

Новый Мир Искусства

# НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

4/45/2005





Новый Мир Искусства  
**НОМИ**  
журнал культурной столицы

# 4 / 45/ 2005

журнал издается в Санкт-Петербурге с 1998 года

издатель ООО «Редакция журнала „Новый мир искусства“»  
директор Юрий Калиновский  
главный редактор Вера Бибикова  
помощник главного редактора  
Александр Котломанов  
редактор Евгений Голлербах  
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 Вергин  
коммерческая служба Дмитрий Седых  
производственный отдел Александр Гончаров  
экспедиторская служба Леонид Новохилов  
фотосъемка: Дмитрий Новик, Клим Юрин  
допечатная подготовка Александр Балабанов  
техническое обеспечение Сергей Ивахно

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

адрес редакции:  
197198, Санкт-Петербург, П. С., Ижорская, 13/39.  
телефоны: (812) 233-0854, (812) 320-3162.  
факс (812) 232-6467.  
адрес в сети: [www.worldart.ru](http://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 агентства «Роспечать» — 38490,  
в объединенном каталоге «Пресса России» —  
19342, в каталоге российской прессы «Почта  
России» — 24518. На любой номер журнала  
вы всегда можете оформить подписку  
в редакции и во всех отделениях почтовой  
связи. В редакции также имеются ранее  
вышедшие номера журнала.

1-я стр. обложки: Сергей Дотт.  
«Розы в городе. Инсталляция».  
Галерея «Сельская жизнь». Фото Бориса Соколова  
2-я стр. обложки: Михаил Туровский.  
«Ночь. Х., м. 178×178. Фрагмент».  
Собственность автора  
3-я стр. обложки: Алексей Гарев, Игорь Лебедев.  
Из проекта «Для частного и домашнего просмотра».  
ВЗ «НОМИ». Открытие выставочного сезона.  
Октябрь 2005 г.

Печать — типография «Белл», Санкт-Петербург.  
Установочный тираж 5000 экз.  
Цена договорная.  
© «Новый мир искусства», 2005.  
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

Дарья Акимова  
**пророк vs мечтатель**

Борис Соколов

**музыкальная светопись борисова-мусатова**

Антон Успенский

**чюрленис и перих. волошин**

сезонный дневник

тейт-ливерпуль, галерея whitechapel (лондон), галерея white cube (лондон), дойче  
гуггенхайм (берлин), стеделик-музей (амстердам), новая пинакотека (мюнхен),  
центр помпиду (париж), музей соломона р. гуггенхайма (ניו-יורק)

Сергей Голлербах (США)

**большие тела, большой успех; обнимитесь, миллионы**

Александр Котломанов

**дания: реализация художественной прихоти**

Федор Борисов

**кому же он нужен — художник мстислав добужинский?**

короли нюанса

Николай Коннов

**стиль не стареет**

Валентин Дьяконов

**craggland**

Николай Коннов

**и шар, и куб, и конус как одежды пространства**

Валентин Дьяконов

**пустота с историей**

дефиле / одежды времени

Евгений Голлербах

**думать о красоте**

A. K.

**сладкая моя...**

Лев Бердников (США)

**тираны моды**

Кристина Эштейн

**и снова о венеции: мода и ремесло**

взгляды

Лев Клейн

**что мы после этого, или дембельский аккорд лорда кеймсторна**

из книг

Ирина Дудина, Алексей Балакин, Валентин Дьяконов, Александр Плюснин, Антон Вавилин

**рецензии**

photo-step

Михаил Кузьмин

**«открытая фотография»: попытка коммуникации**

петербургская арт-хроника / обзор

Сергей Даниэль

**современная кубань: художники и меценаты**

на родных просторах

Людмила Бондаренко (Краснодар)

**настоящее «школьное печенье»**

Сергей Бугровский (Липецк)

**три товарища**

Дмитрий Новик

**витебск forever**

Лариса Тимкова (Красноярск)

**VI красноярская биеннале: о многом и всерьез**

столицы

Дмитрий Новик

**без лета**

Ирина Дудина

**о беседе золоченой рамы с чайным пакетиком**

хроника одной строкой / петербург, москва, регионы

номи-новости

2

5

8

12

18

22

26

35

38

42

43

47

51

57

62

67

70

72

80

87

96

## ЦИТАТЫ НОМЕРА

Начав историю русского модерна, Брубель, казалось, сам же и исчерпал его выразительные средства. Но символическое формотворчество только начиналось. Сила новой художественной системы заключалась в ее гибкости. Бездонные очи Богоматери, изломанные руки Демона, иронический Версаль Бенуа, порочное рококо Сомова, жертвенные дети Серебряковой, языческие иконы Рериха, даже высеченные из бaltийского гранита ежи и лягушки — плоды единого древа, корни которого питали романтизм и фантазия.

**Борис Соколов** (стр. 7)

Чюрленис, по мнению Скрябина, «слишком призрачен, в нем нет настоящей силы, он не хочет, чтобы его сон стал реальностью». В каменном городе он, как Дерсу Узала, чутьем выискивал следы тех, кто был знаком ему в прежней, естественной жизни, и бродил с королевой Юрате вокруг янтарного дворца.

**Антон Успенский** (стр. 9)

Пространства ЦДХ давненько не использовались для хорошего искусства. Расставленные на третьем этаже работы Крэгга можно сравнить с ультрафиолетом, которым убивают микробов в инфицированных помещениях. Разнообразие материалов и форм не дает заскучать ни взрослым, ни детям. Для последних скульптуры Крэгга, как остроумно заметил критик Роман Грецкий, как система Монтессори, — развивают пространственное мышление и воображение.

**Валентин Дьяконов** (стр. 33)

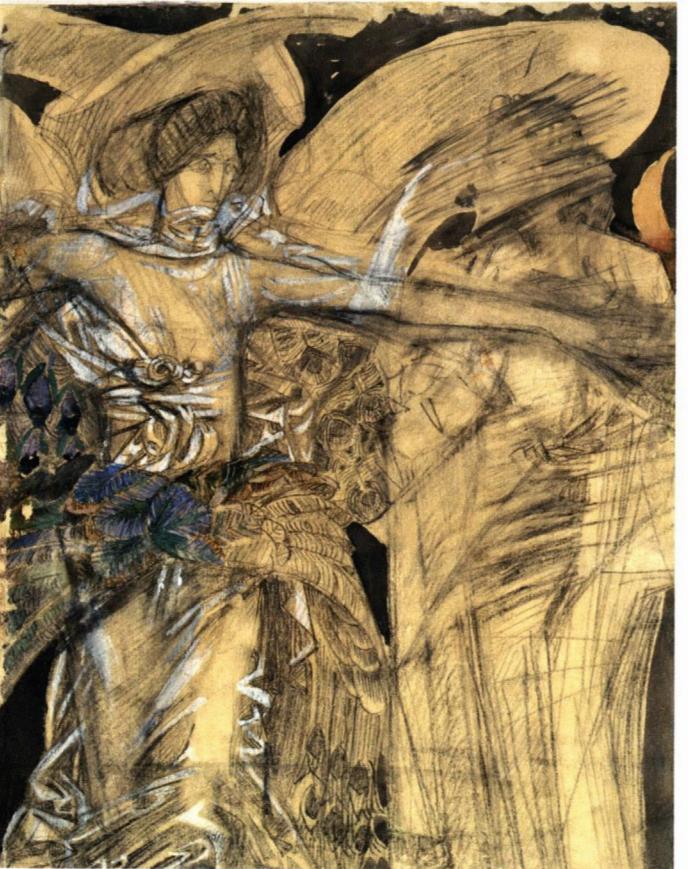
И именно в немногочисленных живописных объектах я почти ухватил суть его магического жеста. Жеста чесальщика кудрей культуры, этакого расчесывальщика модных локонов и дредов в восхитительные линеарные безвременные патлы. Которым пристало не украшать или уродовать, а просто одевать, чтобы скрыть отверстое или волюющее. Срамное.

**Николай Кононов** (стр. 36)

Плюнуть на ладонь, пригладить волосы... Вполне достаточно для того, чтобы признаться себе: «В душе я денди».

Стремление выглядеть изящно свойственно каждому. Но не у каждого хватает мужества стать денди по-настоящему: стильным, последовательно экстравагантным, независимым. Самоотверженно культивировать свою элегантность. На такое решаются только очень богатые (Дэвид Бекхэм, например) либо отпетые (Квентин Крисп).

**Евгений Голлербах** (стр. 40)



## ПРОРОК VS МЕЧТАТЕЛЬ

Дарья Акимова

Михаил Брубель, Виктор Борисов-Мусатов. Пророк и мечтатель. Галерея графики ГГГ. 28 июня — ноябрь 2005.

Пророк всегда ярче и сильней, чем мечтатель. Демон будит воображение успешнее, чем ангел. Изображение ада в мировой живописи интересует всех гораздо больше, чем изображение рая, — вне зависимости от того, кто был автором картины или росписи. То же и с жизнеописаниями авторов: если сравнивать историю жизни романтическую и сумрачную с историей достойной и скромной — «приз зрительских симпатий», безусловно, получит демонический романтик. Когда биография и картины схожи (а так бывает чаще всего), то есть когда рай живописует человек светлый и негромкий, а ад — мятущийся и трагический, результат сравнения «мечтателя» и «пророка» вычислить еще проще.

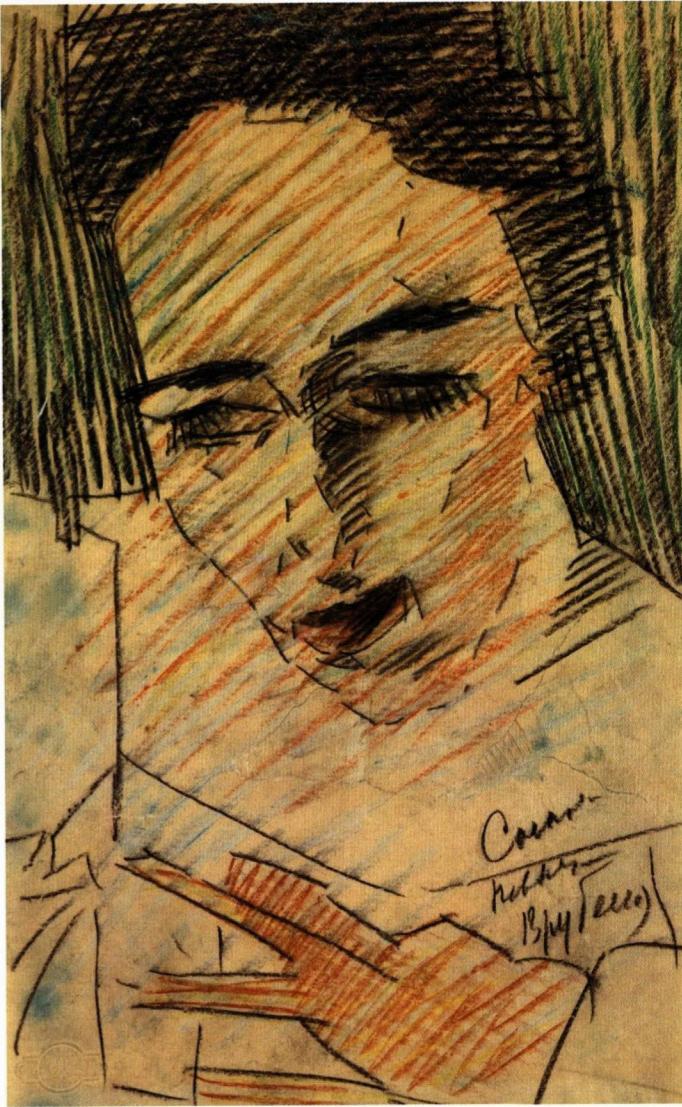
В случае с Брубелем и Борисовым-Мусатовым исход сопоставления ясен вообще заранее: Борисов-Мусатов проигрывает в глазах зрителей. Брубель — это «наше все», визитная карточка для гостей «Метрополя», личность демоническая, овеянная мистикой безумия и страсти. Конечно, не Ван Гог, но чья еще биография в русской истории искусств так же впечатляет? Вряд ли ему может составить конкуренцию Виктор Эльпидиорович Борисов-Мусатов, в лихорадочной России начала XX века писавший «тургеневских» девушек под агавой. Вот уж действительно: «мечтатель», — так он и назван в искусствоведении (М. Дунаев). Добрый, красивый, деятельный, маленький ( буквально: в раннем детстве он повредил позвоночник) человек, родившийся в саратовско-фамусовской глупи, любивший сады и цветы, ученик лучшего русского педагога — Чистякова, а в Париже — Кормона, он прожил короткую жизнь: родился в 1870-м, умер на пять лет раньше Брубеля, согласно легенде — за мольбертом. Однако для публики этого мало.

Публика любит жизни, а главное — произведения, в которых главным героем становится дьявольская воля (в литературе это линия Гете, Лермонтова, Достоевского, Булгакова), и безоговорочно согласна

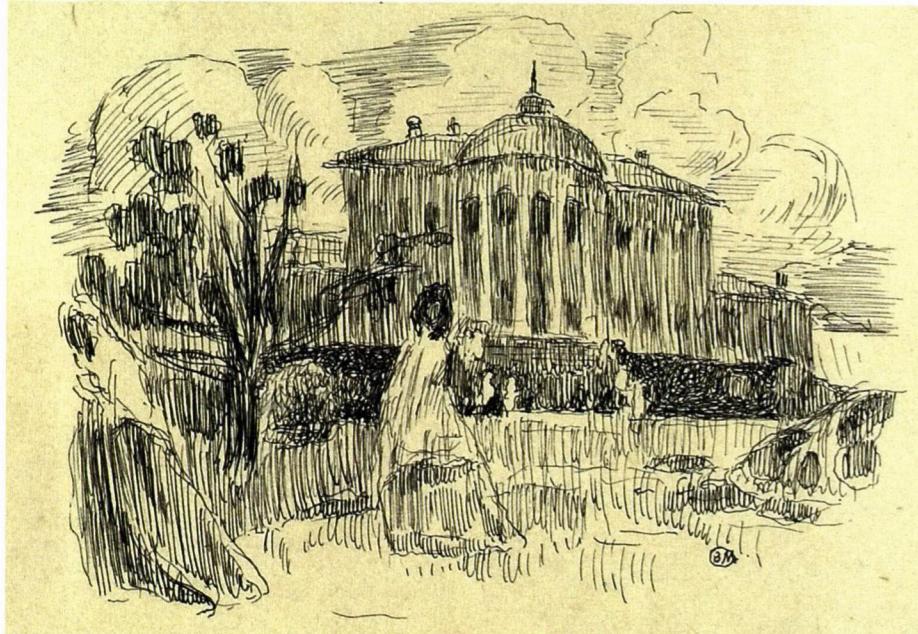
с Брубелем и Воландом: писать тень от шпаги интереснее, чем писать голый свет — добро. Чтобы свет привлек внимание, нужно подмешать в него тень. Например, надо как можно теснее сблизить понятия «пророк» и «демон». Брубелью такое сближение удается легко: в его готическом романе это существа одного порядка, даже когда он берется иллюстрировать Пушкина. Зловещий Пророк, совсем даже не пушкинский, а похожий едва ли не на египетского Анубиса, конечно, запоминается сразу, но вот попросите описать стоящего рядом бледного шестикрылого серафима (благодаря которому вообще-то пророк и становится пророком) — и никому это не удастся.

