры. Тем более — эстетики. Все это — предмет проживания. Личного, так сказать, опыта. В отличие от упомянутых выше современников — специалистов по «советскому», Гаврильчик позиционирует себя не извне этого опыта, а внутри. Портрет отца-политрука, вполне серьезный и даже ностальгический, в этом плане вполне показателен, он как бы ложится в основание серии. Гаврильчик — наследник и продолжатель советского опыта, проживатель советской жизни, он же — ее изобразитель, он же и потребитель репродуцированных и транслированных в разного рода медиях образов этой жизни. Причем не только визуальных: за изображением, так сказать, за кадром в буквальном смысле, стоит некая языковая практика, мощный нарратив позднесоветского анекдота — матросские байки, кухонные разговоры, приказы, официальные репортажи и пр. Тогда, выходит, Гаврильчик своего рода бытописатель советского? Вообще говоря, этот жанр в нашем искусстве наиболее уязвим. Весь — от «Новоселья» Петрова-Водкина до «квартирных» жанров Лактионова. Дело, думаю, в том, что в этой традиции бытописание ориентировалось на некий идеал, на «должное». Не только в содержательном плане — понятное дело, мифологизированном (советское изобилие, оптимизм, новизны, а потом просто зажиточный быт), но и в изобразительном: все это писалось изощренным, мастерским языком, с классическими аллюзиями. Бытописание требует доверия; тут им, естественно, не пахло и не могло пахнуть.

Гаврильчик же не работает с идеалом — он работает с *нормой*, но той нормой, в которой более всего присутствует идиотизм, присутствует объективно, нормально. Художник ничего специально не форсирует и всячески избегает социально-критических коннотаций. «Да, идиотизм бытовой жизни имеет место быть — но это ведь и мой идио-

тизм: как-никак я имею отношение к этой жизни. Да, государственная жизнь осуществляет себя не без идиотизма. Но это тоже — мое, я ведь проживаю в этом государстве». Вообще Гаврильчик в какой-то степени государственный. Его искусство всегда означено присутствием официального — всеми этими значками, планками, формой, галстуками и пр. «Государственное» для него значимо, не пустое слово («...заедаю// государственным огурцом...», «Предо мной лебедино что-то // Государственный пляшет балет».) Словом, все происходит как в репризе, ставшей общенародной присказкой: «Нормально, Григорий? — Отлично, Константин».

Итак, эпика нормы, бесстрастно зафиксированная художником. Даже моя любимая картина — оглашенная старуха с игрушечным автоматом и кошелкой, из которой торчит ошипанная курица, упирающийся ребенок — вещь тоже эпическая. Никакого критиканства — торжествует чистая советская норма: курица по талонам, бабушка из собеса, малец с продленки, игрушка — на вырост. Хоть выклеивай на холст, как это сделали бы записные концептуалисты, документацию: свидетельства, справки, торговые артикулы, преysкурранты. Норма торжествует и в эстетическом, если понимать под словом «норма» — нормальное. И в этом, мне думается, секрет убедительности «советских» образов Гаврильчика. Если это бытописание, то писание не быта, а жизни как таковой. Пионеры и пенсионеры, сдавшие на «норматив Гаврильчика», движутся не по коридорам. А если по коридорам, то ведущим куда-то вверх. Они, выведенные за скобки идеологии и прагматики (не ущипнешь и не заденешь за живое), включены в какие-то иные, природные порядки. И двигаются они, не суетясь, как выражения сущностей. Этакое эйдосы советского.

Что ж, Гаврильчик, как мне представляется, и создал эпос советской нормы. Хотя создал он, конечно, не только это — как и каждый большой художник, он уверенно реализует себя и в других сферах: шип-объектах, например, или фотонатюрмортах. Я — о другом. Об эмпирическом, о прожитом лично Гаврильчиком и всеми нами, тоже — лично. Но в отличие и от нас, и даже от многих профессиональных специалистов по советскому Гаврильчик этот опыт эстетически завершил, окончательно оформил. А значит, отправил его не в архив, даже не в музей, тем более — не на запасные пути. Отправил куда-то вверх, по вертикали, туда, где его можно просматривать без страха, горечи и самооправданий. И, выходит, нужны были долгие ночные вахты, длительные дежурства по коچهгарке, чтобы поступить так мудро и незлобно.

## Татьяна Назаренко: переходы

Вадим Михайлов

Юбилейная выставка, тем более в таком престижном месте, как Третьяковская галерея, для художника почти всегда большой риск. Выдержат ли старые работы сопоставление с новыми, актуально узнаваемыми? Не окажутся ли свежие вещи слабым подражанием достигнутого и оцененного ранее? Татьяна Назаренко — академику, профессору, лауреату не грозит ни та, ни другая опасность. Динамичная женщина одинаково уверенно чувствует себя с традиционным мольбертом у холста, с фотокамерой у какого-нибудь заброшенного элеватора или на площади, где устанавливает фанерный памятник-обманку, или в музейном зале, где инсталлирует скульптуру из строительной пены.

Впрочем, это сейчас ее путь выглядит в лавровых и прочих панегирических тонах. Но стоит вспомнить, что первая персональная выставка художника (снижающий женский род здесь совсем неуместен) в родной Москве состоялась в ЦДХ только в перестроечном 1989 году. То есть через двадцать с лишним лет после того, как Назаренко стала профессиональным участником арт-процесса. Персоналия была уже после знаменитого московского аукциона Сотбис 1988 года, где продавался русский авангард и тогдашний контемпорари арт. В нем участвовала и Назаренко. Даже со скидкой на советские времена и порядки, от первых картин до первой персоналии прошло слишком много времени. Хотя репродукции картин и статьи о Назаренко регулярно публиковались как в многомиллионных «Работнице» и «Огоньке», так и в профессиональной прессе. Не говоря уже о западных изданиях, кельнского Музея Людвиг в том числе.

Причина столь позднего официального признания, наверное, скрыта в особенности времени, которое не выбирают. Назаренко, получившая полнометражное академическое образование в Суриковском институте и еще три года занимавшаяся в аспирантуре у живого советского классика Гелия Коржева, начала выставляться во второй половине шестидесятых годов XX века. Модернизм был уже известен художникам и публике, «суровый стиль» шестидесятников высказался. Вовсю подмораживало, пресс идеологии не допускал для официальных художников, которым была и Назаренко, отклонений от генеральной линии на «яркое воплощение духовного богатства народа».

И здесь, как раз в этот момент, она выбирает, на первый взгляд, безобидные исторические сюжеты. Тема «Казнь народовольцев» (1969—1972, ГТГ), многократно освоенная в литературе и кинематографе, уж, кажется, и вовсе лишена подводных камней. Но при внима-



Памятник «Рабочая и крестьянин». Фанера, м. 220x150. 1999

тельным рассмотрении трагическая сцена на Семеновском плацу оказывается не такой и простой. Уж очень сноровист мужичок, натягивающий веревку, да еще и одет он в красную рубаху, которая сразу делает его, а не народных мучеников, центром картины. Толпа оттеснена на самые зады, в ней борются естественное сочувствие, простое любопытство зевак и осуждение террора.

Еще сложнее с «Пугачевым» (1980, музей «Арбат-Престиж»). Бунтовщик спрятался за весьма условной решеткой — из такой клетки сбежать ничего не стоит. Но не бежит, а покорно «реет» в окружении солдат, ведомых не кем иным, как Александром Суворовым. И направляются они напрямиком к парадному портрету матушки императрицы Екатерины II. Тот факт, что знаменитый полководец работал карателем, был хорошо известен еще со времен Пушкина. Но замалчивался в стиле совковой политорректности. С такими картинами нечего было рассчитывать на персональную выставку в столице.

В 80-е годы Назаренко спокойно, но настойчиво утверждает приоритеты частной жизни. Самую знаменитую ее работу того времени — «Прощание» (1981, ГРМ) можно назвать эротическим автопортретом. О том же другие произведения Назаренко — «Татьянин день», «Гости в общежитии», «В музее», «Долгая память», «Письмо из Бонна».

Наступление постсоветского времени, как теперь общепризнано, означало не только полное снятие коллизии «официальное — неофициальное». Главным для художников стал вопрос адаптации к пресловутому рынку и почти мгновенно возникшему информационному обществу. Прежние авторитеты не значили ничего. Появилась осознанная необходимость либо каждый раз заново доказывать свою «контекстуальность», либо безвозвратно уходить на обочину.

Назаренко без колебаний выбирает первый путь и в 1996 году показывает в ЦДХ инсталляцию «Переход». Она состояла из нескольких десятков обманок, тщательно выписанных маслом на фанере. Это были обитатели метрошных переходов — попрошайки, торговцы, шулеры, гадалки и т. д. Сейчас эти персонажи украшают собрания ГРМ, Музея истории Москвы, частную немецкую коллекцию. Иногда автор пополняет свой «гербарий». В 2002 году, когда в Третьяковской галерее на Крымском Валу состоялась выставка «Искусство женского рода», персонажи Назаренко оказались ее идеологическим центром, они шлюзовали искусство прошлого и настоящего, работая на лестнице, соединяющей разделы монастырского шитья золотой нитью и проектов актуальных художниц XX века.



Пугачев. Х., м. 180x300. 1980. Музей «Арбат-Престиж»

К 850-летию Москвы Татьяна Назаренко создает в том же жанре обманок ядовитую инсталляцию «Московский стол». На огромном столе, занимавшем все пространство Галереи Марата Гельмана, в произвольном беспорядке разместились: изображения бутылки водки «Комдив» с портретом Никиты Михалкова в роли этого самого комдива, хлеб-соль, проект памятника Юрию Лужкову, уменьшенная копия церетелиевского Петра, также уменьшенный ХХС, икорка, раки, поросята, Триумфальная арка, девицы по вызову etc. Таким стал масштаб вещей и ценностей в новой России. К счастью, все 50 обманок этой инсталляции не рассеялись по свету и находятся в собрании ГРМ.

Еще через два года Татьяна Назаренко выходит на открытый воздух и устанавливает у стен Манежа, напротив Кремля, фанерный раскрашенный монумент «Рабочая и крестьянин». Разумеется, от веро-мужинского пафоса не осталось и следа. Крашенный рыжеволосый бабец вряд ли трудится на фабрике над повышением производительности труда. Мужичок в синем пиджачке с бутылкой водки и совковой лопатой тоже не перенапрягается. Этот проект породил целую серию виртуальных памятников, которые Назаренко сделала в технике фотоколлажа. Алле Пугачевой нашлось место в Кузьминках, Белле Ахмадулиной — на Пушкинской площади, напротив коллеги-поэта, Филиппу Киркорову — на Лубянке, девушкам — на Тверской.

На нынешней, юбилейной выставке показана серия объектов из раскрашенной монтажной пены, созданная в 2004 году. Персонажи почти те же, что и обитатели «Перехода». Только одни выбрались на

свет божий, надели модные джинсы, другие поднялись еще выше и стали охранниками, третьих Назаренко обернула в саван, они стали «жертвами».

Финал выставки состоит из трех многозначительных жирных точек. В центр инсталляции «Трапеза» помещена обманка в виде обнаженной полуфигуры (автопортрета), лежащей на столе. Позади нее одноименная картина, изображающая хищных вампиров с клыками, готовящихся пообедать той же самой женщиной, точнее тем, что от нее осталось. Тема незащитности художника у Назаренко выглядит какой-то совсем безысходной. Рядом — портрет занесенного снегом кузова «Запорожца» с издевательским названием «Время, вперед» и серия «Вне времени» — холсты, на которых разноцветные «рамки» как бы зажимают классические евангельские сюжеты аллегории чистоты, смирения и прощения.

Три точки, как известно, образуют многоточие, и этим художник Татьяна Назаренко как будто подчеркивает, что она все еще «здесь и сейчас». Художник настоящего времени.



Прикрытая. Фанера, монтажная пена, масло, эмаль. 146x230. 2004



На свидание. X., м. 100x120. 1995



Рафинад. X., м. 120x100. 2001

## Зина Сотина: легкое дыхание

Сергей Дебижев

ВЗ НоМИ. Январь 2005

**Искусство — это единственное, что оправдывает присутствие человека на земле, и, как показывает история, единственное, что от него остается. Сегодняшний художественный мир полон надуманных концепций, дутых имен, загадочных перформансов, холодного дизайна, мертвой абстракции и всего того, что метко определено «ни уму, ни сердцу». Особняком от этого процесса стоит личность Зинаиды Сотиной — художника, чьи произведения обращены непосредственно к человеческой душе и находят в русле традиции русской живописи.**

В статьях о художниках обычно принято говорить о том, где он учился и выставлялся, в каких собраниях находятся картины, а то и за какую цену продаются их вещи. В нашем случае все это, конечно, есть. И блестящее образование, и длинный список частных коллекций, и зарубежные выставки, и даже знаменитый лондонский аукцион искусства Phillips. Однако нынче это обычный набор «заслуг» каждого более или менее известного художника. Впрочем, справедливости ради надо отметить, что не всякий может похвастать тем, что его картины висят у действующего президента в гостиной.

Зинаида Сотина — человек особый, сейчас таких, что называется, «уже не делают». Женщины подобного склада и уровня встречались разве что во времена Серебряного века. Все, с кем сталкивает ее жизнь — от самых известных и высокопоставленных до самых простых и ординарных людей, сразу же попадают в легкую, непосредственную и волшебную атмосферу, связанную с ее пребыванием рядом, атмосферу, о самом существовании которой люди стали забывать.

Все ее творчество, каждый сюжет, персонаж, предмет, даже мазок напоминают о том, что наш скандально-пластмассовый мир так легко может вновь стать теплым, душевным, сильным и здоровым. Весь световой день Зинаида проводит за мольбертом в своей мастерской на Васильевском острове: приятный запах пихтового лака и льняного масла. Руки по локоть в краплаке, из окна великолепная панорама Петербурга, кошка Муська, оставляющая за собой зеленые следы... Иногда картины рождаются, так сказать, «на раз», и к вечеру под ней появляется подпись. Некоторые пишутся месяцами, а на одной из картин замечена дата «1997—2001 гг».

Легкость в искусстве, как это ни странно, — всегда признак огромных усилий. Природа творчества, хвала Создателю, никому не извест-

на, и бывают времена, когда картины не пишутся вовсе, зато записи в дневнике, что ведется уже несколько лет, становятся подробнее и обстоятельнее, ведь появляется возможность посмотреть на реальную жизнь, где все имеет значение — даже температура воздуха. Восторженное, радостное восприятие мира — одно из основных отличий живописи Сотиной от мрачной массы сюрреалистически монстро-идальных произведений «современного искусства».

Условность форм и цвета в картинах художника всегда сочетаются с ощущением живой жизни, легким ее дыханием, поэтому образы в ее произведениях не побуждают к ретроспекции давно ушедших эпох, а основываются на эмоциональном восприятии действительности, тонком настроении людей, состояний природы, времен года. Художник как бы погружает зрителя в мир радости и согласия, приподнятого настроения, в котором в этот момент живут его герои.

В искусстве человеческого общения Зинаида — такой же творец, как и в живописи. Об этом свидетельствует созданная ею галерея портретных образов. Среди них — Борис Гребенщиков, Анатолий Собчак, Алла Осипенко, Екатерина Васильева, Александр Сокуров, епископ Василий (Родзянко), Сергей Бугаев (Африка) и многие другие.

Яркая позитивная энергия, идущая от картин Зинаиды, настолько материальна, что создается ощущение огромного живого экрана, включенного в сеть. Те, кто в своем доме имеют ее картины, отмечают, что меняется не только настроение интерьера, но и преобразуется общая энергетика пространства.

Восторг перед красотой жизни в ранних картинах сменяется восторгом перед живописью как таковой, перед цветом и формой, перед взаимодействием на холсте огромного количества явных и скрытых составляющих. И здесь взгляд художника открывает новые возможности восприятия. По сути это «живопись прямого действия», когда основное воздействие оказывает не столько то, что изображено, а сам напор красок и форм. Иными словами, не сознание зрителя погружается в сюжет, а сама картина открыто и явно воздействует на него своей энергией.

Художник тем и отличается от других людей, что имеет дело с силами, суть которых выше нашего обычного понимания.



Танец. X., м. 90x70. 2004

## анонс

**С 27 декабря до конца января в Выставочном зале НоМИ демонстрируется выставка Зины Сотиной, являющаяся камерным продолжением ее крупной московской ретроспективы, только что с успехом прошедшей в столичном Государственном центральном музее современной истории России.**

С 10 ноября по 5 декабря 2004 года в Москве можно было увидеть более 50 живописных работ Сотиной, в том числе натюрморты и портреты. Это был первый выход питерской художницы к московскому зрителю. В Петербурге ее творчество, в котором, по словам доктора искусствоведения Михаила Германа, «было бы наивным заблуждени-

ем видеть ... лишь русскую карнавальную традицию», стало известно в 1988 году, когда во Дворце молодежи состоялась совместная выставка картин Зины Сотиной и Бориса Гребенщикова.

Портретная живопись занимает не главное, но особенное место в творчестве художницы. Она писала портреты многих известных людей Санкт-Петербурга: Бориса Гребенщикова, Сергея Бугаева (Африки), Александра Сокурова, Анатолия Собчака, Аллы Осипенко и др. В НоМИ на выставке, открывающейся под Рождество, зритель увидит более 25 работ Зины Сотиной,



Ольга Чернышева. Поезд. Видеоинсталляция. 7 мин. 30 сек. 2003



Ольга Чернышева. Рисунок к серии «Поезд»

## Ольга Чернышева: местный колорит в жанровом видео

Валентин Дьяконов

«Зона счастья» (ГРМ, ноябрь—декабрь 2004) не первая выставка Ольги Чернышевой в Русском музее. По возвращении из Амстердама в 1995 году она дебютировала в Корпусе Бенуа, где ее выставка проходила параллельно с ретроспективой Ильи Ефимовича Репина. Такое соседство, считает куратор «Зоны счастья» Екатерина Андреева, не могло не повлиять на творческий путь художницы. Куратор, конечно, шутит, но в этой шутке есть доля правды: в творчестве Чернышевой фактурой служат наблюдения за жизнью первых встречных. Русских.

Название выставки в Мраморном дворце звучит двусмысленно — «Зона счастья». Упомянутое счастье, по-видимому, принуждено существовать в замкнутом пространстве, а слово «зона» и вовсе навеивает ассоциации с уголовным кодексом. Возможно, именно так и должен относиться к русской фактуре художник, пять лет проучившийся в Голландии. Контраст между регулярностью и упорядоченностью городской жизни Запада и выбивающимися из строгих ритмических рядов мегаполиса типами русской жизни составляет главную интригу ее творчества. Материал для своих видео Ольга никогда не снимает специально: фрагменты организуются в фильмы постфактум. Эти произведения можно было бы обозначить как жанровое видео, по аналогии с жанровой картиной, — кусочки жизни характерных персонажей в рамке, определяемой видеопроектором.

Как говорит художница, в организации большой выставки главное — найти толкового завхоза, который правильно бы распорядился выделенными средствами. В качестве завхоза на «Зоне счастья» выступает новейшая сенсация московского галерейного мира галерея «Stella Art», представляющая интересы Ольги Чернышевой наряду с другими известными (Георгий Пузенков, Вадим Захаров) и молодыми (Ирина Паперно, Диана Мачулина) художниками. Иногда кажется, что в Москве ничего, кроме этой галереи и ее владелицы Стелы Кэй, уже и не обсуждают. Выставка «Зона счастья» может подлить масла в огонь: приятно знать, что хороший галерист может предоставить такие возможности хорошему художнику. Отпечатанные на плотной бумаге с золотым тиснением приглашения, каталог в твердом переплете да еще и с суперобложкой — по сопроводительным материалам план выполнен и перевыполнен, как говорили на советских предприятиях.

Хорошее финансирование дало возможность художнице показать довольно много работ. Черно-белый «Поезд» мы уже видели неоднократно: его показывали в Московском доме фотографии и на выставке «Москва—Берлин. 1950—2000». Камера проходит сквозь электричку, встречая на пути продавцов мелкого товара, дядьку в ушанке и с аккордеоном, простых пассажиров загородного состава. Ощущение томительной, безрадостной дороги подчеркивается вставным эпизодом, в котором камера путешествует по коридорам больницы и встречает на своем пути еще одно колесное средство передвижения — ин-

валидное кресло. Путешествие происходит под музыку Моцарта, сглаживающую острые углы и придающую происходящему на экране настроение хотя и бессмысленного, но полета. У фильма замечательный финал: оператор будто бы падает из хвостового вагона, и в объективе оказывается уходящий в снежную даль поезд. Метафора жизненного пути получается вполне в духе восточной философии: сравнение электрички с буддийским «колесом жизни» (сансарой) не навязывается, но мягко подразумевается.

Остальные работы — совсем новые. Отдельный зал занимает диптих «Неизвестные». На двух видеопроециях, расположенных перпендикулярно друг к другу, демонстрируются сценки из жизни, подсмотренные художницей. Пожилая женщина переодевается в купальник и собирается загорать в некоем парке. Работяга прячется в кусты у дороги и распивает там поллитру, а потом прохаживается вокруг, чтобы разогнать водку по венам. В этих персонажах нет ничего странного, они повседневны и понятны. Звуковое сопровождение, подобранное Ольгой, состоит из фрагментов аудиокурса по «самосовершенствованию». «Неизвестные», таким образом, совершают ритуальные действия, направленные на достижение пусть неустойчивого, но покоя.

Видео «Самостоятельные занятия» — это телевизионный мини-сериал, построенный на ассоциативной «сцепке» самоценных эпизодов из жизни таких же «неизвестных». Вот кто-то перебегает Моховую улицу на красный свет. Старик продвигается по гололеду, опираясь на ящик для фруктов. Мальчик катается по Красной площади на самокате. Маленькие, чуть больше минуты, эти видеозаметки сопровождаются по-детски плохо сыгранными блюзами и буги-вуги. Подрагивание картинки и ошибки в исполнении прекрасно соотносятся. Как и блюзы, эти фрагменты не имеют ни начала, ни конца. Просто — настроения.

Главным же хитом выставки стал самый длинный фильм под названием «Пароход „Дионисий“» (28 минут), сдержанный, но выразительный видеотчет о путешествии на прогулочном пароходе в Спасо-Прилуцкий монастырь. Камера Чернышевой, как всегда, нейтральна: родственковских ракурсов нет. Впервые, однако, в этом ее видео появляются главные герои. Игорь и Танюшка, семейная пара средних лет, совершают сентиментальное путешествие несколько отдельно от остальных отдыхающих. В дискотеке на пароходе они не участвуют, разве что в финале танцуют медленный танец. В фильме два противопоставления: сентиментально-романтическое настроение пары среди всеобщего веселья и контраст между тем, что происходит на корабле и на берегу. И там и там пьют и веселятся. Река становится той самой «Зоной счастья». Конкретные биографии собравшихся на пароходе представителей провинциального среднего класса растворяются в массовой гулянке, и все же «Пароход „Дионисий“», на удивление, сюжетен. Это подчеркивают и титры, специально для «Зоны счастья» написанные Владимиром Козловым, автором романов «Гопники» и

«Школа». Короткие, кучные даже фразы от лица главной героини фильма, Танюши, представляют собой связный рассказ о путешествии, без деталей и пейзажной лирики.

Видеоработы Ольги Чернышевой кинозрителю могут показаться эскизами полнометражных документальных фильмов, и в «Пароходе „Дионисий“» художница сделала еще один шаг навстречу документалистике. Но на вопрос о подобных планах Ольга отвечает, что ей недостает человеческих качеств для работы в кинематографе: она не любит работать в команде, а имеющийся у нее опыт работы в кино не считает особенно удачным. Формат выставочного зала для Чернышевой предпочтительнее. Тем не менее именно на примере ее видео интересно отслеживаются различия между видеоартом и кино, тем более что сам автор осознанно проводит для себя четкую границу между первым и вторым.

Если попробовать как-то выделить жанровые особенности видеоарта, то правильным было бы говорить о ритмической структуре повествования. Литературность кино для видео-арта нехарактерна. Еще первые фильмы, созданные художниками этого жанра, были основаны на закольцованном ритме; достаточно вспомнить один из самых ранних примеров — «Ballet Mechanique» Фернана Леже. Эффект оживаю-

щей картины в произведениях Билла Виолы можно назвать, по аналогии с формой английских глаголов, present continuous, «длющееся настоящее». В том же измерении находятся и фильмы Чернышевой.

«Видеоарт как замкнутое на себе искусство тоже не вызывает у меня энтузиазма», — говорит художница. «Ситуация, когда зрителю говорят: не понял — иди себе, меня не устраивает». Акварели и графику, всегда сопровождающие ее показы, Чернышева называет «костылями для зрителя». Действительно, изящное искусство рисунка своей статичностью примиряет зрителя с подрагиванием видео. И напоминает о том, что речь идет о людях.

Впрочем, как бы нежно ни относилась Чернышева к персонажам своих произведений, они остаются для нее маргиналами. Даже если это вполне состоятельные, по провинциальным меркам, пассажиры парохода «Дионисий». «Все равно они — не евро-люди», — говорит художница. Ольга планирует снять фильм из жизни «настоящего» среднего класса — офисных клерков например. Возможно, ей стоит разграничить сравнение с Репиным и замахнуться на большую тему вроде «Заседания Государственного совета». Конечно, организовать съемку на встрече Путина с министрами будет сложно. Но предполагаемый результат ощущается отчетливо интересным.

## инфо+



Из не вошедшего в проект ГРМ: фотосерия «Переходный возраст»

Невидимые основы жизни скрыты от глаз в буднях, и именно искусство «заведует» превращением этих основ в универсальные зримые символы, которые передают от века к веку человеческий духовный опыт. Мотив объятия пронизывает изобразительное искусство от античной живописи до Джотто и далее до Пикассо и наших современников. Он потенциально противоречив: объятие может быть радостным слиянием, а может быть поглощением или взаимопоглощением. Обнимающиеся могут смотреть друг на друга, как Мария и Елизавета; но могут и обращать свои взгляды прочь друг от друга, один — вдаль, вперед, как Иисус, другой — всегда назад, вспять, как Иуда. Мотив объятий бесконечно богат вариациями эмоциональных состояний. Модели Ольги Чернышевой-фотографа в проекте «Переходный возраст» — это не актеры, а обычные люди, матери с подростками детьми. Взгляд художника улавливает множество оттенков в их взаимоотношениях, позволяя провидеть их общее прошлое и возможное будущее, позволяя зрителю почувствовать себя в присутствии чуда: в момент прояснения траектории человеческой судьбы, встречи двух взаимосвязанных, но расходящихся спутников.

Екатерина Андреева

Люди часто обнимаются перед камерой фотографа. Обнимаются, улыбаются «на камеру».

— Снимите нас. Мы хотим сфотографироваться вместе.

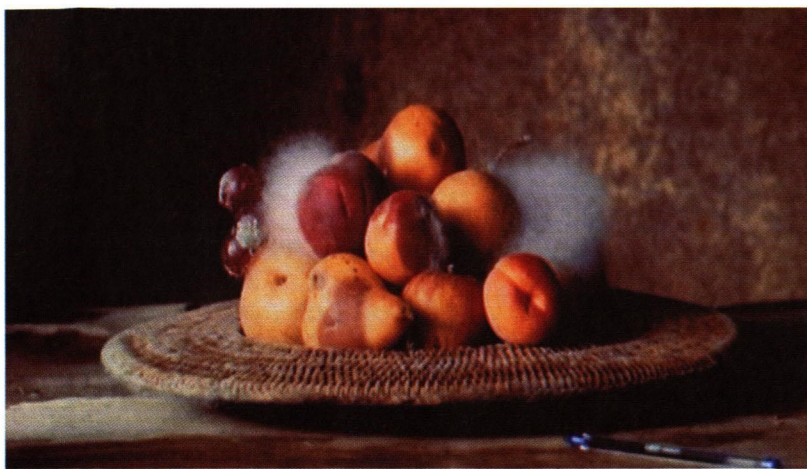
Обычная банальная просьба.

Возрастные состояния «тинейджер — родитель» находятся в точках максимальной удаленности. В этом случае в призыве фотографа объяться есть предчувствие отказа.

Но это объятие существует где-то. Более того, на нем все и держится. Момент остановки, медленности, молчания, попытки понимания, и дальше — снова привычный ход вещей.

Задача этого проекта — создать внешнюю форму, выявляющую редкие, ступенчатые, невидимые основы жизни. Это попытка обозначить такое состояние как практику или упражнение в укреплении внутренних сил.

Ольга Чернышева



Натюрморт. 35 mm Film/DVD. 2001. ©The artist. Courtesy Jay Jopling/White Cube (London)



Self Portrait Suspended III. C-print. 2004. ©The artist. Courtesy Jay Jopling/White Cube (London)

## Сэм Тэйлор-Вуд: от иронии к экстазу

Ирина Дудина

Я зависла. Я зависла.  
Сделай enter и сделай delete.

**В Инженерном (Михайловском) замке Русского музея до 15 января 2005 года проходит выставка английской художницы Сэм Тэйлор-Вуд, организованная Британским советом и Отделом новейших течений Русского музея. Она знакомит петербуржцев еще с одним представителем движения «Молодые Британские Художники» (YBA). Первая выставка этой серии прошла год назад в Мраморном дворце, называлась «От колыбели до могилы» и представляла творчество Дэмиана Херста.**

Большеглазая 37-летняя блондинка с гейнсбороовским типом лица привезла нам из Британии плачущих, танцующих и подвешенных в воздухе мужчин, парящую над полом саму себя, а также гниющие фрукты. На вопрос, почему бы ей не обратиться к теме «Смеющиеся женщины», Сэм Тэйлор-Вуд ответила, что такое видео у нее есть. Оно называется «Истерия». Английская художница носит футболку, на которой изображен череп с ушами. Свои будущие работы она обдумывает месяцами, делая их за один день.

Каждое из небольших предназначенных для экспозиций странств замка превратилось в нерестилище сложных чувств и смыслов. Стена первого зала выставки выглядит как своеобразный иконостас, только вместо икон святых мы видим серию фотографий «Плачущие». Плачут голливудские актеры, к которым Сэм приходила и рассказывала печальные истории.

Дастин Хоффман плачет голым, очевидно, в ванне, прикрыв лицо рукой. Эд Харрис — в небритом виде, похожий чем-то на похмельного русского бомжа, уставшего от жизни. Только пиджак у него шикарный. Лоуренс Фишборн рыдает как большой черный ангел, идущий от света в конце тоннеля. Это смешно, но и трогательно, и вызывает тайное женское злорадство, которое по-русски звучит как «отольются кошке мышьи слезы», но и настраивает на примирение полов и надежду на победу общечеловеческого. Если уж мужчины зарыдали... Возможно, это что-то глубоко национальное. Вспоминаются английские детские стихи: «Из чего сделаны парни?» — «Из крокодиловых слез». Также, между прочим...

Во втором зале мы опять видим что-то дико смешное, но и душевраздирающее одновременно. Длится бесконечная видеозапись. Один человек лежит неподвижно, другой отбивает на нем чечетку. У плясуна на голове перебирает лапками белый дрессированный голубь. Заканчивается эта видеоинсталляция под названием «Вознесение» тем, что человек плясать перестает, а голубь улетает. Затоптанный труп лежит, как и прежде. Ритмично веселящаяся живая душа над бревнообразным телом, ликование канатного плясуна из Ницше, искусство ближе к Богу, чем надевание, жизнь как пляска победителя и бесконечное и т.д. и т.п. приходит в голову. Сэм Тэйлор-Вуд — мастер ироничной многозначительности, переходящей в поиск религиозного экстаза.

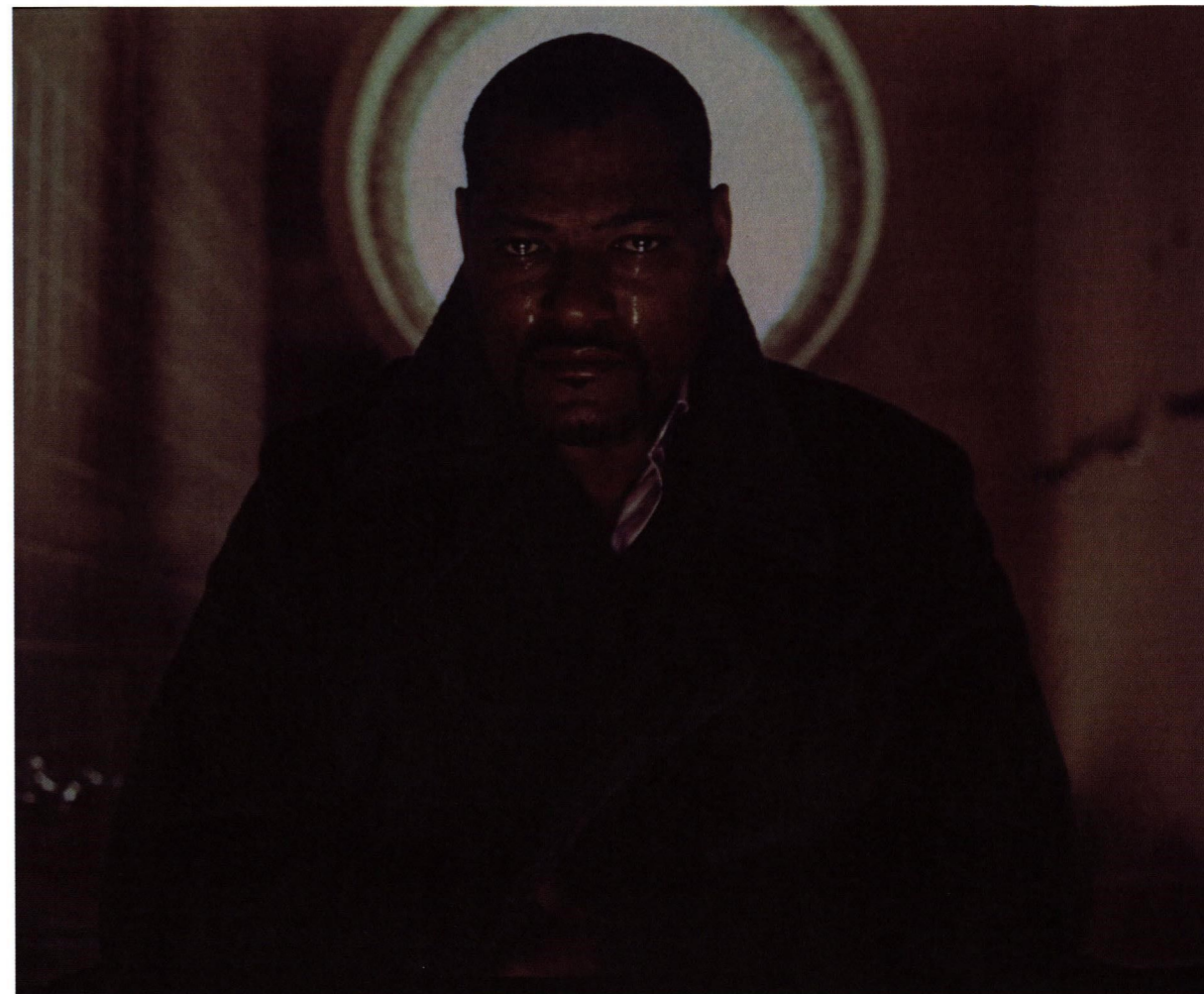
Далее нас встречают «Автопортреты в воздухе». Сэм сняла саму себя, подвешенную на тросах в своей мастерской с «белым потолком и правом на надежду», потом с помощью компьютера затушевала на фотографиях эти подвески. Получилось, что она занимается левитацией, застыв, как прекрасная скульптура в воздухе. Художница пребывает в зависшем состоянии с акварельного розоватого утра до серебристых сумерек, о чем свидетельствует смена лондонского света за окном. Вечерний «Автопортрет» показывает нам Сэм висящей вниз головой, как полплавок, утягиваемый на дно. Зависание птиц в положении лежа.

В фотосерии, сделанной Тэйлор-Вуд на территории французского замка, во время работы с танцем, перед зрителями предстают мужчины вверх ногами. Сэм сняла их во время прыжков. Парадоксальным образом грязные земные пятки застыли в бегах под сводами, вертикально разбросанное движение мужчин противонаправлено подчеркнутой горизонтали художницы в «Автопортретах». Мужчины возносятся при помощи мускул, Сэм показывает их в начальный момент падения после достижения наивысшей точки.

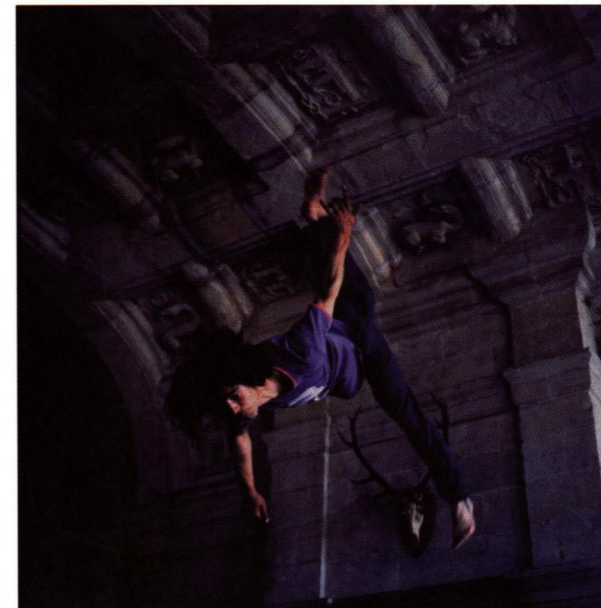
Видеопроjekt «Струны» привезен специально для русской аудитории. Квартет музыкантов во фраках исполняет музыку Чайковского; над ними на струнах, прикрепленных к кожаным трусам, висит украинский танцор, солист королевского театра Ковент Гарден Иван Путров. Прекрасный, как Себастьян, он делает замедленные па в воздухе, иногда переворачиваясь будто в утробе матери. Верх и низ не соприкасаются, порождая у зрителей смесь комических комментариев и ощущение безысходной разобщенности персонажей, которую не способна склеить даже общая гармония музыки. У музыкантов — свои струны, у художницы или Бога, подвесивших Ивана, — свои.

В последнем зале классический натюрморт из живых фруктов превращается за четыре минуты сначала в торжествующий выброс белой плесени, захватывающей своим «ведьминым киселем» из «Сталкера» покрытые гнильцой бочка груш и персиков, затем в кучку мертвого непонятно чего. Знакомый в быту процесс, снятый художницей за девять недель и сжатый до нескольких минут, болезненно притягивает и фантастически красив. Интересно, не оторваться. «О, блин, я старая какая. Не место мне среди людей. Себя я сильно презираю. Хочу лежать среди овощей». Классика протухает на глазах, сменяясь импрессионистическими мазками и переходя в мертвый компьютерный абстракционизм, над которым уже даже мошки не кружат.

В 90-е годы модную художницу Сэм Тэйлор-Вуд, жену успешного арт-дилера Джея Джоллинга, и ее творчество отличали провокативность и здоровая агрессия. Серии фотографий «5 революционных секунд» — панорамная съемка с охватом в 360 градусов, изумили арт-критиков своей метафизической глубиной. Регистрация жизни людей вокруг, застигнутая врасплох, сделанная из центра — «Я» художницы, возможно, заявила о новом видении поколения YBA. «Ну а если ж ты



Лоуренс Фишборн. C-print. 2002. © The artist. Courtesy Jay Jopling/White Cube (London)



Падение III. C-print. 2003. © The artist. Courtesy Jay Jopling/White Cube (London)



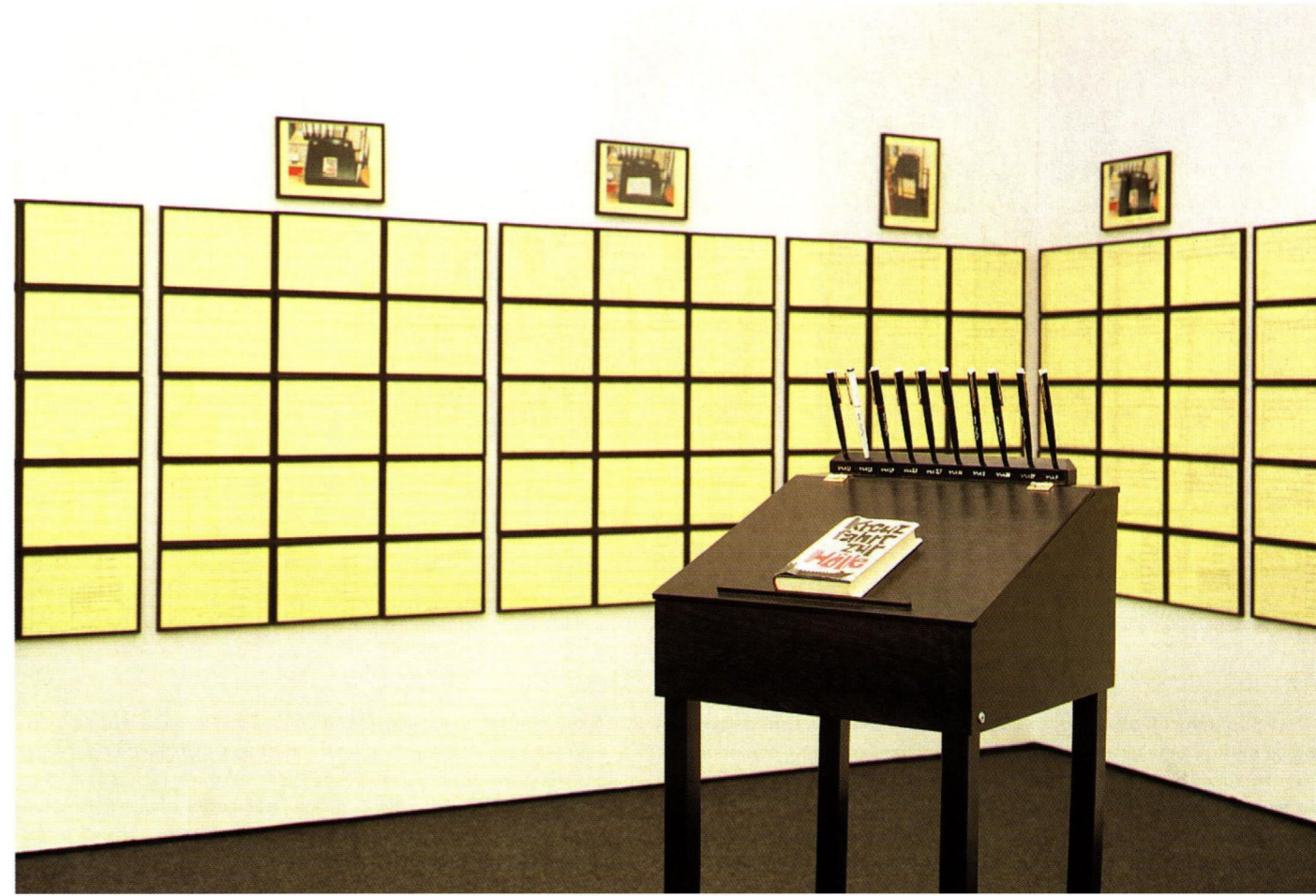
раскинулся внезапно посреди густошерстной толпы, воспринимай это как новую данность. Все движется вокруг, а центр вращения — ты!».

Гедонистическая «невыносимая легкость бытия», накрывшая европейское сознание конца XX столетия, сменилась грустным и сентиментальным состоянием «зависания», «вознесения». Напрашивается забытая эстетическая категория «возвышенного», «духовного». Вместо всеубивающей постмодернистской иронии, «воплей солипсизма», гендерной сатиры и стертых в пыль идеалов проступает новая человечность, искренность и теплота. Боль пробужденного льдом сердца.

Выставка Сэм Тэйлор-Вуд в интерьерах Инженерного замка, насыщенного старинной живописью и все еще живой кровью истории, приобрела, по признанию самой художницы, новые тона. Хрустальная люстра в видеofilme «Струны» удвоилась реальной старинной люстрой экспозиционного зала. Зависшие в воздухе современники — невидимыми порхающими призраками и ангелами эпохи Павла, в существование которых трудно не поверить. Нарушение религиозными художниками физических законов гравитации получило свое новое убедительное обоснование. Не без помощи Петербурга.



Скрипка. Соло. Миниатюрная скрипка с карточкой «Полис: крепость, гора, государство» на лакированной деревянной колонне. 102х33х33. Нотный лист «Скрипка. Соло 22.2.92». 29,7х42. 1992



Путешествие в ад. Бумага, офсетная печать, шариковая ручка, фотография. 192 листа формата А4, каждые 15 листов смонтированы в лист одного месяца, фотолист, конторка, письменные принадлежности, книга «Путешествие в ад» Джорджа Моррилла (английское оригинальное название «Dark Sea Running»). 1993

## Ханна Дарбовен: чистая совесть и железная воля

Антон Успенский

Новый выставочный зал Музея городской скульптуры. Концептуальное искусство Ханне Дарбовен

«Крутая западная концептуалистка» — таким было общее впечатление, полученное мной вместе с рекомендацией этой выставки. Из подобного искусства сразу припомнился Роман Опалка с его белыми цифрами на неотвратно белеющем фоне. Он начал писать на черном холсте с цифры «1» в 1960-х, и каждый новый холст грунтовал, добавляя белил. Фотографировался в конце рабочего дня на фоне сделанного. Помню документальный фильм, где под присмотром камеры Опалка ровно рисует свои цифры. Он приблизился к какому-то «круглому числу» — написал, положим, «4999999». Зрители в кинозале вздохнули, как перед пенальти. Безучастной рукой концептуалист закрутил последний нолик и, не отметив «юбилея», продолжал отсчет. В зале разочарованно выдохнули. Такое — не для эмоциональных.

Ханне Дарбовен называет эмоциональное искусство следствием состояния, подобного опьянению, и остается убежденным абстинентом. Экспозиция выставки выглядит очень по-немецки: регулярно, обстоятельно, чистенько. Черные рамки с белыми листами или миллиметровой бумагой развешены квадратно-гнездовым способом, в традиции линнеевских систематизаций, предназначенных для упорядочения общемировой неразберихи и разнообразия видов (русским словом «уборка» мы переводим немецкое «приведение в порядок», выявляя принципиальную разницу между отдалением хаоса и его уничтожением). Дарбовен наделяет свое искусство (она предпочитает говорить «дело») объективными критериями качества: «Поскольку

один плюс один будет два — и это, по-моему, понимает действительно каждый». Но русский человек издавна оспаривал данную аксиому. Есть еще убежденность: «...искусством занимается элита, а для остальных не остается ничего, чтобы они могли понять, о чем идет речь». Впрочем, не думаю, что среди «людей почвы» найдется столько ценителей и любителей тех арифметических упражнений, с помощью которых Дарбовен переводит в иное агрегатное состояние литературный, музыкальный, исторический материал. И — самое поразительное: «Моя совесть чиста; я исписала тысячи листов. В смысле такой ответственности, как работа, совесть, выполнение своего долга, — я ничем не хуже рабочего, замостившего улицу». Как может комментировать этот силлогизм обладатель генетического кода, где есть ячейка с лозунгом: «На свободу — с чистой совестью»? Своеобразная тоталитарная максима, объяснявшая каждому, почему он не чувствует себя свободным в этом обществе.

Такая выставка не способна разочаровать. Поскольку для начала требуется подпасть под очарование. Что есть, собственно, противоположность воли. Черточки и цифры на листах Дарбовен — свидетельство отработанных ею трудов, прожитых художником некоего утопического будущего из неопубликованного сна Веры Павловны. Радиальный вариант нигилистического приоритета труда перед вдохновением, не ограниченный, по сути, ничем, кроме рамок жизни творца. Европейский ответ Штольца вечным русским мечтам уклониться от работы. Труд в отечественной практике — далеко не главная добродетель. Как замечал Василий Розанов: «В России вся собственность вы-

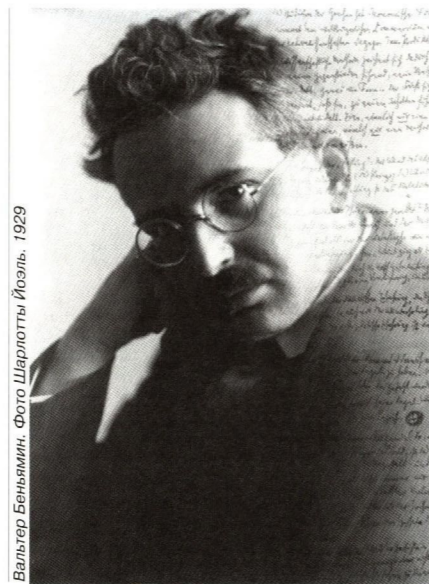
росла из „выпросил“, или „подарил“, или кого-нибудь „обобрал“. Труда собственности очень мало. И от этого она не крепка и не уважается». Понятие «интеллектуальной собственности» в основном не влияет на корректность цитаты.

Изрядные площади экспозиции занимают «Опусы» — листы с записью музыки, которую можно также прослушать. Одна симпатичная посетительница внимательно изучала нотные письма. Отчасти по причине нотной безграмотности я осведомился ее досужим мнением. В ответе было недоумение: «Это все не по правилам. Столько нот на линейке не бывает». Первое впечатление музыкальной блондинки от всей выставки было также неутешительным: «...придумала новый ход, пропиарила его и хочет денег». Нестыжательство западного толка на современный русский глаз навело пелену рекламной уловки. А ведь уже давно трудолюбивая концептуалистка существует на премии вольного ганзейского города Гамбурга, поощрения частных коллекционеров и прочие дотации цивилизованного общества, не интересуясь продвижением своего продукта на наш рынок.

«Каждую минуту нас подавляет идея и ощущение времени. И есть всего лишь два средства избавиться от этого кошмара, забыть: наслаждение и работа. Наслаждение нас изнуряет. Труд нас укрепляет. Выберем». Эти пометы относятся к разделу «Гигиена» и не предназначались Шарлем Бодлером для печати. Одновременно поэт считал гнусным *быть человеком полезным*. Воля художника Ханне Дарбовен сознательна, она ставит условия, она требует удовлетворения, но не

склонна к самообману: «...ежедневно мы заняты смыслом или бессмыслицей вещей. Впрочем, это тоже возможно только для элиты, а не для тех, у кого в четыре утра звенит будильник и кто только к пяти часам вечера возвращается домой. ...И делала ли я тогда, когда начала рисовать, именно то, что хотела, более чем сомнительно». Меньше сомнений в том, что выбор художника оказался ближе выбору общества, нежели индивида. Во всей стратегии Дарбовен — забота о длительности, накопление ресурсов, обеспечение будущего, предпочтение утилитарного. Каждый лист ее записей есть история попечительства о грядущем. Праздество вернисажа исключено, сегодняшний момент не способен к «жертвоприношению» — профицит отсутствует, ритуал затрат не запланирован. Зритель-постник лишен роскоши потребления и может лишь убедиться, что и его предшественники удалились, не «солоно хлебавши».

Арсенал западного концептуализма находится в противофазе к инструментарию искусства спектаклярного, развлекательного, гостеприимного. Возможно, именно в нем заключено как противоядие тенденции мэйнстримтейнмента (термин А. Боровского), так и проблема социальной ответственности художника. Ханне Дарбовен выбрала не личную, а общественную добродетель, предпочитая заботу о будущем удовольствию сегодняшних растрат. Гарантией ее позиции служит длительность процесса, что не позволяет остановиться в *работе*, непрерывность которой доказывает нравственность личного выбора. Она выбрала быть невиновной. Одновременно она остается художником.



Вальтер Беньямин. Фото Шарлотты Йозель. 1929

## Вальтер Беньямин: наш современник

Астрид Фольперт

Вальтер Беньямин: тексты, образы, мысли. Берлин, Haus am Waldsee. Выставка (до конца января 2005) и книга

На берлинской афишной тумбе «помноженное на три» задумчивое лицо; глаза пристально взирают сквозь круглые, без оправы, стекла очков на торопливых прохожих. Голова слегка опирается на ладонь правой руки, над высоким не тронутым морщинами лбом пышная шевелюра с проседью. Таким фотограф Шарлотта Йозель запечатлела в 1929 году 37-летнего немецкого философа Вальтера Беньямина.

Подобный взгляд («мы видим лишь то, что само на нас смотрит») характерен и для снимков, сделанных несколько лет спустя «идолом» французской фотографии Жизель Фройнд: Беньямин стал единственным немцем, включенным ею в галерею знаменитостей, в которую вошли, кроме него, Жид, Сартр, Матисс, Арагон и Джойс. Фотография на афише анонсирует выставку «Тексты, образы, мысли». Экспозиция посвящена Вальтеру Беньямину, берлинскому интеллектуалу еврейского происхождения, эмигрировавшему в пору национал-социализма в Париж, откуда он впоследствии также вынужден был бежать, так и не сумев до конца жизни обрести покоя и оседлости.

65 лет прошло с тех пор, как тело Беньямина было предано земле в далекой Испании, однако и сегодня его фигура — объект живейшего как исторического, так и философского интереса. Да и те, кто занимается современным искусством, редко обходятся без того, чтобы процитировать этого «актуального» автора и к месту и не к месту (к слову сказать, две новые книги о Беньямине только что вышли из печати). Бертольд Брехт, задавшись однажды вопросом: «Какова продолжительность жизни художественных произведений?», сам же на него и ответил: «Они живут, покуда не окончены ... До тех пор, покуда на них продолжают тратиться усилия, произведения не умирают». Именно такая логика применима к сочинениям Беньямина: «Улица с односторонним движением», «Происхождение немецкой трагедии», «Берлинская хроника», «Берлинское детство на пороге века», «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», «Краткая история фотографии» и др. Речь в них идет об образном характере воспоминания, о связи восприятия с механизмами письма, об истории как тексте и об образе памяти. В его языке теория и поэзия теснейшим образом переплетены: беньяминовские описания мира вещей всегда есть способ проникнуть в их суть, понять и принять их сущность, а его прогулки по городским пространствам напрямую связаны с осознанием человеческих следов в истории.

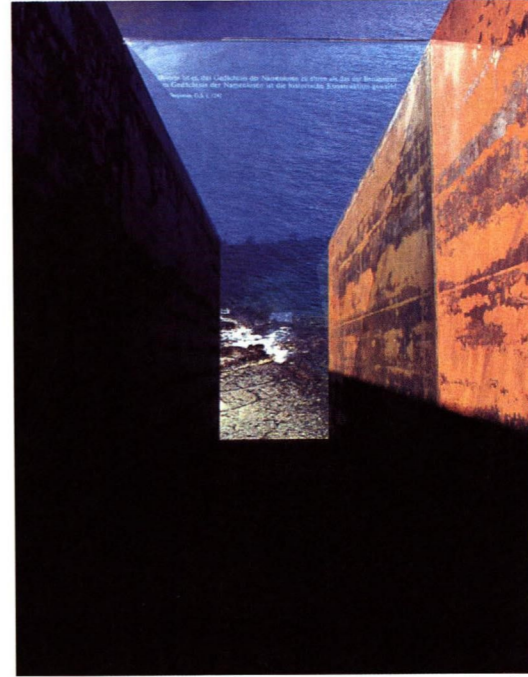
Выставка, устроенная в берлинской коммунальной галерее «Дом на Вальдзее», побуждает по-новому осмыслить фигуру Беньямина.

Она представляет произведения 50 художников из разных стран мира, задуманные как реакции на беньяминовскую концепцию образности, крайне сложную и многоаспектную. Здесь же те самые давние фотографии-портреты Жизель Фройнд, возникшие в 30-е годы в Париже, и более поздние вещи — например, бойцовские работы из бумаги, произведения Болтански, Китая и Кифера, а также совсем недавно созданные, в ряде случаев выполненные специально к этой выставке работы Ауры Розенберг, Марка Ламмерта, Натальи Струве. Речь идет по большей части, конечно же, не о простом иллюстрировании беньяминовских тезисов и понятий, связанных с образностью, но об их применении в рамках возможностей материала, специфичного для того или иного художника.

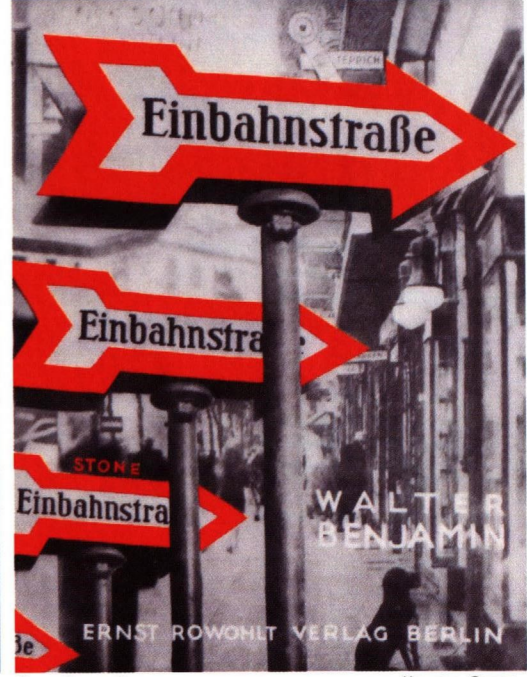
Роль образа в трудах Беньямина тематизирует Виа Левандовски, представляя исходные психологические понятия мыслителя в виде оригинального глоссара, а именно — выложенными на тарелки, которыми художница сервировала длинный стол. С особой отстраненной трезвостью и не без иронии художник «подает» базовые беньяминовские понятия — «дух», «душа», «личность» — в виде отдельных кушаний. Лутц Дамбек отталкивается в своей видеоинсталляции от известного тезиса Беньямина, согласно которому понятие визуальности включает в себя и «нематериальные», фантазийные образы. В пространство, выглядящее как убогий «лесок», состоящий из неисчислимых чуть покачивающихся листов-документов, вписан вопрос: «What if he had arrived?» Что бы было, если бы Беньямину все-таки удалось эмигрировать в Америку, куда он стремился, но не смог уехать из-за нехватки денег?

Представлены на выставке и работы архитекторов, чьи реакции, при всей их рационалистичности, не лишены поэтического флера. Оба цитируемых архитектурных отклика, несмотря на достаточную свою известность, вызывают острый интерес. Это подготовительные рисунки Даниэля Либескинда к возведению по его проекту зданию берлинского Еврейского музея и видеоклип, рассказывающий о памятнике «последней прогулке» («прогулка», или «проход» — «passage» — устойчивый термин и одна из ключевых категорий Беньямина. — Прим. пер.) Беньямина, сооруженном в 1994 году в Порт Бо израильским художником Дани Караваном.

После неудачной попытки в 1940 году перебежать из Франции в Испанию (Беньямин не был пропущен испанскими пограничниками) философ, остановившись в небольшом приграничном местечке в отрогах Пиреней, кончает с собой, приняв повышенную дозу снотворно-



Дани Караван. Passagen. Памятник Вальтеру Беньямину в Порт Бо, установленный в 1994 году. Фото Roman Mensing



Саша Струн. Улица с односторонним движением. Коллаж. Cover der Buchausgabe des Rowohlt Verlages 1928

го. Спроектированный и реализованный Караваном грандиозный памятник визуализирует воображаемый проход по узкому тоннелю от суши к морю, сверху вниз. В конце прохода — стеклянная перегородка, отделяющая его от волнующейся морской стихии. В верхней части прозрачной стены, то есть в пространстве над линией горизонта (на «небе» импровизированной «картины») белым начертана цитата из Беньямина. Скульптура, синтезированная из металла, цвета, стекла, света и букв надписи, становится ментальным отражением жизненно-го пути человека, одно из первых сочинений которого было посвящено проблеме медийности и носило заглавие: «О живописи, или Знак и признак» (1917). Уже в этом раннем эссе мыслитель использует «культурно-исторический образный анализ, смыкающийся с искусствоведческой иконографией». В соответствии с такой методологией произведения искусства трактуются, кроме всего прочего, также и как документы, фиксирующие прошлые формы переработки и хранения опыта, актуализирующиеся в момент их зрительного восприятия». Последнее замечание принадлежит куратору выставки Детлефу Шеткеру и использовано им в сопроводительном научном комментарии. Объектом наиболее подробного анализа становится у Беньямина рисунок Пауля Клее «Angelus Novus», который интерпретируется философом в его эссе «О понятии истории» (1940) в качестве мыслительного образа «ангела истории».

Оригинальные рассуждения Беньямина о репродуцировании реальных образов и его теория опыта побуждают авторов художественных произведений и тех, кто занимается их дистрибуцией, так же как и теоретиков культуры и искусства, отказаться от зауженной перспективы, сводящей подчас весь этот сложный процесс к частным стилистическим изысканиям. Развитие образности в 1990-е годы, побудившее включить в искусствоведческий инструментарий понятия и категории мифологии, теологии, психоанализа, также в своей основе опирается на исследования Беньямина. Правда, настоящая выставка наглядно демонстрирует и тот факт, что contemporary art подчас абсолютно бесцветно и художественно непродуктивно эксплуатирует цитаты из Беньямина, попросту паразитируя на модном имени. (Эту тему поднимает Фолькер Мерц со своим «сувенирным» набором глиняных фигурок Беньямина-фланера, разворачивая полемику против культа «произвольной заменяемости» человеческой личности, низводимой до статуса товара.)

Невзирая на откровенно аутсайдерскую общественную позицию Беньямина, сочинения его уже при жизни философа были известны достаточно широко. Правда, начиная с 1933 года и вплоть до окончания войны они по существу были недоступны для широкой публики. Интерес к наследию мыслителя оживляется в 1960-е годы в обеих час-

тях Германии практически одновременно и независимо друг от друга. Впрочем, и в Европе вообще Беньямин на сегодняшний день популярен как никогда. Выпущенный полстолетия назад другом Беньямина Теодором Адорно и его женой Гретель двухтомник сочинений Беньямина (в издательстве Suhrkamp) положил начало в том числе и современным художественным рефлексиям на беньяминовскую теорию образности.

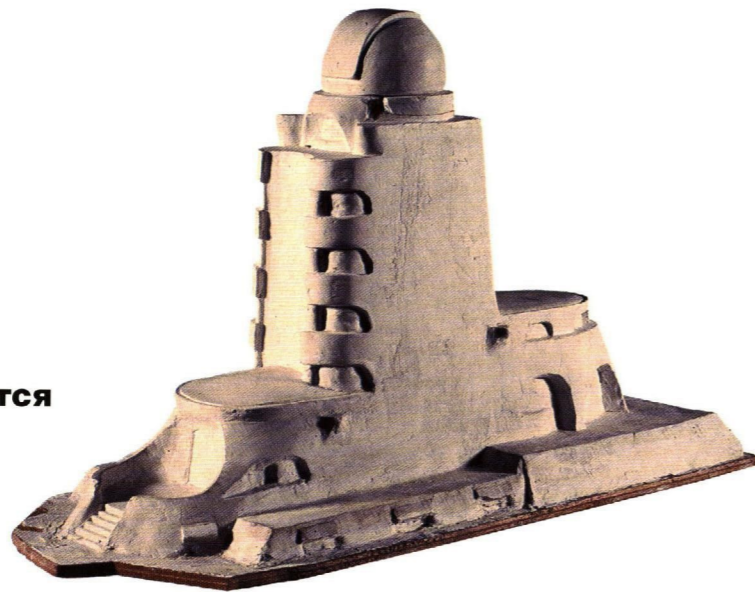
В России наследие Беньямина известно крайне мало, что, безусловно, ограничивает возможности серьезного диалога и дискуссии о современном искусстве, например на уровне контактов между немецкими и русскими искусствоведами, подобных тем, что сопровождали проект «Москва — Берлин». Слишком ограничены знания русской стороны по части универсальности мыслительного наследия Беньямина, чему тоже есть простые объяснения. За малым исключением, сочинения Беньямина на русский не переведены и потому остаются доступными лишь для ученых-философов, владеющих немецким (как Рыклин или Гройс), или германистов (таким, как Ромашко<sup>1</sup>). В середине 90-х годов мне лично довелось осуществить вместе со студентами-германистами Екатеринбургского педагогического университета следующий эксперимент. В течение четырех недель мы пытались в рамках совместного семинара изучать «мыслительные образы» Вальтера Беньямина. Согласно студенческим откликам, работа в семинаре стала для них совершенно особенным, неожиданным открытием, в первую очередь в силу своеобразия беньяминовских мыслительных структур, представших в качестве абсолютно новой формы активного усвоения знаний. Не будь подобного погружения в тексты философа, скорее всего и знаменитый «Московский дневник» был бы ими воспринят как всего лишь меланхолическая история несчастной любви одного немецкого автора к латышскому режиссеру Асе Лацис. Опыт же семинара помог им увидеть в «Дневнике» центральные категории и бинарные оппозиции мышления Беньямина — такие, как «детство», «воспоминание», «аура», «кажимость и шок», «миф», «средства [коммуникации]», вплоть до «ангела истории». Этот эксперимент так и остался единственной попыткой приближения к творчеству Беньямина. В отличие от работ Ницше, доступных в настоящее время молодому поколению россиян на их родном языке в прекрасном переводе, мыслительное наследие Беньямина так до сих пор и не пробилось к русским филологам и философам, не говоря уже о «теоретиках и практиках» от искусства. А жаль.

<sup>1</sup> Московское издательство «Медиум» выпустило в 1996 г. при поддержке Института Гете сборник работ Беньямина в переводе русского германиста Сергея Ромашко. Том включает семь эссе, в том числе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» и «Краткую историю фотографии».



## архитектура освобождается от земного притяжения

Александра Каурова



Эрих Мендельсон. Башня Эйнштейна, Потсдам, 1919—1921. Копия с оригинального макета (1917—1921). Гипс. 36×60×25. 1997. Deutsches Architektur Museum, Frankfurt am Main. © Kunstbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz

Фонд-музей Эрнеста Байлера в городе Базеле открыл зимний сезон выставкой-исследованием, посвященной отношениям скульптуры и архитектуры. Куратор выставки «Архискульптура» (до 30 января 2005) Маркус Брюдерлин, объединивший в едином музейном пространстве 180 работ 60 архитекторов и 50 скульпторов, попытался расставить все точки над *i* в этом вопросе.

Озаренный славой и престижем Ренцо Пиано (ему принадлежит проект здания музея), фонд Байлера поднял животрепещущую тему в истории искусства. Уже в начале экспозиции нам предлагаются далеко идущие аналогии: между искусством Французской революции и русским авангардом. Первое представлено творением архитектора Этьена-Луи Буле (1728—1799) — проектом гробницы Исаака Ньютона. Безупречно белый макет сооружения воспроизводит сферу, геометрическую наготу которой не нарушают ни классические колонны, ни портики. Внутри полшария — звездное небо. Лишь миниатюрные львы у парадного входа напоминают, что мы имеем дело с классицизмом. Параллелью служат проуны Эль Лисицкого и архитекторы Малевича, привезенные из Петербурга. Космическую тему продолжает произведение Герхарда Мерца, сделанное специально для выставки. 1100 световых ватт ослепляют ваши глаза, отвернувшиеся от сферы Буле. Световая скульптура-посвящение Этьену Буле (2004) заполняет собой целый зал, на стене которого расположены 150 неоновых ламп дневного света.

Следующие залы — новые неожиданные параллели. Например, «бесконечные колонны» Константина Бранкуси (1927) с повторяющимися формами-модулями, устремляющиеся ввысь, есть не что иное, как небоскребы в миниатюре! Для подтверждения этой идеи представлена фотография мастерской скульптора, где рабочий стол художника сразу же вызывает ассоциацию с Манхэттеном. Еще одно произведение Бранкуси, «Поцелуй» (1923—1925), сопоставляется с печально известным зданием Всемирного торгового центра, творением Минору Ямасаки (1962—1976).