Напротив, Мусатов из тех, кто должен был писать именно серафимов, а скорее — маленьких херувимов, чей шум крыльев мелодичен и нетревожен. Словом, то самое абсолютное добро и абсолютный свет, над которыми иронизирует Воланд. Однако по природной несклонности к эффектам и громким заявлениям Мусатов извлекает свет-символ не из небесных видений пророков, а из представлений все тех же романтиков о кратком миге земного счастья: вот сестра сидит на солнце; вот девушки в старинных платьях идут по берегу; вот на дубе распускаются листья. Только романтики этим земным счастьем упиваются по той простой причине, что оно преходящее и с подлинным, верным и устойчивым духом никак не связано. А Мусатов как раз в краткий миг ребяческого упоения, когда все мягко так, и нежно, и незрело, — именно в него хочет вложить все громады и всю силу вечного света. И здесь происходит история совершенно гетевская: стоит ему сказать «остановись, мгновенье» — оказывается, что вместо вечного света перед тобой тоскливы и безнадежны свет лампы над столом — «В ожидании гостей» (1894), или тревожный «Мотив без слов» с типично мусатовским смещением горизонта (1900) и с его затаенной дисгармонией (как в самой известной большой картине Мусатова «Изумрудное ожерелье»).

В небольшой пастели «Мотив без слов» Борисов-Мусатов оказывается в беспримерной для русского художника роли бесстрастного и почти бессознательного критика, вполне погруженного и почти влюбленного в предмет изображения. Такого художника дала разве что Италия в XVIII веке: «Мотив» неуловимо отсылает к молчаливым, почти кукольным сценкам Пьетро Лонги, разворачивающимся в точно таких же бесконечных интерьерах, ключом к которым становится какая-нибудь одна «вывернутая», тихо ждущая своего зрителя деталь. У Му-



Михаил Брубель. Портрет. 1902—1903



Виктор Борисов-Мусатов. Призраки



Усадебный дом в Зубриловке. Фото В. Борисова-Мусатова



Юлия Домбровская на диване. Фото В. Борисова-Мусатова

сатова в «Мотиве» этой деталью стали неестественно и нервно поджатые ноги юноши в башмаках. «Мотив», который исполняют здесь молодые люди, очевидно, может оказаться фальшивым. Так вечный свет мгновения оборачивается неискренностью, покой — рутиной, а хрупкая мечта о гармонии — робким представлением о счастливой безмятежности где-то там, за краем мира. Представлением, которое в конце концов определило мировоззрение Гете и позволило прочертить ровную линию от бури и натиска — до филистерства. И — «мечтательный» и «пророческий» лики романтизма сходятся вместе. Не случайно так близки друг другу графические автопортреты Врубеля и Борисова-Мусатова, представленные на выставке: оба — 1905 года, последнего для Мусатова. В автопортретах пророк и мечтатель меняются местами. Врубель становится утонченным щеголем, грезящим о «нечто и туманной дали», а Мусатов смотрит напряженно и истово, подирая пальцами лоб.

Безусловно, у Врубеля и Борисова-Мусатова есть точки соприкосновения. Из моря символистской живописи отобраны две биографии, в которых страдание было сопряжено не только и не столько с социальными бедствиями, сколько с врожденным и обостренным чувством трагического, существовавшим в них вне зависимости от революционных потрясений. Только «пророк» и «мечтатель» по-разному воплощали это чувство и пользовались для этого принципиально разными средствами и жанрами. Отсюда — и разное понимание задач графики.

Представленная на выставке графика Врубеля — это эскизы к панно и витражам, иллюстрации к Лермонтову, наброски, которые должны были превратиться в «полноценные» картины. Кроме того, это графика, которая перестает быть таковой и становится экспериментом — как огромная неоконченная пастель на холсте «После концерта» (Надежда Забела в платье, сшитом по эскизу Врубеля), как автопортрет с бумажной наклейкой (1905—1906) — когда-то кусок бумаги, обозначавший зажатый в пальцах кусок пастели, должен был быть ослепительно бел, более самой пастели; но теперь от этого «эффекта» не осталось и следа. Графика для Врубеля становится средством, которое позволяет создать острейший смысловой удар работы исключительно физическими свойствами самого карандаша или акварели. В точности как в скульптуре, где мрамор или дерево диктуют свою волю художнику. Так, на щеке «Тамары в гробу» явственно проступает тление: это акварель, растекаясь рваными нитями по бумаге, создает жутковатый эффект распадающейся плоти. Словом, графика у Врубеля — материал, во-первых, иллюстративный, а во-вторых — материал строительный, из которого, как из кирпичиков, можно собрать совершенно новую форму. Но представленная на выставке графика не становится для него абсолютно самостоятельным и завершенным художественным произведением.

С Мусатовым все наоборот. Ему удобно и органично работать с графикой, и в каждом его листе сквозит ее приятие как абсолютно органичной и совершенной. Это понимание позволяет ему даже такой нудной и в высшей степени неприятной краской, как гуашь, создавать шедевры вроде маленького сияющего «Неба» (1901—1903). А грустное совершенство «Осенней песни» (1905) полнее всего раскрывается именно в легком дыхании прозрачной пастели.

Вот и выходит опять, что пророку к лицу «холст, масло», а мечтателю — тихая акварель и карандаш. Но это разделение не может быть осуществлено без ущерба для самой живописи. Ее задача сформулирована именно как соединение в одном лице и пророка, и мечтателя, подобного Леонардо. После конца итальянского Возрождения это удавалось искусству лишь в виде редкого исключения. Русское искусство особенно ощущает недостаток такого единства.



Михаил Врубель. Экслибрис И.С. Остроухова. 1890-е — начало 1900-х

## музыкальная светопись борисова-мусатова

Борис Соколов

О фотографиях Виктора Эльпидифоровича сначала были лишь упоминания и слухи. Что-то говорилось в книге Аллы Александровны Русаковой, что-то появлялось в Саратове... Открытие этих удивительных снимков, сделанное биографом художника Константином Владимировичем Шиловым еще в 1979 году, искусствоведами оказалось едва замечено. Для того чтобы оценить светопись Мусатова, потребовался долгий опыт общения с искусством модерна, знакомство не только с его формами, но и с лабораторией этих форм.

В доме Франца фон Штука, короля мюнхенского модерна, меня больше всего поразили не интерьеры и панно, а фотографии, с которых начинались самые известные его картины. Натура была всегда под рукой — Штук и его супруга снимали друг друга попеременно, а в роли гримасничающего фавна для картины «Шум» дюжий маэстро позировал совершенно реалистично — попросту говоря, голым. Тут же вспоминается и Альфонс Муха, завоевавший Париж своими фотоживописными плакатами, слегка стилизованными снимками жены и натурщиц. Неужели все так просто — Кодак и немного стиля?..

С момента появления дагерротипии ее диалог с живописью был неизбежен. Радикальные формы этого спора просты и понятны — фотография вытесняет портрет с комодов и стен буржуазных квартир, а живописцы потихоньку ставят на свои мольберты снимки красивых пейзажей. Но одновременно возникают и другие связи. Фотография стремится стать светописью, ухищряется в приемах размытия и живописной стилизации, «пикториальности» формы. Художники же открывают, что световой документ может стать не только заменной, но и отправной точкой для творчества. Ван Гог копировал и варьировал картины Милле. Гоген делал то же со своими таитянскими фотографиями.

Художники рубежа веков пользуются и готовыми, и собственными снимками. Если в доме появлялся портативный Кодак, его пластинки неизбежно отражали видение владельца. Протокольного документа почти никогда не получалось. Муха гениально снимал Гогена, Кандинский — свою подругу Мюнтер на фоне тунисских крыш, а Мюнтер сохранила для нас живого Кандинского во множестве его шутливых и серьезных ролей — с лопатой и в баварских штанах, с портфелем и шляпой, с забавным котом Васькой и с апокалиптической картиной «Маленькие радости».

Выставка и электронный каталог «Пророк и мечтатель» напоминают о месте, которое фотография занимала в творчестве Врубеля и Мусатова. Один из них открывает, другой исчерпывает художественные ресурсы символистского искусства. Неудивительно, что и отношение к фотографии у них было разным.

Врубель высоко ценил салонное искусство, задиристо, но не без доли убеждения называл Семирадского лучшим русским художником. Его «флюгероватость», увлечения то чистяковским гранением форм, то живописными мерцаниями Фортуни, то власнецовскими иконописными лицами, то супругой почтенного археолога, то итальянской циркачкой, то оперой, то ипподромом есть, в сущности, частицы одного великого плана — найти необычное и сгустить его выразительность до абсолюта. В Италии он покупал фотографии достопримечательностей, чтобы и их сделать материалом, натурай, подлежащей решительной переработке. Фотоснимок становится для Врубеля не только «швейцарской коровой», которую можно доить на холст, но и живым укором для мудрствующих художников. «Никакая рука, никакой глаз, никакое терпение не сможет столько объективировать, как фотографическая камера, — разбирая во всем этом живом и правдивом материале с твоей душевной призмой: об его непризрачные рельефы она только прорвется, — потускнела, слишком ревниво сберегаемая».

Пафос технического прогресса, как и все другие увлечения, принял у Врубеля черты абсолюта. Написав летом 1890 года на украинском хуторе мистическую «Сирень», он решает на будущий сезон закрепить и расширить успех. Художник заказывает огромный холст панорамного формата и покупает фотографический аппарат, — «но так как совершенно не умею с ним обращаться, то Замирайло научит меня и сделает к тому же необходимые снимки с сирени, которая уже в цвету». Итог известен всем, кто бывал в Третьяковской галерее: холст с недописанными сиренями, манерным женским лицом и неразборчивыми гениями природы висит напротив «Принцессы Грэзы»: ни сон, ни явь.

Осуждая художников за невнимание к документальной натуре, за увлечение собственным стилем, своей «призмой», Врубель тут же оговаривается: «Призма — в орнаментике и архитектуре — это музыка наша». Самым плодотворным для его искусства оказался фотографический камертон, отталкивание от натуры для прыжка в иное бытие. «Я научу тебя видеть в реальном фантастическое, как фотография, как Достоевский», — говорил художник юному Судейкину. Снимок Кавказских гор, использованный в качестве фона для «Демона», заставляет верить в жизнь обеих реальностей, и горней, и дольней. Работа над «Демоном поверженным» привела еще к одной встрече с фотографией. На снимке первоначального состояния картины Врубель набросал ее цветовые формы. Это авторское свидетельство о хрупком и беззащитном демоне-мальчике, позже утонувшем в глубинах красочных наслоений и демонических судорог образа.

Борисов-Мусатов, сосредоточенный на структуре и музике форм, пришел к фотографии ради художественных ее эффектов. Купив Кодак, который сохранился до наших дней и находится в собрании сара-



Е. Александрова, Е. Мусатова, С. Стеблова, Т. Шемшурин на прогулке в усадьбе Введенское.  
Фото В. Борисова-Мусатова



Е. Мусатова и Е. Александрова на фоне пруда.  
Фото В. Борисова-Мусатова



Елена Борисова-Мусатова в Зубриловке. Фото В. Борисова-Мусатова

товского дома-музея, художник берет уроки фотографии, в парижский период ведет фотодневник, а вернувшись в родной город, начинает снимать портретные этюды. Внешний повод был прозаичным — отсутствие подходящей натуры, нежелание местных девушки позировать долгими часами и днями. Интересно, что большинство фото-портретов Мусатова сделано с польских красавиц — в Саратове было немало семей, высланных с родины после политических событий середины века. Первой и главной моделью стала сестра Елена, окружное, немного сонное лицо и узкие глаза которой прекрасно гармонировали с тихой реальностью мусатовских полотен.

Фотографичность очень чувствуется в «Автопортрете с сестрой», а ряд картин создан на основе постановочных снимков. Но скоро фотографии воображаемые. Во второй из работ облик Надежды Станюкович угадывается сразу в двух фигурах; лицо одной из женщин озарено недоброй улыбкой; слева видна парковая скульптура, простершая вверх свою обломанную руку. Это изваяние, как и статуи на ступенях дворцовой лестницы, реально — оно сфотографировано Мусатовым в Зубриловке. Оттуда же происходит башня-руина, придающая минорный оттенок «Сну божества», а вот сам печальный Амур придуман художником. Фон для картины «Дама у гобелена» — старинный ковер из Радищевского музея, специально снятый Мусатовым. Но здесь он превратился в огромный парковый пейзаж, с него исчез бурный водопад, разрослись тенистые деревья, а единственная узнаваемая фигура — обернувшаяся птица — вторит движению героини.