Смысловые пары между произведениями выстраиваются как на основе пластической близости, так и на сопоставлении идей. К примеру, макет немецкого павильона, выполненного Мисом ван дер Роз для международной выставки в Барселоне (1928), соотносится с «Павшим» Вильгельма Лембрука (1915—1916). Скульптура, ставшая шедевром экспрессионизма, была задумана Лембруком как памятник жертвам Первой мировой войны. Разделение между несущими структурами и свободно поставленными стенами в архитектурном ансамбле Миса должно напоминать нам о расчленении человеческого тела. Поза «Пав-

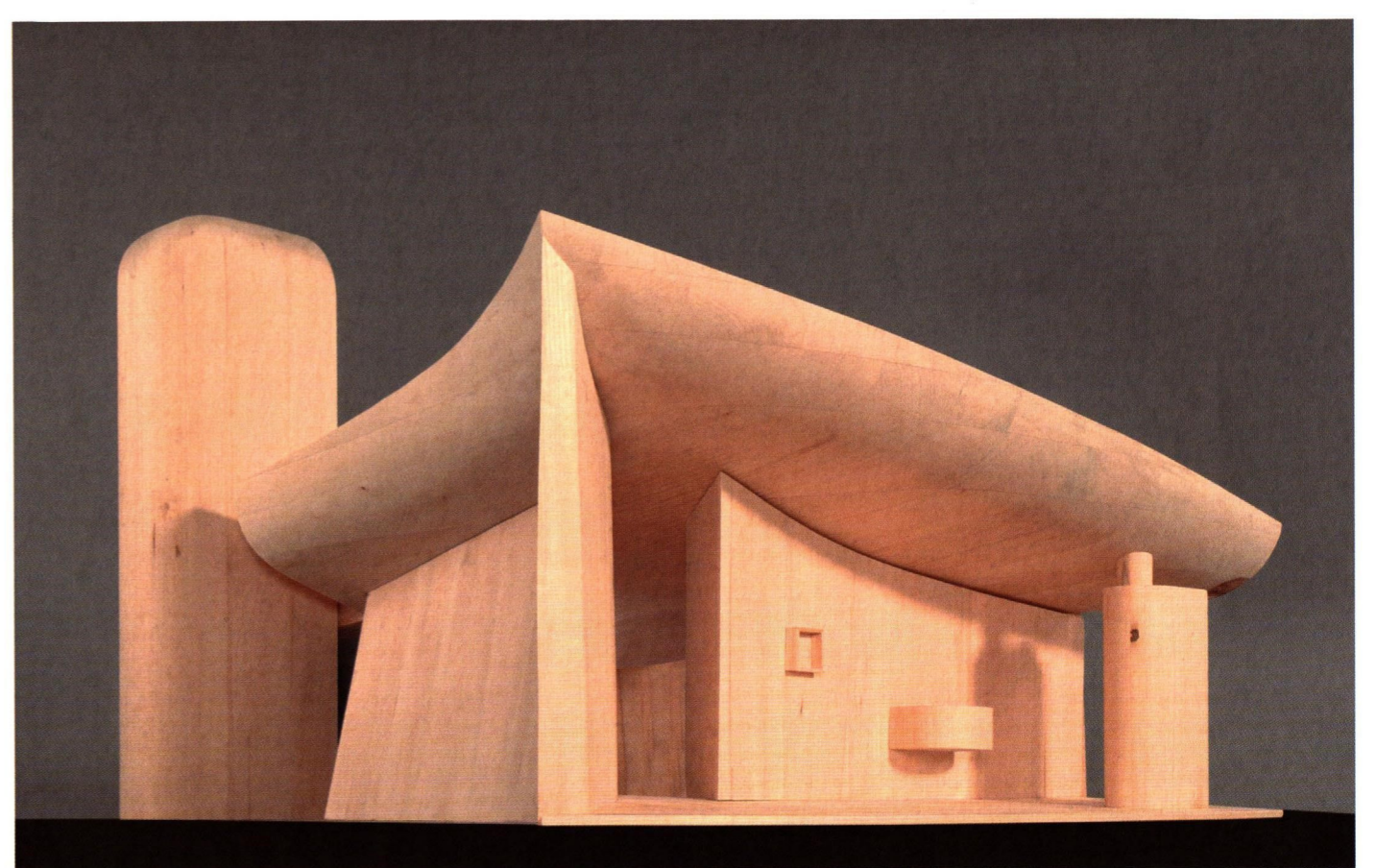
шего» ассоциируется в свою очередь с пустым вытянутым зданием. Аналогия дополняет фотографию современного художника Джефа Валла, «Утренняя уборка» (1999), воспроизводящая сегодняшний облик здания.

По замыслу Маркуса Брюдерлина, выставка должна в первую очередь говорить о скульптуре, а архитектурные макеты функционировать как скульптурные объекты, и она достигает этого эффекта. От текучих форм Генри Мура («Полулежащая фигура», 1976—1978) — к раздувающимся массам Ле Корбюзье (Часовня Нотр-Дам в Ронсане, 1950—1954). Или от эротических нагромождений Ханса Арпа («Срезы», 1960) — к «слоеной» конструкции Фрэнка Ллойда Райта (Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке, 1956—1959).

Сопоставление произведений не ограничивается парными комбинациями: развитие какого-либо мотива можно проследить через разные эпохи. Что связывает между собой закрученную спираль Борромини, революционный памятник Татлина и терминалы аэропорта им. Кеннеди в Нью-Йорке (архитектор Эро Сааринен)? Пространственная форма, созданная движением единой линии. Таким образом, творческие поиски архитекторов и скульпторов развиваются в одной и той же плоскости — разница лишь в масштабе.

Переход от скульптуры в классическом смысле слова к объекту и инсталляции знаменовал собой важнейший процесс в искусстве XX века. Параллельно архитекторы превращали здания в гигантские скульптуры под открытым небом. Похожие на застывший взрыв, энергичные конструкции Фрэнка О. Гери или нашумевшее творение Нормана Фостера (Swiss Re New Building, 1997—2004) свидетельствуют как раз об этой последней тенденции. Кстати, 180-метровый билдинг Фостера удостоен сравнения с огурцом и с фаллосом, нахально торчащим в деловом центре Лондона.

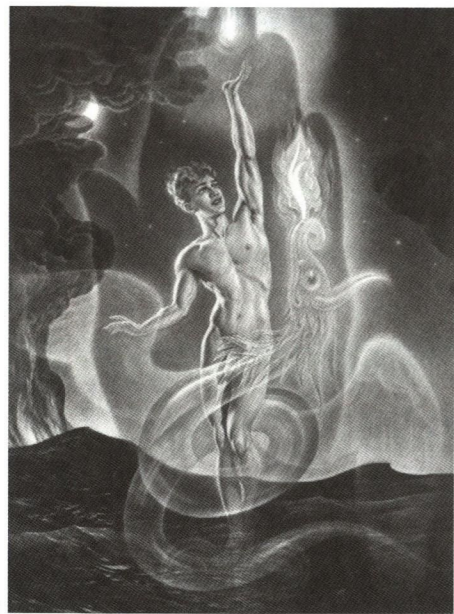
Креативная энергия архитекторов находит сегодня новые возможности для реализации. С развитием компьютерных технологий становится возможным создание виртуальных скульптур и освобожденных от земного притяжения «архитектур». Зодчие берут на вооружение программы, предназначенные для космической индустрии, чтобы конструировать невиданные доселе движущиеся структуры. Так называемый «блоб», архитектура-спектакль, призвана раздвигать границы невозможного, видоизменяясь в соответствии с каждой новой точкой зрения. В связи с этим пора бы подумать о новой эстетике XXI века, для которой разделение на виды искусства не более, чем анахронизм.



Ле Корбюзье. Капелла Нотр-Дам-дю-О в Ронсане, 1950—1954. Масштабная модель 1:33 1/3. Прессованная известь. 100×135×135. 2004. Bauhaus Universität Weimar. © 2004, ProLitteris, Zürich. © 2004, Fondation Le Corbusier / ProLitteris, Zürich. Photo: Tobias Adam



Генри Мур. Полулежащая фигура. Вяз. Высота 222 см. 1976—1978. © The Henry Moore Foundation



## атлантида Андрея Авинова

Зинаида Стародубцева

В 2005 году Кинси-институт исследований в области секса показывает выставку «Вне России: Шагал, Челищев, Авинофф» из собственной коллекции. Если имена Шагала и Челищева общеизвестны, то Андрей Николаевич Авинов (1885—1949) знаком лишь лепидоптерологам, ботаникам и историкам русской эмиграции в США. В словарях художников А.Н. Авинов — автор атласа экзотических растений и пейзажей Гималаев и Бермуд, директор Музея естественной истории им. Карнеги в Питтсбурге (1925—1945) и преподаватель истории искусства в Университете Питтсбурга.

Андрей Авинов принимал участие в выставках с 19 лет — сначала в России, затем в США, и первая значительная из них состоялась в Нью-Йорке в 1921 году. В течение выставочного сезона 1946—1947 года прошло шесть его персональных показов, включавших натюрморты с цветами, выполненные в разных стилях (голландцы, Матисс, кубизм и сюрреализм) и фантастические пейзажи. Но Кинси-институт продемонстрирует зрителю как раз то, что Авинов не выставлял при жизни ни разу, — эротические рисунки. К сожалению, 150 подобных произведений были им уничтожены в 1942 году.

Авинов не получил специального художественного образования. После окончания училища правоведения он служил с 1905-го по 1911 год в Сенате. Работал с корреспондентией русских эмигрантов, подозревавшихся в революционной деятельности. С началом Первой мировой занимался закупками амуниции, медикаментов и продовольствия для Земского союза. По делам последнего в 1915 году впервые оказался в США. Приехав в Штаты во второй раз летом 1917-го, он уже не возвратился в Россию. В течение первых пяти американских лет Авинов сменил несколько мест проживания. Был представителем Временного правительства в Вашингтоне, жил на молочной ферме в горах Касткиллс, участвовал в Версальском конгрессе 1919 года, работал над рекламой Колгейт и Шевроле, создал логотип самолетостроительного предприятия Игоря Сикорского и портрет вице-президента этого предприятия — композитора Сергея Рахманинова.

Занимая должность директора Музея естественной истории им. Карнеги в течение 20 лет, Авинов не оставлял занятий искусством. Именно к этому периоду относится основная масса рисунков и набросков обнаженной мужской натуры в коллекции Кинси-института. Авинов иллюстрировал небольшую книгу С.Нозля «Волшебная птица горы Джомолунгма» и создал монументальную роспись и дизайн Русской комнаты в Университете Питтсбурга. В 1944 году при финансовой поддержке миллионера Г. Ханна 20 иллюстраций А. Авинова к поэме Г. Голохвастова «Падение Атлантиды» были гравированы компанией Бек и изданы в виде папки гравюр в количестве 300 экземпляров, 200 из которых предназначались для продажи. В основе композиционного решения каждой из них — обнаженная фигура юноши в полный рост. В 1945 году, после сердечного приступа, Авинов покинул пост директо-

ра музея и некоторое время жил у сестры, художницы Елизаветы Шуматовой, на Лонг Айленде, где рисовал орхидеи и розы с бабочками на фоне облаков. Затем Авинов уехал в Нью-Йорк.

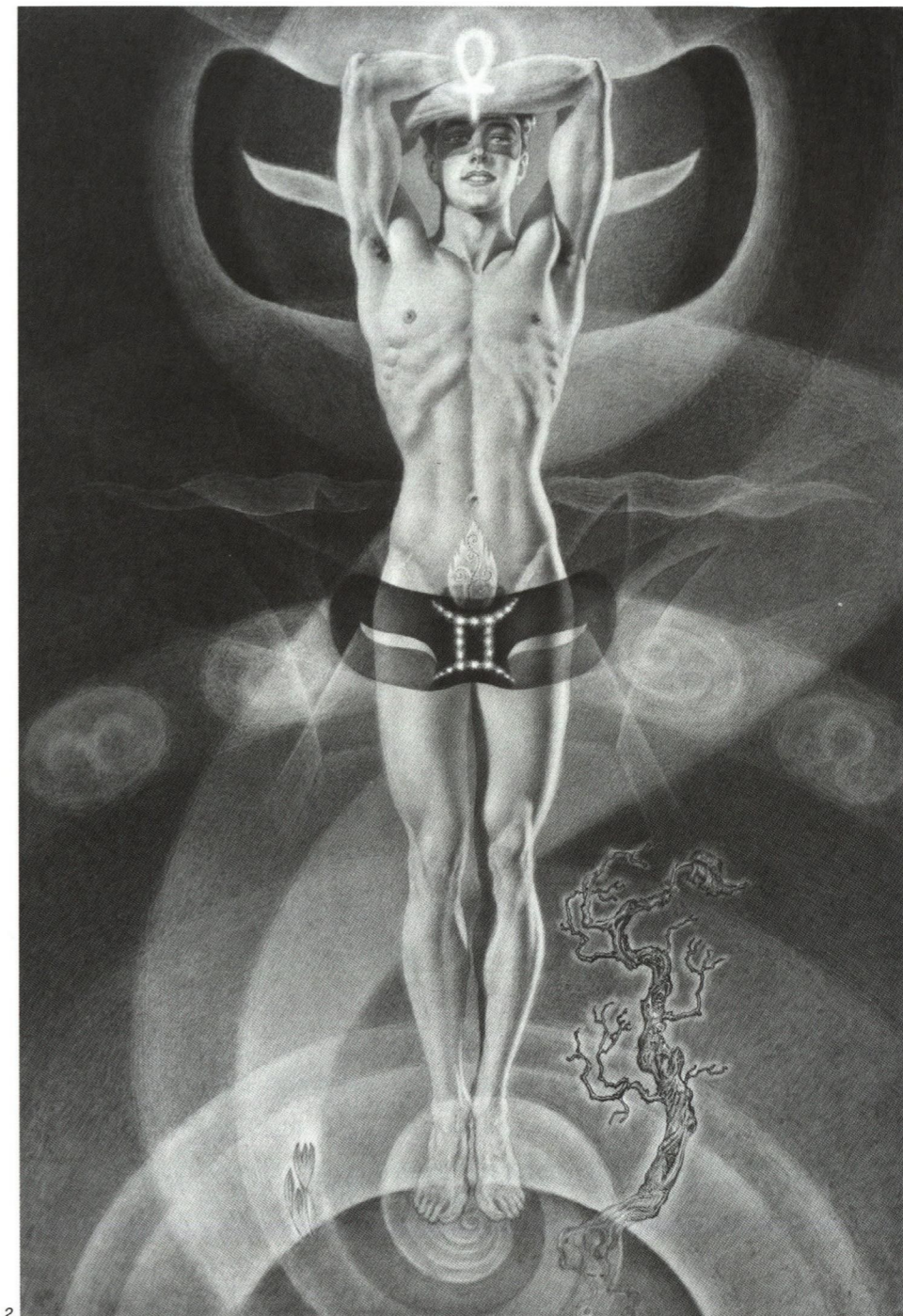
Вероятно, Альфред Кинси познакомился с Авиновым в Нью-Йорке в 1940-е годы, куда приезжал для того, чтобы брать интервью о сексуальной жизни богемы. Неизвестно, состоялось ли это знакомство до выхода его знаменитой книги «Сексуальное поведение мужчины» (1947) или после. Известно лишь, что осенью 1948 года Авинов посетил университетский городок Блумингтон (Индиана), где до сих пор и находится институт. Сохранился пейзаж с видом из дома Кинси. Художник сделал серию портретных зарисовок известного сексолога, одинаковых по композиции и экспрессивных по технике (штриховой рисунок углем). В настоящее время в фойе института находится один из портретов этой серии. Он, кажется, никогда не воспроизводился, скорее всего в силу своей камерности, в отличие от портрета Кинси работы другого русского художника, Б. Арцыбашева, появившегося на обложке журнала «Тайм» в 1953 году. В этом номере была опубликована статья о втором томе исследований института — «Сексуальное поведение женщины».

Альфред Кинси в одном из писем 1952 года упоминал, что один из самых больших фондов материалов — фонд доктора Андрея Авиноффа: «Мы имеем значительную часть его библиотеки. Все это создает объем материалов, которые важны для наших исследований». Кинси не раз в письмах отмечал, что «Авинофф» помогал ему в специальном исследовании — изучении эротического элемента в искусстве. Авинов был среди тех, кто поддержал идею собрания институтской коллекции. Сейчас институтское собрание, основанное в 1948 году, составляет 75000 фотографий от самых ранних фотоизображений до снимков настоящего времени, 10 000 фильмов, аудиозаписи, а в библиотеке института хранятся более 90 000 печатных материалов. Фонд Авинова включает несколько сотен оригинальных произведений художника.

Коллекция работ Авинова в Кинси-институте состоит в основном из карандашных, пастельных набросков и студий обнаженной мужской фигуры к большому тематическому циклу «Падение Атлантиды», «Апокалипсис», «Раковина» и «Фрустрация», над которыми он работал в 1930—1940-е годы. Все остальные направления и периоды творчества представлены в виде эскизов или фотографий с оригиналов. В собрании института находятся и две папки с гравюрами «Падение Атлантиды», фотографии этих гравюр с комментариями Кинси, а также многочисленные наброски с натуры, выполненные карандашом, углем и пастелью к этому циклу. Его модели были моряками, продавцами газет, минеральной воды, цветов, почтальонами, танцовщиками, спортсменами и студентами. В рисунках голов вы не найдете психологических или социальных характеристик. Художник стремился передать пластическую красоту молодого мужского лица и тела — не характер-

1. На пороге смерти. Литография. 56x37. Courtesy of The Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction. Серия из 19 гравюр «Падение Атлантиды» по мотивам одноименной поэмы Г. Голохвастова была издана в Питтсбурге в 1944 году. Courtesy of The Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction

2. Стихия Земли. Литография. 56x37. Серия из 19 гравюр «Падение Атлантиды» по мотивам одноименной поэмы Г. Голохвастова была издана в Питтсбурге в 1944 году. Courtesy of The Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction

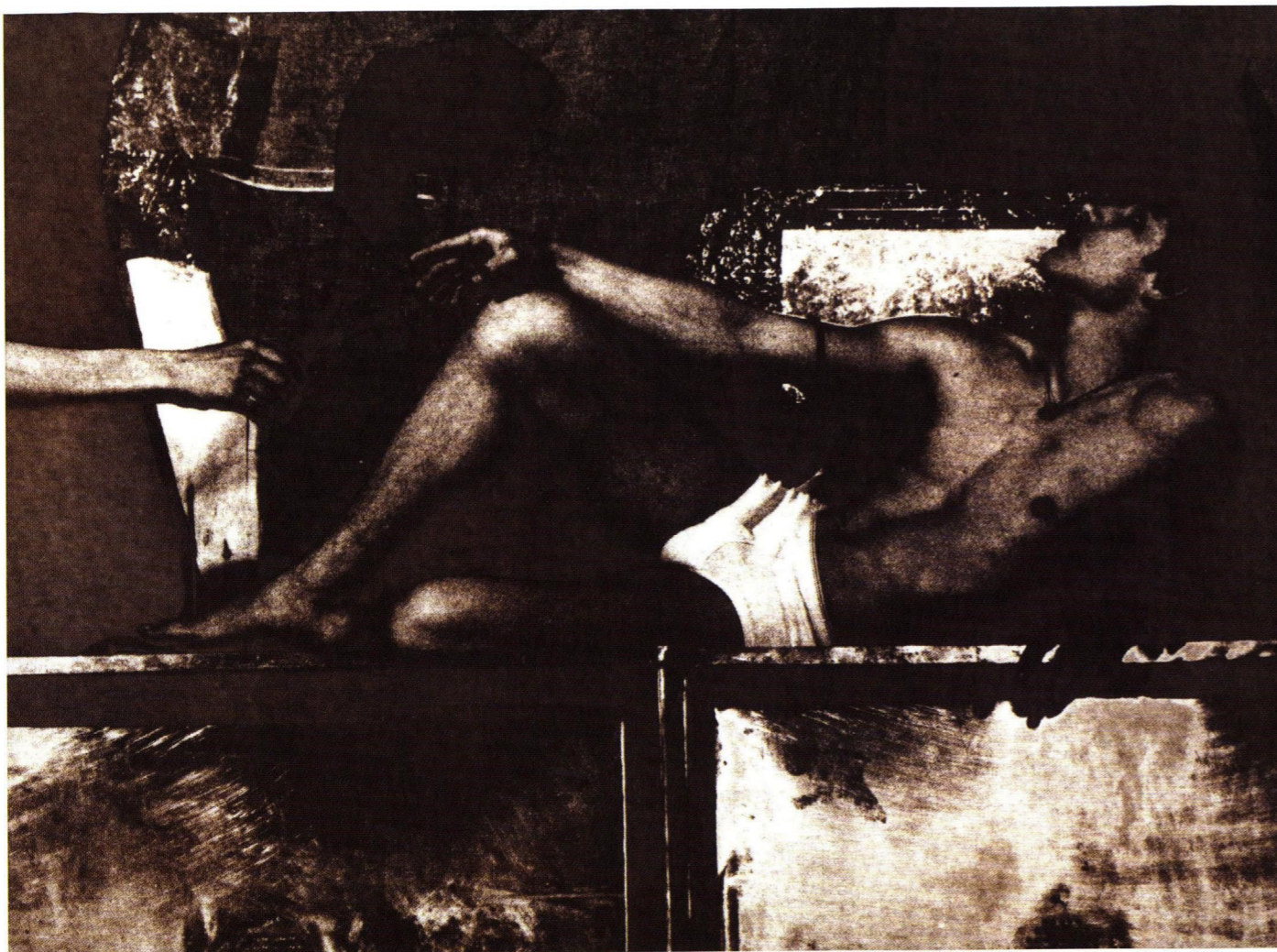


ность, а приближение к идеалу античной мужской красоты и выявление собственного эротического идеала. Нередко Авинов фотографировал модели. Сравнивая снимки и наброски, можно понять преобразующую силу идеализации: так, в гравюрах Авинова разносчик газет из Пенсильвании становится прекрасным атлантом или ангелом Апокалипсиса.

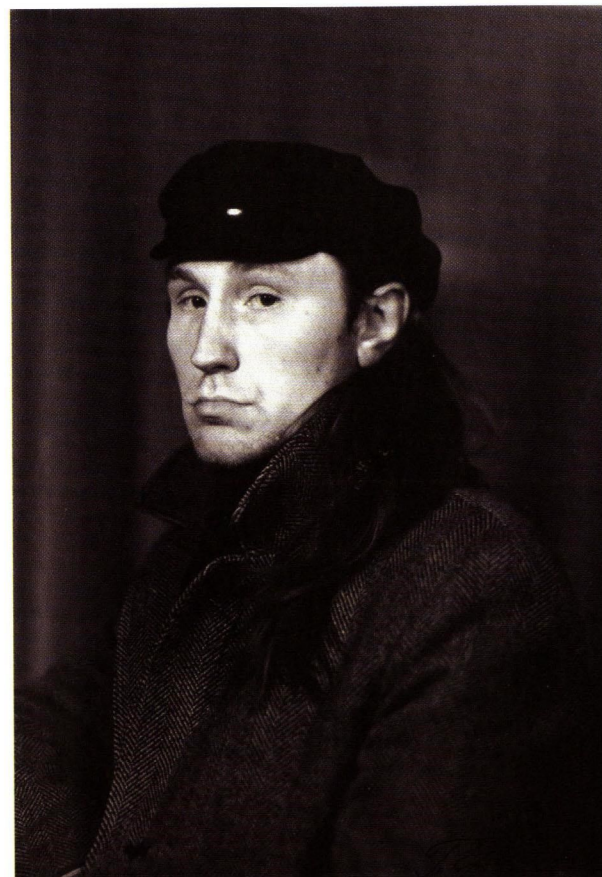
Тело молодого мужчины — солирующая тема в коллекции Авинова в Кинси-институте. Оно может величественно возвышаться на фоне морского пейзажа, нежно окутываться утренним туманом или вечерними сумерками, грозно сверкать на закате, быть томным и таинственным в присутствии огромной раковины, хрупким в окружении мыльных пузырей, символа фрустрации. В коллекции есть также несколько работ — драматических размышлений о возрасте и взаимоотношениях поколений. Например, сюрреалистическая композиция со стволом дерева, ветви которого трансформируются в мужские тела. В одной части — юноши, в другой — пожилой мужчина с чертами лица художника. (Хотя однажды Авинов не остановился на комплиментарной ноте и изобразил, как будет выглядеть его молодая модель через несколько десятилетий.)

В годы Второй мировой войны художник начал работать над циклом «Апокалипсис» и темой Страшного Суда, в которых пытался синтезировать стиль иконы и античный фриз. До сих пор неизвестно, завершились ли эти поиски созданием законченного произведения, как это было в случае с «Падением Атлантиды». До нас дошли лишь ангелы к «Апокалипсису» — по-прежнему прекрасные юноши, но с нимбами, крыльями, мечами и свитками, и акварельные композиции со сценами Страшного Суда, выполненные в стиле русской иконы. Видимо, к ним художником были сделаны и рисунки демонов в виде пожилых мужчин со звериными головами и телами.

К серии «Апокалипсис» относятся и несколько изображений самого художника. Пожилой, сухощавый, сгорбленный человек, в глазах которого страдание и страх, — в противоположность тому неизменно элегантному Андрею Авиноффу, которого можно увидеть на фотографиях в музее. И, если художник изобразил себя в ожидании суда божественного, то приговор эстетический ему может вынести любой посетитель выставки, открывшейся в художественной галерее Университета Индиана. Заметим только, что Альфред Кинси оценочным суждениям предпочитал выводы, сделанные на основе статистики.



Бедный я человек, кто избавит меня от сего тела смерти? Средняя часть триптиха. Желатиновый бромосеребряный отпечаток с бумажного контратипа, сепия. 18x24. 1983



Автопортрет. Мужчина в пальто. Контактная печать на бромосеребряной бумаге. 18x13. 1990

## Геннадий Ершов: мастер «магической машинки»

Марина Польшаная

В ноябре в залах Ярославского художественного музея прошла юбилейная выставка Геннадия Ершова «Фотография 1980—2004» (более 130 работ) — творческая ретроспектива известного ярославского художника, проявившего себя едва ли не во всех видах искусства. Добавим, что этот, юбилейный вернисаж, подготовленный куратором, старшим научным сотрудником ЯХМ Людмилой Битковой, открыл первую значительную выставку мастера в музейных залах.

«Фотоаппарат — своего рода «магическая машинка», и в ее принципе действия самое важное не система линз, преломляющих видимый свет, не механические или дигитальные схемы и даже не наличие светочувствительного слоя, а простое кадровое окно, чистая возможность прокладывания в пространстве силовых линий взаимодействия оператора с реальностью. Фотосъемка достигает цели, лишь будучи органической частью символически обусловленного ритуала, когда оптический оттиск зримого становится документом его сверхъестественного преобразования, знаком, указующим на реалии за пределами пространства предметов и пространства изображений, и уже не имеет значения, по какую сторону объектива находится автор...» Эти слова самого Ершова — результат глубокой эволюции его фотобиографии.

Своеобразной «азбукой» для Геннадия, тогда еще начинающего художника, стала книга венгерского фотографа Иено Дуловича «Моя техника — мои снимки» (1957). «Передача света, — писал Дулович, — самая трудная, благородная и подлинно фотографическая задача». Техника «мягкого рисунка», «светописное изображение» стали самы-

ми важными понятиями и для Ершова, добивавшегося в своих работах их визуальной реализации. Первой персональной выставкой талантливого ярославца стал показ его фоторабот 1984 года, хотя у себя дома, в Ярославле, он заявил о себе как о мастере портрета еще в середине 80-х. Нынешняя экспозиция тем и интересна, что в ней нашлось место и самым ранним пейзажам и натюрмортам художника.

Осенью 1980-го Ершов пришел в кинофотостудию Михаила Тропина, а в 1986—1987-м вел там курс «основы фотомастерства». Тогда же он учился в Московском государственном институте культуры, где фотомастерство преподавал Георгий Колосов, классик и идеолог отечественной пикториалистической фотографии. С удивлением просматривая работы студента из Ярославля, мастер заметил: «Вы открыли мне глаза на фотографию. Раньше я думал, что значительное художественное явление может возникнуть только в рамках школы, но ведь вы работаете и вне всякой школы. Мне вас учить нечему». Геннадий Ершов до сих пор снимает оптикой, подаренной мэтром пикториализма.

С 1989 года Ершов работает в составе групп «Декабрь» и «Пост», выступает одним из организаторов Общества Читателей Письма, сотрудничает с московским художником Юрием Бабичем, которого считает своим учителем. Разработка мифа Общества Читателей Письма, нового визуального языка, — очередной этап творчества Ершова, который можно назвать «письмовским». Вектор художественного интереса ярославского фотографа простирается к архаичным жанрам

средневекового театра — мистерии и миракля. Но это не постановочная фотография на мифологические сюжеты. По-прежнему, как художник, тяготея к пластике «мягкого рисунка», он не мистифицирует оптический эффект моногля (однолинзового объектива), к чему склонны адепты современного пикториализма, а ставит иные цели. Его монобль теперь служит мифу Общества Читателей Письма. Тексты — цитаты из писем, книг, документов — органично вплетаются в ткань фотографии. Визуальным материалом становятся реалии «письмовской» субкультуры, соотносящиеся, в частности, с почтовой атрибутикой, и в итоге авторский фотоснимок обретает черты почтового отправления.

Фототворчество этого разностороннего художника получило достаточно широкое признание. К примеру, один из циклов его фотографий — «Измерения», был приобретен в 1991 году «Инкомбанком», а сейчас представлен в основной экспозиции Московского музея современного искусства. Работы Ершова хранятся и другими собраниями России и зарубежья.

На осенней ярославской выставке, кроме всего прочего, зрителю были продемонстрированы произведения Ершова из циклов «Аэроскопические картины», «Письма счастья», «В сумерках Лимба», «Губернаторский сад», а на вернисаже впервые была исполнена его симфония «Голоса пустыни», посвященная памяти Сергея Параджанова, записанная совместно с композитором и аранжировщиком Андреем Комаровым осенью 2004 года.



Неотправленное письмо. С Юрием Бабичем в Красногорске. Из цикла «Письма счастья». Оптический отпечаток на бромосеребряной бумаге, тонирование сангиной и графитом. 17x26. 1989—2004



Игорь Лебедев. Из серии «Бедный Павел?»



Станислав Чабуткин. Из серии «Вокруг Павла Петровича»



Дмитрий Горячев. Из серии «Играющий Павел»

## на фоне императора

Дмитрий Новик

**Михайловский, он же Инженерный замок — самая точная петербургская иллюстрация знаменитого выражения древних *genius loci* / гений места. Недолгая в нем жизнь и трагическая смерть императора Павла I воссозданы едва ли не по часам, растиражированы в исторических исследованиях, романах и фильмах. Серьезными исследованиями, романами, легендами, байками, анекдотами жизнь Павла вбита в сознание и подкорку. Об этом знали и кураторы и участники фотографической выставки «Император Павел I. Нынешний образ минувшего».**

Знали они и другое. Художественная фотография отличается от фотографии рекламной, репортерской, гламурной, альбомной и проч. тем, что не навязывает определенные ассоциации. Не настаивает на том, что изображает. Фотохудожники все это хорошо знали. Но рискнули сделать проект на тему нынешнего взгляда.

Если вы фанат императора, то вам легче. Тогда его история разворачивается перед вами во всей красе современного высококачественного фото процесса. Марианна Мельникова демонстрирует «Замок призраки» — Гатчинский и Михайловский, микшируя фасады зданий и полосатые слагбаумы предавшей Павла охраны. Вадим Егоровский снял серию «Замок. Лестница: тени, следы», увековечившую винтовую лестницу, по которой заговорщики поднимались к спальне императора. Сергей Щербakov в «Чувстве времени» изображает нижнюю рубашку, «похожую» на ту, в которой император принял смерть. Мистически настроенный Константин Водяницкий проиллюстрировал легенду «Птица Павла» — о воронах, которые 1 марта каждого года ровно в час убийства летают над замком. Сделано это в духе друга Игоря Макаревича—Елены Елагиной: птица представляет собой человека с большим бумажным клювом.

Валерий Потапов напоминает нынешним детям, воспринимающим императоров сначала с рекламы водок и сигарет, а потом из учебников и экскурсий, что замок стоит «на крови». Только вместо крови из земли вылезают черепа. Тот же мотив в лоб повторяет Станислав Чабуткин («Вокруг Павла Петровича»), закрашивая лужу красным цветом. Изящнее поступает Людмила Таболина («Призрачный замок»), которая снимает своим моноклем тающий мартовский снег.

Андрей Чежин представлен двумя сериями. В «Крестах Павла» он, как в детском калейдоскопе, соединяет несколько одинаковых изображений замка, поверяя алгеброй фотографии гармонию классической архитектуры. Последняя экзамен выдерживает. В серии «Прадеду Правнук. Прапрадед праправнуку» художник складывает изображения Петра I, Павла I и Николая II, отсылая нас к нынешней моде на нарцисзм.

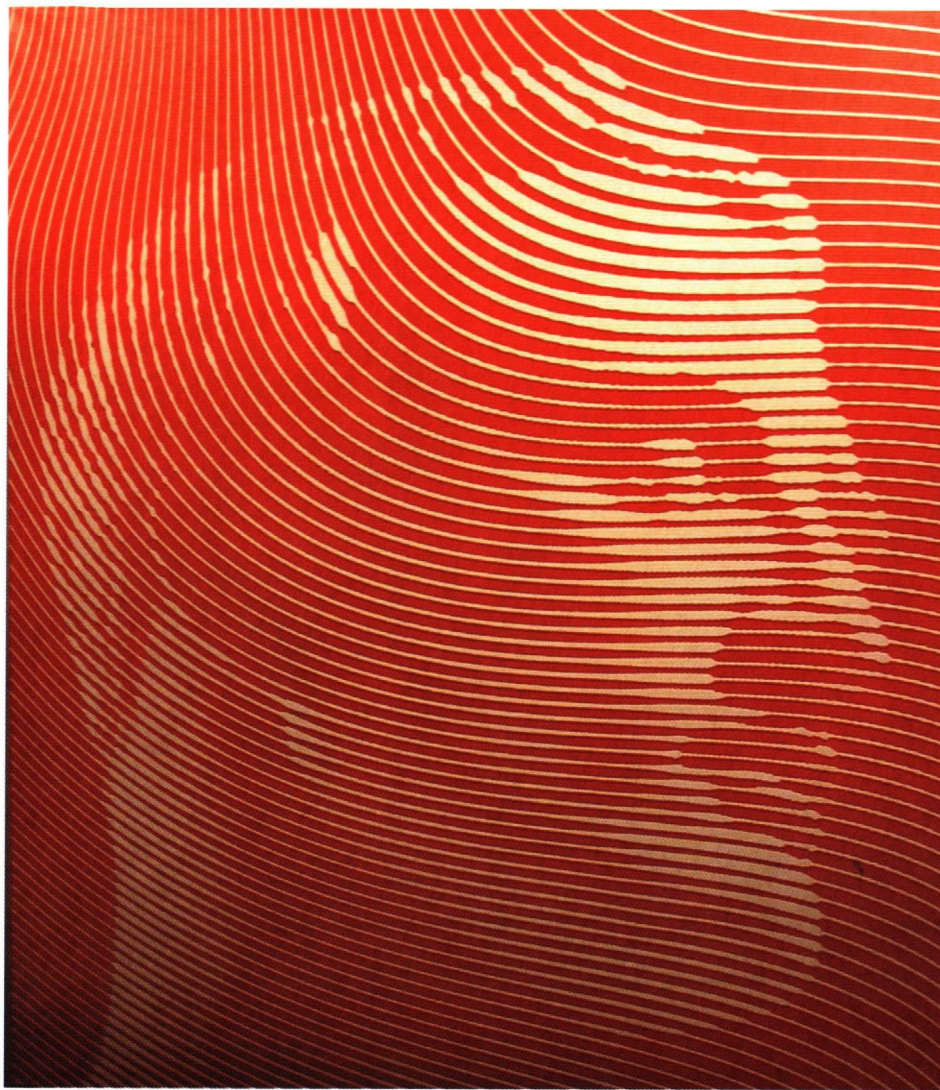
Повторюсь, все это интересно, если вы фанат. Если вы равнодушны к мрачной императорской истории, то вам становится малопонятно, зачем снимков так много и они развешены ярусами или крестом, когда прием фотографа улавливается по одной фотографии и незачем перегружать пространство. Тем более что большинство из 22 авторов — известные петербургские фотохудожники с устоявшейся, узнаваемой манерой «фотописьма». От того, что снимков несколько, выигрывает только серия Александра Китаева «Девяносто третий год» — точная, в лучшем смысле документальная фиксация состояния замка десятилетней давности, еще до того как он стал музеем. Но эта серия — совсем из другой оперы.

Отстроиться от историчности, напоминая о том, что мы живем в информационную эпоху, предложили только Игорь Лебедев и Виталий Пушницкий. Лебедев сделал серию «Бедный Павел?» о том, как модный актер Виктор Сухоруков в образе императора из кинофильма пришел в каждый дом. На мой взгляд, этой ироничной работе не хватило точности: фотографии выглядят случайно снятыми на оказавшуюся под рукой «цифру». Особенно Сухоруков на фоне огромного стеллажа с умными западными альбомами по искусству фотографии.

Пушницкий совместил на полупрозрачном экране два видео: шагающих по темному коридору заговорщиков и смело идущего по такому же коридору императора. Уже два века они двигаются навстречу друг другу — медленно и неотвратимо. Этой видеoinсталляции явно не хватило выгодного пространства — она зажата в узкий «аппендикс» и выглядит приложением к фотопроекту. А могла стать центром выставки, которая, конечно же, не о Павле. Она, как всякое современное искусство, — о нас.



Марианна Мельникова. Из серии «Ступени»



Краснов и Белов. Х., акрил. 100×86. 2004

## Арно Брекер в стиле «рейв»

Александр Котломанов

Две петербургские галереи — «Д137» и «Navicula Artis» — в конце этого года решили отдать дань уважения одной одиозной художественной фигуре прошлого столетия, Арно Брекеру. Что вполне логично, если вспомнить о близости обеих галерей (первой — идеологически, второй — хотя бы территориально) к Новой академии изящных искусств: внимание к провокативной эстетике тоталитарного искусства в сочетании с культом обнаженного мужского тела всегда было козырем неопетербургских почитателей Аполлона. Оба проекта осеяны кураторством известного германфила Ивана Дмитриевича Чечота.

Арно Брекер — личность мифологизированная, почти что Лени фон Рифеншталь в скульптуре. Известен он прежде всего одним своим произведением — черной бронзовой головой Гитлера 1938 года отливки, что стояла в каждом официальном кабинете Третьего Рейха. Полноценники советского кинематографа наверняка помнят ее грозный облик по фильму «Семнадцать мгновений весны», довольно точно воссоздающему бытовую эстетику нацистской Германии. Остальные творения АБ соцреалистическая пропаганда окутала притягательным флером тайны, запретного плода, так же как и архитектуру Шпеера или фильмы той же Рифеншталь. Сумрачные гении, изваянные Брекером, по-немецки педантично цитирующие античную и древневосточ-

ную скульптуру, производят действительно сильное, магически-темное впечатление. В их телах, как в анатомическом атласе, нечеловечески напряжен каждый мускул, будто эти титаны в одиночку свирепо сражаются с вдруг нахлынувшими на них безжалостными силами неведомой стихии.

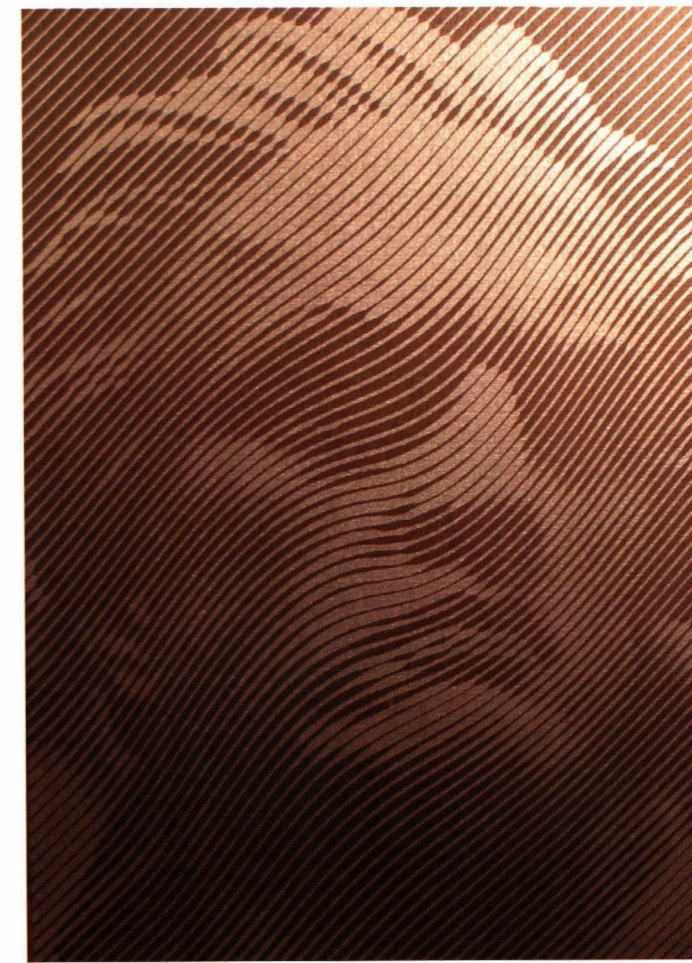
Цветные фотографии Чечота, рассеянные по стенам двух комнат галереи «Navicula Artis», с успехом составили бы небольшой альбомчик по творчеству немецкого антипода Меркурова или Вучетича. Иван Дмитриевич собственноручно снял пару десятков ранних и поздних, «постнацистского» периода, брекеровских творений в музее Брекера в замке Нервених близ Бонна и в других уголках, где бережно хранят наследие сурового классика. Документальные снимки вполне себе амбивалентны, одновременно показывая и виртуозность Брекера, и в большой степени развенчивая его миф. Чего стоит хотя бы бронзовый Сальвадор Дали с усами, похожими на клыки саблезубого тигра и черными пустыми глазницами, как у поврежденных временем и вандалами ашшуро-вавилонских статуй. На другом снимке — мужской портрет, почти полностью повторяющий каменную голову Нефертити из берлинских собраний. Бесстрастный хроникер, фотокамера только подчеркивает нелепость использования музейных экспонатов в качестве какого-то универсального визуального языка.

Если фотография в исполнении Чечота и не претендует на художественный статус, а скорее служит гуманно-просветительским целям, то фотоконпозиции Егора Острова с выставки «Глубина резкости» в галерее «Д137» явно «хотят» казаться картинами. Как тут не вспомнить бессмертные слова Тимура Петровича Новикова, опубликованные в «Великой художественной воле» за 1999 год: «В результате своих исследований, которые я проводил в области искусства, я обнаружил, что культ Аполлона сместился в начале XX века из области традиционного, посвященного ему элитарного искусства живописи и скульптуры в область фотографии. На протяжении последнего столетия только эта область сохранила в себе признаки поклонения прекрасному образу, к примеру, в виде фотографий красивых юношей и девушек из журнала „Вог“. (...) При посредстве фотографии культ Аполлона возобновляется и становится все более активным».

Основой «полотен» Острова стали как раз незаурядные фотографии, выполненные до и во время войны Шарлоттой Рорбах для монографии о Брекере, составленной в 1942 году Шарлем Десплю. Многие из снятых тогда произведений были по прошествии времени уничтожены как символы побежденного нацизма, хотя в большинстве из них отсутствовала явная идеологическая атрибутика.

Скрупулезно точные, словно механически скопированные с неведомой модели, брекеровские изваяния сами по себе очень близки фотографии и кинопроизведению. Это, кстати говоря, характерно для многих аналогичных примеров в советском искусстве. Среди наиболее «культовых» — «Рабочий и колхозница» Мухиной, известная своим воспроизведением к заставке «Мосфильма», или удивительные скульптуры ВДНХ, воспетые фильмом Александрова «Светлый путь». По своей природе фотография и кинематограф, фиксируя созданный художником образ, воспринимают его наравне с живой реальностью и, «портретируя», например, статую, наделяют ее свойствами квазиживого симулякра. Снимки Шарлотты Рорбах воспроизводят жизнь «другой» реальности — героические будни пантеона совершенных «прометеев» и «победителей».

Производя сложные манипуляции с репродукциями скульптур Брекера, петербургский художник Егор Остров пришел ко вполне простому решению: контрастные очертания мужских и женских фигур пропускают через «жалюзную» сетку растра, муаровыми переливами разбивающего изображение на отдельные ритмы. Вблизи на эти «ремиксы» смотреть физически тяжело — начинает рябить в глазах. Полоски растра раскрашены цветом «металлик», а мифологические образы Брекера — не менее ядовитыми красным, синим или оранжевым. Отражая свет направленных на них ламп, работы Острова образуют подобие экранов, пульсирующих и рассредоточивающих направленность взгляда. Зато на расстоянии этот неприятный эффект пропадает, и изображения начинают казаться какими-то старинными гравюрами, только сильно увеличенными и раскрашенными синтетической радугой. Такие и на гламурной обложке, и в интерьер-дизайне ночного клуба воспримутся на «ура». «Тоталитарное искусство» вообще легко воспринимает дизайнерскую обработку, превращаясь из стиля — в стильность.



Демон. Х., акрил. 70×50. 2004



Смирение. Х., акрил. 100×66. 2004



Роберт Мэпплторп. Орхидея. 1987

## Роберт Мэпплторп: не просто откровенный художник

Лев Клейн

**Эрмитаж раз за разом удивляет публику невозможными еще недавно новациями. В декабре здесь открылась выставка «Роберт Мэпплторп и классическая традиция. Искусство фотографии и гравюры маньеризма». Подготовленная для эрмитажного показа известным искусствоведом Аркадием Ипполитовым, она организована Эрмитажем совместно с Музеем Соломона Гуггенхайма при поддержке Дойчебанка и компании Фольксваген.**

Роберт Мэпплторп (1946—1989) — американский фотхудожник с мировым именем. Он обучался в Институте искусств Пратта, но сменил увлечение живописью, графикой и скульптурой на фотоискусство. Его первая персональная выставка состоялась в 1976 году, затем они пошли одна за другой, причем с 1977 года четко обозначилась специфика Мэпплторпа: он дерзко и чрезвычайно экспрессивно изображал обнаженное мужское тело в причудливых ракурсах, акты гомосексуалов и садомазохистов с их инструментариумом, а также снятые с огромным увеличением роскошные цветы. Мужское тело он ваял своей камерой любовно и в захлест — оно всегда у Мэпплторпа красивое, сильное, часто это негры с внушительными гениталиями. Встречается и женское ню, но гораздо реже. Мэпплторп стал не просто откровенным художником. Он, откровенный гомосексуал, бравировал этим и умер от СПИДа.

Это слишком дерзкий, шокирующий художник, чтобы можно было в обсуждении его выставки ограничиться проблемами чисто художественными. И почему бы предложенную широкому зрителю новую экспозицию Эрмитажа не поставить в более широкий социальный контекст? В нашей стране сейчас борются две тенденции. Одна, острее всего выступающая в законодательной деятельности Думы, нацелена на ограничение свободомыслия, в частности сексуального свободомыслия, и на подавление маргинальных проявлений сексуальности. Другая особенно очевидна в деятельности художественного и литературного сообщества: и тут не только богема, но и серьезные художники отстаивают свободу творчества и расширение диапазона приемлемых и допустимых форм сексуальности.

Вот в этом контексте обращают на себя внимание три одноплановых события в художественной жизни страны: это публикация в солидном питерском журнале «Новый мир искусства» графики Тома Финляндского, которого многие воспринимают как порнографического художника; затем выход альбома профессора Кона об изображении мужского тела в искусстве разных веков и, наконец, выставка Мэпплторпа в Эрмитаже.

Восприятие Мэпплторпа публикой неоднозначно. Для геев — а их в стране миллионы, — он культовая фигура, объект поклонения, обозначивший в искусстве эстетическую ценность мужского тела в его наиболее сексуальном аспекте, откровенно демонстрирующем самые привлекательные для гомосексуалов ракурсы и детали, настаивая на их красоте. Для борцов за чистоту и целомудрие нации Мэпплторп, разумеется, фигура сугубо негативная. Он говорил: «Я сам делаю все, что снимаю», а снимал он, в эпоху СПИДа ратуя за безоглядный однополый секс, умирающих от этой страшной болезни, от которой погиб и сам. То есть он пытался воздействовать на публику своим примером, и это плохой пример.

Для искусствоведов и историков искусства Мэпплторп — крупный художник, смело освоивший новые темы и повлиявший на эстетические взгляды не только геев, но и на формирование идеалов мужской красоты в XX веке вообще. Как показывать его широкой публике? Тут возможны два подхода.

Первый — это афишировать только ту часть его творчества, где особенно шокирующих деталей нет, «замолчав», то есть скрыв, его самые откровенные листы. Ведь и так его сексуальность проступает через все поры, и даже огромные снимки сочных и элегантно орхидей выглядят вызывающе сексапильно.

Другой подход — показать все, потому что Мэпплторп без своих самых дерзких снимков, урезанный Мэпплторп, кастрированный Мэпплторп — не Мэпплторп. А столкновение с любой цензурой (внешней и внутренней) можно смягчить техникой ослабления шокирующих эффектов: уменьшением масштаба снимков, снятием их концентрации (разбавить состав нейтральными произведениями), размещением (что на выгодных местах, что в тени) и т. п.

И, разумеется, аннотациями, уводящими зрителя от гедонистических эмоций к сухому размышлению. Если же кто-то захочет не рассуждать, а наслаждаться лицезрением — это его личное дело. Человек, сексуально озабоченный, найдет, чем полюбоваться на любой, самой целомудренной выставке. Увидел же один из пропагандистов славянского язычества фаллический символ в луковицах православных церквей! (В. А. Истархов в книге «Удар русских богов»).

Устроители выставки выбрали первый подход. Благой мотивировкой для урезания тематики Мэпплторпа послужила избранная ими оригинальная идея — сопоставить Мэпплторпа с маньеристами прежних времен. Маньеристы XVI века — от позднего Микеланджело до Понтормо, Бронзино и Бенвенуто Челлини тоже ведь жили в эпоху резких идеологических сдвигов и борьбы (Реформации и Контрреформации), тоже имели дело с внутренней и внешней цензурой. И они тоже искали способы передать напряженность и силу преувеличением мускулатуры, искажением пропорций, необычными позициями и ракурсами. На основе блестящей эрудиции устроители очень искусно подыскали аналогии произведениям Мэпплторпа в творчестве маньеристов, ну а чему не нашлось аналогий — то и осталось за рамками выставки.

Тут, однако, получается, что исходным эталоном для сравнения избран не Мэпплторп, а маньеристы. Можно было бы и иначе поставить вопрос: чего нет у маньеристов, а есть только у Мэпплторпа? Что нового внес Мэпплторп в искусство вдобавок к развитию традиции, представленной у маньеристов? Или — вообще: у каких художников прошлого находят аналогии те черты творчества Мэпплторпа, которые отсутствуют у маньеристов? И ответ на этот вопрос подсказали бы многие художники прошлого — от античности до Леонардо да Винчи (в его анатомических листах).

И все же при всей критике настоящего проекта в реализованном виде появление Мэпплторпа в Эрмитаже значимо и значительно. Ведь это не несколько произведений в какой-то общей экспозиции, а реальная персональная выставка крупнейшего западного художника в крупнейшем музее мира. И люди, идущие на Мэпплторпа, знают, кто он такой, и представляют, какая часть его творчества показана, а что осталось за кадром. Таким образом, устроители выставки волею или невольно применили художественный прием прозрачного умолчания — предоставили зрителям восполнить образ Мэпплторпа за пределами маньеристских аналогий.

## «тончайший доктор» новейшего времени

Дарья Акимова

**Ролан Барт (1915—1980) популярен и почти неоспорим — несмотря на разговоры о «закате семиологии», даже написать рецензию на его вновь переведенную работу представляется задачей сомнительной: мол, что нового можно сказать о Барте, без цитирования которого не обходится ни один европейский профессор и ни один «свободомыслящий интеллект»?**

В действительности за этим риторическим вопросом скрывается невозможность описания произведения, в том числе и постмодернистского, исходя из него самого, да и только. Объяснить, например, те же постструктуралистские работы Ролана Барта, основываясь лишь собственно на текстах, невозможно. «Семантическая дисконтинуальность», «инвентаризация означаемого», «уровни коммутации» обладают свойством пленять читателя и, словно задирающие мальчишку хулиганы, провоцируют его на разговор на подобном же метаязыке — кстати, проблема метаязыка была ключевой для Барта. Такого рода высказывания и представляются идеальной литературой о нем самом — разумеется, согласно утверждению: судить автора можно лишь по законам, им самим над собой признанным. (Но рассматривать творчество, например, маркиза де Сада исследователь не может, руководствуясь лишь эстетикой, этикой и лексикой маркиза, который должен быть осмыслен в рамках более широкого историко-культурного, философского и эстетического, этического и бытового подхода. Ни одна система не автономна и не может быть раскрыта лишь в своих собственных границах.)

Признавая в общем равноправие различных (и противоположных) точек зрения на предмет, постмодернизм в состоянии согласиться с подобным утверждением. Часто цитируется фраза Барта: «Сколько людей погибло ради единого смысла!». Однако неоспоримый единый смысл заключается в том, что бесконечное число «смыслов», уничтожающих друг друга, вовсе не гарантирует людям защиты от гибели. Напротив, Ролан Барт, с его юношеской увлеченностью левыми неомарксистскими идеями и гуманизмом Брехта (начало биографии, весьма характерное для мыслителя постмодерна: идеи Барта были использованы авангардистами из группы и журнала «Tel Quel», его ученицей была Юлия Кристева), автор очерков «Мифологии» (1957), направленных против «мифов» буржуазного сознания, мог понимать сам, что «всепримиренность» различных точек зрения слишком часто оказывается кашей из плохо усвоенных новейших масс-медийных мифов и приравнивается к убийственному сытому равнодушию.

### генеалогия семиотики

Барт — одна из ключевых фигур для понимания постмодернизма. На его лекции в Коллеж де Франс, где специально для него в середине 70-х была создана кафедра литературной семиологии, хоть раз, но пришел каждый «прогрессивный» парижанин. Девушки влюблялись в блестящее красноречие и улыбку «тончайшего доктора». Не будь Барта с его яркими наблюдениями — всегда точными в своей дотошности, но порой изумительно несправедливыми, с его сухими научными работами (в России, разумеется, первыми издали именно их) и энергичными эссе, с его «французской» говорливостью и не менее «французским» талантом «ударной» фразы, — не будь Барта, постмодернизм лишился бы одной из козырных карт своей философии. Впрочем, приходится отметить, что «постмодернизма» как единой философии не существует, — было бы и странно, если бы таковое «единство» обнаружилось в мировоззрении, центральным положением которого является отсутствие какого бы то ни было (в том числе и философского) центра. Однако ту ветвь постмодернизма, к которой относятся идеи Барта, а именно — семиологию, или семиотику, можно отнести к условно обозначаемым «постструктуралистским» воззрениям.

Структурализм складывался изначально как сумма новых методов некоторых научных дисциплин, принципиально противоположных философии по своим задачам. Именно благодаря структурализму совершается окончательный захват философии более «точными» (и более

узкими) науками: помимо генеалогии власти Фуко здесь и теория этнолога Клода Леви-Стросса о «структуре» в мифах племен, и «языковые игры» логика Витгенштейна, отца «лингвистической философии». Надо заметить, что, хотя появившаяся в 1963 году книга Барта «О Расине» и представляет собой мощный и очень по-французски «почти язвительный» выпад против философии позитивизма (в частности, доминировавшей в классическом литературоведении), духовный предок бартовской семиологии Витгенштейн являлся одним из ведущих неопозитивистов XX столетия.

Сам по себе философский «структурализм» вряд ли мог быть придуман искусствоведом, принципиальной задачей которого являлось исследование творческой воли художника. Он должен был родиться в уме «естественника» или на худой конец социолога, для которого художник и личность вообще являются лишь функциональной единицей общества. Философское значение структурализма очень радикально. Он заменяет «старое» понятие, лежавшее в основе европейской философии — понятие «идеи», движущей мировую историю (а также искусство, этику и т. д.), — на понятие «структуры», существующей по своим собственным, внечеловеческим и внеличностным законам. Миром правят не «идеи», но «структуры»; не человеческие (или жесточайшие, если угодно) устремления; но формальные связи. Ученому остается только выявить эти связи и изучить их беспристрастно холодным взглядом. Одной из таких структур-связей признается язык.

«Старая» философия (при всем внимании к слову, становившемуся подчас предметом серьезных дискуссий) считала, что сам процесс говорения, а равно и письма — словом, речь и язык, — прежде всего удобное средство для выражения мысли. Новая философия признала в языке грозную «структуру», повелевающую умом автора помимо его воли. Воля автора растворилась в стихии языка. Главным объектом изучения структурализма и последующей семиотики стала стихия языка и его губительные закономерности, и ключевые работы Барта по семиотике — «Основы семиологии» (1965) и «Система моды» (1967) могут быть соотнесены как теоретическая и практическая ее части.

«Система моды» вызывает теперь в России куда больший интерес, чем «Основы семиологии»: во-первых, «Моду» недавно (2003) впервые у нас издали, тогда как «Основы семиологии» успели обсудить и в 1975-м (после русской публикации), и в 1980-м (после гибели Барта), не говоря уже о 90-х. Во-вторых, любая революционная практика всегда вызывает более живой интерес публики, чем революционная идея. «Мода» была задумана с той же благородной целью, что и бартовские же «Мифологии» и, по всей видимости, с той же, что заставила Маркса написать «Капитал». С помощью семиологии Барт решил раскрыть механизм манипуляции сознанием, которым пользуется для увлечения душ и кошечков модная индустрия. На материале модных журналов 1958—1959 годов (впрочем, как писал Барт, временной отрезок мог быть любым) автор препарировал языковое пространство моды, разбирая не шляпки, брюки и фасоны пальто, но их словесное описание, с помощью которого и происходит закабаление модой и миром потребления в целом.

«Мода в одежде, как и все моды, — пишет Барт, — зиждется на неравенстве двух сознаний — одно из них должно быть чуждо другому. Чтобы заморочить расчетливое сознание покупателя, необходимо прикрыть вещь сетью образов, оправданий, смыслов, облечь ее какой-то посредующей, вызывающей аппетит субстанцией». «Система моды неизбежно грубее, чем система языка» — этот безоговорочный вывод должен был взорвать реальную систему моды, хотя по сути он означал лишь математически точное объяснение причин тупости читателей модных журналов. Однако никакой переоценки ценностей, разумеется, не произошло, и тому есть простое объяснение.

Намерение описать законы и механизмы порочного общества (если угодно, его «структуру») требует от автора огромного духовного напряжения. Чтобы раскрыть законы капиталистического общества,

Марксу нужно было проанализировать такую «скучную» область, как экономика, и эта задача потребовала почти всей его жизни. Подобная цель сродни философской аскезе: не объяснив «скучного», невозможно объяснить (и тем более изменить) «интересное» — жизнь. Но главная трудность подобного рода работы заключается в другом: нужно ежесекундно помнить о том, что «прибавочная стоимость» или, например, «вестиментарный код» не есть единственная цель исследования; вернее, вообще не цель, а лишь средство объяснения мира. Марксу это удалось. Семиология же заставила самого своего автора — Барта, забыть об этом. Он словно пловец, ныряющий в воды открытого им океана в надежде отыскать на дне жемчужину; но волны подхватывают его — и уносят. Анализ языка для Барта становится интереснее цели этого анализа и превращается в бесконечную (и где-то бесполезную) игру со словом. Именно поэтому «Систему моды», как ни парадоксально это звучит, сегодня обязан прочитать каждый уважающий себя дизайнер, хотя как раз на дизайнеров, модельеров и читательниц женских журналов «Система моды» никак не была рассчитана. Из «разоблачения» книга Барта превратилась в «учебник».

Произошло это прежде всего потому, что его метод работы со словом — индуктивный. Барт строит свое исследование на продвижении от частного — к общему, от одной-единственной фразы о «теплом-теплом сапожке» — к структуре всей модной империи. Такой подход чрезвычайно популярен и в искусствознании: настаивая на множестве равноправных «трактовок» факта (а следовательно, и на игре с фактом), постмодернизм тем не менее убеждает в необходимости «бережного», или «осторожного», отношения к материалу науки и в бесконечном внимании к частному художественному факту как к источнику любого дальнейшего построения. Собственно, такой подход не уникален. Он строго согласовывается со средневековым номинализмом францисканских мыслителей, полагавших наличие универсалий (то есть общих понятий) «вне и после вещи», а именно — в словах. Противников номинализма обозначают как «реалистов», поскольку для них универсалии существуют не в словесной ткани, но «вне и до вещи», в самом божественном разуме: универсалии, определяющие порядок единичных вещей, более реальны, чем сами единичные вещи, которые являются производными этих универсалий. Номиналисты же — певцы «частного» и «единичного». По их мнению, исследованию доступны лишь конкретные материальные вещи — и слово, обретающее новую значимость, отдельную и от божественной, и от человеческой. Самодостаточность слова-субстанции, идущая от номинализма, в XX веке вырастет в структуралистское исследование языка.

**символ против знака**

Безоговорочная победа номинализма обозначает наступление Нового времени, сделавшего эмпирическую, естественно-научную «фактологию» единственным возможным вариантом науки. Обычно утверждается, что номинализм завоевал мир в эпоху Возрождения. Это утверждение не соответствует действительности: неясно, что же в таком случае делать с популярностью в ренессансной Италии учения Платона, которое очевидно противостоит номинализму. Непосредственных продолжателей традиции номиналистов мы найдем позднее — у британских сенсуалистов XVII века. Локк высмеивает философов-реалистов («алхимиков»), которые видят «сквозь» слова реально существующие, наделенные идеей вещи. Слово, по его мнению, неадекватно обозначаемому предмету. Слово — самодостаточная субстанция; исследование его «смысла», то есть обозначаемого словом предмета, не равно предмету; исследование слова становится уже важнее исследования самого предмета.

Далее Соссюр, Тэн, Вельфлин, как будут считать сами постмодернисты, развивают именно номиналистическую, локковскую традицию, причем к числу «номиналистов» они причисляют и Эрвина Панофско-

го — не отрицавшего ни «мистическую» составляющую искусства, ни рационалистический анализ его языка. Только работы Панофского постмодерн рассматривает не как поиск синтеза противоположностей (каковым они в действительности и являются), а как колебание маятника между крайностями.

Соратник и собеседник Панофского Эрнст Кассирер, всерьез задавшийся проблемой языка, как и структуралисты, считает язык важнейшей самостоятельной субстанцией, организмом, могучие законы которого раскрывают нам законы человеческой деятельности и помогают уяснить отличие одной культуры от другой. Однако в отличие от неопозитивистов он воспринимает язык не как рациональную всемогущую схему, но как живое и субъективное, здесь и сейчас сотворяемое человеком целое. Язык для него остается не самоцелью исследования, но средством объединения людей и их мировоззрений. Язык для Эрнста Кассирера — посредник конечного и бесконечного, «метафизического» и «рационального», а не только самодостаточная универсалия. Он одна из «символических» форм, в которой объединяется конкретное — с высшим. Эта форма ценна не только сама по себе, но как медиум: «означаемое», предмет разговора, все-таки значит больше, чем слово, называющее предмет. Язык — это не только цель исследования, но дорога, которая ведет к познанию культуры в целом.

Исследование Кассирера — одна из первых серьезных работ по данной теме в XX веке — сосредоточено на важнейшей, «нелингвистической» функции языка, и тем не менее именно Кассирер (полагающий, что язык в целом есть нечто большее, чем простая арифметическая сумма его частей) в действительности является единственным мощным философским противником семиологии, как бы ни относился к этому Ролан Барт. Само название книги Кассирера «Философия символических форм» уже противопоставляет его неокантианство семиологии и всему постмодерну. Базовым понятием постмодернизма является «знак». «Знак» (и тем более «знак знака» у последователей Дерриды) — это нечто прямо противоположное «старому» понятию символа, лежащему в основе классического искусства и философии Кассирера. «Символ» — это не синоним «аллегории», но возможность соотнесения конкретного художественного образа с вечностью; это возможность возвышения вещественного, телесного образа картины (скульптуры и т. д.) до уровня философского обобщения. Символ — это возможность соединения частного и всеобщего внутри одного художественного произведения. «Знак» же равно отрицает и возможность философского обобщения, и существование «частной» телесной реальности образа — то есть и идею, и ее воплощение. «Знак» замещает понятия воплощения и идеи понятиями разных уровней смысла — денотативного (конкретного) и коннотативного (заменяющего «всеобщее» ассоциативными оттенками). Эти уровни смысла имеют значение лишь в рамках определенного «дискурса» (букв. франц. «разговор», или — контекст, или точка зрения, или мировоззрение). Допустим, «перестройка» в печати начала 90-х соответствовала не буквальному значению — «обновление старого», но означала строительство нового общества. Взаимодействие уровней смысла в знаковой системе далеко от того гармоничного соединения, которое осуществляется в символе. Знак является лишь «следом» (понятие, также разработанное постмодерном) бытия вещей и идей — но не всегда можно доподлинно быть уверенным в том, что нечто, оставившее «след» (знак), существует. Скажем, расплачиваясь в магазине бумажными знаками настоящих денег, мы никак не можем быть уверены в том, что один бумажный рубль эквивалентен одному золотому рублю. Безусловно, без знаковых систем (например системы дорожных знаков) обойтись невозможно. Однако торжество знаков в современной философии и эстетике — это свидетельство неподлинности мира. «Знак», чья роль ежесекундно преувеличивается, словно гоголевский Нос, начинает самостоятельно присваивать себе области, ему не принадлежащие:

так, крест из символа веры и нравственного облика человека становится в первую очередь указателем аптечного киоска. Функциональное значение бытовых вещей знаком также уничтожается и замещается ложным: скажем, длинный шарф (и особенно в сочетании с беретом) уже не защищает от холода — он означает, что его владелец художник; создавать художественные произведения владельцу шарфа как будто бы уже и не обязательно — шарф подменяет художника (подобные трансформации замечательно исследованы самим Роланом Бартом). Знак не обещает ничего настоящего. Когда знаком становится живое слово, оно теряет свою подлинную ценность и перестает усугублять подлинные связи между явлениями, идеями и людьми и заменяет их необязательной «коммуникацией». Такая необязательность — непрменная черта философского скептицизма, которую Эрнст Кассирер прекрасно чувствовал уже в свое время: исследование языка самого по себе как основное оружие философского скепсиса он считал главной ошибкой современников: «внечеловеческое», беспристрастно-структурное изучение языка, по его мнению, ведет ученого к нигилизму. А философия и искусство, как на том настаивал в числе прочих тот же Эрвин Панофский, не имеют права быть бесчеловечными.

В семиотике как таковой выделяя прагматику (отношение языка к тому, кто его употребляет), семантику (отношение между языком и обозначаемым предметом), синтаксис (отношение между различными выражениями в языке). Через эти три «рычага» осуществляется управление субъектом при помощи языка. Принципиальное отношение между соотносимыми единицами — неравенство. Основное и не подвластное какому бы то ни было дискурсу (контексту) значение Барта-философа в том, что он указал на это неравенство.

#### культура эссе

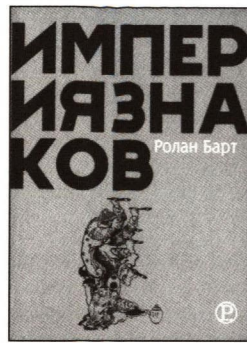
Впрочем, в лучших традициях постмодернизма невозможно определить, кем же все-таки был Ролан Барт. Философом? Искусствоведом? Писателем? Именно Барт-писатель более всего популярен в России. Быть может, отчасти потому, что его научные труды по некоей загадочной причине переводятся на тот русский язык, который принадлежит лишь очень узкому «дискурсу» филологически искушенных постмодернистов. Барта нужно читать в оригинале. Тогда становится понятным, что его внушающие священный ужас определения сформулированы очень ясными словами. Когда заявляешь нечто подобное, всегда рискуешь оказаться на месте бедного фанатика Шишкова, над которым изящно издевается Пушкин, «не находя» русского синонима какому-нибудь *сomme il faut*. Однако когда понимаешь, что бартовская «релевантность» может быть объяснена как «относительность», испытываешь невероятное облегчение.