Мусатов наблюдает не только позы, но и характеры своих моделей. Так появляются нежные снимки сестры, смешливая гримаска Елены Александровой, лиричный и трагический образ Надежды Станюкович в белом платье на фоне темной листвы, четкие формы фотографического лица Юлии Домбровской, вызывающая, смеющаяся красота будущей киноактрисы Марии Ягодской. В этих снимках проявились стиль и авторская воля художника. «Неизвестная», сидящая в уголке дивана (видимо, это Анна Воротынская, запечатленная в «Гармонии» и «Гобелене»), — образ тихий и романтический; Юлия Домбровская на том же самом диване в гостиной Мусатовых — спящая кукла, игра в рококо. Впечатление тем более сильное, что портрет поразительно схож с образами Сомова и Судейкина. И разве саратовские девушки в кринолинах и кружевах — не сестры сомовской «Дамы в голубом», трагическое лицо и тургеневское платье которой так остро и цельно выразили двоемирие и надрыв эстетизма?

Известно, что первые стихи Андрея Белого, с маркизами, фижмами и колясками, написаны по впечатлениям от живописи Мусатова («парик в моих строчках, подделках под стиль, новизной эпатировали»). Дальнейший путь этой символической и мрачной лирики, созданной «на умирающей заре», разрыв натянутой, чеховской струны напоминает не только о мечтах, но и пророчествах искусства Мусатова.

ском, художник продолжает исследование мотива в картине «Прогулка при закате»: дом стал похож на зубриловский, склон превратился в ровный луг, левая фигура еще сильнее отделилась от остальных и задумчиво обернулась в их сторону. Иногда художник создает целые «живые картины»: в Черемшанах он сажает трех женщин и одного персептетого юношу (натуры, как всегда, не хватало) под деревом и создает характерную группу в духе рококо. Фотография, раскрашенная художником, — не документ (как это было с врубелевским «Демоном»), а росток нового, неосуществленного живописного замысла.

С духом модерна роднит и мозаичность его композиций. «Гобелен» и «Реквием» — своего рода групповые фотографии, но фотографии воображаемые. Во второй из работ облик Надежды Станюкович угадывается сразу в двух фигурах; лицо одной из женщин озарено недоброй улыбкой; слева видна парковая скульптура, простершая вверх свою обломанную руку. Это изваяние, как и статуи на ступенях дворцовой лестницы, реально — оно сфотографировано Мусатовым в Зубриловке. Оттуда же происходит башня-руина, придающая минорный оттенок «Сну божества», а вот сам печальный Амур придуман художником. Фон для картины «Дама у гобелена» — старинный ковер из Радищевского музея, специально снятый Мусатовым. Но здесь он превратился в огромный парковый пейзаж, с него исчез бурный водопад, разрослись тенистые деревья, а единственная узнаваемая фигура — обернувшаяся птица — вторит движению героини.

Мусатов наблюдает не только позы, но и характеры своих моделей. Так появляются нежные снимки сестры, смешливая гримаска Елены Александровой, лиричный и трагический образ Надежды Станюкович в белом платье на фоне темной листвы, четкие формы фотографического лица Юлии Домбровской, вызывающая, смеющаяся красота будущей киноактрисы Марии Ягодской. В этих снимках проявились стиль и авторская воля художника. «Неизвестная», сидящая в уголке дивана (видимо, это Анна Воротынская, запечатленная в «Гармонии» и «Гобелене»), — образ тихий и романтический; Юлия Домбровская на том же самом диване в гостиной Мусатовых — спящая кукла, игра в рококо. Впечатление тем более сильное, что портрет поразительно схож с образами Сомова и Судейкина. И разве саратовские девушки в кринолинах и кружевах — не сестры сомовской «Дамы в голубом», трагическое лицо и тургеневское платье которой так остро и цельно выразили двоемирие и надрыв эстетизма?

Известно, что первые стихи Андрея Белого, с маркизами, фижмами и колясками, написаны по впечатлениям от живописи Мусатова («парик в моих строчках, подделках под стиль, новизной эпатировали»). Дальнейший путь этой символической и мрачной лирики, созданной «на умирающей заре», разрыв натянутой, чеховской струны напоминает не только о мечтах, но и пророчествах искусства Мусатова.

## P.S.

До ноября 2005 года в галерее графики Государственной Третьяковской галереи проходит выставка работ Михаила Врубеля и Виктора Борисова-Мусатова. Соединение двух столь несхожих миров имеет и календарные, и творческие причины. 17 марта 2006 года исполнится 150 лет со дня рождения Врубеля. 25 октября 1905 года на тарусской даче Цветаевых умер Мусатов. Духовный же смысл этих двух юбилеев раскрыт в названии выставки — «Пророк и мечтатель», позволяющей увидеть тот круг развития, который совершило русское искусство на рубеже веков.

Врубель, неистовый и мощный темперамент которого кажется прямой противоположностью музыкальных и созерцательных образов Мусатова, создал систему нового искусства, ту философию в красках, без которой не понять ни Бенуа, ни Сомова, ни Кузнецова. Отныне атом творчества, его элементарная единица, — не порция натуры или фантазии, а действие, произведенное над этой натурой или фантазией, эксперимент по созданию образа-тайны из простых и понятных форм. Врубеля обвиняли в западничестве, в прямом переносе на русскую почву рецептов Беклина и Моро. Но искусство символизма установило новые законы художественной жизни. Прав не тот, кто борется со стилем или следует ему, а тот, кто творит на основе нового канона. Так, Флоренский назвал свой богословский (и символистский) трактат «запевами к философии культа». Во врубелевском рисунке нет обычных академических этапов — натурной зарисовки и стилизации. Кристаллы преображенной формы порождаются кристаллами творческого мышления.

Начав историю русского модерна, Врубель, казалось, сам же и исчерпал его выразительные средства. Но символическое формотворчество только начиналось. Сила новой художественной системы заключалась в ее гибкости. Бездонные очи Богоматери, изломанные руки Демона, иронический Версаль Бенуа, порочное рококо Сомова, жертвенные дети Серебряковой, языческие иконы Рериха, даже высеченные из балтийского гранита ежи и лягушки — плоды единого дерева, корни которого питали романтизм и фантазия.

Создав компромиссное — и действительно похожее на европейское — искусство Бенуа, Бакста и Маяльина, символическое мышление достигло своей высшей точки в работе Борисова-Мусатова. Внимательно изучив опыт мистических и лирических живописцев Фран-

ции, Мусатов ограничил круг своих сюжетов безмолвным сонном красавиц в кринолинах на фоне условных усадебных пейзажей. Но емкость его картонов и полотен исключительна и сравнима только с энергетикой Врубеля. Уходя от ярко показанного приема, от кристаллической анатомии формы, Мусатов развивает главное достижение живописного символизма — умение создавать внешне понятные, но внутренне неисчерпаемые образы. Пульсирующая неясность пейзажа в «Гобелене» и «Призраках», неслышные диалоги женских фигур воздействуют на зрителя вкрадчиво и легко. Они ласково приглашают человека в тот мир фантастической реальности, куда громогласно звали Демон и Азраил. Мелодия мусатовских линий и тонов продолжает льдистое стаккато врубелевских граней. И только теперь, когда нюансы формы доведены до едва различимого эха, до одной шестнадцатой тона, символизм наконец исчерпан. На выставке можно видеть пугающие, «бурлюковские» изломы зловещих лиц-масок — и это тоже Мусатов. Духовные дети его, Кузнецов, Крымов и Сарьян, опьяненные стихией шепчущих фонтанов, человеческих тростников и нерожденных ликов, скоро вырвутся из своей голубой, голуборозовской тюрьмы и навсегда уйдут в авангард. Сапунов в последних, зловещих картинах успел приоткрыть завесу над обликом русского хаоса. Да-вид Бурлюк выставлялся в Салоне «Золотого Руна»...

Выставка, помогающая понять сокровенные черты русского символизма, — семнадцатая экспозиция Отдела графики, который получил возможность регулярно показывать свои фонды после открытия нового здания Третьяковской галереи. Ее авторы, Евгения Илюхина и Ирина Шуманова, в сотрудничестве с биографом Мусатова Константином Шиловым подготовили интереснейший электронный каталог, куда включены неопубликованные мемуары и фотографии. Экспозиция «Пророк и мечтатель», достойная международного интереса и обсуждения, дает повод вспомнить и другие проекты отдела, уникальные по полноте и изяществу, — графика «Мира искусства» и Александра Иванова, пастель и академический рисунок, собрания Цветкова и Остроухова. Были среди них и групповые: братья Маковские, Орловский и Кирренский, Ларионов и Гончарова. Ближайшие планы не менее замечательны — графика из собрания Павла Третьякова, коллекции московских меценатов и все (!) библейские эскизы Иванова.

Редакция и автор выражают благодарность ГТГ за предоставление материалов электронного каталога выставки «Пророк и мечтатель»



## ЧЮРЛЕНИС И РЕРИХ. ВОЛОШИН

Антон Успенский (фото автора)

### деревья

**О Микалоюсе-Константинасе Чюрленисе нередко отзывались как о дилетанте. Когда такое мнение высказал Максимилиан Волошин, с ним стал пikiроваться Александр Бенуа. Он заявил, что и Бога можно назвать дилетантом из-за отсутствия у него какого-либо опыта по миоустройству. Вероятно, последней репликой спора стал тот же дилетант — слово, завершающее некролог Бенуа о Волошине, правда, заключено оно в ненужные, виду сказанного выше, кавычки.**

Чувство национального даже для молодого Николая Рериха было столь велико, что не умещалось в пространствах и временах одной страны. Дать почву духу, назвать земной адрес посланий и посланников представлялось возможным в синтезе опробованных наук: археологии, истории, философии. Картины представляли частью Плана, в простых словах проявлялись заглавные буквы.

В 1923 году в Париже Рерихи получили по почте посылку, содержащую древнейшую реликвию Востока — Чинтамани, или «Мыслящий Камень». По преданию, этот Камень, представляющий собой фрагмент метеорита, обладает мощным энергетическим зарядом, активизирующим духовно-творческое начало человека, а также способным очищать и насыщать энергоинформационным содержанием пространство Земли на огромных расстояниях. Этот Камень сопровождал Рерихов в их Трансгималайской экспедиции. Помимо его прочих загадочных функций, он, согласно легенде, играл роль своеобразного терафима<sup>2</sup>, облегчающего его носителям осуществление духовно-телепатической связи с Учителями. Камень вызывал духовную жажду.

В летних походах по крымским горам Максимилиан Волошин держал во рту камень: он отбивал жажду. «Но не жажду общения», — удостоверяет Марина Цветаева. Волошин сам стал закладным камнем созданной страны, виденной ранее как бесплотная архаика в картинах Константина Богаевского. Современниками замечено, что мате-

«Я вообще не верю ни в какие конференции, пакты, лиги, речи, юбилеи и апофеозы»<sup>1</sup>

Александр Бенуа



рика в нем было гораздо больше, чем моря, часть крымского берега которого он теперь уже сто лет как закрепил. Собственным профилем из трассовых пород с одного края бухты и могилой на холме — с другого.

В ранних акварелях Волошина цельности мешает насильтвенная стилизация, особенно заметная в рисунке деревьев. Некая Киммерия, увиденная столичным жителем, читателем «Мира искусства». Становится ясным, отчего Волошин оставил пленэрную практику: состояния пейзажа в его зрелых работах неограничны, неестественны для реального Крыма. Схожие природные картины проносятся в утренние и вечерние часы — минуты, мелькают при смене погод. Основное же днем — бесцветье, вылинавшее небо, дыры теней. Ночью — слепота и рельефные, царапающие глаза звезды. Гоген также отвергал натурный свет, не глядываясь в тени, берег свое цветовое видение.

Мстислав Добужинский обладал высокой восприимчивостью к художественному языку, синестетическая выразительность работ Чюрлениса сразу была им оценена. Он, в отсутствие смущенного автора, демонстрировал в 1908 году его сонаты петербургским миристикам. Способность к другому способу повествования, национальная закрепленность в земле, широта и свобода пограничной образности были очевидными достоинствами литовского художника. Иная, самобытная лексика пластического высказывания («главное, что все оригинально, черт знает, всё из себя») очаровала опытных стилизаторов.

Чуткий к изменению языка, позже, в 1920-е, Добужинский обыгрывал новые слова, например слово «пока», которое стало применяться тогда вместо «до свидания»: «Он неуклюже совал руку Александру Бенуа и, угрожающе посматривая, произносил жестким деревянным голосом „Пока“<sup>3</sup>. Авторская интонация, с которой передавались пластические истории Чюрлениса, а не экзотика фольклора, была важна для Добужинского. Определенность высказывания, найденная Чюр-

ленисом к 1909 году, претила Сомову: «...ближе земле сделались — в этом году Ваши картины более понятны». Неизъяснимая истина ценилась дороже. Тогда Петербург уже затянуло поволокой эзотерики, мистики; повсеместно занимались салонным столоворчением, пользовали себя шаманизмом придворного лекаря Бадмаева, прозревали в диком хлыстовстве бич Божий.

### дома

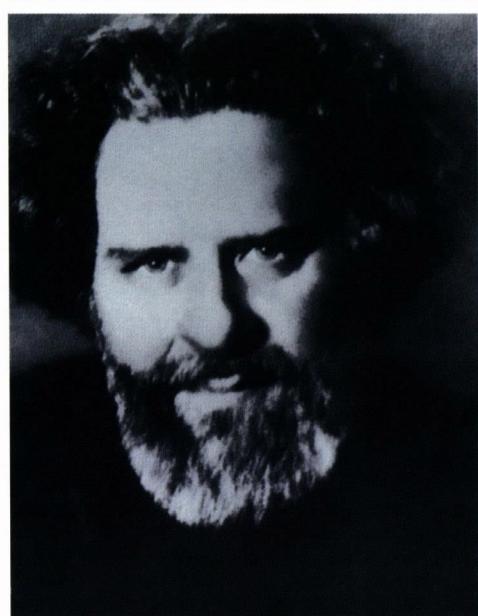
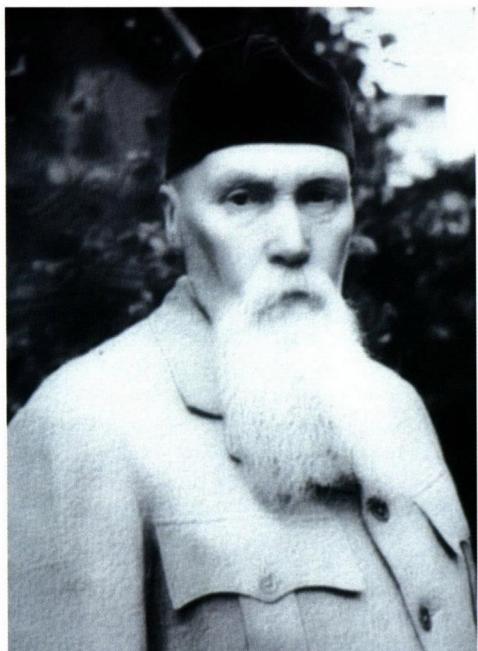
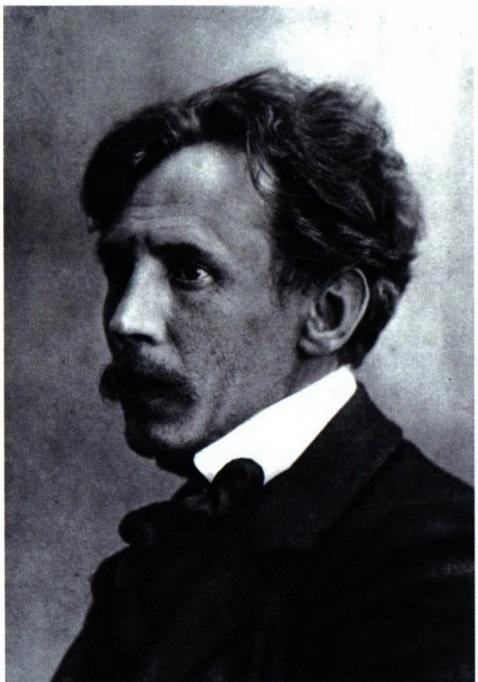
Надмирность задач Рериха соблазняла современников возможностями тактического вмешательства и потомков — спекуляцией толкованиями. Трансгималайская экспедиция, восхитившая результатами своей работы весь научный мир и легшая в основу книги «Алтай — Гималаи», была в середине 1990-х представлена не научным предприятием, а военным походом, целью которого стало свержение законного правительства Тибета и установление на его территории коммунистического режима. Причем сам Рерих, согласно версии, преобразился как новый Далай-лама.

Николай Рерих предполагал обрести конкретную географию как плато великих идей, чей избыток торопил поиск. Его остановили мелкие чиновники, тибетская бюрократия. Сэр Чарлз Белл не случайно в своем тибетском словаре приводит варианты фраз: «Не лгите», «Опять не лгите», «Не лгите, иначе вас высекут». Коренной тибетец, житель берегов Брахмапутры, говорит: «Пелинги (иностранны) тем лучше, что не лгут, а наши все лгут». Притом тибетцами всегда лицемерно прибавляется: «Мы религиозные люди» — и следуют высшие клятвы тремя жемчужинами. Преувеличение доходит до той степени, что образованный лама утверждает: Тибет никогда не находился под властью Китая, а, наоборот, был покровителем его. Жалкая глинобитная хижина называется тибетскими чиновниками «величественным снежным дворцом». Рерих как искатель оказался крупнее искомого — той шамбалы, которую невозможно было обнаружить в горных высях.

Несколько годами позже по Тибету путешествовал Александр Яковлев. Виртуозный рисовальщик искал новые, экзотические сюжеты. Его поездка была по-западному результативна, деньги, вложенные в предприятие германским автомобильным концерном, не пропали — громадные полотна, рисованные по собственным фотографиям с помощью учеников, успешно продавались.

Рост Чюрлениса шел по вертикали, площадь и характер опоры не позволяли ему разрабатывать горизонтальные пласти. Эндемические особенности были его преимуществом и ограничением. Насыщенность петербургской жизни, ускоряя художественный метаболизм творца-одиночки, вычерпывала его физические и психические ресурсы. Чюрленис, по мнению Скрябина, «слишком призрачен, в нем нет настоящей силы, он не хочет, чтобы его сын стал реальностью». В каменном городе он, как Дерсу Узала, чутьем выискивал следы тех, кто был знаком ему в прежней, естественной жизни, и бродил с королевой Юрате вокруг янтарного дворца.

Бенуа воспринимал акварели Волошина как «идеальные декорации, в которых под нагромождением облаков и среди пугающих скал могли бы разыгрываться пленительные легендарные небылицы<sup>4</sup>. В сослагательном наклонении не было необходимости. Поэт материализовал въять свой «внутренний Крым», бесконечно увеличив энергетическую емкость заурядной местности. Обескураживающе ясно описывал стихами и дарил рисунки этого мира, объясняя, где именно он живет, куда приглашает гостей. В Доме Волошина помещалось столько людей, что объяснить такую возможность лишь пятью изменениями этого интерьера. Подобное совершилось несколько позже в берлиозовской квартире, занятой невероятными посетителями для проведения бала. До сих пор, кажется, нет тех, кто был бы обижен или недоволен посещением Дома и Коктебеля. При этом сам Волошин жил в собственном, лишь чуть приоткрытом гостям метафизическом пространстве. Это помогает понять, как ему удавалось прятать белых и красных поочередно одних от других в небольшом доме. Даже когда



знали из прошлого опыта, где конкретно искать, найти не могли. Ни разу. И хозяин дома при обысках был всегда совершенно, естественно спокоен.

#### дети

Начало века породило учителей, не обретших учеников. Возникла союзность духовного родаства, общность ментального содействия, сплетенье дионаисийского накала. Либо передавался ремесленный маневр, навык работы, система приемов. Традиции ученического наследования не возникало, опыт замыкался в пределах одного поколения, время несказанно быстро обновлялось.

Почти все работы Чюрлениса могут служить иллюстрациями к «Тайной доктрине» Елены Блаватской. Но будь они только иллюстрациями, они бы смогли устареть. Национальная память Чюрлениса была ему заменой художнических идеологий, русские же авторы следовали лишь декоративной форме (Билибин в графике, Константин Маковский в живописи, Ропет в архитектуре), избегая возможных обвинений в великороссском направлении сюжета.

Художники всегда помнят, что Чюрленис также выдающийся композитор; среди литераторов востребована его живопись, более ста поэтов выводили свои творческие темы из мотивов его картин; музыканты пишут о рельефе басовых линий и оркестровке цвета его музыки. Наследие приобрело такую метафизическую форму, в которой уместно пользоваться подобием лифта, перемещаясь по этажам. И достраивание, естественно, также происходит, соглашаясь с европейской, готической вертикалью.

Русская башня Вячеслава Иванова, районированный западный символ, казалась высокой в сравнении с местными горизонтами, затянувшимся пейзажем. Иванов не согласился с синтезом музыки и живописи Чюрлениса, свой вариант целокупности он даст позже, экуменически объединив в себе православную и католическую церкви.

Знакомство с творчеством Чюрлениса было показателем просвещенности советской интеллигенции; так, подытоживая прошлые достижения, Михаил Жванецкий поставил серьезную личную планку: «...а я уже тогда знал, кто такой Чюрленис». До символизма можно было дотянуться: на выходные съездить в музей в Друскининкай и потом поставить вялую репродукцию за стекло книжного шкафа.

Живая этика Рериха не сомасштабна обиходным запросам. Чаще обращаются к деталям, растаскивают эзотерический такелаж. «Куда все же делся Камень?» — подобные вопросы показывают, что оазис света используется в качестве санатория по профилю энергетической дистрофии. Отдельные картины Рериха редко оценивают, о них побаиваются просто говорить «нравится», зато обращаются сразу ко всему наследию, ввиду чего запасаются оборудованием для духовного подъема и скучнеют лицами. В «Криптограммах Востока» Елена Рерих приводит поговорку-назидание: «Уважая деда, не пьют из его чаши».

Наиболее известной мистификацией Волошина считается Черубина де Габриак, выпорхнувшая из учительницы Дмитриевой. Однако в Коктебеле наслонились не только вулканические породы и биографии квартантов. Побережье стало мифически обоснованной территорией, со следами чудес местного святого. Волошинская метеостанция в течение века обеспечивает этот край земли собственной погодой, превратив его в крупнейший обитаемый терафим авторской работы.

<sup>1</sup> Александр Бенуа. Книга о Н.К. Рерихе // Александр Бенуа размышляет... Москва: Советский художник, 1968. С. 238.

<sup>2</sup> Терафимами в эзотерике именуются предметы с наслоненной на них психической энергией.

<sup>3</sup> Цит. по: Мариэтта Чудакова. Поэтика Михаила Зощенко. Москва: Наука, 1979. С. 111.

<sup>4</sup> Александр Бенуа. Книга о Н.К. Рерихе // Указ. источник. С. 234.

№	Название мероприятия	В программе	Места проведения	Время проведения
1	Открытие Года М.К. Чюрлениса в Санкт-Петербурге на выставке «М.К. Чюрленис и Н.К. Рерих: встреча через век»	1. Выступления официальных лиц и почетных гостей. 2. Медиапрограмма из произведений М.К. Чюрлениса и Н.К. Рериха. 3. Экскурсия.	Центр литовской культуры, информации и просвещения (Гороховая ул., 3—5)	Открытие Года — 8 июня 2005 г., 17:00. Период работы выставки: март—ноябрь 2005 г.
2	Цикл лекций «М.К. Чюрленис и его современники»	1. Ю.Л. Шенявский. М.К. Чюрленис и Санкт-Петербург. 2. Рейнхарт Краус. Почему я так люблю М.К. Чюрлениса. 3. В.Л. Мельников. Воспоминания Иосифа Гурвича о Н.К. Рерихе и М.К. Чюрленисе. 4. Артурас Янушис. Наследие М.К. Чюрлениса на цифровых носителях (обзор медиа-продуктов). 5. Ю.Ю. Будников. Ю.К. Балтрушайтис и его путь к «Чаше Грааля». 6. Е.А. Трофимова. Н.К. Рерих и М.К. Чюрленис в традиции русского космизма. 7. К.С. Пигров. Философская стилистика северного модерна. 8. В.А. Богданов. Космизм как основание метарелигиозного синтеза.	Рериховский центр СПбГУ (Исаакиевская площадь, 5, кинозал); Центр литовской культуры, информации и просвещения (ул. Гороховая ул., 3—5)	РЦ СПбГУ: 17 июня, 16 сентября, 21 октября, 18 ноября, 16 декабря 2005 г.; Центр литовской культуры, информации и просвещения. 8 июня 2005 г. в 17:00;
3	Музыкальные вечера	В программе: М.К.Чюрленис. Квартет. I часть — Allegro moderato. II часть — Andante (Pastorale). III часть — Menuetto grazioso. Исполняет лауреат международных конкурсов «Невский струнный квартет»: Татьяна Разумова — I скрипка. Светлана Грингельд — II скрипка. Владимир Быстрицкий — альт. Дмитрий Хрычев — виолончель.	Центр литовской культуры, информации и просвещения (Гороховая ул., 3—5)	Центр литовской культуры, информации и просвещения. 8 июня 2005 г., в 17:00;
4	VI Краеведческая конференция	«Коломенские чтения»	Музей-квартира А.Блока (ул. Декабристов, 57)	16 июня 2005 г., в 11:00
5	Конференция «Н.К. Рерих и М.К. Чюрленис: историософские и культурологические проблемы» в рамках V Международной конференции «Рериховское наследие»	В конференции предполагается обсудить следующий круг вопросов: <ul style="list-style-type: none"><li>• Миф, мифореальность и жизнетворчество;</li><li>• Космические прозрения эпохи русского модерна;<ul style="list-style-type: none"><li>• Философия Всеединства и русский космизм;</li></ul></li><li>• Рерих и Чюрленис в традиции русского космизма;</li><li>• Русский космизм в поискахозвучия вселенной;<ul style="list-style-type: none"><li>• Север как историософская проблема:<ul style="list-style-type: none"><li>«Сказка Севера глубока и пленительна»;</li><li>• Серебряный век: мифологии и мифологии;</li></ul></li><li>• Концепт русской, восточной и западной культур:<ul style="list-style-type: none"><li>Серебряный век и современность;</li><li>• Этика русского космизма;</li><li>• Идея Синтеза в философии и культуре Серебряного века;</li></ul></li><li>• Возможен ли метарелигиозный синтез?</li><li>• Символизм и неоромантизм: проблема взаимодействия;</li><li>• От исторического к архаическому.</li></ul></li></ul>	Санкт-Петербургский государственный университет (Университетская наб., 7/9, вход с Менделеевской линии)	7 октября 2005 г., Петровский зал
6	Выставка «М.К. Чюрленис в книге»	Издания с 1906 г. и до наших дней.	Библиотека Российской Академии наук (пл. акад. Сахарова)	7 октября 2005 г.
7	Концерт из произведений М.К. Чюрлениса	Программа уточняется	Санкт-Петербургский государственный университет (Университетская наб., 7/9, вход с Менделеевской линии)	7 октября 2005 г., актовый зал
8	Открытие мемориально-художественной выставки «Н.К. Рерих и М.К. Чюрленис: космос дружбы»	1. Выступления официальных лиц и почетных гостей. 2. Экскурсия.	Санкт-Петербургский государственный университет (Университетская наб., 7/9, вход с Менделеевской линии)	7 октября 2005 г.