Сам Барт настаивал на свободе чтения, подразумевая под этим, разумеется, не «легкость» и доступность текста для понимания, а выбор этого текста читателем: «Свобода чтения, которой нужно добиваться любой ценой, — это также свобода не читать». Узко профессиональные или социальные обязанности неизбежно формируют некоторый круг книг, которые «неприлично» не знать. Против этого «неприличия» Барт восставал страстно: чтение для него — процесс, не отделимый от Желания; желание, страсть — как творческий импульс, поднимаящий читателя почти до уровня активного творца, — должны быть важнейшей причиной, заставляющей человека идти в библиотеку. Желание для него (как и для всего постмодернизма в целом — или как для поздней античной трагедии, построенной на оппозиции желания и необходимости) несовместимо с постоянством и непреложной твердостью отношений к чему бы то ни было. Весь Барт — в этом утверждении, благодаря которому наука Ролана Барта не поддается узкому «профессиональному» определению.

Барта чаще всего определяют как «культуролога» (по образованию он античник). Барт принадлежит той культуре знания, которую можно определить, как «культура эссе». Автор многочисленных внушительных по объему сочинений был автором и множества небольших (и очень часто «программных»!) эссе. Их Барт рассматривал как творения идеального читателя. Постмодернизм не доверяет «большой форме» как форме авторитарной и подавляющей тот самый «творческий импульс» читателя. Далеко не случайно среди любимых произведений Барта были великие, но короткие пьесы Брехта. Идеальной литературной формой постмодерна представляется эссе — сжатое, но эмоциональное; субъективное, но затрагивающее важнейшие проблемы; намечающее пути, но не предлагающее решений. Произведение, балансирующее на грани «частного» и «всеобщего» смысла. Эссе наиболее точно отражает мысль постмодернизма о бесконечности различных точек зрения на проблему: эссе — лишь маленький кусочек смальты в мозаике мнений. Эссе стремится к обобщению в рамках определенного дискурса (мировоззрения), однако ограниченность его в объеме заранее указывает на то, что точка зрения — не окончательна: автор словно бы и не пытается осмыслить бесконечности фактического материала — той самой, которая манипулирует работой современного ученого. Столкновение с бесконечностью эмпирических фактов, зачастую случайных, зачастую противоречащих друг другу, само по себе (как знаменитая черепаха Софокла) дерзко отрицает любую научную концепцию, а главное — разумность и целостность всего мироздания. В этой «количественной» бесконечности «кризисное сознание» видит доказательство отсутствия бесконечности «качественной», то есть божественной. Так, эмпирическая бесконечность (невозможность сосчитать все капли моря и все песчинки пустыни) начинает обожествляться сама по себе. Так, бесконечность становится ключевым современным страхом и главным средством современной науки. Количественная бесконечность языкового материала лежит в основе семиотики Барта. Эта математическая бесконечность лишает возможности построения какой бы то ни было целостной завершенной концепции и приближает семиологию к статистике.

То, что статистика — королева новых наук, известно давно. В рассказе О’Генри «Справочник Гименя» старателя Сандерсона Пратта и его приятеля Айдахо Грина плохая погода снабдила «образованием»: в заметенной снегом лачуге они поделили по жребию две оказавшиеся под рукой книги — стихи «старикашки Омара Ха-Эм» и «Херкимеров справочник необходимых познаний»: поэтическую мудрость Востока и трезвый расчет Дикого Запада. «Тебе досталась статистика, самая низкопробная из всех наук. Она травит твой мозг. Я презираю твою кредитную лавочку, где мудрость меряют на футы и дюймы», — говорил Айдахо, читатель Хайяма. Однако весной выяснилось, что прекрасной вдовушке миссис Сэмпсон статистика нравится куда больше, чем непристойные стишки какой-то Рубай Атт. Статистика — чрезвычайно пристойная и необременительная наука. Она сцепляет несоединимое в фальшивое, внешнее единство: длину человеческих потовых желез и лунные кратеры, солнечное затмение и средство от головной боли, абсолютный ноль температуры и биографию Цезаря. Примерно такое же единство создано и индуктивным исследованием свойств языка в семиотике. Любитель поэзии Айдахо Грин безнадежно отстал от прогресса. Он понятия не имел об измерении мудрости не только в футах и дюймах, но и в частях речи. Этим он выгодно отличался от господина Журдена, которому свой «Херкимер»-семиотик услужливо подсказал, что мы говорим прозой.

*НоМИ поздравляет Дарью Акимову с вручением ей во второй раз редакционной премии «Прогилеи» — в частности за серию публикаций в рубрике «Искусствознание / имена» (Тэн, Панофский, Барт).*



## встреча с чистой значимостью

Юрий Акопян

Ролан Барт. Империя знаков / Пер. с фр. Я. Г. Бражниковой. М.: Праксис, 2004. 142 с.

Что может быть космополитичнее беспредметного искусства? Но вот, поди ж ты, в хаосе экспозиции какой-нибудь международной биеннале или листая пухлый альбом разношерстного состава, легко догадываешься, не заглядывая в табличку, не читая подписи, национальную принадлежность японского художника. Почти безошибочно. И, естественно, даже не пытаешься угадать в раскрывающейся взору абстракции русского или американского художника. Разве что в зависимости от «насмотренности» узнаешь кого-нибудь персонально — Василия Кандинского, Джексона Поллока или кого еще.

Для художника европейской культуры такое искусство — способ выплеснуть эмоции, в спонтанной игре форм и красок выразить себя, свою внутреннюю сущность, наделить ничего не значащие формы статусом знаков, которые следует расшифровать и прочитать, и... «вернуться к стереотипам, — как саркастически пишет Барт по другому поводу, — на которых жидется наша «глубина».

«Стереотипы» европейского художника вместе с тем узнаваемы в лицо, характерологичны, как психологический тест, как диагноз, тогда как личность японского творца выразительно непроницаема. Она каким-то чудесным образом отстранена от образов его души, как это привычно думать нам, и мы проникательно отказываем себе и в более приземленных ожиданиях, не пытаясь угадать темперамент художника, или — страдает ли он запоями.

Представитель культуры, казалось, перенасыщенной знаками всевозможных видов, Ролан Барт отправляется на некую территорию «символического пространства», которую скромно именует Японией, не претендуя отобразить или проанализировать нечто реальное, и определяет ее как Империю знаков. «Я не созерцаю влюбленным взором восточной сущности, Восток мне безразличен, — несколько неискренне для всякого, кто прочитал книжку, настаивает Барт, — он просто составляет мне набор черт, которые в этой придуманной игре (Япония как Империя знаков. — Ю.А.) позволяют мне «лелеять» идею невероятной символической системы, полностью отличной от нашей».

Как всякий путешественник-исследователь, Барт приехал в Империю знаков не налегке, — вооруженный разговорниками, путеводителями и с внушительным грузом накопленных знаний. Но в итоге последовал совет поэта и художника Анри Мишо: «Всегда лучше путешествовать без трупа», предпочтя «погрузиться в непере译имое».

В непере译имое языка, жестов, мимики, взглядов, ритуалов, кулинарии, вкусов, рабочих приемов, быта, кукол и кукловодов. В неловкую, подарившую иностранцу краткий отдых «от глупости, пошлости, тщеславия, манерности, национальности, нормальности».

Между тем в обволакивающем коконе чужой речи, «в промежутке, свободном от всякой полноты смысла», Барту уготована встреча с чистой значимостью, с неким первичным смыслом языка, не требующего навязчивых дешифрирующих интерпретаций, тавтологического тавования и контекстуальных отсылок. Собственно этой чистой значимости, предполагаемой в непроницаемом для чужестранца языке, но зримо явленной в коммуникативной жизни тела, преимущественно посвящена книга. Прежде всего это движение руки, жест. Вопреки заявленному в начале книги отказу от попыток сближения или противопоставления Востока и Запада, сам характер материала естественным образом провоцирует противопоставления и почти всегда не в пользу Запада. Например, тогда, когда он сравнивает жесты едока,

манипулирующего палочками, которыми тот указывает на кусок пищи, перемещает, переключивает, ощупывает, отсоединяет, раздвигает составные элементы блюда, а не отщипывает, отрезает и отхватывает.

Он видит в действиях повара, сдирающего кожу с живого угря, не убийство, а жертвоприношение, а в движениях при разделке — не хищнические жесты, но безошибочные проникновения и разъединения, живо напоминающие легендарного повара Дин из Чжуан-цзы, разделяющего бычью тушу: «...двигаюсь медленно и плавно, веду нож старательно, и вдруг туша распадается, словно ком земли рушится на землю».

Игроки на автоматах Пашинко выигрывают, если посыльный удар был четок; западный же игрок дополнительными ударами управляет движениями шарика. Японец не управляет движением шарика, для него важен единый жест толчка. Барт знаменательным образом интерпретирует этот жест, как работу руки артиста, «для которого графическая черта — „контролируемый случай“». И добавляет: «Пашинко воспроизводит, в механическом виде, сам принцип живописи alla prima, который требует, чтобы линия прочерчивалась единым движением, раз и навсегда, и, учитывая качество бумаги и грифеля, она никогда не должна исправляться; так и брошенный шарик не может смещаться: ... путь шарика предопределен единым броском, подобным вспышке».

Тот же «контролируемый случай», в несколько более живописном плане, Барт находит и в действиях кулинара, сравнивая его работу с работой каллиграфа. Собственно графический жест наличествует при бытовом обмене адресами, когда ввиду отсутствия в японских городах названий улиц и нумерации домов приходится чертить схемы.

Эта наивная, на сторонний взгляд, жажда первичных значений, эта некая семантическая утопия, на практике оборачивается тотальной эстетизацией всей коммуникативной сферы жизни людей. И специальный случай, создание артефактов для любования, принципиально не отличается от самых простых бытовых прагматических жестов.

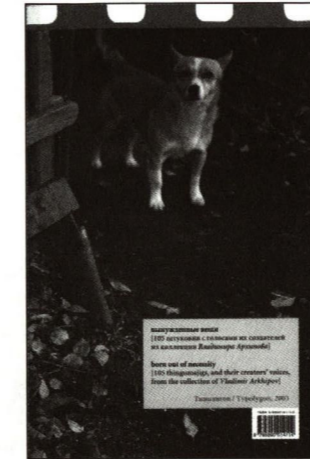
Барт пишет по этому случаю: «... ибо уверенность и независимость жеста здесь связаны не с самоутверждением (или с «самодостаточностью»), но лишь с графическим способом бытия (...), ибо сама линия освобождается от стремления пишущего создать о себе выгодное впечатление; она не выражает что-либо, но просто наделяет существованием».

Барт, несмотря на заявленную беспристрастность, очевидным образом очарован этой семантической «утопией», где знаки исчезают, пресуществляясь в бытие, и раз за разом, сравнивая, отпускает критические замечания в адрес Запада. Сексуальность, утверждает он, в Японии присутствует не где-либо, а именно в сексе, тогда как в США она повсюду, но только не в самом сексе. Как тут не вспомнить Россию, где, несмотря на все дискуссии, секса пока в чистом виде и в нужном месте нет, а лишь в виде субстанции, растворенной в духовности.

Особенно достается от Барта смыслу, некоему изначальному орудю для бесчинных манипуляций. Очевидным образом, он, в ответ на русскую пословицу: «И толк-то есть, да не втолкан весь», отверг бы ее пафос и предложил бы избавиться от уже втолканного. «Задача хокку, — пишет он, — заключается в избавлении от смысла посредством легко понятной речи (в отличие от западного искусства, кото-

рое избавляется от смысла, делая речь непонятной)». Хотя, пессимистично добавляет он в другом месте, и абсурдность все еще остается смыслом.

Основные идеи, которые проповедует Ролан Барт в своей небольшой книжке, весьма условно отнесенной к жанру путевых заметок в аннотации к русскому изданию, роднят автора со всем французским



## мы рождены, чтоб холод сделать зноом

Александр Носков

Вынужденные вещи:  
105 штукovin с голосами  
их создателей из коллекции  
Владимира Архипова. М.:  
Типолигон, 2003. 120 с.

С обложки на вас внимательно смотрит стопроцентная дворняга. На первый взгляд, она имеет мало отношения к изысканиям Владимира Архипова. Художник десять лет собирает самодельные вещи, созданные народными умельцами для замены недоступных или дорогостоящих промышленных аналогов. Коллекционирует материальную культуру вместе с голосами ее создателей.

Проект стал международным. На выставке «На курорт», показанной в этом году в Баден-Бадене и Москве, Архипов представил рядом русские и немецкие «народные вещи». Некоторые, вроде самодельных штанг, совпали почти буквально, только в Германии предпочитают металлическим блинам бетон, залитый в большие консервные банки. Кстати, в Германии Архипов показывал свою коллекцию несколько раз. В 2003 году в проекте, названном «Post-Folk Archive», участвовали аборигены Северного Уэльса. В августе этого года он демонстрировал свою коллекцию, каталоги выставок и книги, в том числе и рецензируемую, в Музее архитектуры в Москве.

Так вот о книге. Даже беглое знакомство с первыми «вынужденными вещами», по Архипову, раскрывает смысл обложки. Дворняга — образец нерегламентированной вольной жизни, совершенно не похожей на плановые «вязки» высокопородных собак. Вещи Архипова — образец неподцензурного творчества, когда автор-изобретатель делает то, что ему нужно, не обращая внимания на то, что навязывается цивилизацией.

В этом смысле проект «post-folk» не имеет конкретной социальной привязки, хотя начинался он как собрание вещей эпохи тотального дефицита в СССР. И в то же время вынужденные вещи обладают важными признаками contemporary art — архивацией, контекстуальностью, креативностью.

Листая книгу, я делал закладки в наиболее интересных местах. После того как их набралось два десятка, понял бессмысленность этого занятия. Любая вещь, извините за штамп, собрала мудрость поколений. Например, «жулик» — приспособление для извлечения электрического тока с помощью цоколя от лампочки. Такие вещи изобретались во времена, когда крестьянам разрешалось иметь лампочку Ильича, но категорически запрещалось тратить ценную электроэнер-

гию для обогрева. Замечательны ДМ-телеантенна из столовских вилок, подставка для цветов, кипятильник из двух бритвенных лезвий. Не упоминаю имен изобретателей, часто остающихся для истории безымянными.

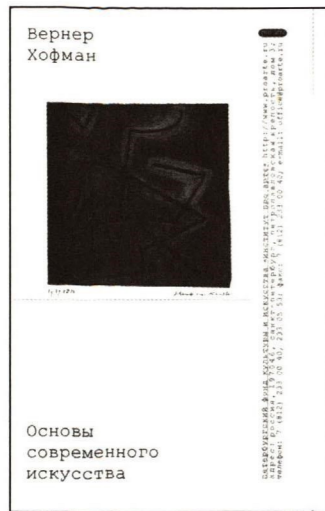
В собрании Архипова около тысячи предметов, для московской выставки он отобрал многое из того, что не вошло в книгу «Вынужденные вещи». Лучшим из представленного в Музее архитектуры стал знак «Дорожные работы». Для тех, у кого нет водительских прав, поясню: на нем изображен мужичок с лопатой. Этот предупреждающий знак умелые руки превратили в лопату для уборки снега. «Сухой образ» материализовался в буквальном смысле слова. Хороша обычная дверь, превратившаяся в складную для экономии пространства в малогабаритной квартире. Автор не только разрезал ее по высоте, он разделил на две части стекла. Санки стали гораздо удобнее, после того как к деревянным полозьям приделали отжившее свой век кресло. Из книги на выставку попал замечательный коврик для обуви из пивных пробок.

Но первое место я отдаю лотку для торговли чебуреками. Умная голова превратила корпус бывшего холодильника в термос. Мы рождены не для того, чтобы заниматься разными сказками и кафками, а чтобы холод сделать зноом. Именно с этой вынужденной вещью связана любимая история Архипова. Когда он увидел «холодильник» в деле, то купил у продавца чебурек, достал диктофон и стал записывать историю создания этой штукoвины. Вдруг Архипов заметил, что его окружила явно недружелюбно настроенная группа людей со специфической бритой внешностью. Стало ясно, что это хозяева рынка. Художник подробно объяснил, для чего он собирает самоделки. «Братки» предложили ему покровительство: «Поехали с нами — и выпьешь, и поешь, как человек».

До сих пор государственных мужей не заинтересовал архиповский проект музея вынужденных вещей, фактически музея истории материальной культуры нескольких поколений, живших при социализме. Они в упор не замечают деятельности художника, а жаль. На энтузиазме одного человека, пусть и очень активного, далеко не уедешь.

Если Архипову надоест, то исчезнет целая культура вещей, которые не по своей воле меняют внешний облик.





**невыносимая фундаментальность искусства**

Александр Плюснин

Вернер Хофман. Основы современного искусства. Введение его в символические формы. СПб.: Академический проект, 2004. 560 с.

Фундаментальность труда Вернера Хофмана имеет, конечно, мало общего с пресловутой фундаментальностью учебника. Не искушенный искусствознанием, желающий, наконец, ясности во всех вопросах современного искусства читатель будет, вероятно, разочарован, хотя и сможет почерпнуть из предлагаемого труда много поучительного.

Вернер Хофман в своих «Основах современного искусства» использует прежде всего понятие «символические формы». Однако сказать, что австрийский теоретик опирается на буквалистское прочтение Кассирера для того лишь только, чтобы сосредоточиться на формальной (в противоположность содержательной) стороне современной живописи, будет чрезмерным упрощением. В трактовке Хофмана современное искусство артикулируется «художественной волей» к созданию новых форм, новых символов в противовес охранительной тенденции к иллюзорному отображению действительности.

«Основы современного искусства» далеки, в том числе и темпорально, от популярного ныне дискурса об «актуальном искусстве». Согласно Хофману, со времен средневековья основной движущей силой искусства, и во всяком случае главным маховиком его книги, является описанное Кандинским противостояние «великой Реалистики» и «великой Абстракции». Добавьте к этому известную «трехчленку» Гете — подражание, маньеризм, стиль, — «крайние точки великой Абстракции», зафиксированные Кандинским и Мондрианом, реализм Дюшана, и интрига текста, в общем, понятна.

Но не значит ли это, что искусство, столь привычное для нас, так утешающее нас, так облагораживающее наши сердца, достигшее таких высот в изображении родных осинок и дубков, оказывается несовременным? Да, боюсь, именно так и оказывается. Хотя желчность инвектив в адрес посетителей музеев и критиков, до сих пор судящих об искусстве на основании эстетических представлений XVIII века, «в значительной мере утративших свою интеллектуальную глубину», не потеряла актуальности.

Современность Вернера Хофмана — странная и презанимательная вещь. Ему вполне хватает эрудиции и научного стиля, чтобы, взглянув на современное изобразительное искусство ab ovo, то есть с тех пор, когда оно, став проблемой и для общества и для себя самого, начало расставаться с декоративными, ритуальными и прочими функциями, вернуть современность Тинторетто, Пармиджанино, Леонардо. И между делом мы вспоминаем, что пресловутая саморефлексия была неотъемлемо присуща Леонардо, что Брейгель работал с контекстуальностью не хуже многих, что ready made как художественный прием с успехом практиковался еще в XVI веке.

Первое издание «Основ» отделяет от нас уже почти 40 лет. И вот по прошествии такого промежутка времени работа Хофмана все еще востребована. Думается, это не только свидетельствует в пользу жизнеспособности концепции, но и говорит нечто важное о самом современном искусстве. А ведь этот многостраничный труд — вовсе не череда блестящих гипотез и парадоксальных открытий, но по-немецки обстоятельное обоснование структуралистского метода в искусстве.

введении. Несомненно, искусство не только может быть понято «из своего прошлого», но и способно «само из себя» порождать «символические формы».

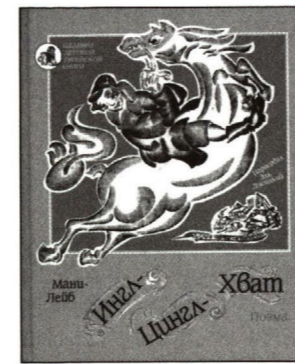
Однако, и в этом общее слабое место структурализма, редуцируя «привходящие» обстоятельства (как то политические убеждения, экономические интересы, личные коллизии), мы оказываемся перед рядом ярких, но статичных эпизодов, динамически объединяемых лишь научной волей автора. Боюсь, что многие энтузиасты из числа тех, кто полагает, будто художники так и произрастают на пленэре с кистью и палитрой в руках, решат теперь, что *современные* творцы рождаются в тиши университетских аудиторий с альбомом репродукций под мышкой.

Увы, но И. Чечот и А. Лепорк — редакторы перевода — сделали все от них зависящее, чтобы не допустить научной дискуссии вокруг «Основ современного искусства». Предполагаемый академическим проектом научный аппарат отсутствует практически полностью. Два из трех предисловий автора фактически посвящены обновлениям библиографии. А в отечественной версии книги библиографии нет как нет. Также мне думается, что уважаемые редакторы обладают достаточным багажом, чтобы написать хоть небольшое предисловие для русского читателя. Упомянуть в нем о роли австрийского ученого в современном художественном процессе и теории искусства, раскрыть отношения Хофмана с гамбургским Кунстхалле, например, да мало ли что... Но, по-видимому, издание адресовано тем «культурным слоям», где и так «знают», кто таков этот Вернер Хофман. («Ага, ну как же, знаем этого Хофмана, конечно. Лекции читает. А есть еще один Хофман — биолог, кажется. Тоже Вернер, кстати».)

Загадкой остается и круг источников, с которыми работает автор. Стиль исследования Хофмана весьма осторожен. С видимым удовольствием автор опирается как на труды своих великих предшественников (Гомбрих, Дворжак, Воррингер — только некоторые из этих имен), так и на теории самих художников. И, тем не менее, все грандиозное обилие цитат не подкреплено ни единой ссылкой, словно австрийский теоретик работает исключительно по памяти. На таком фоне мелочи вроде непереведенных пассажей Дидро или разночтений в названии картин на иллюстрации и в тексте остаются за кадром.

В результате русской сборки полновесный кирпич из числа тех, что используются наукой для постройки основательной лестницы к вершинам Духа, нечувствительно превращается в бесконечную снежную пелену текста, ничем не прерываемую, ничем не подкрепленную. Все это даже дало повод критику Александру Острогорскому поспешно упрекнуть постмодернизм в мелкой мести ученому за «упорные поиски смысла».

Отнюдь, коллега! Это только манеры наших издателей, экономящих свое время и деньги грантодателей в метаниях между псевдореволюционным минимализмом формы и неоакадемическим фундаментализмом содержания. Воистину, наиболее эффективно то правительство, о котором никто не знает. В том числе и оно само.



Эль Лисицкий. Иллюстрации к поэме Мани-Лейба «Ингл-Цингл-Хват»



Иссахар-Бер Рыбак. Иллюстрации к книге Мирьям Марголиной «Сказочки для маленьких детей»

**отпусти бабочку!**

Борис Колымагин

Новая «старая» серия «Шедевры детской еврейской культуры». Мани-Лейб. Ингл-Цингл-Хват. Поэма для детей. М.: Мосты культуры, 2004. 24 с.

Мирьям Марголина. Сказочки для маленьких детей. М.: Мосты культуры, 2004. 48 с.

Книгами «Ингл-Цингл-Хват» и «Сказочки для маленьких детей» издательство «Мосты культуры» открыло новую серию «Шедевры детской еврейской культуры». Серия эта лишняя раз напоминает о значимости традиционных ценностей в таком непростом деле, каким является воспитание детей.

Детская книга была важным проектом молодого еврейского авангарда, главным центром которого стал после революции Киев. Именно в этом городе в разгар гражданской войны были напечатаны первые образцы новой детской книги. Среди них — написанная на идише поэма «Ингл-Цингл-Хват» с иллюстрациями Эль Лисицкого. Ее автор, Мани-Лейб, создал замечательный образ зимы, который недвусмысленно ассоциировался с Россией:

Белоснежную дорогой,  
И широкой, и далекой,  
Санный путь встает опять,  
Чтоб до Пасхи достоять.

При переиздании книга стала двуязычной (перевод на русский осуществил Михаил Яснов). При этом русский текст получился легким и прозрачным для восприятия. Такое же изменение произошло и со «Сказочками для маленьких детей», впервые увидевшими свет в далеком 1922 году. Эта книга, в чем-то очень традиционная, была в то же время абсолютно новаторской. Короткие и очень короткие рассказы из жизни девочек и мальчиков, написанные Мирьям Марголиной (педагог, впоследствии один из создателей дошкольного образования в Израиле), отчетливо ориентированы на традицию «Азбуки» Льва Толстого. Приведем, к примеру, рассказ «Ягоды»: «Этеле пошла со своей старшей сестрой в лес. Набрали они полную тарелку черных ягод и маленькую тарелочку красных. Красные ягоды сразу съели, а черные мама сварила с ложечкой сахара и дала детям, чтобы они поели с хлебом». В то же время толстовская традиция таит в себе совершенно головокружительный «хармсовский» поворот. И тексты Марго-

линой свидетельствуют об этом: «Мотке поймал бабочку. Он мучил ее, тянул за крылышки. Этеле попросила Мотке: „Отпусти бабочку!“ Мотке не послушался и мучил бабочку, пока она не умерла».

Но все-таки главная особенность сборника — простота и прямота. На это сделал акцент И. Рыбак, выполнивший иллюстрации к рассказам. Рыбак обратился к языку детского творчества, к «наиву», не забыв при этом и язык традиции.

Заметим, что в целом в творчестве авангардистов И. Рыбака и Эль Лисицкого очень сильны мотивы традиционного еврейского искусства. В их книжной графике мы можем найти овалы, витые колонны, напоминающие резной декор синагог, вариации на тему еврейского шрифта и т.п. К этому стоит добавить, что оба художника копировали росписи деревянной синагоги в Могилеве и вообще очень интересовались народным примитивом в разных его изводах.

Совместный труд авторов, художников и полиграфистов привел к появлению отличных книжек, к радости и детей и взрослых. Однако очень быстро эти иллюстрированные издания стали библиографической редкостью. Многие читатели о них просто ничего не знали. И очень хорошо, что через десятилетия к нам снова вернулись эти, казалось бы, потерянные шедевры.

И последнее. Книжки, выпущенные больше восьмидесяти лет назад, сегодня читаются и воспринимаются несколько иначе, чем в первые послереволюционные годы. С одной стороны, они обращены прежде всего к еврейским детям диаспоры, что следует из названия серии. Но с другой, они активно работают в культурном поле и наверняка вызывают интерес у широкого круга ценителей искусства. Во времена прежние, советские, в ходу была фраза «многонациональное культурное богатство нашей страны». Когда берешь в руки «детские» новинки издательства «Мосты культуры», этот слоган вдруг превращается в артефакт. Это ли не чудо в эпоху госзаказа на традиционные ценности?

## под покровительством Святой Екатерины

Эрмитаж в Петербурге повсюду — в этой вседушности одного из крупнейших музеев мира нет преувеличения. Так все и есть на самом деле. И, дабы не замыкаться в праздничные для музея дни — с 6 по 9 декабря в стенах пусть и роскошного пространства, «Дни Эрмитажа» начались с беседы Михаила Пиотровского с пользователями Интернета.

В череде самых разных вопросов, касающихся экскурсий, цен на билеты, закупок художественных произведений, эрмитажных кошек, музейных краж, все-таки преобладала тема общей стратегии Эрмитажа. Отвечая на вопрос о филиалах в Лас-Вегасе, Лондоне и Амстердаме, Михаил Пиотровский подтвердил, что расширение сферы влияния Эрмитажа предпринимается не в коммерческих целях — больших денег на этом не заработать. Есть вещи и поважнее. «Главное, мы показываем миру нашу трактовку российской культуры и вводим в глобализацию положительные моменты», — заметил Пиотровский.

В самом же Эрмитаже ко Дню Святой Екатерины (7 декабря) открылись сразу несколько отреставрированных залов и целая серия выставок. Преобразился один из парадных залов Нового Эрмитажа (возведенного, как известно, по проекту архитектора Лео фон Кленце) — Аванзал. Первоначально в нем экспонировались картины художников русской школы, а с 1939 года здесь размещались 24 произведения Антониса Ван Дейка. И, естественно, в то время зал был пронизан духом великого фламандского живописца. На какие-то другие вещи зрители, как правило, не обращали внимание. Но теперь, после реставрации, вновь усилился русский контекст. Убрали люстру, которая мешала восприятию целостности орнаментальной росписи по-

толка, и живописный плафон с гербом Российской империи, вокруг которого символически, в виде муз, изображены основные российские города (Петербург, Москва, Смоленск, Киев...) стал заметно эффектней. Да и барельефные портреты русских художников, архитекторов и скульпторов, включенные в декор зала, в обновленном виде стали гораздо привлекательнее. Хотя, спешим заметить, от всех этих перемен гений Ван Дейка отнюдь не поблек и не потерялся «на фоне» вознесшихся русских художников.

В Александровском зале Зимнего дворца открылась выставка «За веру и верность» (история Капитула российских и царских орденов), организованная ГЭ совместно с музеем-заповедником «Кремль», Российским государственным историческим архивом и музеем-заповедником «Гатчина». Экспозиция, в которой около двухсот раритетов (орденов, костюмов, печатей, рескриптов и манифестов), получилась аккуратной, подробной и взвешенной. Ордена впечатляют.

На волне уважительного отношения к прошлому была осуществлена и довольно быстрая реконструкция Пикетного зала Зимнего дворца, расположенного недалеко от Галереи Отечественной войны 1812 года. С 1 сентября по 6 декабря 2004 года здесь провели целую серию работ: полировку и лощение мрамора, реставрацию паркета, перезарядку бронзовой позолоченной люстры, живописную отделку пола, установку новой системы подсветки. Теперь этот зал, в котором 20 лет находились фонды отдела Востока, возвращается в музейную экспозицию и будет отдан под выставку, посвященную истории российской армии.

НоМИ-инфо



Таковыми были «Дни Эрмитажа-2004»





Никита Кульнев (9 лет). Салют в честь Петра I и Екатерины. 86x61



Гриша Колмаков (6 лет). Бой кентавров. 30x42

## и Аполлон совсем юный, просто мальчишка

ГЭ. Мы рисуем в Эрмитаже. С 27 декабря 2004

Ежегодная выставка работ юных художников, занимающихся в изостудии при Школьном центре Государственного Эрмитажа, открылась в фойе Эрмитажного театра накануне Нового года. И это не просто выставка, подводящая итоги весенне-осенних занятий. По большому счету это эксклюзивный подарок, который дети делают взрослым в преддверии главного зимнего праздника.

Традиционно открытие сопровождается карнавалом — дети предстают перед публикой в нарядах исторических персонажей и мифологических героев. Со стороны это напоминает ожившие картинки. Или, на современный лад, перформанс. Особенно интересно наблюдать моменты полного слияния творца и его произведения. Например, юный дворянин, он же художник, останавливается подле акварели, на которой изображен бал в Зимнем дворце, начинает ее внимательно рассматривать, и в этот момент его фотографируют... папарацци. Нет, не папарацци, а папа с мамой. Для домашнего фотоальбома или для слайд-шоу.

Уровень выставленных работ необычайно высок. «Гениально» — вот слово, которое чаще всего можно было услышать на этой выставке. И стоит довериться такой оценке — в возрасте от 5 до 12 лет все дети очень талантливы. Только одним удается свой дар реализовать, а другим, увы, нет. Лучшее об этом знает старший научный сотрудник Государственного Эрмитажа Борис Кравчунас, руководитель изостудии с многолетним стажем. Он даже книгу написал — «Детское рисование как художественное творчество» (издательство «Аркада», СПб). В ней обо всем подробно рассказано. В том числе и о том, что, когда ребенок гениален, он как бы на короткой ноге со всей вселенной.

Это для взрослых Аполлон — мифический персонаж, покровитель искусств. Для детей, рисующих в Эрмитаже, Аполлон — просто товарищ по играм, который тоже любит ежегодные выставки и карнавалы.

НоМИ-инфо



Женя Вахтин (9 лет). Александровский сад. 43x30



## новое окно в Европу

Любой арт-проект, показанный в Калининграде—Кенигсберге, неизбежно выходит за пределы пространства чистого искусства. Не стала исключением и выставка «Пять веков русского искусства» из собрания Русского музея. Таков контекст анклава, где перемешиваются и влияют друг на друга несколько культур, места, наполненного множеством смыслов.

Упомяну только два. На главной городской площади строится пятиглавый храм Христа Спасителя, перед ним стоит памятник Ленину. Храм освятят будущим летом, монумент воинствующему безбожнику сейчас реставрируется — он останется на прежнем месте. Рядом, на месте прусского Королевского замка, снесенного в 1969 году, возвышается «коробка» недостроенного Дома Советов. 28-этажная машина видна с любой точки в центре города. Лучшего монумента краху коммунистической системы не придумаешь. Жаль, если он исчезнет, хотя понятно: в таком виде ему долго не жить.

«Пять веков» стали вторым проектом, который Русский музей показывает в регионах по программе «Россия». Первый — «Три века русского искусства» посетил три волжских города и (в несколько сокращенном варианте) Петрозаводск и Мурманск. Это была только живопись от Федора Рокотова до Владимира Духовнинова с главным хитом в авангарде экспозиции — репинскими «Бурлаками», впервые приехавшими в родные места.

Раздвинув временные рамки на двести лет, Русский музей создал принципиально иное зрелище. Отказался от воспроизведения истории искусства на более обширном материале, показав себя в контексте отечественной истории. Этот вариант, неизбежно более фрагментарный, имеет то преимущество, что обращен к большему числу зрителей, интересных не только по части изобразительного искусства.

Для Калининграда—Кенигсберга «Пять веков» выигрывает по двум причинам. Первая заключена в гении места, о чем уже говорилось, вторая — в конкретном расположении выставки в Калининградской художественной галерее. Эта институция совсем новая, она создана в 1988 году на месте мебельного салона, пристроенного «лентой» к нескольким блочным многоэтажкам. Сейчас там 3 тысячи кв. метров нейтральных выставочных площадей, где показывается подаренная коллекция студии Элия Белютина, произведения местных художников. Здесь же проходит известная Биеннале графики стран Балтийского моря. Идеальный фон для показа большого и опытного музея.

Для «Пяти веков» кураторы разделили пространство на несколько инсталляций. «Иконописная» воспроизводит монашескую келью, где современное солдатское одеяло на узенькой койке иронично маркирует игру, задавая тон всей выставке. Оттуда естествен выход в дворянско-монархический «отсек» с микстом времен. Рядом с портретом А.Ланского (Д.Левицкий, 1782) помещен портрет Николая II (И. Репин, 1895), и здесь же историческое полотно «Иван Грозный любя-

ется на Василису Мелентьевну» (Г. Седов, 1875) и «Ледяной дом» (В.Якоби, 1878).

Несколько петербургских пейзажей, росийская мебель из Белого зала Михайловского дворца и предметы гарднеровского Георгиевского сервиза составляют инсталляцию, посвященную золотому веку Петербурга. За этой паузой идут два основных отсека — «народный», он же «крестьянский», и «интеллигентский». За народ отвечают пылливый мальчик в лаптях — любимое произведение советских букварей и отрывных календарей «Сочинение» (Н.Богданов-Бельский) вместе с самоварами и деревянными игрушками, а также хрестоматийная картина Федора Васильева «Вид на Волге. Барки».

Интеллигенция оказалась полностью во власти самого народного художника Ильи Репина, предъявленного публике в диапазоне от портрета В.Стасова до игривого жанра «Приготовление к экзамену» и огромного символистского полотна «Какой простор!».

Между народом и «социальной прослойкой» оказались «Охотники на привале» В.Перова. Пожалуй, это самая знаменитая картина на выставке, постоянно тиражируемая в рекламе, хотя по степени народных признания и любви до «Бурлаков» она не дотягивает. И все-таки какой-то главной вещи, увидев которую в «Пяти веках», о выставке заговорили бы все, даже те, кто редко бывает в музеях, в этом проекте не оказалось. А ведь для выездных проектов ГРМ это обязательное условие: готовый ответ на вопрос, «где были, что видели».

Для красивого финала, очевидно, не хватило места. Мирикусники оказались белго представлены «Балеринами» З.Серебряковой и театральными костюмами, воссозданными по эскизам Л.Бакста. Авангард еще более конспективно — «Жница» К.Малевича, «Коза» П.Филонова, «Кафе» О.Розановой.

Отчасти такого рода дефицит компенсировался отдельной выставкой плакатов с блистательным Густавом Клуцисом. Авангардные плакаты оказались кстати и в виртуальном филиале ГРМ, оснащенный при помощи АФК «Система», который останется в Калининградской галерее навсегда.

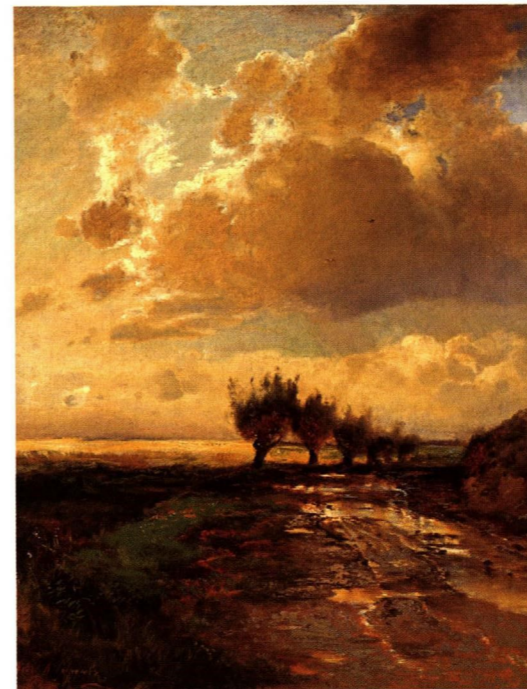
Помимо обычных благодарностей и взаимных комплиментов в дни открытия выставки много раз произносилось загадочное слово «геополитика». На мой взгляд, бессмысленно рассуждать о Калининграде—Кенигсберге в терминах «отрезанный от России ломоть» и тому подобным выражениях. Это часть Европы, куда стремится Россия, а не наоборот — часть России, которая пробивается еще глубже в Россию. Именно так ощущают себя калининградские интеллектуалы, с которыми я общался. Впрочем, это старый спор между западниками и славянофилами.

Дмитрий Новик

Калининград—Кенигсберг — Санкт-Петербург



Исаак Асканазий. Блудница перед Христом. Х., м. 205x267. 1879. Фрагменты



Алексей Саврасов. Проселок. Х., м. 70x57. 1873. ГТГ



Алексей Саврасов. Радуга. Х., м. 45x56,5. 1875. ГРМ

## просто картина. но — большая

ГРМ, Корпус Бенуа. Большая картина. До 25 марта 2005

**«Большая картина» — выставка, конечно же, информационно-просветительская и вызванная к жизни, в общем-то, прозаическими причинами. Не век же держать музеем в запасниках то, что вполне может привлечь публику, охотно идущую уже только на слово «большая».**

В трех залах разместились 29 полотен русских и иностранных мастеров XVIII — начала XX века. Тематика самая разная: библейские сюжеты, алтарная живопись, парадные портреты представителей царской фамилии и знаменитых военачальников, картины на исторические сюжеты, пейзажи. При этом каждое из произведений надолго вовлекало зрителя в свой контекст, ауру культуры и времени, которому посвящалось.

Многие из «больших картин» ранее никогда не выставлялись. То есть они не встречались со зрителем, а зритель не видел их. Так, впервые показанная «Аллегория истинного и благовременного покаяния» (1735), созданная неизвестным художником первой половины XVIII века, имеет огромную историческую ценность. Такие иносказания, на языке аллегорий раскрывавшие канонические христианские представления об устройстве мира, были очень распространены в то время, однако существовали прежде всего в виде книжных иллюстраций. Образцы, подобные представленному, выполненные в станковой форме, сохранились лишь единично. Важным историческим документом является и «Миропомазание великой княгини Елизаветы Алексеевны 9 мая 1793 года» (1795) Е. Мошкова (Машкова), когда принцесса Баденская Луиза-Мария-Августа получает при принятии

православия русское имя Елизавета Алексеевна. Обряд миропомазания (крестообразное помазание миром после крещения, при коронации царственных особ и т.д.) — еще и чрезвычайно редкий сюжет для конца XVIII века.

Другая категория экспонатов — произведения в какой-то степени неожиданные для того или иного мастера: редкие для художников темы или просто работы, чудом дошедшие до нас из исторического художественного далека. Так, «Предстательство Богоматери за воспитанниц Смольного института» А. Венецианова — редчайший пример обращения мастера к религиозному сюжету и едва ли не единственное крупноформатное полотно, принадлежащее ему. А «Дети Иакова продают своего брата Иосифа» (1855) К. Флавицкого — фактически единственная дошедшая до нас его ранняя работа, причем отмеченная Большой золотой медалью Академии. В ту же категорию можно отнести и картину К. Маковского «Минин на площади Нижнего Новгорода, призывающий народ к пожертвованиям» — одно из последних больших полотен не только в творчестве художника, но и во всем русском искусстве XIX века.

Словом, в научный оборот были введены многие ранее не выставленные работы, к тому же, что нынче и редко, и особенно ценно, почти каждое произведение сопровождалось историческим комментарием. Факт, который, казалось бы, должен был утяжелить восприятие. Но — напротив, был понят и воспринят зрителем.

К. Э.

## дороги, которые не мы выбираем

ГРМ, Корпус Бенуа. Дорога в русском искусстве. До 4 апреля 2005

**Я тут недавно обратил внимание на то, что в знаменитой картине Федора Васильева «Оттепель» (1871) дорога ведет себя как-то странно. Во-первых, она никуда не ведет. Обрывается на самом важном участке, и перед путниками сразу же возникает проблема тупика. Куда двигаться дальше? Вроде бы и некуда. Как нас учили старые советские искусствоведы, в тупике, с легкой кисти Федора Васильева, оказывается вся Россия.**

Впрочем, сейчас мы будем осторожнее в своих выводах. Никакого тупика нет. Вот растает на картине снег полностью, и какая-никакая дорога появится... А пока рекомендуем полюбоваться мощным абстрактным узором, который образовался из сочетания воды и снега. Молодец Федор Александрович Васильев! На наш взгляд, обязательно стоит записать его в предтечи лирической абстракции!

Не менее важными выглядят пути-дороги и в картинах других русских художников. Например, у Алексея Саврасова на холсте «Радуга» (1875) квелиая, почти больная дорога все-таки подымается на холм, где доживают свой век четыре деревенских дома. На этом дорога не обрывается, не заканчивается. Она легко взмывает в небо по матушке-радуге. Вот и весь ее жизненный путь.

В Корпусе Бенуа, где, собственно, до весенней оттепели и развернута выставка «Дорога в русском искусстве», всяких путей-дорог выставлено предостаточно. Более 150. Конечно, преобладают дороги (лесные и сельские) из картин русских художников XIX века. 20-е столетие представлено скупо: несколькими картинами Казимира Малевича, пейзажем Давида Бурлюка «Утро. Ветер» (1908), холстом Ильи Глазунова «Зима. Похороны» (1977), работой Дмитрия Шагина «Дорога домой» (1993), пугающим «Появлением Ленина на II Всероссийском съезде Советов» (автор Александр Самохвалов, год создания 1940-й). Кстати сказать, эта картина пугает не сама по себе, а тем, что она явно перекликается (даже композиционно) с «Явлением Христа народу» Александра Иванова. Факт, на который обратила наше внимание рускомузеевский искусствовед Ольга Мусакова (Шихирева).

Добавим к этому списку еще десять произведений XX века — например, довольно остроумную картину Ивана Николаева «Выхожу один я на дорогу» (1986). (Этот художник смог аккуратно ввести в изо-

бразительный ряд все стихотворение Михаила Лермонтова.) Плюс знаменитую «Очередь» Алексея Сундукова (1986), головоломную «дорогу» Андрея Поздеева из «Композиции №1» (1984) и «Формулу» (1977) то ли дороги, то ли тупика Валерия Мишина. Вот, собственно говоря, и все. Силы 19-го века и 20-го явно не равны. Какого-то диалога или спора не получается. Про научно-художественное исследование мы даже и не заикаемся. Дорожный выстрел в Корпусе Бенуа прозвучал практически вхолостую.

А замысел был вполне концептуальным. Он претендовал на охват всего дорожно-бездорожного русского искусства. Если судить по альманаху-каталогу «Дорога в русском искусстве» (Palace editions, 2004), который как бы прилагается к выставке, но в то же время может рассматриваться и как самостоятельная книга, то выставка могла бы быть в пять раз больше. Если бы да кабы... Если бы все участвующие в ней отделы Русского музея смогли бы занять под нее два этажа Корпуса Бенуа. Но этого не произошло. В результате «дерзкого урезания концепции», выставка, собственно говоря, и приказала долго жить. То, что мы сейчас видим на ней, это гимн путям-дорогам XIX века. Гимн шишкиным, саврасовым, перовым. Стоило ли все эти пейзажи и жанровые картины собирать в одном месте сугубо по дорожному признаку? Вряд ли. Достаточно просто пройти по постоянной экспозиции Русского музея, чтобы получить удовольствие от лесных и полевых дорог. От тех дорог, которые выбираем мы сами. А может, и не выбираем.

Не выбираем, потому что в классическом русском пейзаже не дорога главное, а та «дорожная вертикаль», которая почему-то не хочет быть «перпендикулярной» по отношению к «горизонту вечности». Потому что ее, как и Россию, все куда-то в бок тянет...

Для сравнения: на знаменитой картине Александра Дейнеки «Колхозница на велосипеде» (1935), которая тоже представлена на этой выставке, дорога после всех мытарств классического русского пейзажа, наконец-то становится перпендикулярной горизонту. Что само по себе, вне зависимости от светлого будущего, как-то даже обнадеживает. Да нет — просто радуется...

Михаил Кузьмин

## анонс



Иллюстрация к книге «Сказочные звери». М.: Детская литература, 1965



Иллюстрация к книге «Сказочные звери». М.: Детская литература, 1965

**Татьяна Маврина:**  
**«...на уровне законов**  
**современной живописи»**

ГРМ, Корпус Бенуа. До 28 февраля 2005

В конце декабря в Русском музее открылась выставка живописных и графических работ **Татьяны Алексеевны Мавриной (1902—1996)**. Это событие стало запоздалым откликом на 100-летний юбилей со дня ее рождения, более чем скромно отмеченный отечественными музеями два года тому назад.

Татьяна Маврина родилась в дореволюционном Нижнем Новгороде, но большую часть жизни провела в Москве. Среди ее многочисленных автобиографических статей и заметок есть такое воспоминание о нижегородском детстве: «У нас иногда совы водились в лесах. Так что это образ, который известен мне с детства. Мы сов, можно сказать, знали, мы их рисовали». Художественное образование Маврина получила в московском ВХУТЕМАСе, в 1920-е, по специальности «художник живописи». Ее учителями были Н.П.Крымов, Н.В.Синезубов, Г.В.Федоров и Р.Р.Фальк. Окончив Высшие художественные мастерские, она много работала в живописи, придерживаясь полумодернистской стилистики, а также создала ряд иллюстраций к зарубежной классике — А.Франсу, О.Бальзаку, Э.Т.А.Гофману.

В 1940-е годы Маврина совершила своеобразный переворот в собственном творчестве — обратилась к полузабытым истокам провинциального детства, красочным и прибауточно-веселым образам народного искусства, традициям, сохранившимся в памятниках древнерусской архитектуры и художественных ремесел. «Воспитанная на французях, я была очарована совсем другой, неведомой мне техникой, совсем другим способом „крашения“, дающим большой звук. Без неясностей, спадов-подъемов, при экономной палитре. Очень отмеренное введение графики, „обнажение приема“, то есть все ясно видно, как написано, не спрятаны концы в воду... Тут все одноценно — на уровне законов современной живописи. Вешай их рядом с Матиссом и Пикассо — не пропадут». Вспомнились и сова из детских воспоминаний, и другие реальные и сказочные существа, ставшие теперь главными «героями» мавринских картин и рисунков.

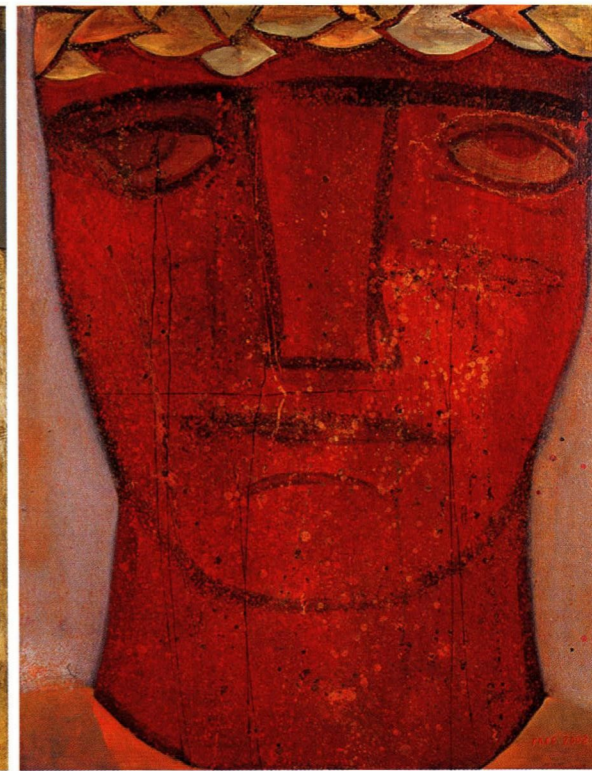
Одна за другой следовали серии иллюстраций. Любимым автором Мавриной был Пушкин — естественно как сказочник. Она оформила множество сборников русского фольклора и создала ряд книг, где была и художником, и автором-рассказчиком: «Сказочные звери», «Пряники пекутся, коту в лапы не даются», «Сказочная азбука», «Карусель», «Пути-дороги».

Ее произведения можно сравнить с наивным искусством. Однако от мастеров «наива» Маврину отличало умение всегда оставаться профессионалом, чрезвычайно щепетильно «вычисляющим» будущее изображение в соответствии с поставленной задачей, — оттого и возникает иллюзия легкости, раскованности стиля. Ее книги, где изображение органично «захватывает» все пространство печатного органа, не мешая при этом восприятию текста, признаются классикой искусства книжной графики и в России, и за рубежом.

А.К.



Топор. X., смешанная техника. 150x120. 1995



Портрет античного героя. X., смешанная техника. 140x110. 2002

## анонс


**Глеб Богомолов здесь и в Древнем Риме**

20 января 2005 года в Инженерном (Михайловском) замке Государственного Русского музея при поддержке Галереи Марины Гисич открывается персональная выставка известного петербургского художника **Глеба Богомолова**.

**Экспозиция, в которую войдет около 70 работ художника последнего десятилетия, займет пять залов второго этажа. Тех самых, где чуть ранее демонстрировались фотографии и видеоинсталляции британской художницы Сэм Тейлор-Вуд. Зрители увидят наиболее значимые картины Глеба Богомолова из циклов «Портреты античных героев», «Плащаницы», «Апокалипсис. Утро первого дня сразу после», «Мандорла», «Меланхолия».**

Живописные произведения Глеба Богомолова находятся в собраниях различных российских и зарубежных музеев. В Третьяковской галерее и Русском музее. В Художественном музее Севастополя и Дальневосточном художественном музее (Хабаровск). В Циммерли арт-музее (Нью-Джерси) и Музее советского неофициального искусства (Нью-Йорк), в Музее города Нарвы и Петропавловском художественном музее.

Хранятся работы Глеба Богомолова и в Музее Анны Ахматовой (Санкт-Петербург). Поэзия Серебряного века, по признанию художника, оказала большое влияние на его творчество. Особенно стихи Александра Блока и Валерия Брюсова. Блок привил вкус к особому, свето-воздушному восприятию

ирреального Петербурга, Брюсов — к глубинному пониманию Древнего Рима.

Глеб Богомолов — участник почти 250 выставок. Среди них (и групповых, и персональных) есть весьма знаковые — например берлинская «Farbe Gold» (1992). Его работы были представлены в городе Рихарда Вагнера — Байрейте (1992), в Музее Мирового океана в Кенигсберге (1995), в галерее «Кассандра» в Осло (1996), в Петропавловской крепости (1997), на философском факультете Санкт-Петербургского университета (1998), на «Арт-Лондоне» (2001) и т. д.

Люди, хорошо знающие художника, отмечают его необыкновенный артистизм, умение перевоплощаться в персонажей других эпох. Однажды Глеб Богомолов появился на выставке «Петербург-96» в образе Льва Толстого. Сходство с великим русским писателем было настолько точным (не только внешне, но и внутреннее), что некоторые из зрителей поспешили взять у классика автограф.

Для Санкт-Петербурга фигура Глеба Богомолова и культовая, и легендарная. Он, как патриарх независимого искусства, стоял у истоков движения неофициальных художников и, естественно, помнит все перипетии долгой борьбы с тоталитарной системой за

свободу творчества. Но теперь, спустя годы, вспоминает об этом спокойно и без пафосной ажитации, по-философски отстраненно.

Произведения Глеба Богомолова — для зрителя-интеллектуала. Умеющего думать, видеть, читать и ценить язык живописи. По мнению искусствоведа ГРМ Ольги Мусаковой (Шихиревой) богомоловский дискурс — это «язык символов и интригующих недоговоренностей, это сгусток эмоций, растворенный в столкновениях цвета, плоскости и объема, сочетании бархатистой черноты с мерцающим блеском золотой фольги, ставшей одним из любимых материалов живописца. Художник неистощим в своих поисках различных комбинаций, в которых реализуется его природный вкус, чувство меры, умение раскрывать в материале его неисчерпаемые возможности, доставляя тем самым эстетическое наслаждение. Искусство Глеба Богомолова не перестает быть современным. Его живописные миражи соответствуют почти фантазмагорической неосозанности нашего сегодняшнего существования».

Сам же художник однажды признался, что все, что он делает, является мостиком из очень старого в очень новое.

НоМИ-инфо



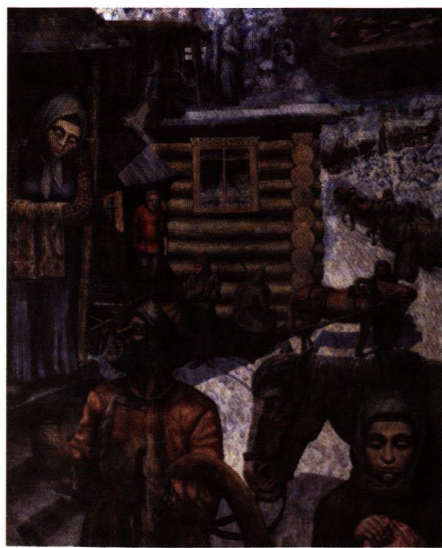
Кондострой. Х., м. 69x94. 1931

## Михаил Цыбасов: отстраненный интерес исследователя

ГРМ, Строгановский дворец

В Русском музее состоялась выставка ученика Павла Филонова Михаила Цыбасова. Показанные произведения — живопись и графика — были предоставлены Музеем изобразительных искусств Карелии.

«Цель наша — работать картины и рисунки, сделанные со всей прелестью упорной



Обоз на Северной Двине. Х., м. 160x130. 1928

работы, — утверждал Павел Филонов, — так как мы знаем, что самое ценное в картине и рисунке — это могучая работа человека над вещью, в которой он выявляет себя и свою бессмертную душу». Мастер, словно гвоздь, «забивал» в сознание своих учеников это слово — «работа». Филонов добился своего. Практически все его ученики, и более и менее талантливые, стали великими тружениками, научившись «выращивать» картину «упорно и точно». Пример тому — Михаил Цыбасов.

Судьба Цыбасова сложилась непросто. Когда в 1935 году его за «формализм» исключили из Союза художников, он пришел на «Ленфильм». Вся его дальнейшая творческая жизнь была связана с работой в кино. Еще была война, фронтовой альбом, путешествия по стране вместе со съемочной группой... Но, какой бы гранью ни оборачивалась к нему жизнь, Цыбасов всегда сохранял тот особый взгляд на нее, который привила ему школа Филонова. «Позволь вещи развиваться из частных... тогда ты увидишь настоящее общее, какого не ожидал», — писал учитель. Ученик год за годом напряженно всматривался в лица своих моделей, в самые незначительные детали. словно бы пытаясь разглядеть «творящую в них эволюцию».

Портреты Цыбасова сохранили эту вопрошающую интонацию, чуть отстраненный интерес исследователя, характерный для мастеров «аналитического искусства». Все живое в природе растет, развивается. Дело живописца — понять направление этого процесса и продолжить его в цвете и форме. Портреты Цыбасова отличают не глубокий психологизм и уж тем более не яркая оригинальность. Это не столько лица конкретных людей, сколько общее отражение эпохи 30-х годов — времени, лишённого тонких планов, запертого в трехмерном, материальном мире вещей и переполненного страшными вопросами без ответов.

Самое крупное произведение на выставке — картина «Обоз на Северной Двине». Она была написана молодым художником в 1928 году по заказу Института партии и посвящена продрозверстке времен гражданской войны. Сложная, асимметричная композиция, лица героев, словно вырезанные из дерева, пространство, развивающееся вверх, как на иконах, напряженный драматизм... Кажется, что «эволюция» этой картины так и не закончилась, «организм» ее продолжает «расти». В поисках ответов, не известных автору.

Екатерина Гиндина

## «квадраты» Вадима Гусева

Музей-квартира А.А.Блока. Мое прочтение. Вадим Гусев. Иллюстрации к поэме «Двенадцать»

7 ноября известный петербургский график Вадим Иванович Гусев («дядя Гусев») представил на выставке в Музее Блока свою интерпретацию знаменитой поэмы «Двенадцать», иллюстраторами которой были многие незаурядные художники, начиная с Юрия Анненкова.

Поэма «Двенадцать» — небольшая. Немного места занимает и выставка: всего два зала. В экспозиции представлены небольшие графические листы, напоминающие по форме квадрат и заключающие в себе, подобно «ЧК» Малевича, какие-то смыслы мироздания. Сложно отнести их к разряду обыкновенных иллюстраций. Скорее, это вольные вариации художника на когда-то заданную Блоком тему. Как правило, «квадраты» Гусева не имеют названий; все, что допускает художник в раскрытии заложенного в них образа, — это написанные карандашом прямо на графических листах цитаты из поэмы и других произведений Блока.

Вадим Иванович отлично понимает, что время сейчас динамичное, и, чтобы обратить

на себя внимание, требуется что-то необычное, нестандартное. Одновременно он хочет оставаться если не в рамках самого произведения поэта, то хотя бы в рамках основных мотивов, подтолкнувших Блока к созданию «Двенадцати». Гусеву удается найти эту тонкую грань и умело на ней балансировать. Он не уходит от традиционно понятой цветовой символики автора. Все работы построены на знакомом контрасте черного и белого в сочетании с красным.

Гусев традиционен и в выборе тем: жизнь — смерть, власть — религия, роль личности в истории. За каждым произведением, за каждым пояснением, написанным рукой художника, чувствуется и он сам, с некоторой усмешкой взвешивающий на все происходящее. Такое случается по разным причинам — и от собственной беспомощности, и благодаря занятой почти всегда бесприкрытой позиции стороннего наблюдателя, человека, остающегося «над» ситуацией. От всего этого могло бы сложиться слишком серьезное и даже мрачное впечатление, если бы не свой-



Вадим Гусев. Балаганчик

ственные творчеству Гусева — еще со времен деятельности в объединении «Боевой карандаш» — элементы сатиры, допускающие возможность иронического отношения и к историческому тексту, и к его трактовке.

Елена Прилашкевич

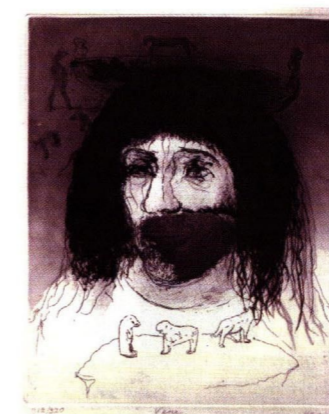
## Музей истории Санкт-Петербурга

### три сестры не заблудились в трех соснах...

Музей истории Санкт-Петербурга, Петропавловская крепость, Тайный ход. До 9 января 2005



Лена Кронквист. Три девочки в воде. Х., м. 150x170. 1991



Оути Хейсканен. Лодка. Офорт. 24x30. 2003



Ирина Затуловская. Кастрюля. Ржавое железо, м. 52x59. 2004

В отличие от чеховских сестер, которых из глухой провинции преодолели таянуло в Москву, три художницы — Оути, Лена, Ирина — от подобного комплекса избавлены. Оути Хейсканен живет в Финляндии, Лена Кронквист — в Швеции, Ирина Затуловская — в Москве. Все они мобильны, легко переезжают из страны в страну, легко вписываются в тот или иной контекст. Да и выставки тоже придумывают легко, играючи.

Обнаружив, что в искусстве у них много «ближородственного», художницы объединились в совместном проекте «Три сестры», который еще будет показан и уже демонстрируется в России и Швеции. Сначала их работы — живопись, графика, объекты, скульптура — были выставлены в Музее фресок Дионисия в Фералпонтоне, затем — в Государственном музее архитектуры им. Щусева в Москве. Сейчас, перед Швецией, трех сестер принял

краснокирпичный зал Потерны в Петропавловской крепости. Художницам в нем уютно. За каменной стеной они чувствуют себя, как за спиной сильного и волевого мужчины...

Вообще-то в новом интернациональном проекте почти нет представителей сильного пола. Если мужские особи изредка и появляются в отдельных работах Лены Кронквист и Оути Хейсканен, то лишь в виде фантомов, мифопоэтических персонажей, но не как реальные люди. И поэтому женщины (бабушки, матери, дочери) вынуждены жить в «однополом дискурсе».

По мнению «трех сестер», ничего катастрофического в этом нет, но женский характер, в результате такой однокости, все-таки меняется, и не в лучшую сторону. Эту тему раскрывает Лена Кронквист в своих живописных и скульптурных работах: из нормальных нежно-хрупких девочек у нее вырастают не сорвиголовы (это было бы еще полбеды), а

монстры, точнее, монстрицы, с садистическими наклонностями.

Мужчины исчезли, но мистические ритуалы, цель которых восстановить, пусть лишь на время, установленный порядок вещей, остались. Этот аспект исследует Ирина Затуловская в своих живописных реbusах-заклинаниях, выполненных на ржавом железе и ветхом дереве.

Ну а Оути Хейсканен даже внешне напоминает волшебницу. К чему она ни прикасается, к обгоревшему полю или к выброшенной лопате, все у нее превращается в знак доброй надежды, в оптимистичный мессидж. Когда-нибудь жизнь вернется на круги своя. Солдаты невероятными придут домой с фронта, а рыбацкие лодки, наполненные доверху рыбой, причалат к родному берегу. Но для этого надо только чуточку поворожить и поколдовать... в рамках актуального искусства.

Михаил Кузьмин



### вверх по лестнице, ведущей в андеграунд

Ирина Дудина

В течение двух недель Фестиваль независимого искусства в Манеже оглашался напряженными и величественными звуками акустической бронзы, которые издавал Юрий KALENDarev. Они как нельзя лучше передавали то «время проклятое прежде, полное горя, невзгод» (поэт Всеволод Емелин), которое было известно тем, кто жил при Брежневе.

В этой мрачной атмосфере сразу хотелось вспомнить ушедших из жизни в нищете и алкоголизме художников и поэтов, не дождавшихся лучших времен. Под музыку, полную тайны и угрозы, адекватно воспринимались работы предтеч андеграунда, недавно возрожденных из пепла благодаря проектам Исаака Кушнира «Авангард на Неве». Небольшие и темноватые картины художников арефьевского круга воссоздавали обморочную эпоху 60-х. Их пейзажи выглядели чуть импрессионистичней, портреты — чуть модильянистей, натюрморты — посезаннистей, чем было принято в лагере соцреалистов.

Совершенно дико было представить, что за такие работы людей всячески преследовали и доводили до эмиграции. Творчество Вячеслава Афоничева с его агрессивными быками с человеческим взглядом 76-го года, по крайней мере можно было воспринять как пародию на советский строй, уходящую корнями в антиутопии Оруэлла. Теперь трудно понять, что могло раздражать КГБ в легком сюре преуспевающего ныне в эмиграции Игоря Тюльпанова, сводившего с ума лириков и физиков в 70-е. В 1974-м картины газаневщиков вызвали в обществе шок. Мир, который они создали своим искусством, предстал как поток свободы, как феерическое волшебство многоцветья. Выставка в ДК Газа была первой ласточкой перестройки, принесшей весть о существовании теплых стран, где обитают эльфы.

Из 110 художников Газаневщины многие 30 лет спустя стали известными и в Петербурге, и за рубежом. Родом из первой волны нонконформизма оказались Андрей Геннадиев, Анатолий Белкин, Геннадий Устюгов, Игорь Захаров-Росс, Владимир Некрасов, Владимир Овчинников, Геннадий Зубков, Глеб Богомоллов, Татьяна Корнфельд, добротные мастера, занимающие достойные места на арт-сцене нашего города и тех государств, куда их забросила судьбина.

Пушкинскую-10 как преемницу нонконформизма 70-х представляли те, кто родом из нее или связан с ней своей современной деятельностью: уже на лестнице посетителей встречала выложенная из пачек соли надпись «Пушкинская 2004». Намек на соль земли был понятен, но соль почему-то была иноземная, украинская. Галерея «Navicula Artis» представила выставку писающих мальчиков «В поисках утраченной латуни», символизировавшую, по-видимому, поиски неиссякаемой струи народного творчества. Роланд Шаламберидзе выставил мышеловку, намекающую на что-то эмигрантское. Человек за долларом погнался и, как мышь, попался. Вадим Филимонов зло расквитался с почившим постмодернизмом — на его фотографиях дерьмо засасывается нутром унитаза. Кирилл Миллер отозвался на политику: медведь на экране рычит, зрители голосуют «за». Остап Драгомощенко изобразил героя нашего времени — в красном галстуке и черных очках. Юлий Рыбаков все никак не может забыть Сталина, Марину Колдобскую волнует береза с символами на ветках, а Владимира Козина — дружба Ван Гога и Путина. Цвет Пушкинской был явлен сложившимися брэндами арт-центра: работами Тимура Новикова, митьков, Африки. Игорь Орлов выставил нечто черного цвета с подробным названием — «После создания картины художнику захотелось выпить».

К его желанию захотелось присоединиться и тем самым проявить то ли конформизм, то ли нонконформизм — теперь уже и не важно.

Сердцевиной второго этажа стала инсталляция «квартирной выставки», характерной формы независимой художественной жизни 70—80-х. «В тех квартирах был, братцы, удивительный вид: то висит инсталляция, то перформанс стоит. И, блестящий очками, там наук кандидат о разрушенном храме делал длинный доклад», — вспомнил-ся опять современный московский поэт Всеволод Емелин.

Внутри этого «сердца» экспозиции ждала встреча с ранними работами Михаила Шемякина, чей талант зарождался также в недрах петербургского нонконформизма, и с работами многих иных именитых ныне художников и музыкантов, прошедших свою творческую инициацию в тех же кругах и интерьерах. Снаружи квартирная выставка являла собой фотопрезентацию ушедшей эпохи. Среди лохматых грив, нечесаных бород, горящих глаз можно было узнать молодые и не очень молодые лица как художников той поры, так и известных поэтических певцов нонконформизма: Виктора Кривулина, Владимира Нестеровского, Константина Кузьминского, Олега Охапкина, Эдуарда Шнейдермана, Олега Григорьева, Роальда Мандельштама.