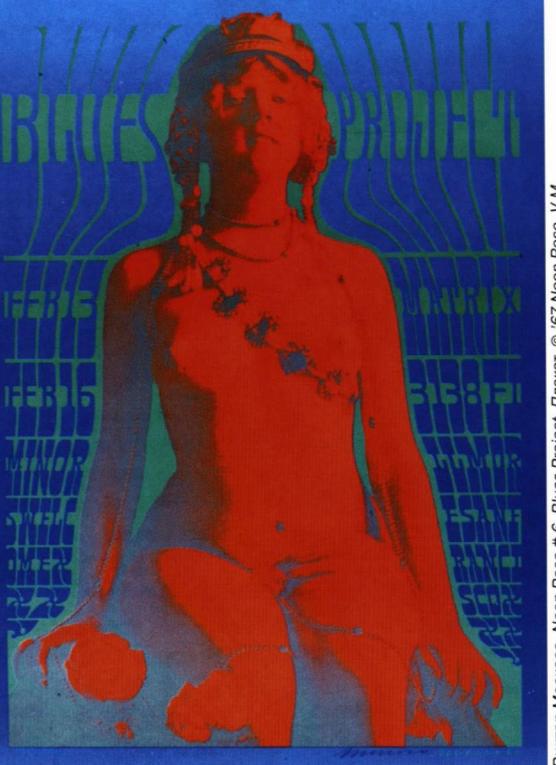
Роберт Уайткер. Эрик Клэптон в стиле Гейнсборо, Линкольншир, 1967.  
Photograph © Robert Whitaker

## тейт-ливерпуль: «как мы провели лето»

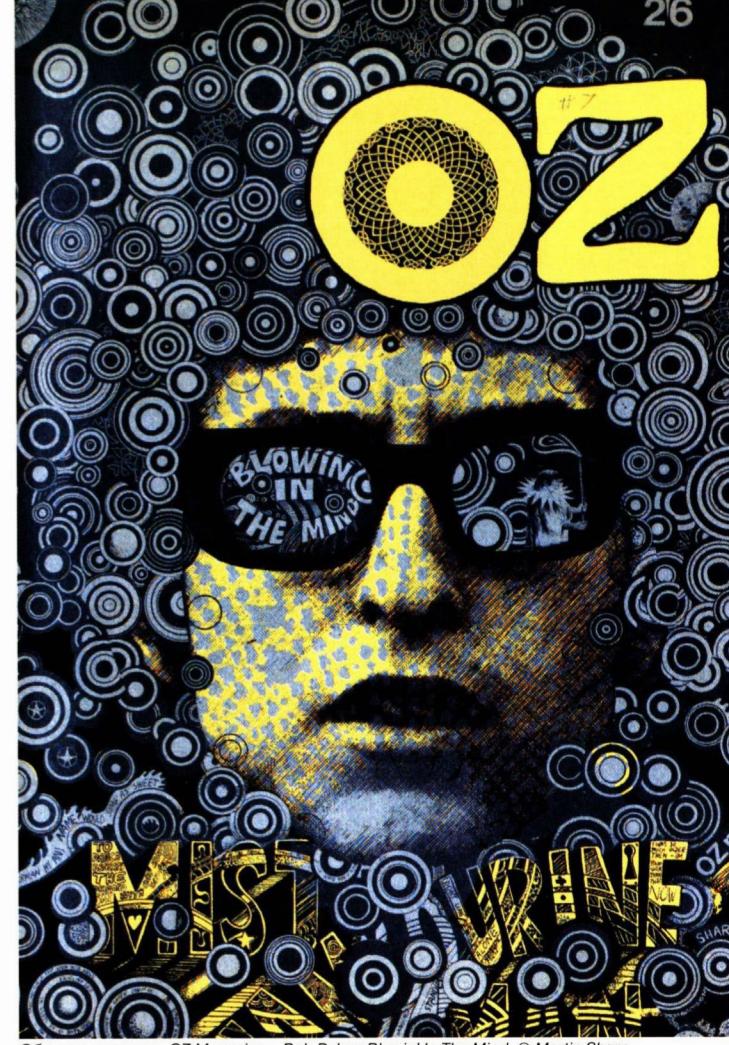
В то время как «дети-цветы» поколения 60-х подобно тучным персонажам фильма «Большой Лебовски» устали долавливать свой последний кайф, «психodelическая эра» их молодости выкрикливается в сказочно-прекрасный миф. Именно он стал объектом монументальной выставки «Лето любви: Искусство психodelической эры», с 27 мая по 25 сентября проходящей в галерее Тейт-Ливерпуль, а со 2 ноября по 12 февраля — во франкфуртском Kunsthalle Schirn.

К чести организаторов экспозиции, она не стала банальным продуктом романтической ностальгии. Этот проект имеет серьезные исследовательские амбиции — представить психodelию в качестве целостной эстетики, освободясь от устоявшегося представления о ней как о времени разгула «субкультуры», вызванной к жизни только ненумеренным потреблением галлюциногенов. «Лето любви» пытается взглянуть на 60-е — начало 70-х как на глобальный феномен, целостное явление, охватившее культуру, и политику и в конечном итоге оказавшее решающее влияние на нашу сегодняшнюю жизнь. Основные темы выставки — мания поп-культуры, воздействие наркотиков на визуальный образ времени и участие художников в антикультурном движении.

«Лето любви» предъявило публике более 150 раритетных плакатов, обложек пластинок и журналов, а также многочисленные картины, художественные фотографии, скульптуры, энвайронменты и причудливые дизайнерские вещи вроде фантастической мебели работы Вернера Пантона. Среди авторов этого многообразия — Ричард Аведон, Харольд Коэн, Ричард Хэмилтон, Роберт Индиана, Джон МакКрaken и многие другие. Некоторые из художественных имен были буквально вытащены из небытия — реконструировались и склеивались из чудом сохранившихся обломков их некогда легендарные объекты и инсталляции.



Виктор Москосо. Neon Rose # 6, Blues Project. Плакат. © '67 Neon Rose, V.M.

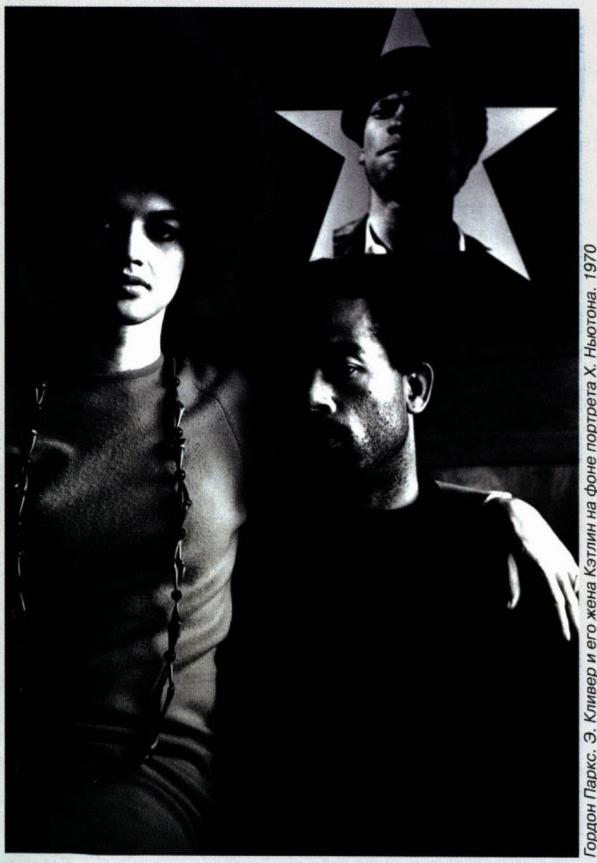


Обложка журнала «OZ Magazine». Bob Dylan: Blowin' In The Mind. © Martin Sharp

## черное золото

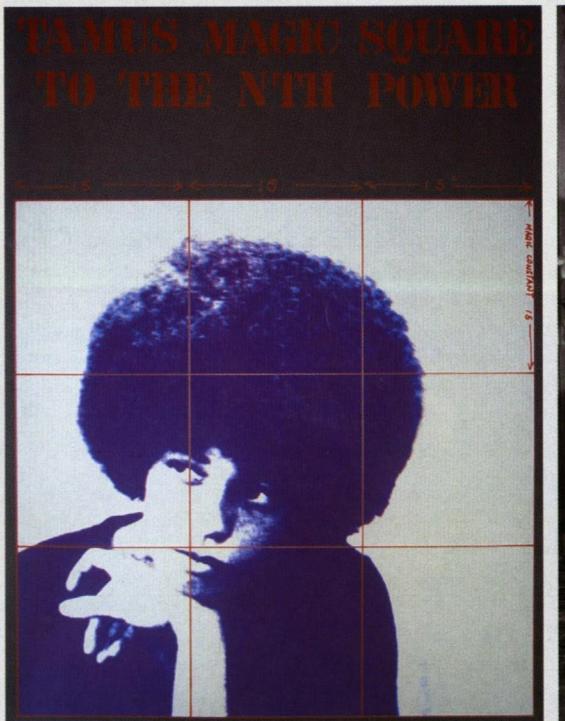
Выставки лондонской галереи Whitechapel в большинстве случаев претендуют на нечто большее, чем коммерчески спланированное шоу модного художника или групповая экспозиция с прогнозируемым сенсационным резонансом. Статус этой галереи таков, что ей к лицу либо солидные репрезентации уже признанных мастеров contemporary, либо концептуально-исторические арт-проекты, достойно выдерживающие конкуренцию с аналогичными музеиными выставками. Так вышло и с экспозицией «Назад к черному (Back to black): искусство, кинематограф и расовый образ», подготовленной организаторами в Ист-Энде этим летом (до 4 сентября).

«Back to black» обращает внимание европейской публики на тот факт, что 60-е, конечно же, были эпохой рок-н-ролла, поп-арта, LSD и хиппи, но — не только. Это время славно также и возникновением black art movement — «движения черного искусства», выросшего из гарлемских трущоб в середине 1960-х годов и пышно расцветавшего все последующее десятилетие. Способствовала тому и тогдашняя geopolитическая ситуация: кубинская революция, освобождение африканских колоний да и вообще феномен всеобщей популярности во-ждей «третьего мира» — от Че до Мао. По словам одного из кураторов выставки, Дэвида А. Байли, она стала кульминацией целой серии проектов, начатых экспозицией «Рапсодии в черном: Искусство гарлемского ренессанса» (1997, Лондон, галерея Хайвард). Действительно, столь мощный подъем «черного искусства» в русле актуальной художественной культуры иначе как ренессансом не назовешь. И политкорректность здесь совершенно ни при чем.



Гордон Паркс. Э. Клэптон и его жена Коко на фоне портрета Х. Ньютона. 1970

## инфо+



Эвин Джентис. Магический квадрат Таму (Анжела Дэвис).  
Скринпринт. Courtesy the artist



Кадр из кинофильма с участием звезды музыки рэгги  
Джими Клиффа



Из проекта «Ансельм Кифер для Хлебникова». Х., м., эмульсия, акрил, смешанная техника.  
Фрагмент композиции из 30 картин. 18 – 190x320 и 12 – 190x280. 2004. © the artist.  
Courtesy Jay Jopling/White Cube (London). Photo: Stephen White



Ансельм Кифер. Исаак Абрахамель. Пир Левиафана. Х., эмульсия, акрил, смешаные модели лодок.

380x560. 2004. © the artist. Courtesy Jay Jopling/White Cube (London). Photo: Stephen White

## ансельм кифер: хлебников в белом кубе

Ансельм Кифер решил отметить свое 60-летие масштабной выставкой в таком престижном месте, как галерея White Cube в Лондоне. Лондонский проект Кифера состоит из двух частей и демонстрируется с 30 июня по 28 августа.

Первая часть выставки — «Anselm Kiefer für Chlebnikov» — посвящена великому русскому поэту, вернее его аналитическим «исследованиям» в области исторической науки на основе математических вычислений. Педантичный Кифер, позволяющий себе «оторваться»

лишь в бешеной живописной манере, подошел к поставленной задаче с истинно немецкой пунктуальностью. Опираясь на заумные идеи Хлебникова, он соорудил настоящий театр военных действий на море, вмонтировав в несколько десятков своих картин модели боевых кораблей. Получившиеся столь необычным путем произведения художник аккуратно разместил в прямоугольном интерьере специально выстроенного павильона, полностью копирующего пропорции мастерской Кифера в Провансе. Другие не менее сложные полотна и рисунки заняли почетное место в самой галерее.

Вторая часть экспозиции не имеет ничего общего с первой и представляет собой монументальную инсталляцию «Von den Verlo-

renen gerührt, die der Glaube nicht trug, erwachen die Trommeln im Fluss». Перед зрителем возникает полукартина, полускульптура — этот сложный ассамбляж вмурован в отлитую из бетона лестницу весьма впечатительных размеров. Контрастом к ней служит композиция, занимающая пространство пола: мириады кусочков стекла, с астрономической точностью воспроизводящих карту звездного неба.

Помимо очевидного успеха Кифера в изобретении «третьего измерения», уравнивающего в правах живопись и скульптуру, этот живой классик эффектно доказывает, что современное искусство может быть умным не только концептуально, но и технически.

## инфо+ дуглас гордон: в поисках идентичности

«Суeta аллегории» — мультимедийный проект художника Дугласа Гордона, организованный Дойче Гуггенхайм совместно с куратором отдела новейших течений нью-йоркского Музея Соломона Р. Гуггенхайма Нэнси Сектор. Концепция «Суеты аллегории» вытекает из сознания тщетности и мимолетности образов, проносящихся мимо нас в фильмах, музыке, фотографии и литературе. Все это подчинено авторами проверенной временем формуле о «суете суэт», многовековой европейской традиции жанра «ванитас».

Помимо собственно фотографических автопортретов Гордона, где не всегда просто обнаружить индивидуальные черты автора, ускользающие под маской того или иного образа, его инсталляции наполнены многочисленными цитатами из кинолент, музыкальных и фотопроизведений самых разнообразных авторов из щедрого арт-арсенала прошлого века. Соединяя классическое искусство с актуальной самопрезентацией, Гордон создает выразительный коллаж, неожиданным образом интерпретирующий тему расслоения и поиска идентичности в тотальном имиджевом банке современности.



Роберт Мэпплторп. Череп. Желатино-серебряная печать. 60x50. 1988. Edition XB.  
The Robert Mapplethorpe Foundation. © Robert Mapplethorpe Foundation.  
Reproduced with permission. All rights reserved



Чарльз Аллес. Фрагмент фильма «Легенды фермы Ли». Цв. цифровое видео. Продолжительность 01:22:00. 2002. Photo by Ferguson Greer, courtesy of Ferguson Greer and Palm Pictures/Arthouse Films



Джефф Кунс. Луи XIV. Нержавеющая сталь. 117x69x38. 1986. Edition 1/3. The Dakis Joannou Collection, Athens. © 2005 Jeff Koons. Photo courtesy The Dakis Joannou Collection, Athens

## стеделик-музей: разговор по существу

Амстердамский Стеделик-музей после трехлетнего перерыва возобновил традицию летних выставок. Раньше на них в самый разгар туристического сезона посетителям предлагалось компактное собрание всего «самого-самого» в расчете на очевидный коммерческий успех. Новый же директор музея Гис ван Туйл пересмотрел задачи Стеделика в летнее время, подойдя к ним с большей изобретательностью.