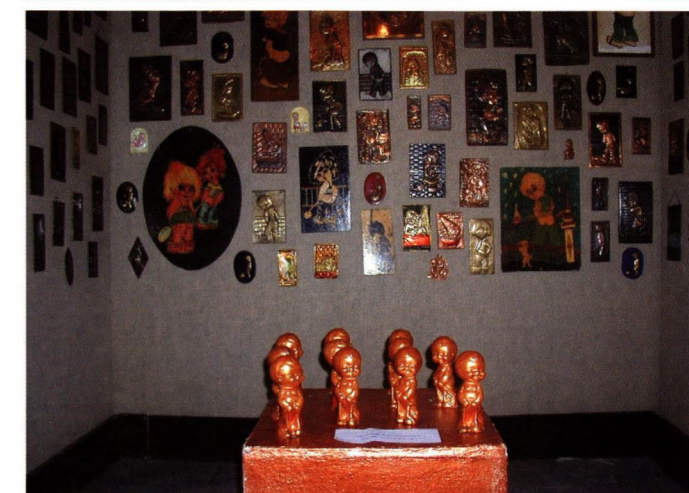
Представший взгляду обзор истории петербургского андеграунда в виде картин, пожелтевших журналов самиздата и тамиздата, черно-белых снимков, но, к сожалению, слабо сопровождаемый биографическими и историческими текстами, вызывал сложные и противоречивые чувства. Как встреча с любимым человеком много лет спустя — с этой странной неловкостью и смятением чувств, ощущением распавшихся чар и теплой грустью. Романтический ореол, состоявший из восторга вкушения запретного плода, сладости осознания принадлежности к избранной касте героев и мучеников, оказался развеян жестоким ветром времени. Художники — неприступные, гордые кумиры юности — ходили по выставке чуть усталые, седые, и... добродушные. Раздутый социальщиной пафос как-то поник, сжался, и на его место выступил трезвый, холодноватый, практический взгляд на жизнь. Почему-то на ум приходила «Обыкновенная история» Гончарова, ее Райский, переставший писать про желтые цветы и разбогатевший на статьях про навоз.

В программу фестиваля входили «круглые столы», посвященные обсуждению тем маргинализма в искусстве, а также независимости искусства и его взаимоотношений с властями. Власть были вялы, открытие художественно-политизированного шоу их заинтересовало не слишком, не были они активны и в обсуждении социальных проблем современных художников. Совершенно осталось неясным, что такое независимый художник сегодня. Тема независимости, некогда столь гвоздевая, ныне практически эфемерна, ее место занимает тема коммерческого и некоммерческого искусства и способов и необходимости поддержки последнего.

Многих покорило китчевое открытие фестиваля. Пришедших на встречу с идеалами своей молодости у входа ждал Конь имени Петрова-Водкина и шар цвета Пушкинской-10. На коне сидел не очень юный «мальчик» и поил всех водкой. Конь купался в пяти тысячном людском море, а красный в белый горошек шарик парил в воздухе над людьми и искусством нонконформизма, изображая сведение противостояния красных и белых к своему натуральному состоянию — типа мухомора или русского народного ситца.

На самом деле стилистическое это оказалось очень точной метафорой. Фестиваль независимого искусства продемонстрировал путь насильственно возникшего андеграунда наверх, в открытое общество, к своему нормальному состоянию на свежем воздухе. По пути сдувающегося, теряющего все наносное и остающегося в своем настоящем облике.

«Одежды пышные спадают», «свобода радостно у входа»... Пусть не такая ослепляюще великолепная, как виделось и мечталось когда-то. Пусть трудная, породившая новые темы — выживания, личной предприимчивости и новой искренности. Но зато естественная и здоровая, и — свобода.





Эскалатор. Х., м. 110x110. 1999

### Александр Румянцев: без субстанции краски нет субстанции жизни

ЦВЗ «Манеж». До 27 декабря 2004

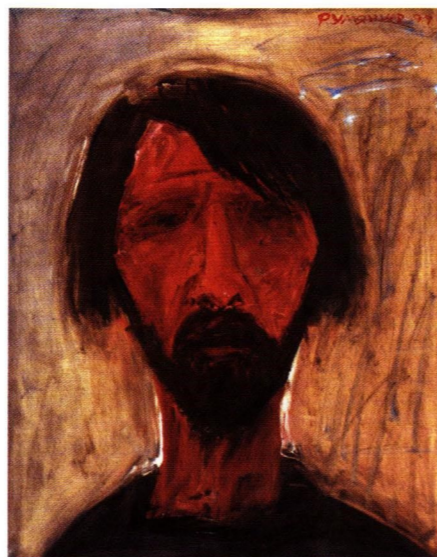
В названии персональной выставки живописи и графики Александра Румянцева фигурируют «Восток» и «Запад», но не как две географические части света, а как четкие «ментальные антиподы». Восток — сфера влияния интуиции, воображения, Запад — территория логики, делового расчета. Конечно, все эти нюансы проявляются лишь во время осмотра, но установку зритель получает еще до того, как начнет изучать экспозицию.

Выстроена она таким образом, что сначала идет полукольцо живописных работ Румянцева, сделанных в Германии (художник живет там с 2000 года). В середине размещены питерские произведения 90-х годов. И замыкают полукружье с двух сторон графические работы немецкого периода. Выходит, что Запад пытается вытеснить Восток в центр круга, где, как известно все процессы замедлены, где царство покоя и лени.

Строгого деления на питерский и немецкий периоды в экспозиции нет, да и сам круг — скорее образ, чем реальность. В то же время самые неторопливые, самые неспеш-

ные пейзажи действительно находятся ближе к центру. Это прежде всего серия «Деревня» (1997—1999), в которой ощутима нескрываемая ностальгия по тихой деревенской жизни, что подчеркнута и почти монохромной гаммой. В западных вещах (серия «Пляж», «Дискотека», «Метро»), напротив, наблюдается разгул цвета в духе экспрессионизма.

Очень точно о живописи Румянцева говорит художник Анатолий Заславский: «Он не может быть глубоко психологичным, погружающим нас в дыхание вечности, как Рембрандт, и не хочет быть великим архитектором, безумно структурирующим живописное пространство, как Сезанн. Румянцев хочет быть все время заново родившимся, свежим, как только что положенная на холст чистая краска. Он переписывает свои, уже написанные картины, для того чтобы еще раз подтвердить себя через эту немислимую свежесть. Он продолжает быть реалистом, потому что это соответствие предельно свежей краски и нормального непринужденного впечатления от неба и деревьев, и освещенных домов, и девушек толстых и тонких, и посетителей кафе и метро, и всего, что ярко светит



Автопортрет. Х., м. 110x80. 1999

и затягивает в густоту мрака, это соответствие абсолютное. Они немислимы друг без друга. Субстанция жизни и субстанция краски для Румянцева неразделимы».

Артур Мезенцев



### Игорь Брякилев: regum, или пространственная геометрия

Арт-центр «Митьки ВХУТЕМАС»

В трех комнатах арт-центра на улице Правды разместились экспозиция из 16 фотографий «постзимнего» Петербурга Игоря Брякилева. Выставка получила название «...RERUM...» и с полным правом может быть отнесена к разряду выставок с концепцией «отсутствия концепции».

Казалось бы, здесь трудно добавить что-то новое к эстетике города, не обделенного, мягко говоря, вниманием фотокамер. Но вообще-то такой цели и не стояло, о чем прямо при входе и сообщалось в экспликации в характерной для митьков манере: «Фото были сделаны одноразовой камерой, на самой плохой пленке. Фотограф не особенно заботился о композиции и колорите: все, что получилось — получилось почти случайно. Представленная на этой выставке серия была снята в короткое время, без особой цели...».

И вот первая работа цикла — диагонально выстроенная композиция, снятая с «лягушачьей» перспективы. Стык домов двора-колодца, с одной стороны залитый утренним солнцем, с другой — погруженный в тень на фоне чистого неба. Каждому горожанину знакомый с детства вид. Но что-то не так.

И на других снимках — все тот же центр Петербурга со своими неширокими улицами и обветшалыми домами, но сюжетики — абсолютно второстепенны: многочисленные штрихи-заусенцы испещряют поверхность работ Брякилева, сбивая обычный ритм восприятия визуального. Именно они, а еще какой-то романтический флер дымчатого света, концентрирующего всю систему пространства вокруг себя, и порождают ощущение нереальности запечатленного. Становится очевидным — ничто в архитектуре Петербурга не случайно; на первый план выходят геометрия пространства, преднамеренность каждой диагонали и перспективы, каждого угла и каждой прямой. В разнообразном цветовом диапазоне происходит превращение фотографии в абстракцию, не приземленную однозначностью смысла.

Ольга Васинкевич







Евгений Халдей. Маршал Жуков принимает Парад Победы на Красной площади. 24 июня 1945, Москва

**в объективе — субъективная история**

Новый выставочный зал Музея городской скульптуры. Москва–Берлин/ Берлин–Москва. 1950–2000. Полвека в фотографиях

История останавливает свой бег и отдыхает в фотоархиве... Мысль очевидная, многократно повторяемая, даже ставшая банальной. Но, вопреки ожиданиям, выставка, воздающая должное полвековой истории двух столиц — Москвы и Берлина, развернутая в новом зале Музея городской скульптуры, на сонное царство фотодокументов совсем не похожа.

По части архивирования материала организаторы «полвекового марафона» в СПб — Немецкий культурный центр им. Гете (Москва, Петербург) и выставочное бюро «Берлинские фестивали» — показали высший класс. Все фотографии (а их более двухсот) распределены по 46 тематическим разделам, так что даже неподготовленный зритель легко поймет, что к чему, к какому историческому периоду отсылает его тот или иной отпечаток. К тому же есть каталог, который помогает быстро оценить личный вклад фотографов в «летопись истории». Так, небезынтересно было узнать, что один и тот же человек, а именно **Дмитрий Балтерманц**, снимал: а) Сталина в гробу (1953); б) закрытие XXII съезда КПСС (1961); в) встречу друзей-поэтов — Окуджавы, Вознесенского, Рождественского, Евтушенко на даче в Переделкине (1970-е годы). Или один и тот же фотограф — **Герхард Гронфельд** зафиксировал для вечно руин Рейхстага летом 1945-го и павильон СССР на всемирной выставке в Брюсселе (1958). Но это все частности, хотя и весьма любопытные.

«Ноу хау» представленной нам полвековой фотолетописи, на мой взгляд, состоит в том, что все снимки, отобранные для показа, достаточно известные. Они неоднократно мелькали на страницах газет, журналов. Но там они были окружены комментарием, декларативно «вписывающим» их в контекст и навязывающим читателю «нужную трактовку». Но вот — не прошло и полвека, как «окоры текста» пали, и фотографии предстали пред нашим взором в самостоятельном обличье. Как маленькие, но суверенные миры. Интересно, что и друг с другом они теперь вступают в новые визуально-смысловые отношения, не ограниченные историческими рамками.

Скажем, фотография **Барбары Клемм**, запечатлевшей Рейхстаг, упакованный художником Кристо (1995), бросает реплику памятнику Владимиру Маяковскому (1958). Николай Лаврентьев поймал такой момент в церемонии его открытия, когда зрителей в кадре не оказалось, и потому возникает впечатление, что бунтующий пролетарский поэт сам срывает с себя покрывало. Кстати, спустя годы возможна и другая трактовка, прямо противоположная: Маяковский не хочет торчать на площади, и сам, без помощи Кристо, упаковывает себя...

Благодаря обретенной самостоятельности и вообще оторванности от актуального газетного контекста, изменилось содержание многих фотографий. В самый разгар холодной войны **Эрнст Гроссар** приехал в Москву и 12 сентября 1955 года сделал свой ис-

торический снимок: запечатлел для потомков ужин в Георгиевском зале в честь немецкой делегации. В кадр попали Хрущев, Булганин, Молотов, Аденауэр... Вместе с переводчицей человек 12–13. Трудно поверить, но теперь все, происходящее за тем праздничным столом, до такой степени напоминает «тайную вечерю», что невольно начинаешь искать Иуду среди «других официальных лиц»...

В советское время нас учили, что история есть творческая деятельность народных масс, преследующих свои цели. Выставка «Москва — Берлин/ Берлин — Москва» этот тезис опровергает. На снимках, где в кадре оказался народ (немецкий или русский), ничего такого нет и в помине. Разве можно отнести к «творчеству» бегущие толпы беженцев?

Да и парады энтузиастов, обильно представленные на выставке, не отличались самостоятельностью, а были лишь частью большой политики. Так что историю все-таки делали одиночки, которые смело шли напролом, выражая себя в радикальных жестах. И потому в одном полвековом ряду оказываются такие разные люди, как Йозеф Бойс, Андрей Сахаров, Сара Кирш, Мстислав Ростропович, Комар и Меламид. И даже один безымянный советский рабочий, который забрался на вышку-глушилку у Курского вокзала (фотография **Виктора Ахломова**, 1972), чтобы демонтировать эту ненавистную штуку, тоже присутствует в том ряду. Чтобы «Голос Америки» зазвучал во всю мощь своих децибеллов.

**Михаил Кузьмин**



Евгений Халдей. День Победы, Москва, 1946



Индрих Марко. Беженцы, Берлин, июль 1945



Виктор Ахломов. Калининский проспект. Москва, 1977



Франк Гаудлиц. Росток, март 1992



Гюнтер Цунт. Полицейский кордон во время массовой демонстрации против ввода в эксплуатацию атомной электростанции, Брокдорф. 7 июня 1986



Роджер Мелис. Сара Кирш на ящиках перед эмиграцией, Восточный Берлин, 1977

## анонс

1. Red (Птица). Офорт. 70×49. 2004
2. Сон в летнюю ночь. Офорт. 39×50. 2003
3. Бык. Офорт. 39×50. 2002



Коты. Бронза. 45×40. 2004

## Светлана Кулешова: минуя искушение концептом...

Выставочный зал Союза художников на Большой Морской. Знакомьтесь: Светлана Кулешова. С 18 января 2005

Чтобы достичь чего-то в искусстве, наверное, не всегда так уж необходимо ломать голову над концептуальным проектом и подыскивать варианты трансляции актуальных идей. Избрав путь чисто художественного поиска — формализма в хорошем смысле — можно прийти к не менее плодотворным результатам.

Именно такой путь оказался весьма успешным и, скорее всего, единственно верным для молодой московской художницы Светланы Кулешовой. Несмотря на молодость — Светлане 27 лет, ее работы уже получили признание и в России и за рубежом. Она участник последнего галерейного фестиваля в Манеже, где достойно представляла свою

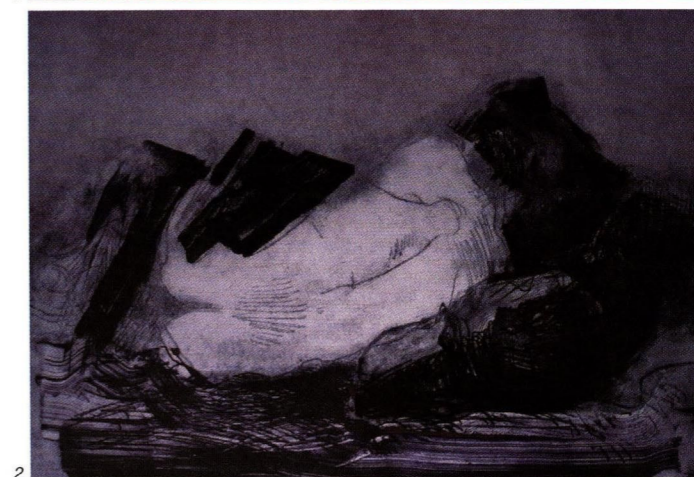
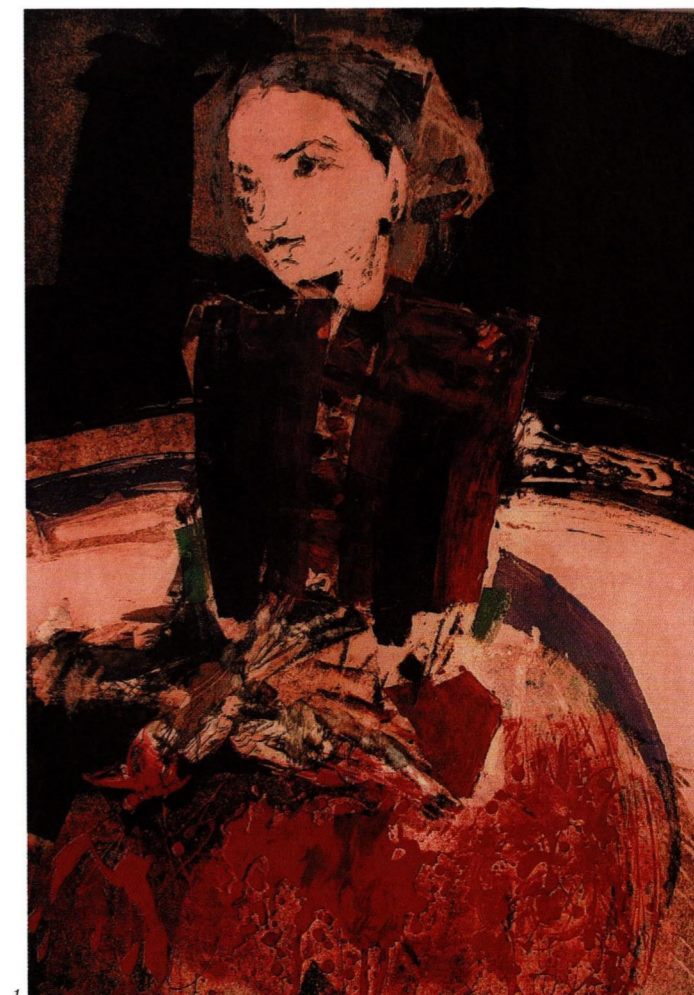
частную галерею «Cat», современные столичные интерьеры которой весьма выгодно подчеркивают одаренность талантливой москвички: ведь здесь с максимальной полнотой можно увидеть и скульптурные, и графические работы Светланы. А с 18 января ее персональная выставка — «Знакомьтесь: Светлана Кулешова» — пройдет и в Петербурге, в одном из залов Союза художников на Большой Морской. Также в январе — с 8-го по 25-е она в качестве гостя будет участвовать в выставке «Петербург-2004» в Манеже.

Существует определенный стереотип, а скорее даже избитое клише — художник/художница. То есть назвавшийся таковым ну просто

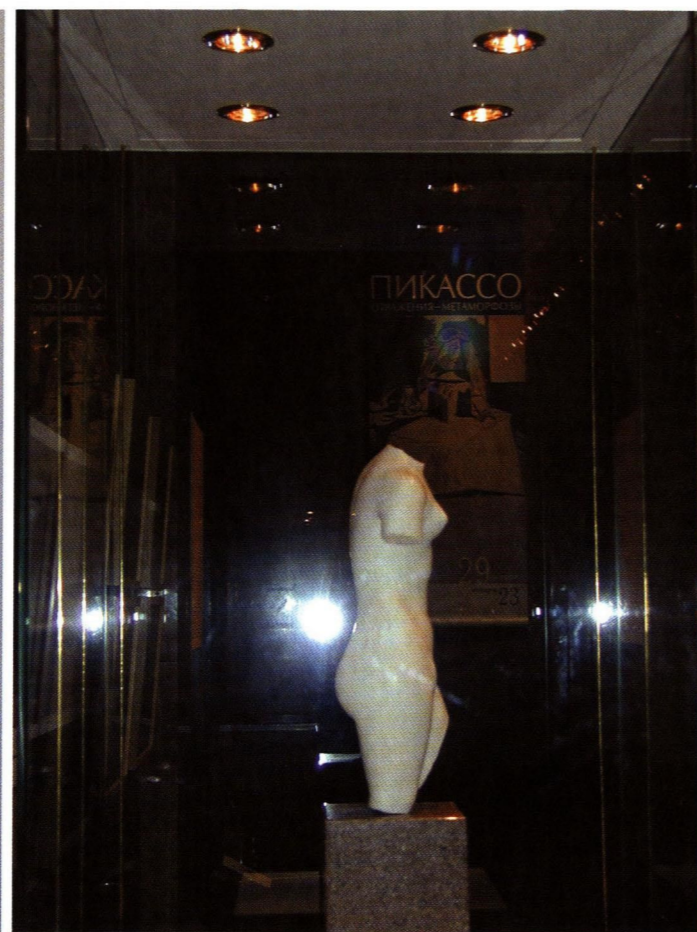
обязан выполнить программу, соответствовать, так сказать, заявленному образу — одеждой, речью, поведением и т.д. От подобного клише — печального нездорового образа бедного художника — Светлана, к счастью, далека абсолютно. Ее облик благополучной и вполне буржуазной девушки (просто не верится, что Света — мать двоих детей) если и допускает занятия искусством, то в качестве наслаждения или эстетического удовольствия, но во всяком случае не ради куска хлеба насущного. Кстати, такое позиционирование себя, как показывает сегодняшний день, куда более выигрышно и предпочтительно, нежели прочие варианты. Хотя на самом деле Светлана крайне серьезно относится к своей арт-деятельности, будучи действительно полноценным, профессиональным художником.

Собственную «творческую биографию» Светлана ведет со следующего эпохального момента. В один прекрасный день, в возрасте десяти лет, она испытала сильнейший стресс: на ее детскую голову упал ластик, стирательная резинка. Результат этого удара оказался подобен результату падения яблока на голову Ньютона: Светлана твердо решила — искусство, и ничего более. Упорно продвигаясь к избранной цели, наша героиня, закончив ряд специальных учебных заведений, настолько овладела любимейшей ей техникой офорта, что даже решила собственноручно написать книгу об этой сложной и многогранной графической технике. И пишет, публикуя главы из этого литературного труда на собственном интернет-сайте ([www.svetlanarts.com](http://www.svetlanarts.com)). Что касается офортов, выполненных самой Светланой, то сразу бросается в глаза их непростой технический характер («Red», «Бык», «Сон в летнюю ночь»). Комбинируя на одном листе различные виды офорта, она добивается эффекта легкости цветного рисунка, выполненного, например, акварелью. Предпочитая работать в цвете, художница играет всевозможными фактурами и оттенками, в то же время умудряясь не перегружать ту или иную композицию. Воспринимая работу в офорте как уникальное произведение, она печатает не более трех листов с одной доски.

Помимо офортов, Кулешову занимает скульптура. Ее бронзовые вещи, иногда в эффектной комбинации с другими материалами — например с деревом, формата отнюдь не монументального и по облику своему почти ювелирно хрупкие. Вылепленные с энергичной уверенностью, эти текуче-экспрессивные рукотворные существа открывают другую сторону ее художественной натуры — властную, стихийную, дышащую и наполненную свежей и бодрой витальностью («Коты», «День и ночь» и др.) Но скульптуры, как и более легкие по ощущению офорты, Светлана не торопится перегружать смыслами или квазифилософской многозначительностью, отдавая предпочтение ясной красоте технической завершенности. Вот такого отношения к собственному творчеству, без следования далеко идущим целям, но адекватного исконно художественному языку линий, красок и пластических форм, современному искусству часто очень не хватает.



НоМИ-инфо



## красота — это сила, но не страшная

Московская осень-зима оказалась в плену у «Пленников красоты». Не стану ломать копья по поводу этого грандиозного проекта Третьяковской галереи о салонном искусстве периода 1830-х — 1910-х. По мне так он гораздо симпатичнее заполнившего столичные ярмарки и аукционы советского официального искусства с его дутым оптимизмом. У салона классического не было идеологической дымовой завесы: художники XIX века как думали, так и работали. «Совок» же отличался запредельным лицемерием.

На какое-то, увы, недолгое время в Третьяковской галерее на Крымском Валу рядом с «Пленниками» оказалась персоналия **Олега Целкова**. Смазливый красотки Семирадского и Маковского и морды-блины «шестидесятника» при всем внешнем различии удивительно похожи. Одинаково глупы и бессмысленны. «Пленники красоты» ненавязчиво поставили для других арт-проектов вопрос об отношении к красоте как таковой. Кто-то ею пленился, кто-то проигнорировал. В этом смысле примечательны следовавшие одна за другой две выставки в галерее XL. Сначала петербургский дуэт **Цапля&Глюкля** показал незатейливое четырехминутное видео «Звуки музыки». В своих уже привычных белых «космических» комбинезонах вместе с группой аборигенов дамы едут на велосипедах по шведскому городку Умео и расппевают знаменитую «До-ре-ми» из знаменитого мюзикла. Фильм для Запада культовый, мелодию все знают. Актуальное искусство и народ объединились под сладкие звуки музыки.

Совершенно другое отношение к «прекрасному» у классика «соц-арта» **Бориса Орлова**. Его инсталляция «Ретроспекция» говорит о патологической агрессивности, которая прячется за умильной маской народной традиции. На всех восьми объектах «Ретроспекции» видны следы росписи, имитирующей «хохлому». «Победа над солнцем» — крыло самолета, упавшее в черно-красную лужу из узоров. «Матрос» — тельняшка в кровавых узорах. «Голова императора» — римский вождь с трепанированным черепом и следами ран в виде все того же узора на шее. Красота побеждена варварством, какой бы изначальный смысл ни носила невинная роспись на посуде.

На тему абстракции, обманчивости видимого и выставка **Семена Файбисовича** в Крокин галерее из серии «Архивация современности». Формат серии предполагает показ только давних вещей, а Файбисович начал 80-х — это незабудки, ромашки, высохшие нарциссы и прочая флора. Изредка появляется фотореалистическое изображение того, что может видеть человек, лежащий в ванне или сидящий на унитазе. Впрочем, флора — это совсем не цветочки. Триптих «Одуванчик» состоит трех изображений — «Тезиса», «Антитезиса» и «Синтеза». Первое показывает растение днем, второе — ночью. Третье сверкает как пришелец из космического далека. Там нет ни времени, ни гравитации, дающей цветку возможность расти, если он на земле. Любопытно, что в те же годы американец Роберт Мэпплторп сделал несколько черно-белых фотографий таких же

зловещих цветочков. Они были показаны в Московском доме фотографии на выставке из собрания ДЦ банка.

Напрямую к заданной теме и сразу двумя проектами апеллирует **Лариса Звездочетова (Резун)**. На АртСтрелке в филиале XL-галереи, именуемой XL-проект, она показала инсталляцию «Миф красоты». В отличие от стены плача Сэм Тейлор-Вуд, где собраны фотографии рыдающих по заказу преуспевающих голливудских звезд-мужчин, у Звездочетовой огромная стена бывшего гаража занята исключительно улыбающимися звездами противоположного пола. Но они «наклеены» на ужасающе пошлые золотистые обои времен советской «роскоши». Такая рамка делает патентованных красоток персонажами из уголовной хроники. То ли жертвами, то ли преступницами. Миф о красоте уничтожен.

Но свято место никогда не пусто, и на смену мифу о красоте приходит миф о китче. О нем картины-ковры и картины-вышивки Звездочетовой, показанные в новой Третьяковке, в зале № 63, отданном отделу новейших течений ГТГ.

Тщательность и многодельность вещей, в которых на большом формате тонкой акриловой струйкой Звездочетова имитирует «вышивку крестом» и «ткачество ковров», просто поражает. Еще сложнее экологическая серия «Жизнь и смерть оленя и охотника». История об удачной охоте человека на зверя, а потом не менее удачной — сообщества (слово стадо здесь не подходит) рогатых на охотника сде-

ланы с помощью многослойных коллажей из разных материалов. Если художник намеревался шаржировать китч, то неудачно. За счет виртуозной ручной работы миф победил.

С красивыми мифами и не пытается бороться **Сергей Шутов**, показавший серию картин «Труд+капитал» в галерее «Кино»: этим проектом галерея открыла свое новое выставочное пространство на Арбате. Шутов переносит эстетику Окон Роста и советских поздравительных открыток 60-х годов прошлого века аж в XXIII век. Если слегка перефразировать названия полотен, то свободный труд станет свободным искусством, искусство будет принадлежать всем желающим, бумажные СМИ возвратят долги лесам в виде макулатуры, а границы галактики окажутся на прочном замке. Но, чтобы мы не слишком расслабились, Шутов оторачивает картины легкомысленным плюшем.

У классиков XX века были совсем другие отношения с традиционной красотой — они ее препарировали. Возможно для того, чтобы извлечь новую красоту. Может быть, для того чтобы поиронизировать над прежней. Об этом, на мой взгляд, выставка в ГМИИ имени Пушкина «Пикассо. Отражения — метаморфозы», ставшая изобразительной частью «Декабрьских вечеров-2004». Острый ус Сальвадора Дали не испортил прекрасного лица веласкесовской инфанты Маргариты. Художникам в «Завтраке на траве» по Мане незачем оставаться в строгих костюмах, когда их модели полностью разоблачены. «Похищение сабинянок» по версии Пуссена легко совмещается с «Сабинянками», которые останавливают битву между сабинянами и римлянами» Давида. Любовь и война остаются главными занятиями для мужчин.

Получасовое видео «Гипноз» **Павла Пеперштейна** (кстати, первое в жизни извест-



ного художника и литератора), показанное в галерее «Риджина», — также о любви. Шесть девушек разных типов красоты — от античного до стандартов MTV, смотрят на пенис, который постепенно превращается в фаллос. Ответ на вопрос, кто кого гипнотизирует, не очевиден; в поиске ответа и заключается смысл проекта. Подсказкой могут послужить сопровождающие рисунки Пепперштейна, где напротив девушек оказываются не пенисы, а совсем другие знаки — то черный квадрат, то пятиконечная звезда, то звезда Давида, то земной шар.

Инсталляция из трех пластиковых фигур **Филиппа Донцова** «С17Н21O4N» в галерее Марата Гельмана, напротив, о тотальном отсутствии любви. Иначе, что может заставить женщин вернуться в пластиковые саваны и мастурбировать в кокаиновом дурмане?

А вот у мужчин есть иное любимое занятие — оно называется коллекционирование. **Алексей Звероловлев** показал в галерее С'АРТ свое собрание «Ста инсталляций». Он выбрал сто проектов самых разных авторов — от Кошута до Ефимова—Чернышева, от Бойса до Ермолаевой, а затем изобразил их опыты на одинаковых миниатюрных холстах в одной лунной гамме. Работа заняла почти семь лет, получилась изящная история современного искусства, а заодно и пародия на нынешнее увлечение живописью.

Возможно, мода на холсты и краски окажется все-таки недолгой. Во всяком случае открывшийся в ноябре русский отдел Stella Art Gallery начал с инсталляции Вадима Захарова—Андрея Монастырского, а совсем свежая декабрьская галерея RusArta — с антологии мирового и российского видеоарта.

Министерство иностранных дел Итальянской Республики  
Министерство иностранных дел Российской Федерации  
Министерство культуры Итальянской Республики  
Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации  
Выставочный центр «Scuderie del Quirinale»  
Галерея Палатина Палаццо Питти (Флоренция)  
Галерея Уффици (Флоренция)  
Галерея Академии ((Венеция)  
Национальная Галерея Каподимонте (Неаполь)  
Национальная Галерея Современного Искусства (Рим)  
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина  
Государственная Третьяковская галерея  
Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»  
Государственный Эрмитаж  
Государственный Русский музей  
представляют выставку

**Италия — Россия. Россия — Италия.  
Сквозь века. От Джотто до Малевича  
8 февраля — 20 мая 2005 года**

Генеральный информационный спонсор ГМИИ им. А.С. Пушкина — «Афиша»  
Официальный информационный партнер ГМИИ им. А.С. Пушкина —  
издательский дом «Аргументы и факты»  
Информационные спонсоры — «Маяк», «АртХроника», «НоМи», «Креатив&creativity»,  
«Седьмой континент. Столичное ревю», «Музеи России» (www.museum.ru), «Красота Онлайн»  
(www.krasota.ru)  
Информационная поддержка — «Труд»

ГМИИ им. А.С. Пушкина



Леонардо да Винчи. Женская голова (Скапильята). 1500. Парма, Национальная галерея



## вид на оптимизм с 27-го этажа

Когда российская казна финансирует современное искусство, это дает повод для умеренного оптимизма. Особенно, если речь идет о создании нового пространства. После ремонта ГЦСИ получил здание бывшего цеха электроосветительного оборудования, которое теперь называется «Завод». Осталось всего чуть-чуть — капитально отреставрировать соседний дом Поленова, где центр живет сейчас, и завершить всю реконструкцию сооружением 27-этажной башни. Главная фишка «Завода» (его отремонтировали по проекту архитектора Михаила Хазанова со товарищи) состоит в преобразовании утилитарной кирпичной коробки образца 1927 года в конструктивистский объект с подвешенным третьим этажом.

Официальная часть открытия состояла из парного конференса **Михаила Швыдкого** и **Зураба Церетели**, поочередно тянувших на себя микрофон. Руководитель Роскультуры вспомнил о некоей заводской проходной, которая вывела его в люди. Главный скульптор Москвы сообщил, что рад соседу, — мастерская Церетели расположена в нескольких кварталах от ГЦСИ.

Арт-директор ГЦСИ **Леонид Бажанов**, стоя около белой табуретки Ильи Кабакова (фрагмент инсталляции «Сарай моего дяди»), поклялся в верности принципам Центра Помпиду, французских центров современного искусства FRAC и лондонского ICA. В идеале ГЦСИ должен держаться на четырех китах — музей (собираительство), кураторство (работа с художниками), наука (осмысление архивов), образование (работа со студентами). Пока центр сфокусирован на выставочных проектах и создании базы данных по современному искусству.

Первой продукцией «Завода» стала небольшая выставка — как раз из тех скромных показов, что интересуют ГЦСИ. Кроме упомянутого кабаковского табурета из собрания **Виктории и Игоря Маркиных**, известных московских коллекционеров contemporary art, были выставлены произведения, принадлежащие ГЦСИ. От мирового классика Йозефа Кошута — шелкография «Ex libris» до малоизвестных у нас западных видеохудожников. В золотой середине оказались знаменитые инсталляции «Абак» **Сергея Шутова** и «Летишков» **Леонида Тишкова**, спасенная от разрушения реставраторами ГЦСИ гуашь «Арбузы» **Бориса Турецкого**, интерактивный объект **Ирины Наховой** «Большой красный», скульптура без названия **Игоря Шелковского** и видеоинсталляция на 20 мониторах «Собачья гостиница» **Олега Кулика**.