Открывшаяся нынешним летом (16 июля — 6 ноября) новая экспозиция состоит из трех тематических выставок, и каждая из них занимает один этаж нового здания амстердамского музея. Так как внутренняя отделка Стеделика еще не закончена, выставки открываются поступательно, одна за другой. Первая из них посвящена излюбленной теме современного искусства — смерти и бренности и состоит в основном из произведений английских художников: Фрэнсиса Бэкона, Дэмиана Херста, Грэйсона Перри, Гилберта и Джорджа. Другая ее часть связана с проблематикой человеческого существования, обыгранной в произведениях Брюса Наумана, Энди Уорхола и Бориса Михайлова.

Вторая летняя выставка имеет скорее дизайнерский характер и исследует признаки проникновения модернизма и постмодернизма в продукцию массового потребления. Наконец, замыкает летний цикл экспозиция, опять же разрабатывающая такие важные темы человеческого существования, как невинность, сексуальность и жестокость. Здесь можно увидеть картины Марлен Дюма, Кики Ламерс и Ларри Кларка. Несмотря на то, что концептуально-экзистенциальный подход к арт-процессу стремительно устаревает, он все еще находит живой отклик у публики, и «лето в Стеделик» это явно учитывает.

Кики Ламерс. Трудный ребенок. Х., м. 2001



4 сезона Вероники Рид (осень). Видео. 2001.  
Courtesy: PIN, Freunde zeitgenössischer Kunst für die  
Pinakothek der Moderne e.V., München

## инфо+

### ботаника как жанр

В мюнхенской Новой Пинакотеке до 30 октября выставлено одно из наиболее типичных произведений последних лет — видеосталляция Кутлуга Атамана «4 сезона Вероники Рид». Заметим, что эта работа номинанта прошлогоднего Приза Тернера уже неоднократно экспонировалась — впервые на XI Документе в Касселе.

Видеосталляция Атамана представлена на четырех экранах и повествует о замечательной английской даме, в чьем маленьком пригородном доме находится британская национальная коллекция цветочков-амарилисов. На каждом из четырех экранов возникает рассказ об одном из сезонов в жизни растений и их заботливой хранительницы. Слов нет, прихотливые амариллы хороши, но смысл «Сезонов» все же не в них — так же бессмысленно здесь искать особыю «концептуальность» сюжета. Скорее, это произведение формируется самой госпожой Рид, всю себя посвятившей ботаническим раритетам, трогательным монологам о муках, переживаемых ею при необходимости отрезать у амарилла веточку, и так далее. Перед нами открывается незаметная тихая жизнь, на которую не способны повлиять социальные или гендерные конфликты, бывшие главными доминантами актуального искусства еще десятилетие назад.



4 сезона Вероники Рид (зима). Видео. 2001.  
Courtesy: PIN, Freunde zeitgenössischer Kunst für die  
Pinakothek der Moderne e.V., München

## центр помпиду: дада — да!

С 5 октября по 9 января Музей современного искусства имени Жоржа Помпиду представляет ретроспективу, посвященную дадаизму. За последнее десятилетие это первый проект такого масштаба, чья обширная экспозиция представляет более 1000 картин, скульптур, фотографий, коллажей, кино- и видеозаписей и документов из самых престижных музеев и частных коллекций, в первую очередь самого Центра Помпиду, предложившего для выставки весь свой НЗ по дада — музейный фонд этого движения.

Движение дада, возникшее в начале 1916 года, посреди утомительной и жестокой войны, в нейтральном Цюрихе, в те годы собрало вокруг себя самые сливы тогдашнего искусства — настоящую международную богему. Правда, рождение дада, если верить одному из наиболее его продвинутых сторонников, Хансу Арпу, произошло еще в 1914 году в компании Марселя Дюшана, Франсиса Пикабия и Ман Рэя. Официально же датой рождения дадаизма считается 5 февраля 1916 года, когда в Цюрихе открылось знаменитое «Кабаре Вольтер» во главе с поэтами Тристаном Тцарой и Хуго Баллем. В 1917-м состоялась первая выставка художников-дадаистов, в ряды которых входили, помимо вышеупомянутых, Рауль Хаусманн, Георг Гросс, Джон Хартфилд, Макс Эрнст и др.

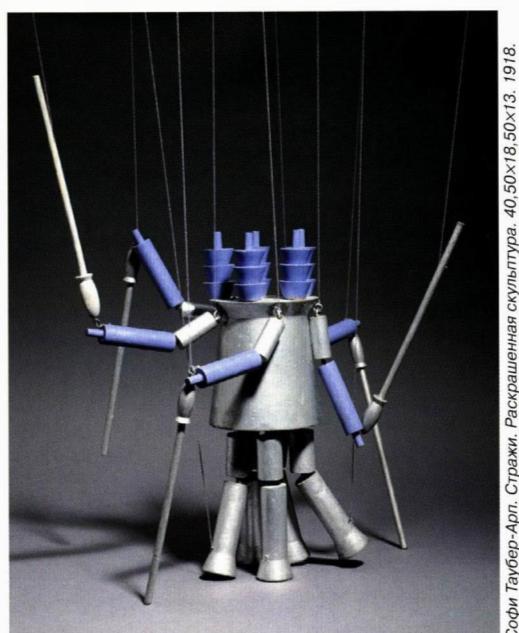
Главными чертами дадаистов считаются их предельная отвязность и сумасбродство, сдобренные интеллектуальной заумью (даже само слово «дада» является абсурдно-логическим продуктом, имеющим множество вполне рациональных, но противоположных трактовок). Многие качества этого феномена уже в 1920-е годы легли в основу сюрреализма, так же как и бывшие дадаисты — Эрнст и Пикабия стали ведущими апологетами «сверхреального искусства».

Возможно, главной заслугой дада перед искусством было открытие такой художественной формы, как объект. Это не произведение искусства и не повседневная вещь, а вовсе нечто особенное. Наиболее яркий пример объекта — «реди-мэйды» Дюшана, ставшие прообразами сюрреалистических «найденных объектов» («found objects»). Центром всей экспозиции в Центре Помпиду должна стать знаменитая дюшановская работа «L.H.O.O.Q.» (1919), известная также как



Марсель Дюшан и Ман Рэя. Марсель Дюшан в образе Прекрасной Елены. Бромсеребряная печать. 16,30x11,20. 1921. Collection Yves Saint Laurent — Pierre Bergé. © Succession Marcel Duchamp/Adagp, Paris 2005

«усатая Мона Лиза». Напомним, что приписываемый Дюшану прием демифологизации признанных шедевров был свойствен всем участникам движения «иррационалистов», впоследствии переименовавших себя в дадаистов.



София Таубер-Арп. Стражи. Раскрашенная скульптура. 40,50x18,50x13. 1918.  
Museum Bellerive Zürich, Schweiz. © Adagp, Paris 2005



Марсель Дюшан. Вращающееся колесо (точная оптика). Реди-мэйд: велор. мед., плексиглас, мотор, металлический диск. 148, 60x64, 20x60, 90. 1920.  
The Museum of Modern Art, New York, Etats-Unis. © Succession Marcel Duchamp/Adagp, Paris 2005



Йоханнес Бааргельд. (Дешевое варево. Кубистический трансвестит на подиуме) Фотомонтаж. 30,90x14,40. Ок. 1920.  
Collection Frau Claudia Oelker. © Galerie Brusberg Berlin



## русское искусство: экспортный вариант

Выставка, озаглавленная боевым кличем «Россия!», откроется в нью-йоркском Музее Соломона Р. Гуггенхайма 16 сентября, почти сразу после закрытия в нем нашумевшего проекта Аркадия Ипполитова «Роберт Мэплторп и классическая традиция». Как объявляют ее организаторы, «Россия!» должна стать наиболее полной и значительной зарубежной выставкой русского искусства после окончания «холодной войны». Действительно, ее масштаб впечатляет: более 250 произведений искусства, включая хроматические шедевры русских художников, и работы иностранных мастеров из императорских коллекций и собраний Щукина — Морозова. Экспонаты для нее предоставили главные музеи нашей страны — Эрмитаж, Русский музей и Третьяковская галерея, а продлится эта выставка на берегах Гудзона до 11 января.

По своей полноте новый проект вполне может претендовать на сравнение с музеем русского искусства в Нью-Йорке. Во-первых, хронологический диапазон «России с восклицательным знаком» охватывает почти тысячелетие, с начала XIII века вплоть до наших дней. Во-вторых, достойна удивления площадь занимаемого ею пространства — центральная ротонда и семь этажей знаменитого здания Фрэнка Ллойда Райта.

Первый этаж отведен под экспозицию искусства Древней Руси, второй отдан собраниям Петра I, Екатерины II и Николая I, составив-



Александр Деинека. Колхозница на велосипеде. Х., м. 118,1x216,9. 1935. ГРМ.  
© Estate of Alexander Deineka / RAO, Moscow / VAGA, New York. Photo: © State Russian Museum, St. Petersburg

шим основную часть эрмитажной коллекции живописи и скульптуры Западной Европы. Отдельный раздел выставки будет посвящен искусству Петровской эпохи и XVIII веку в целом. Далее следует художественный рассказ о русском академизме и передвижниках с «Бурлаками на Волге» в роли центрального произведения эпохи, а также подборка французской живописи из коллекций Щукина — Морозова. Затем, уже на пятом этаже, нью-йоркская аудитория сможет познакомиться с историей русского модернизма от Брубеля до Малевича с его «Черным квадратом». Здесь же расположится и репрезентативная подборка достижений соцреалистов — Пименова, Бродского, Дайнеки и др.

Раздел № 8 на шестом этаже начинается с произведений военного времени, среди которых есть и знаменитое «Письмо с фронта» Лактионова, — художника, чья гиперреалистическая манера, наверное, очень близка американскому вкусу. А завершают его вполне логично работы официальных мастеров заката советской эпохи, панорамы героических будней рядовых строителей коммунизма. Наконец, последняя часть выставки отдана нонконформизму (Кабаков, Комар и Меламид, Булатов, Янкилевский и др.). Любимец отечественного постмодернизма Кулик тоже вошел в эту супервыставку, организованную для знакомства американцев с русским искусством, до сих пор малоизвестным за рубежом.

## большие тела, большой успех

Сергей Голлербах, Нью-Йорк

В нью-йоркском Художественном музее Челси (Chelsea Art Museum, Вест энд, 22-я улица, 556 / 11-я авеню) с 16 июня по 23 июля проходила персональная выставка Михаила Турковского «Новейшая живопись. 2000—2004».

Творчество художника, эмигрировавшего из СССР в 1979-м и получившего затем широкую известность и признание как в Америке, так и в Европе, можно было бы назвать экспрессионистическим, если бы такое определение не нуждалось в пояснениях. Лучше назвать его картины жизнеутверждающими. Сюжет подавляющего большинства картин Турковского — человеческое тело. Большие полотна, написанные в теплых, сочных тонах с преобладанием красного цвета, изображают монументальные фигуры, преимущественно женские. Они лишены какой-либо красоты, порой даже грубоваты и гротескны, но в них заключена сила жизни, и они как бы писаны кровью. Обычно мы ассоциируем кровь со страданиями, ранами, у Турковского же «кровь» — живоносная, циркулирующая. При желании в тушах, им изображенных, можно увидеть элемент эротического вызова и даже угрозы, однако все это заключено в общий цикл человека как средоточия жизни, — которая, как мы знаем, прекрасна, уродлива, жестока и милосердна. Сильно в полотнах Турковского и стремление к обобщению и полуабстракции, иногда в соединении с сознательным примитивизмом. Но и это ведь тоже часть нашего восприятия окружающего мира.

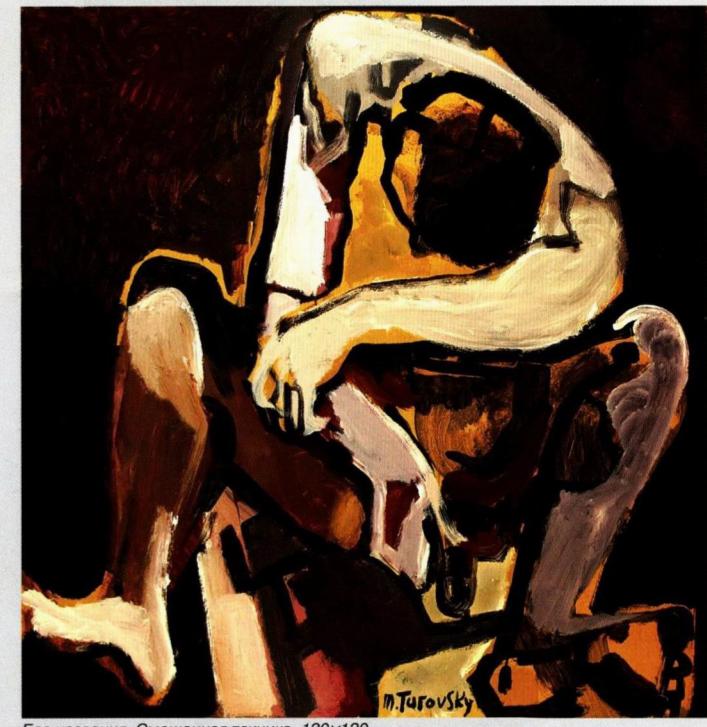


Без названия. Смешанная техника. 120x120.  
Собственность художника

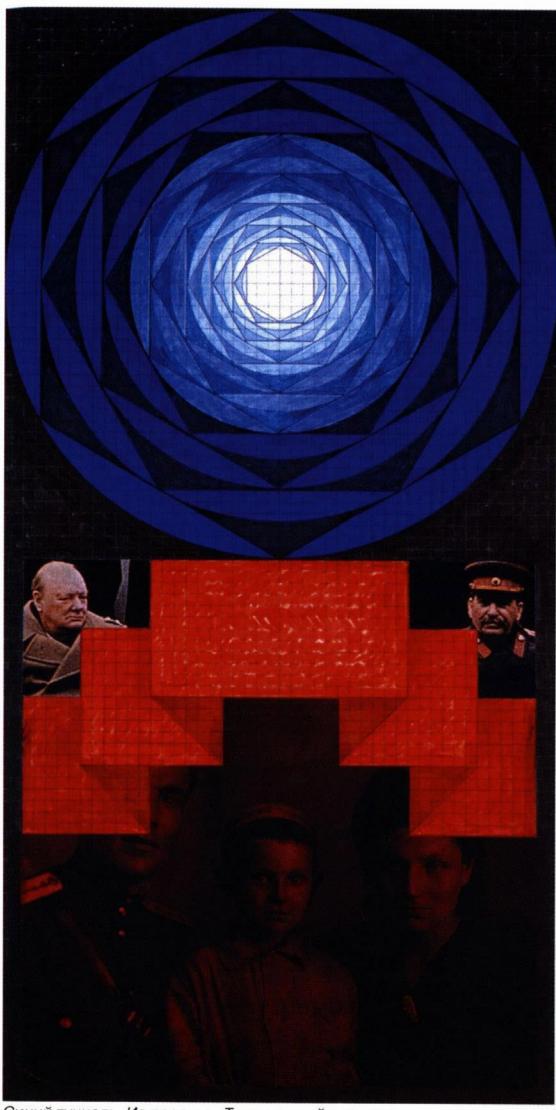
## инфо+

Большинство работ художника — «Untitled», что говорит о хорошем вкусе, поскольку нет ничего хуже претенциозных названий; там же, где названия есть, они вполне на месте — как на картине «Возвращение блудного сына», одной из самых абстрактных у Турковского.

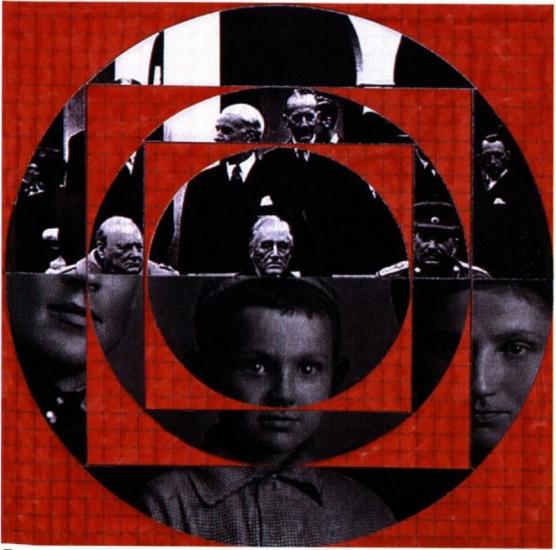
В творчестве каждого художника можно найти его «родословную», есть она и у этого мастера. Турковский, как кажется, продолжатель традиций русского авангарда, но не абстрактного его направления, а чисто живописного. Как известно, русский авангард стал результатом творческой переработки традиций народного искусства, иконы и французского модернизма, от фовистов до кубистов. Соцреализм задушил новаторское творчество, а когда в Советском Союзе зародилось диссидентское искусство, оно пошло по линии политического протesta и концептуализма. Михаил Турковский — один из очень немногих современных художников, продолжающих именно живописные традиции русского авангарда, мастеров «Бубнового валета». Хотя, уже давно живя на Западе, он основательно приобщился и к французской живописной культуре, отчего в его работах можно усмотреть некоторое влияние Брока и Руо. В каком-то смысле этот художник даже больше «француз», чем русский. Но что такое русский? Все мы — смеси национальностей и культур, которые дают возможность каждому из нас обрести собственное лицо, выделиться из общего ряда. Лицо Турковского — выразительное, с четкими и сильными чертами.



Без названия. Смешанная техника. 120x120.  
Собственность художника



Синий туннель. Из проекта «Трехдневный уик-энд». Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York. Photo: Alan Zindman



Большие красные усы. Из проекта «Трехдневный уик-энд». Фрагмент

## обнимитесь, миллионы: трехдневный уик-энд

Сергей Голлербах, Нью-Йорк

**С 16 июня по 29 июля в нью-йоркской галерее Роналда Фелдмана (Ronald Feldman Fine Arts, Мерсер стрит, 31) проходила выставка работ Виталия Комара «Трехдневный уик-энд».**

Виталий Комар и Александр Меламид широко известны не только в России и Америке, но и в международных художественных кругах. Обычно они работают вместе, однако на сей раз Виталий Комар показал только свои работы, и вот по какой причине. Выставка «Трехдневный уик-энд» — особого рода духовная и интеллектуальная автобиография художника, его кредо, его философия жизни.

Что же именно означает название? Как всякое концептуальное искусство, творчество Комара требует внимательного «прочтения», и потому резонно обратиться к пояснениям самого художника.

«Трехдневный уик-энд», — говорит Комар, — представляет собой мирное сосуществование людей различных верований и духовных концепций. Пятница для мусульман, суббота для евреев, воскресенье для христиан. Идея создания экуменических символов в форме универсальной мандалы восходит к моим юношеским мечтам». В этих мандалах, поясняет художник, он постарался соединить древние символы духовности с историческими и чисто личными образами, хотя они могут казаться и далекими и даже противоположными по смыслу. Так, например, он рассказал о том, какое значение для него уже много лет имеет крымский саммит 1945 года, собравший вместе Сталина, Черчилля и Рузвельта: «Фотографию ялтинской конференции я впервые увидел в 80-е годы в Нью-Йорке, в Советском Союзе она была запрещена. В течение многих лет я не мог понять, почему был так очарован ею. Я написал даже несколько картин на эту тему, и на первой из них превратил лицо Рузвельта в головку ЭТ (экстра-террестриса) — ребенка-инопланетянина, выходца из другой политической системы». Этот сюжет имел продолжение. «Года два тому назад, — поделился Комар, — разбирая старые семейные фотографии, я наткнулся на снимок, который очень любил в детстве: мои отец и мать и я, шестилетний мальчик. Мой отец — в военной форме Второй мировой войны. Это был последний раз, когда мы все собирались вместе, — мои родители вскоре развелись, отец уехал из Москвы, и я больше никогда его не видел. Неожиданно я вспомнил фотографию со Сталиным, Черчиллем и Рузвельтом и понял, почему она меня так заворожила: положив эти два снимка рядом, я вдруг увидел, что первый в какой-то степени напоминает мою семейную фотографию».

Для художника подсознательно эти две фотографии слились воедино, ему стало ясно, почему он превратил лицо Рузвельта в голову ребенка-инопланетянина: это был его автопортрет, его, русского еврея, как бы пришельца с другой планеты. Надо тут прибавить, что Комар не делает секрета из причины развода своих родителей — несоответствия их религиозных традиций (еврейской у матери и христианской у отца), а также охотно рассказывает о том, что в детстве его соседями были татары, с которыми он дружил. Детские воспо-



Симметричный ландшафт. Из проекта «Трехдневный уик-энд». Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York. Photo: Alan Zindman

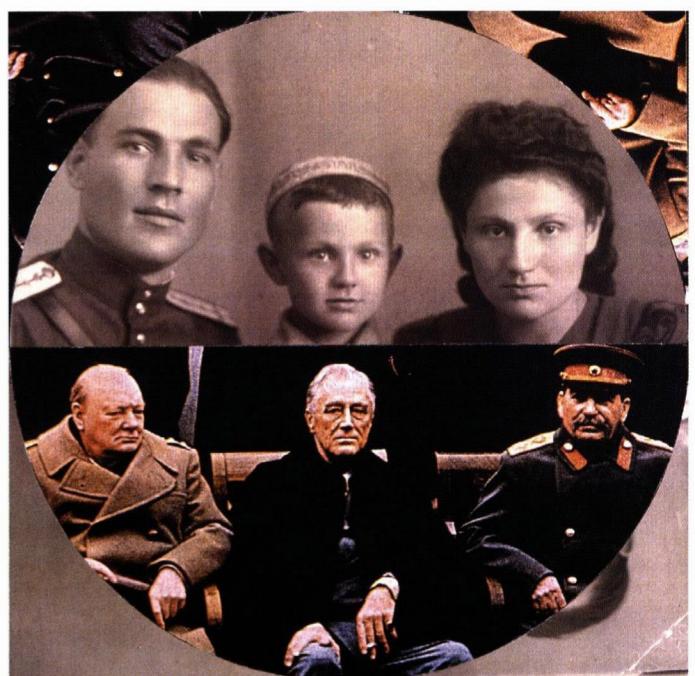
минания и эмоциональные травмы породили в Комаре страстное желание вновь обрести гармонию и выразить это в художественных образах. Так родилась идея «Трехдневного уик-энда» и универсальной мандалы, буддистского символа Вселенной, используемого при медитации.

К такой медитации и «прочтению» персональной жизни автора выставки и призвал своего зрителя Виталий Комар в галерее Рональда Фелдмана, где были представлены многочисленные коллажи из упомянутых выше фотографий с различными геральдическими знаками и символами. Мандалы выставлялись как витраж, фрагменты которого представляли собой зеркала, — так что зритель мог увидеть себя частью этого круга Вселенной. В центре одной из них имелось отверстие, куда можно было просунуть голову и быть сфотографированным самим художником. Смысл этого — в ощущении физической причастности к мандале. Некоторые сочли такую экспозицию слегка театральной и даже граничащей с увеселительным парком. Но так ли это?

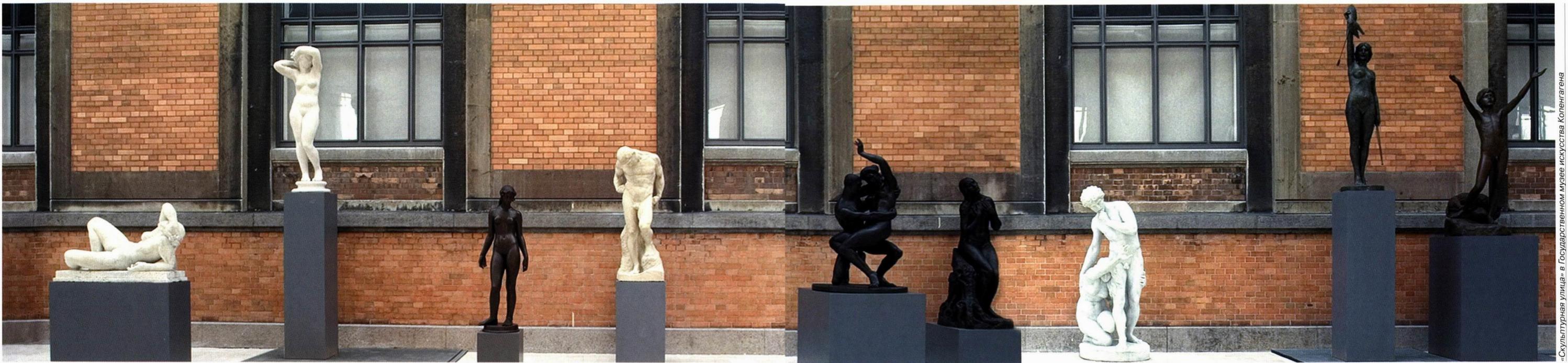
Что касается мандалы с отверстием в центре — она, конечно, напоминает аттракцион, но задумаемся: в чем же его смысл? Человек просовывает голову, и она вдруг венчает тело в рыцарских доспехах либо в костюме эпохи Людовика XIV, или тело дикаря в одеянии из травы и перьев. Человек смеется, он доволен. Почему? Да потому что происходит своего рода реинкарнация, человек становится хоть на минуту иным. Желание быть другим глубоко заложено в психике каждого. Этому желанию и отвечает мандала с отверстием в центре; приобщаящийся к ней человек хотя бы ненадолго ощущает в себе что-то совсем иное. Так во всяком случае эту инсталляцию понял я.

Галерея Рональда Фелдмана находится в самом центре нью-йоркского Латинского квартала, в районе Сохо. Недалеко от галереи — известная улица Канал-стрит. Эта тянущаяся поперек Манхэттена магистраль чрезвычайно пестра: тут и китайские рестораны, и громадный магазин художественных материалов, и всякого рода магазинчики готового платья, электроники, откровенные бараходки и даже лавка Армии и Флота, где продаётся поношенное воинское обмундирование. Выйдя из галереи (вернисаж состоялся субботним вечером), я прошел по Канал-стрит и попал в сплошной поток людей всех национальностей, рас и возрастов. Шум стоял невероятный — крики, смех, ругань, гудки автомобилей и вой полицейских и пожарных сирен. «Вот это и есть та Вселенная, в которую Виталий Комар

хочет внести гармонию и равновесие», — подумал я. И еще — в этом же районе Сохо одновременно (какое совпадение!) в кинотеатре «Форум» начали демонстрировать «Колесо времени» известного немецкого режиссера Вернера Херцога. Фильм — о песочной мандале Калачакра, известной как Колесо времени, и в нем участвует сам Далай-лама. Что бы это значило? Пожалуй, только одно: в наш век лихорадочного развития науки и техники, в условиях непрекращающейся идеологической, религиозной и национальной вражды не исчезла еще тяга к внутренней гармонии, к духовному совершенству и мирному сосуществованию духовных концепций. Отдав три дня уик-энда трем главным религиям нашей цивилизации — исламу, иудаизму и христианству, художник Виталий Комар дал нам как бы четвертое измерение: универсализм восточной философии и религии, примиряющей все догмы и каноны во имя всеобщего духовного роста и взаимопонимания.



Хрупкое единство №1. Из проекта «Трехдневный уик-энд». Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York. Photo: Alan Zindman



## дания: реализация художественной прихоти

Александр Котломанов, Копенгаген — Санкт-Петербург

**Если какие-то европейские города имеют лощеный облик охранием и реставрируемого музея, то столица Дании скорее напоминает строившийся на протяжении столетий огромный королевский дворец, чьи многочисленные корпуса и флигели погружены сейчас в сонное оцепенение. Копенгагенские замки, резиденции светских властей и церкви с башнями-доминантами оставляют впечатление какой-то отстраненности; будто в этом современном городе безупречного дизайна и холодного торжества технологии они ведут призрачную параллельную жизнь, существуя как бы вопреки современным представлениям о Датском Королевстве как о крохотной скучно-благополучной стране, далекой от проявления каких-либо амбиций.**

Первое, что изумляет в этом городе, — это присутствие в нем повсюду совершенно фантастических образцов старинной архитектуры и чрезмерное обилие статуй и скульптурных украшений, что по сути окончательно разрушает старый миф о «непластичности» североевропейских народов. Среди архитектурных памятников XVI—XIX веков, в большинстве своем имеющих гордый, «державный» характер, особенно выделяется башня здания биржи, построенная более трех столетий назад. Ее шпиль формируется несколькими фигурами медных крокодилов, вернее, их заплетенными будто для кондитерского украшения хвостами. Подобная смелость в реализации самых бредовых, «сюрреалистических» замыслов была до нашего времени уделом не построек общественной значимости, а обязательным атрибутом грандиозных дворцовых комплексов и парков, где свободно могли бы реализовываться все эстетические причуды их аристократических владельцев.