Нашим классикам ничуть не уступило видео **Ингебор Люсиер** «Fusion». Две, судя по обращению с мячом, вполне профессиональные футбольные команды играют в стандартных деловых «двойках»,



которые обычно носят офисные клерки: костюм, белая сорочка, консервативный галстук. Одна команда одета в черные костюмы, другая — в серые. Художник точно фиксирует привычные ужимки футбольных профи, но в таких нарядах они становятся особенно противостественными для взрослых волосатых дядек. Конечно, здесь речь идет не только о футболе и даже не о профессиональном спорте вообще, а в принципе — о любом искривлении человеческого поведения, когда оно попадает в фокус медиа.

По самым оптимистичным прогнозам, для полного архитектурного счастья ГЦСИ необходимо еще 3—4 года. Впрочем, вспомним тот же «Ex libris» Кошута: «Приказ — только последовательность звуков и росчерков пера. Между приказом и выполнением лежит бездна».

## квадратура замкнутого круга

По поздней осени в Москве вручили арт-премию «Черный квадрат». Она досталась **Давиду Тер-Оганяну** за серию графики «Операция» — несколько схем со стрелками, крестиками, нарисованными как бы на плане городских кварталов. То ли проект захвата заложников, то ли операция по их освобождению.

Слова «национальная в области современного искусства», придуманная учредителями «Квадрата», не более чем пиаровский ход. Правила игры четко определены. Премия стала следствием ярмарок «Арт-Москва» и выставок «Мастерские Арт-Москвы», она учреждена частными лицами по частной инициативе и финансируется частными спонсорами. Поэтому некорректно говорить о том, что победитель, получивший 5000 евро и возможность персонально показаться в некоммерческой программе «Арт-Москвы-2005», является сейчас лучшим актуальным художником России.

Другое дело, что «Мастерские» (художники работают без кураторов), для которых жюри премии отобрало 35 проектов, дало достаточно объективное представление о состоянии актуального отечественного искусства. Разумеется, с учетом того обстоятельства, что конкурсная начинка этого выставочного пирога остановила многих известных художников, избегающих спортивных состязаний.

Некоторые все же рискнули, и, вероятно, их решение было обосновано приличным размером премии. Выставка резко разделилась на «избранное» известных художников (иногда — удачное, иногда — провальное) и попытки молодых авторов привлечь внимание жюри.

Из активно работающих на столичной сцене блеснули **Константин Батынков** и **Дмитрий Цветков**. Московский митек Батынкова сделал серию «черно-белых» картин

«Охотники и привидения» о добрых духах, похожих на китов, которые патронируют и стойбища оленеводов в полярной ночи, и большие сверкающие города. Цветков, автор вышивок и костюмов на актуальные социально-экономические темы, также не изменил себе. Его проект «Россия, подъем!» — это большая постель, где одеяла шиты в виде географической карты страны. Такой же формы специфические красные пятна на простынях.

Левые художники **Дмитрий Гут** и **Дмитрий Виленский** были в своем репертуаре. Гут показал собрание собственной живописи «Мастерская». Оно требует пространного комментария о возглавляемом Гутым институте Лившица и его борьбе с модернизмом, а никаких текстов как раз и не было. Виленский просто обклеил стенд редактируемой им газетой «Что делать?» и счел свою миссию исполненной.

На хорошем уровне, но не лучше, чем прежде, показались мне **Сергей Шутов** (инсталляция о пользе отходов «Песни мусора»), **Сергей Братков** (фотография падающего бегуна «Милицейский кросс»), **Анна и Вячеслав Колейчуки** (серия кинетических объектов «Быт или не быт?», посвященная русскому авангарду), **Ольга и Александр Флоренские** («Семь с половиной картин и одна подводная лодка из проекта „Русский трофей“»).

**Сергей Шеховцов**, выступающий под псевдонимом Поролон, вырезал из губки «Голубей» — слабая реплика его же «Куршевеля» или «Монро». Также повторился автор истории о симпсонах **Александр Савко** — «Бэкон в гостях у Симпсона» выглядит глупокомыслием на пустом месте.

Возможно, если бы организаторы мастерских отформатировали свой проект — то есть потребовали бы от художника убедительного показа либо идеи, либо закончен-

ной вещи, то «Мастерские» выглядели бы лучше. А здесь — все вперемешку. Для меня осталось загадкой, зачем приглашать известных авторов, когда почти всегда премию присуждают кому-то из молодых. Так же как труднообъяснимо участие группы **Escape**, которая победила в прошлом году и могла претендовать на премию сугубо теоретически.

Из произведений молодых авторов я бы отметил объекты **Максима Русакова** и видео **Виктора Алимпиева**. Русаковский «Рычаг власти» — топориче, нажав на которое можно одновременно привести в движение все фигуры на строгой, почти шахматной, доске. Но фигуры все одинаковые — медведи, молотящие по наковальне. «Зарницы» Алимпиева — ироничная фантазмагория о том, что если много-много милых девочек начнут разом молотить по клавиатурам, то мир радикально переменится. А может быть, и нет, и это всего лишь упражнение для развития беглости пальцев.

Остальные творения молодых художников малоинтересны. В том числе проект **Галины Поповой** и **Юлии Слоновой** «Эксперимент». Эта фотоинсталляция о выращенных по заданию спецслужб ОМР (людей очень маленького роста), они же «мужички с ноготок», была выбрана организаторами выставки в качестве заставки на странице премии в Интернете.

Итог «Мастерских Арт-Москвы-2004» представляется таким. Организаторы попытались придать мастерским самостоятельный вес, переместив их с лета на ноябрь, точно посередине между самими ярмарками Арт-Москвы. Теперь мастерские — не приложение сразу вдвойню к коммерческому проекту, а самостоятельная затея. Но выглядит она как раскруточное мероприятие к основному занятию, которое называется торговля современным искусством.



## русская сага

Открытие в Москве русского отделения «Stella Art Gallery» (SAG) вызвало резонанс, сравнимый с тем, какой был при открытии основной галереи год назад. Тогда на арт-сцену вышел заметный игрок, чей показ модных и дорогих западных авторов стал интересен главным образом состоятельным покупателям. Русская же SAG оживила всю арт-тусовку в целом, напомнив ей же, что мир, возвращенный и приемлемый ею, почти всегда жестокий спорт, соревнование.

Разговоры об эксклюзивных контрактах SAG с российскими художниками появились за несколько месяцев до открытия. Имена эксклюзивщиков галерея не раскрывает, но точно известно, что одним из них стал **Анатолий Осмоловский**. По этой причине он отказался открыть сезон у Марата Гельмана, а на «Мастерских Арт-Москвы» единственный выставился под логотипом своей галереи.

По словам арт-директора русского отдела «Stella Art Gallery» **Владимира Левашова**, нынешняя, первая команда художников

галереи состоит из 15 человек. Число это, как он считает, вполне оптимальное: с одной стороны — известные мастера, с другой — перспективная молодежь. Что касается молодежи, то это **Диана Мачулина** (смешанные медиа), **Александра Паперно** (живопись). Среднее поколение — **Вадим Захаров**, **Георгий Пузенков**, **Евгений Дыбский**; ветераны, классики — **Андрей Монастырский** и **Гриша Брускин**. Первую неделю русский отдел отвел для показа (слово «выставка» просили не употреблять) тех, с кем будет работать в ближайшее время. Судя по выбору авторов и произведений, предпочтение получит высокотехнологичное рафинированное, с иронией искусство, одинаково пригодное для офисов и частных музеев.

Александра Паперно изобразила себя в нежном детском возрасте выступающей из мрака, как на древней фреске. Диана Мачулина спародировала рекламный билборд со сменной картинкой. Один из двух персонажей («Христос и Афродита») или микст из них проявляются в зависимости от угла зрения. Георгий Пузенков «загрузил» в компьютерное окно не привычную Мону Лизу, а свидетельство о смерти Мэрилин Монро. Идол он и в клинике идол. Летописец человеческих душ **Ольга Чернышева** инсталлировала в яркий лайтбокс фотографию нищей барачницы, которая вспыхивает, как реклама бутылки. Вадим Захаров создал серию медитативных снимков «24 идеальных фото, снятые внутри апельсина». Анатолий Осмоловский был представлен фотографией «Путешествие Нецезюдика в страну Бробдингнатов», проверенной на многих выставках, в том числе на недавней «Москва—Берлин». Путешествие Осмоловского завершилось на плече Маяковского, стоящего на Триумфальной площади.

Первый собственно выставочный проект — «Охота на мышь» Вадима Захарова — Андрея Монастырского подтвердил интенции галереи. Авторы отсылают к модной книге Шицзин, где говорится о большой мыши. Захаров создает инсталляцию дзэнского сада камней; здесь роль булыжников исполняют натуральные сырные головы, которые так любят мыши. Монастырский окаймляет сад фотографиями, изображающими орлов, охотников за мышью. Но птицы прибиты к стене «золотыми заклепками», как мемориальные доски. Им никогда не поймать мышь. Так же как даже самой большой мыши не съест столько сыра.

На мой взгляд, если «захаровская» часть получилась изящно минималистичной, то «монастырская» явно перегружена мелкими непрофессиональными «фотками». Автор использует фотографии, прибитые (или пробитые) заклепками. Если изображен памятник Канту, то заклепки, соединенные прямыми линиями, ассоциируются с философскими монадами. Тогда остальные фотографии перемещаются в естественнонаучный контекст. С этим снимком резонирует портрет Монастырского, прибитый монадами в форме буквы «М». Монада на автобусной остановке отсылает к другим вещам — золотому сечению и прочей геометрии. Монады на акции группы «Коллективные действия» — к практикам современного искусства. Рассмотрение фотографий при таком разнообразии смыслов отвлекает от главного — большой мыши. Строгие помосты-тропинки, ограждающие «сад сыра» и обязательные в нем, становятся раздражающим препятствием, поскольку мешают рассматривать снимки. Но главное галерее удалось: «Охота на мышь» заметно отличается от всего показанного этой осенью другими галереями.

## диалектика гуманизма

Первая Московская биеннале, о необходимости которой так долго говорили художники и кураторы, откроется 28 февраля 2005 года и продлится ровно месяц. Основная программа — «Диалектика надежды» — пройдет на трех площадках: бывший музей Ленина, Музей архитектуры, станция метро «Воробьевы Горы». Имена иностранных участников, за исключением обладателя премии Тернера-2004 Джереми Деллера, держатся в тайне. Известно только, что Россию будут представлять Алексей Каллима, Ирина Корина, Ростан Тавасиев, Давид Тер-Оганян, группы «Синий суп» и «Синие носы».

Среди участников рамочных программ Илья Кабаков в своей бывшей мастерской на Сретенском бульваре, **Кристиан Болтан-**

**ски** в МуАре, **Билл Виола** в ГМИИ. В ГТГ на Крымском Валу покажут деятельность арт-групп за последние 40 лет; в РГГУ — историю квартирных выставок. ММСИ выставит персонально «звезд» — **Кулика**, **Монро**, **АЕСов**, **Виноградова—Дубосарского**, а также гендерные исследования; ГЦСИ — **Михаила Рогинского**, **МДФ — Брускина**, **Пономарева**, **Бартенева**; ЦДХ — проект «Россия-2» и «Человеческий проект». Фестиваль Арт-Клязьма состоится в зимнем варианте, **Владимир Архипов** вывезет свои «вынужденные вещи» в Коломну.

В параллельных программах участвуют все заметные московские галереи. Айдан покажет **Тавасиева**, **XL — Ефимова—Чернышева** и **Горлово**, **Крокин — Наседкина** и **Кантора**, **Стелла — Кабакова** и **Осмоловского**, **Риджина — Могутина**, **Файн арт —**

## анонс

**Шорина**, VP-студия — **Броше** и **Матросова**. В центре М'АРС состоится фестиваль цифрового искусства, в Ковчеге — показ литографской мастерской Верхней Масловки.

Заметнее всего петербургское присутствие на Мосбиеннале будет в «Человеческом проекте», который курируют все четыре филиала ГЦСИ. Марина Колдобская со товарищи жаждут гуманизма в актуальном искусстве, а посему выставляют простое человеческое видео **Людмилы Беловой** и **Владимира Быстрова**, полеты во сне и наяву **Татьяны Головизиной**, критику медий в фото **Алексея Гарева** и видео **Ольги Егоровой**, человеческие клетки-лайтбоксы **Филиппа Донцова**, проволочный эмбрион **Нади Зубаревой**, «говорящие» платья **Натальи Першиной-Якиманской** и освещенную живопись **Виталия Пушницкого**.



Надежда Зубарева "Человеческий размер". Стальная проволока, диам. 50 см

# ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

в рамках I Московской биеннале современного искусства

всероссийская сеть филиалов Государственного центра современного искусства при поддержке Partner Gallery представляет



partner gallery

новое поколение российского искусства

28 января - 28 февраля 2005

Москва, ЦДХ, Крымский Вал, 10, зал 16

www.ncca-spb.ru/human

















**25 ноября.** Национальный музей Коми. «Город и горожане». Выставка семейных реликвий. Монеты, иконы, дневники, предметы быта, медали, фотографии.

## ТВЕРЬ

**20 октября.** Выставочный зал Союза художников России. Выставка произведений художников декоративно-прикладного искусства.

## ТОБОЛЬСК

**7 октября.** Художественный музей. «Рыцарь графики». Карл Мюллер-Бохум. Графика.

## ТОМСК

**25 ноября.** Областной художественный музей. «Любимый город». Фотография.

## ТУЛА

**7 октября.** Музей им. Белобородова. Надежда Ходасевич-Леже. К 100-летию со дня рождения. Картины, мозаика.

**5 ноября.** Областная филармония. «Как теляки покоряли Канны». Александр Дудин. Фотография.

## ТУРА

**2 ноября.** Краеведческий музей Эвенкийского автономного округа. «Эвенкия в пейзажах и не только...». Мария Ефимова, Вячеслав Фисун. Фотография.

## ТЮМЕНЬ

**4 октября — 11 ноября.** Ишимский краеведческий музей. «Без цены разума». Работы пациентов психотерапевтов.

**8 октября.** Музей изобразительных искусств. «Вместе». Выставка посвящена 60-летию Тюменского отделения Союза художников России и 60-летию Тюменской области.

**21 октября — 14 ноября.** Тюменское областное отделение Союза художников России. «Лестница-2004». Картины сургутских художников.

**3—10 ноября.** Детско-юношеский центр «Радуга». «Осенние мотивы в живописи и флористике». Фитодизайн, флористика, рисунок, живопись.

**12 ноября.** Дом Машарова. «Взгляд в прошлое». мода Тобольско-Тюменской губернии в конце XIX — начала XX веков. Фотографии, подлинные костюмы, женские аксессуары.

**12 ноября.** Музей истории дома XIX—XX веков. «Торговый дом И.П. Колокольников и К». Выставка посвящена купцу первой гильдии Ивану Петровичу Колокольникову.

**15 ноября.** Городская Дума. «К 125-летию Тюменского областного краеведческого музея».

**17 ноября.** Городская Дума. «Земля Тюменская». Выставка, ранее показанная в Государственном историческом музее в Москве.

**1 декабря — 16 января.** Музей изобразительных искусств. «Без цензуры разума. Из фондов врачей». Произведения пациентов психбольниц.

## УГЛИЧ

**25 октября — 31 декабря.** Историко-художественный музей. «Музейное уравнение 1934 года. Судьба слагаемых». Живопись.

## УЛЬЯНОВСК

**17 ноября.** Фойе городской думы. «Деревенка моя». Людмила Слесарская. Аquareль.

**26 ноября.** Музей-мемориал В.И.Ленина. «Лица Волги». Фотография.

## УСТЬ-ОРДА

**26 ноября.** Окружной музей. «Сибирь и сибиряки». Из частной коллекции А.Л.Ершова. Фотография.

## УФА

**15 ноября — 15 декабря.** Уфимская художественная галерея. «Ural Triennial Print-2004». IV Триеннале печатной станковой графики.

**18 ноября.** Башкирский государственный художественный музей им. Михаила Нестерова. В рамках международной выставки «Ural Print Triennial-2004». Произведения Алисии Кандиани (Аргентина), Артура Скворонского (Польша).

## ХАБАРОВСК

**26 октября.** Дом работников образования Хабаровского края. Выставка репродукций картин Николая и Святослава Рерихов. К 130-летию со дня рождения Николая Рериха и 100-летию со дня рождения Святослава Рериха.

**26 октября.** Дальневосточный художественный музей. «Мой Дальний Восток». Александр Терещенко. Фотография.

**25 ноября.** Музей истории. «Раздумья о войне». Николай Долбилкин. Графика, живопись.

## ХАНТЫ-МАНСКИЙ

**18 ноября — 7 декабря.** Музей геологии нефти и газа. Геннадий Райшев. К 70-летию художника. Живопись, графика.

## ЧЕБОКСАРЫ

**7 октября.** Чувашский государственный художественный музей. А.Данилов. К 50-летию со дня рождения и к 25-летию творческой деятельности. Живопись в жанре пейзажа, натюрморта, портрета, сюжетной картины.

**9 октября.** Чувашский государственный художественный музей. «Глаза Волги — этно-

футуризм и визуальная поэзия». Современное экспериментальное, авангардное искусство. Живопись, графика, инсталляция.

**14 октября — 14 ноября.** Чувашский государственный художественный музей.

«Наследие Ефремовой». Выставка посвящена 90-летию со дня рождения Екатерины Иосифовны Ефремовой. Вышивка, керамика, эскизы.

«Народная игрушка». Глиняная игрушка народов России.

**3—15 ноября.** Чувашский государственный художественный музей. П.Беньков. Живопись, графика.

**10 ноября — 1 декабря.** Чувашский государственный художественный музей. «Душа против ковша!». Выставка приурочена к «Году молодежи и Здорового образа жизни».

## ЯКУТСК

**15—24 октября.** Галерея «Симэх». Копия «Джоконды» из 100 тысяч раковин морских моллюсков и другие предметы декоративно-прикладного искусства Кореи.

**12 ноября.** Национальный художественный музей Якутии.

«Жизнь человека». Японский плакат.

Выставка традиционных японских кукол: Киото, Хаката, Кимекоми.

**24 ноября.** «Взгляд и образ». В рамках художественного биеннале.

Национальный музей изобразительного искусства. Выставка шведских дизайнеров, проекты английского архитектора Will Alsop и московской архитектурной фирмы «Gar ARCHITECTS», плакаты карикатуриста-«мозговеда» Андрея Бильжо.

Арт-галерея «Юргэл». Выставка графических плакатов международного биеннале «Золотая пчела», плакатов московских дизайнеров «OSTENGRUPPE», картин объединения художников «Академия пастели», фотографий и графики якутского дизайнера Маши Дубровской.

Детская школа искусства. Выставка студентов-дизайнеров московского Института современного искусства.

## ЯРОСЛАВЛЬ

**5 октября.** Художественный музей. «Мир и образы». Вячеслав Павлов. Гобелен, офорт, литография, рисунок.

**20 октября — 16 ноября.** Музей истории города. «Индия: история в почтовых марках», картины Гималайской серии Н.К.Рериха, репродукции картин С.Н.Рериха.

**21 октября — 15 ноября.** Центр современного искусства «Арс-Форум». «Красота спасет...». Фотография.

**28 октября.** Художественный музей. «Иоанн Златоуст. Иконы XVI—XIX веков».

**5—21 ноября.** Художественный музей. Геннадий Ершов. Фотография.

**18 ноября — 12 декабря.** Центр современного искусства «Арс-Форум». «Субъективный реализм». Александр Кривош.

## «культпросвет» на дискотеке

Каждый раз нижегородский ГЦСИ придумывает все более и более изощренные способы знакомства и приобщения молодежной аудитории к современному искусству. И волонтеров из вузов на монтаж выставок привлекали, и экскурсоводами поработать приглашали, и цикл лекций «Полиэкрэн» с заезжими специалистами читали. Одни после участия в подобных проектах становились штатными сотрудниками, другие — постоянными зрителями. Новым этапом «борьбы за молодежь» стал проект «Культпросвет» — показ видеоарта в пространстве модного ночного клуба.

Для Центра современного искусства это уже не первый опыт. В 2002 году во время международного форума «Полиэкрэн» состоялось несколько вечеринок под названием «Media nights», где в режиме реального времени «виджеили» известные видеохудожники из Перми Тетерин и Михайлов под звуки радикальной музыки электронщиков из Ижевска. Проект получился зрелищным, что смогли оценить, увы, лишь немногие постоянные посетители подобных заведений. В 2003 году в самый крупный дансинг Нижнего Новгорода «из Сибири с любовью» прибыли Вячеслав Мизин и Александр Шабуров. Под аккомпанемент немецких электроклэшеров TokTok, новосибирской группы «Nuclear Iosъ» и виджея Дмитрия Булныгина Мизин и Шабуров

## ПЛЕНЭР — ПРОСТРАНСТВО ВПЕЧАТЛЕНИЙ

Всякий пленэр направлен на расширение визуального опыта — так действует реальность, окружающая художника на открытом воздухе. Подобной целью задается и «Восток—Запад» — одиннадцатая встреча художников из Англии, Франции, Италии со своими коллегами из России, Беларуси и Украины в польском городке Горлице. Галерея «Dwug Karwasianow» собрала осенью 18 художников, связанных своими родовыми корнями с польской землей.

Некогда в своем дневнике Ив Кляйн заметил, что «живопиисец должен постоянно писать лишь один шедевр — самого себя». Следование столь мудрому правилу легко прочиталось в экспрессивных живописных проектах англичан Луизы Косиньска и Анджее Мари Борковского. (Кстати лондонец Борковский является активным участником выставок группы «BIGOS», объединившей художников польского происхождения.) Хотя как раз жесткое абстрагирование от себя, выраженное в интересном, монументальном решении темы индустриального пейзажа, сделало работы Катаржины Колеман из Норфолка (Англия) стилистически эффективными. Колеман, вообще-то любительница всяческих пластических трансформаций и световых эффектов, здесь предстает приверженцем реалистической традиции, строга и лаконично изображая заводской ландшафт. Ее же соотечественница из Йорка, Эмми Антониак, напротив, не побоялась «женской» своего выбора, обратив максималь-

ное внимание на организацию выразительного живописного пространства в изображении тривиального сельского пейзажа. Мотив незамысловат, но интригуют технические средства (коллаж, фактурные проработки), с помощью которых художник реализует живописное решение.

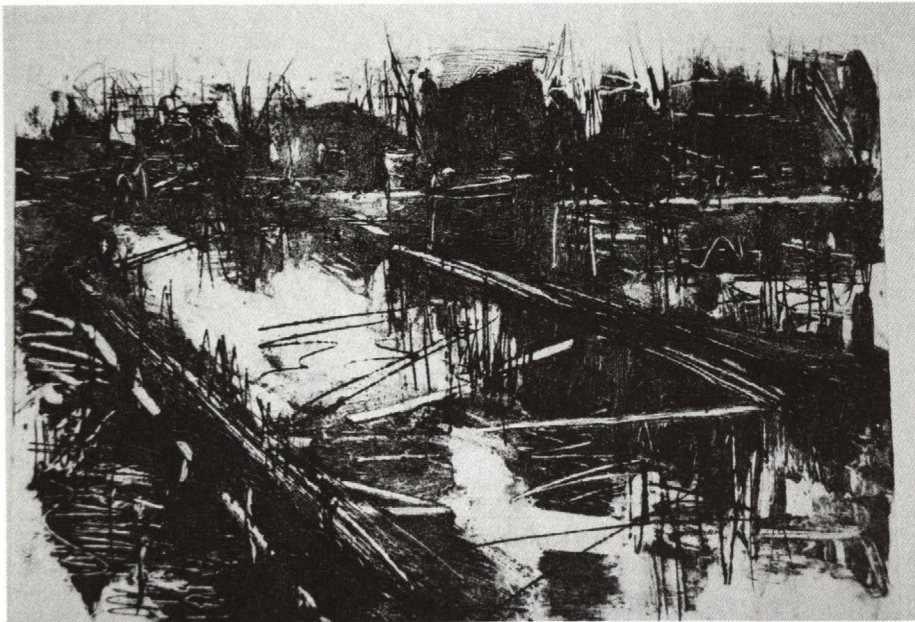
А вот еще одно имя — Рут Мемчик из английского Корнуолла. Малоформатные композиции художник представила как целостную систему формальных, но содержательных конвенций, своеобразные сигнатуры

В течение года любой посетитель кафе «Лайтхаус» получал возможность познакомиться с современным видеоискусством.

Показы проводились раз в неделю и состояли из двух частей. В первой зрители непосредственно просматривали видео, во второй им предлагалась программа «Арсенал современного искусства», знакомящая публику с языком, образами и лицами актуального художественного процесса — от классиков Билла Виолы и Ширин Нешат, представителей неоакадемизма и электроники до молодежного британского видео (видеоокументация выставки «ЭлектроЗемля») и полного эксклюзива вроде видеоарта Исландии или Финляндии. Из «автомата случайных букв» выскакивали незамысловатые темы, которые в совокупности превращались в мозаику современной визуальной культуры.

Иногда в кафе не просто показывались работы, но и читались лекции. Со временем публики становилось все больше, а процент зашедших «случайно» — все меньше. Появились молодые люди, которые сами захотели заниматься видеоартом и даже приносили в ГЦСИ свои работы. Но обстоятельства снова изменились: в начале ноября кафе закрыли по банальной причине отсутствия прибыли. А «Культпросвет», очевидно, будет ждать окончания реконструкции здания Арсенала. Там, на четырех тысячах квадратных метров, ему наверняка найдется место.

Ольга Татосьян,  
Нижний Новгород



Катаржина Колеман. Река. Офорт. 50x70

ное внимание на организацию выразительного живописного пространства в изображении тривиального сельского пейзажа. Мотив незамысловат, но интригуют технические средства (коллаж, фактурные проработки), с помощью которых художник реализует живописное решение.

А вот еще одно имя — Рут Мемчик из английского Корнуолла. Малоформатные композиции художник представила как целостную систему формальных, но содержательных конвенций, своеобразные сигнатуры

плоскости, на которую она проецирует «другую» реальность. Справедливости ради среди участников пленэра стоит упомянуть и стойких традиционалистов: украинского художника Мечислава Маляевского, его коллегу из Белоруссии, старейшего белорусского графика профессора Витебского государственного университета Вячеслава Шамшура, итальянку Анну Новак, украинского графика Богдана Пикулицкого, художника из Витебска Людмилу Цыбульскую.

Михась Цыбульский

**важнейшие зарубежные выставки  
декоративно-прикладного искусства  
сезона 2004 / 2005**

**6 ноября 2004—13 марта 2005.** Бостон (Массачусетс), Музей изящных искусств. «Высокий стиль и кринолин: мода 1850-х». Из собрания костюма бостонского музея.

**16 ноября 2004—20 февраля 2005.** Вена, Художественно-исторический музей. «Венское серебро и современный дизайн. 1780—1918». Выставка исследует истоки современного дизайна, которые кроются, по мнению организаторов, куда более в далеком прошлом, чем традиционно принято полагать. Уже в конце XVIII столетия — в искусстве венского бидермайера — можно проследить эволюцию формального языка, приведшую к дизайну сегодняшнего дня.

**20 ноября 2004—30 января 2005.** Чикаго, Художественный институт. «Искусство Центральной и Южной Америки». Около 300 предметов декоративного искусства и скульптуры из камня, керамики и дерева в обширном временном диапазоне.

**До 2 января.** Нью-Йорк. Коллекция Фрик. «Европейская бронза из коллекции Квентина». Первая выставка уникального собрания западноевропейских бронзовых статуэток XVI—XVIII веков.

**До 2 января.** Кембридж (Массачусетс). Музей Артура М. Саклера. «Избранное из коллекции исламского искусства Нормы Джин Колдервуд». Декоративно-прикладное искусство Ирана — от эпохи Сасанидов до середины XIX века.

**До 8 января.** Оксфорд, Музей Ашмолеан. «1000 лет жиньдеженского фарфора». Шедевры керамического искусства из Жиньдежень, Китай. Из собрания музея.

**До 9 января.** Кливленд (Огайо), Музей искусства (СМА). «Герцоги и ангелы: искусство бургундского двора (1364—1419)». Около 130 предметов декоративного убранства средневековой Франции.

**До 9 января.** Бостон (Массачусетс), Музей изящных искусств. «Ар деко: 1910—1939». Первая большая выставка, представляющая ар деко как глобальный феномен, проявившийся во всех областях культуры, и ярче всего — в декоративно-прикладном искусстве.

**До 23 января.** Нью-Йорк, Музей Метрополитен. «Китай: на закате золотого века, 200—750 гг.». Масштабная экспозиция, посвященная одному из периодов расцвета китайской цивилизации.

**До 30 января.** Нью-Йорк, Музей Метрополитен. «Величественная роскошь: сокровища дрезденского двора, 1580—1620». Более 250 произведений декоративно-прикладного искусства из собраний Дрездена. Выставка реконструирует роскошь дрезденской Кунсткамеры начала Нового времени — одного из богатейших частных музеев той эпохи.

**До 30 января.** Лос-Анджелес, Художественный музей (LACMA). «Роскошь текстиля: Запад и Восток». К 50-летию музейного отдела

костюма и текстиля. Серия выставок, посвященная художественным тканям. Более 75 редких экспонатов, демонстрирующих развитие искусства драпировки и костюма от XIV до XX века.

**До 6 февраля.** Вашингтон, Национальная галерея искусства. «Дворец и мечеть: исламское искусство из собрания Музея Виктории и Альберта». Выставка демонстрирует более 100 произведений декоративно-прикладного искусства из богатейшего лондонского музея. Представленные экспонаты отражают развитие художественного ремесла практически во всех средневековых мусульманских государствах.

**До 6 февраля.** Нью-Йорк, Музей Метрополитен. «Ар деко. Париж». Художественный костюм, ювелирное искусство и мебель из собрания Метрополитен.

**До 13 февраля.** Нью-Йорк, Музей Гуггенхайма. «Империя ацтеков». Декоративно-прикладное искусство и скульптура древнеамериканской культуры ацтеков.

**До 20 февраля.** Нью-Йорк, Музей Метрополитен. «Не все золото, что блестит: искусство, форма и функция в позолоченной бронзе старинных французских интерьеров». Французская художественная бронза XVII—начала XIX вв. Многие экспонаты происходят из коллекции Жоржа Хеншеля (1855—1915), парижского архитектора и керамиста.

**До 27 февраля.** Детройт, Институт искусства. «Мурано: художественное стекло из коллекции Олник Спану». Собрание стекла, создававшегося в Мурано близ Венеции.

**До 13 марта.** Мюнхен, Национальный музей Баварии. «Франц Антон Бустелли». Более 200 произведений выдающегося немецкого мастера художественного фарфора эпохи рококо.

**До 27 марта.** Хьюстон, Музей изящных искусств. «Картые глазами Этторе Соттсасса». Около 1200 произведений ювелирного искусства известной французской фирмы. Экспозиция подготовлена итальянским дизайнером Этторе Соттсассом.

**До 25 апреля.** Лувр, Париж. «30 шедевров исламского искусства из Музея Метрополитен, Нью-Йорк».

**До 8 мая.** Кембридж, Музей Фицуильям. «Римская египтомания». Прикладное искусство и скульптура Египта римского периода и римское искусство, создававшееся под влиянием египетских образцов. Из коллекции музея и ряда частных собраний.

**1 июля—26 сентября.** Лувр, Париж. «Керамика в древности: Египет, Ближний Восток, Греция». Продолжение серии выставок, посвященных отдельным техникам декоративно-прикладного искусства. Из собрания Лувра.



журнал «НоМИ» можно приобрести по адресам:

#### Санкт-Петербург

«Санкт-Петербургский Дом книги» — Невский пр., 62  
Магазин «Буквояд» — Невский пр., 13  
Книжный салон филологического факультета СПбГУ — Университетская наб., 9  
Магазин «Мир искусства» — Невский пр., 3  
«Лавка художника» — Невский пр., 8  
Магазин «Fine Arts» — Соляной пер., 16  
Кафе «POLYGLOT» — ул. Фурштатская, 20  
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-квартира И. И. Бродского — пл. Искусств, 3  
Музей-квартира А. А. Блока — ул. Декабристов, 57  
Музей нонконформистского искусства — ул. Пушкинская, 10  
«Чайный домик» — Летний сад, наб. Кутузова, 2  
ЦВЗ Союза художников — ул. Б. Морская, 38  
ЦВЗ «Манеж» — Исаакиевская пл., 1  
Галерея «Арт-Взгляд» — ул. Железноводская, 3  
Галерея «Д.137» — 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

Ассоциация искусствоведов — Гоголевский бул., 10  
Зверевский центр современного искусства — ул. Новорязанская, 29, стр. 4  
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  
Магазин «Fine Arts» — ул. Забелина, 1  
Музей современного искусства — ул. Петровка, 25  
Музей современного искусства — Ермолаевский пер., 17  
Кафе «ПирОГИ» — ул. Большая Дмитровка, 12/1  
Книжный салон «Викмо-М» — ул. Н. Радищевская, 2/1  
Книжная лавка архитектора — ул. Рождественка, 11  
Книжная лавка в Институте русской литературы — Тверской бульвар, 25  
Книжный магазин «Билингва» — Кривоколенный пер., 10, стр. 5  
Книжный магазин «Фаланстер» — Б. Козихинский пер., 10  
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  
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

во Пскове: галерея «На Бастионной» — ул. Бастионная, д. 9А, тел. (8112) 21-630

в Уфе: галерея «Мирас-Уфа» — ул. Революционная, 55, тел. (3472) 23-17-71

Журнал можно также приобрести: в Астрахани, Брянске, Вологде, Екатеринбурге, Ижевске, Иркутске, Казани, Калуге, Кирове,

Краснодаре, Курске, Мценске, Нижнем Новгороде, Нижнем Тагиле, Новосибирске, Орле, Перми, Пскове, Рязани, Самаре, Саратове,

Сургуте, Сыктывкаре,

Тольятти, Туле, Ульяновске, Челябинске, Череповце, Чите, Ярославле.

По вопросам подписки на «НоМИ» обращайтесь в подписные агентства:

«Книга-Сервис» — тел.: (095) 124-71-13, 124-71-10

Красносельское агентство «Союзпечать» — тел. (095) 707-12-89

«Эльстат» — тел. (095) 160-58-56

«Прессинформ» — 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)