О том же образе старинного аристократического парка напоминает и многообразие копенгагенской скульптуры. Покрытые, как и медные крыши датской столицы, яблочно-зеленою патиной, эти бронзовые статуи демонстрируют здесь все виды монументальной пластики — от конных монументов в имперской стилистике и одиночных статуй всевозможных деятелей датской истории до бюстов, голов и декоративных композиций. В ряду последних особенно интересен скульптурный комплекс, выполненный в 1980-е годы итальянцем Арнальдо Помодоро для маленького парка, выходящего от курдонера королевской резиденции Амалиенборг к гавани Копенгагена. В окружении ожесточенно бьющих фонтанов и геометрически постриженных зарослей кустарника здесь вырастают зелено-черные металлические конструкции, с образцовой органичностью воспроизводящие эффект руинированной, рассыпающейся архитектурной формы, как бы разлагающейся на минеральные элементы.

Сама датская скульптура, по разнообразию и количеству претендующая на статус пластической школы, в основном дает впечатление холодного следования классическим правилам или же — нарочитой экспрессии, все равно оставляющей ощущение какой-то суррогатной, слишком просчитанной витальности. Это видно не только на примере зеленых монументов улиц и площадей Копенгагена. В одном из центральных музеев датской столицы — Государственном музее искусства — недавно открылась экспозиция «Датская скульптура. 1850—2000», основную часть которой составляет «скульптурная улица», пролегающая во внутреннем просвете между старым музеем зданием и его современной пристройкой из стекла, стали и стерильных белых стен. Более всего в этой добросовестно и умело аранжированной экспозиции меня заинтересовали «декадентские» скульптуры — зашедшая в экстаз «Дриада» Нильса Хансена Якобсена и «Адам и Ева, оплакивающие Авея» Карла Йохана Бонессена. В последней композиции, где голые прародители восседают над телом убитого Авея (мальчика лет десяти-двенадцати), ее автор выбрал в качестве наиболее выразительной гримасы скорби Евы выражение лица удачно уковылевшейся наркоманки: даже сама поза восседающей на коленях жены Адама с расслабленно оттянутой в сторону рукой подтверждает эту версию. Любопытная параллель наркотической композиции начала XX столетия обнаруживается этажом выше, где прямо на лестничной площадке помещена современная датская скульптура, натуралистично изображающая двух сидящих на кровати влюбленных цвета полежавшего трупа.

Впрочем, есть в датской скульптуре и по-настоящему сильные, замечательные мастера. Это — классицист Бертель Торвальдсен, помимо всего прочего, реализовавший проекты тотальной организации интерьера христианского храма при помощи круглой пластики, а также наш современник Пер Кьеркеби, известный еще и в качестве неизулярного абстрактного живописца. Увлеченный минимализмом, в 1970—1980-е годы он работал в жанре нефункциональной архитектуры, а теперь по преимуществу выполняет черно-бронзовые изваяния, где в объемном месиве, как в «Неведомом шедевре», вдруг появляется намек на ясную фигуративную, телесную форму. Серия таких его произведений украшает и фойе нового здания Национальной оперы в Копенгагене.

В том же Государственном музее искусства в настоящее время можно, помимо «скульптурной улицы», увидеть и довольно странную развеску живописных работ. Она даже организуется в своеобразную выставку под названием «Шедевры», среди которых — полотна Кранаха, Эль Греко, Рубенса, Марке, Матисса, Брока, Модильяни и Пи-

кассо. В отдельном помещении находится экспозиция фотографии — от Ман Рэя до серии крупных цветных снимков Сары Лукас, включая ее великолепный портрет верхом на унитазе — в грязной белой майке и с сигаретой в зубах. Шедевры Лукас экспонируются на удивление продуманно и эффектно — на отдельной стене в небольшом зале, где находится еще и диванчик для их долгого медитативного просмотра. Чего уж точно не скажешь об их соседях по собранию копенгагенского музея, среди которых такие бесспорные редкости, как живопись Мантены, Пармиджанино и Брейгеля-старшего, представленного «аппетитной» аллегорией, изображающей тучную физиономию, чьи щеки-колобки обкусываются двумя худыми и злобными субъектами. Великолепному впечатлению от разнообразия этой коллекции мешает одна беда — вновь вошедшая в моду ковровая развеска. Представьте себе скучнейшую белую стену, на которой в девять рядов распределены далеко не последние произведения мирового искусства и где картины миниатюрного размера почему-то оказываются под самым потолком. Даже если учесть тот факт, что эта экспозиция стала временным следствием реконструкции старого здания музея, все равно она выглядит настоящим издевательством и над картинами, и над аудиторией.

В смысле адекватности кураторской стратегии намного более успешна выставка, занимающая все экспозиционное пространство кирпичного дворца-замка Шарлоттенборг, в одном из корпусов которого располагается датская Академия художеств. Выставка называется «Сеул: До сих пор» и посвящена современному искусству Южной Кореи, в свое время вышедшему на международную арт-сцену благодаря Нам Джун Пайку. В Шарлоттенборге экспонируются работы более молодых художников, причем некоторые из них одновременно принимают участие в 51-й Венецианской биеннале. В общих словах, эта экспозиция фокусируется на проблематике развития конкретного города Сеула как сцены и как места, наблюдавшихся во временном промежутке от начала 1990-х до сегодняшнего дня. При этом в инсталляциях, энвайронментах и видеоперформансах корейских художников акцентируются в основном темы семьи, социальных противоречий и — как же без этого? — идентичности сеульских гомосексуалистов. Как обычно на таких показах, общая атмосфера здесь намного интереснее, чем сами конкретные произведения, хотя этот интерес во многом сродни тому, что сближает искусство с индустрией развлечений. Например, вы смотрите глубокомысленное видео с чередованием идиллических семейных фотографий, и вдруг за спиной у вас кто-то из незримого динамика начинает долго и громко отхаркиваться... Уже при выходе с основной экспозиции я, любопытствуя, остановился возле видео, где крупным планом показывалось, как голые женские ноги разминают большой кусок мяса, напоминающий и на веряка подразумевающий сердце. Камера медленно поднималась



«Скульптурная улица» в Государственном музее искусства Коленгагена



Пармиджанино. Портрет Лоренцо Чибо. Дерево, масло. 1523.  
Государственный музей искусства, Копенгаген



Андреа Мантеня. Муки Спасителя. Дерево, темпера. 1495—1500.  
Государственный музей искусства, Копенгаген



Жан Нувель. Фрагмент проекта «Луизианский манифест». Foto: Steen Møller Rasmussen

вверх до колена, замирая на этом самом месте в художественной нерешительности.

Зато всех своих коллег по корейскому contemporay превзошел художник Чой Жонг-Хва, работающий, как сказано в аннотации, с «декоративной оболочкой города», коммерческими баннерами и дешевыми пластиковыми изделиями. Он не использует конкретно их, а отталкивается от форм и красок этих предметов, вырабатывая уже самостоятельные энвайронмент-образы. В одном из дворов дворца-замка, на фоне темно-коричневых старых стен и черной брускатки, Чой соорудил огромную надувную клумбу с толстыми цветами причудливой формы. Их белый цвет, разбавленный типичными для художественной культуры Дальнего Востока интенсивными цвето-тональными реминисценциями, в контрасте с контекстом окружения составил неожиданно изящную композицию. Во втором дворе копенгагенского замка надувается и сдувается монументальных размеров корона, напоминающая в середине своего «рабочего цикла» прожорливое инопланетное чудище Громозеку из известного советского мультика. В отличие от этой формы-трансформера цветы надуты постоянно — лишь поздно вечером из них выпускают воздух, и они становятся похожи на распластанную оболочку разноцветного аэростата.

Что особенно видно в связи с «Сеулом», contemporary art в прекрасном королевском Копенгагене работает скорее на столкновении форм и контекстов, игре нового со старым — всем тем, что характерно для искусства крупного современного города. Несколько иной подход к экспонированию да и к восприятию современного искусства находишь в необычайно популярном музее Луизиана, расположенному в городке Хумлебек, на бывшей вилле, выходящей прямо к морю. Будучи одним из первых полноценных музеев современного искусства, Луизиана начала формироваться еще в 1950-е годы и сейчас является удивительно полной и в то же время не по-музейному яркой коллекцией живописи, скульптуры и графики второй половины XX века, собравшей художников самых разных — от Габо и Матисса до Синди Шерман и Томаса Деманда. Половина этого частного собрания демонстрируется в сложной архитектурной системе приземистых корпусов и стеклянных коридоров, которые кое-где уводят в невидимые и оттого таинственные подземные помещения. Здесь регулярно проходят по-своему блестящие или просто любопытные выставки — сейчас в залах Луизиана открыты экспозиции знаменитого французского архитектора Жана Нувеля и американского постпоз-артиста Майкла Бивиляквы.

Наверное, наибольшая ценность этого музея-виллы — как раз то, что и привлекает сюда массу посетителей, — заключается в его традиционно-пейзажном парке, где экспонируется музейная коллекция объемной пластики. Собственно, это один из первых «скульптурных парков», которые во второй половине прошлого столетия организовывались почти при всех уважающих себя художественных музеях. Основная доля скульптурного собрания Луизиана приходится на монументальные бронзы Мура 1960—1970-х годов, работы Колдера, Миро, Эрнста и Джакометти. Что касается первого и последнего корифеев из этого списка, то при плотной концентрации их произведений на квадратный метр пространства становится ясно, что и Мур и Джакометти в определенное время стали просто тиражировать свои образы. Особенно это ощущимо в связи с английским скульптором. Столь нерадостное «открытие» усугубляется еще и тем, что огромные бронзовые фигуры Мура лишь имитируют тяжелый пластический объем: если по ним постучать, ответом будет гулкий звук пустоты.

С другой стороны, если Почтить за ценность «Полулежащих фигур» Мура их роль эффектного дополнения к ландшафтной декорации выходящего на побережье парка, их бутафорский характер воспринимается как должное. Вообще говоря, этот перенос восприятия с качественно формой на ее же прихотливую и продуманную игру с пространством здесь, в Луизиане, стоит учитывать повсюду. Так, «Женщина-ложка» Джакометти кажется неотделимой от огромного, с видом на зеленый дворик, окна, на подоконнике которого она так «подомашнему» установлена. А фотorealистические деревья в картине

Рихтера, украшающей угол наполовину застекленного коридора, кажется не чем иным, как просто видовой картинкой, вполне ожидающим атрибутом любого частного дома.

Ненавязчивой реализацией художественной прихоти владелец музея-виллы воспринимается и та часть выставки Нувеля «Луизианский манифест», что расположена в парке, на лужайках и непосредственно на морском берегу. Впрочем, тут просматривается и авторская прихоть хитроумного француза, вовсе не случайно выбравшего Луизиану в качестве доказательства собственного афоризма: «Каждая новая ситуация требует новой архитектуры». Выросшие на лоне природы постройки создателя барселонской башни Агбар являются, с одной стороны, типичными садово-парковыми «малыми формами»: миниатюрная пристань, скамейки, беседка... С другой — все они имеют определенную концептуальную нагрузку. В частности, беседка оказывается «кабинетом», где на одной из внутренних стен транслируется киноаппарат беседы Нувеля с одним из строителей Луизианы, архитектором Вильгельмом Волертом. В целом пространственная организация нувелевских мини-сооружений выстраивается по принципу акупунктуры, то есть задействует ключевые точки восприятия, открывающие взору специфику конкретного места. Интересно также, что эти полезные объекты напоминают скорее минималистскую скульптуру, отличаясь от нее лишь своим функциональным характером. Вряд ли Нувель позаимствовал этот весьма востребованный в современной архитектуре пластицизм у датчан, но уж точно продемонстрировал с блеском его сильнейшую адекватность именно этому геокультурному пространству, где до сих пор успешно работает давняя аристократическая традиция соединения показательной скромности с самым изощренным художественным вкусом.

Автор и редакция благодарят Инну Соснову,  
Датский культурный институт и Совет Министров Северных стран  
за помощь в подготовке материала.



Чой Жонг-Хва. Цветок Дракона. Mori Art Museum, Tokyo, Japan



Мстислав Добужинский. Заставка к повести Федора Достоевского «Белые ночи». 1922

## кому же он нужен — художник мстислав добужинский?

Федор Борисов

В конце июня на парижском аукционе Друо Монтень (Drouot Montaigne) состоялась грандиозная (и, вероятно, не последняя) распродажа работ Мстислава Добужинского, которая произвела тройную сенсацию. Во-первых, по оценкам специалистов, эти торги оказались «распродажей десятилетия»: организаторы предложили интересующейся публике около 400 работ Мстислава Добужинского, одного из лидеров «Мира искусства». Во-вторых, скandalно высокой оказалась прибыль аукционистов: из выставленных на продажу 274 лотов были проданы все до единого, общая выручка составила около 4 миллионов евро. И, в-третьих — выяснилось, что все распроданные в Париже сокровища вкупе могли достаться Российской Федерации по цене всего лишь одного из лотов. Но не достались. И в этом — основная интрига случившегося.

Казалось бы, выставленные на торги работы Добужинского 1902—1956 годов не должны были оставить равнодушными многих, причисляющих себя к патриотам отечественной культуры (и не важно — Россия ли это, Франция или маленькая Литва). Но наследие мирикурсника, на вещи которого даже не существовало котировок (Добужинский прежде не считался «рыночным» художником, и потому предварительная оценка всех 274 лотов, так называемый эстимейт, составил всего 350 тысяч евро), ушло в руки покупателей, среди которых преобладали отнюдь не государственные музеи, бьющиеся за честь пополнить государственные музеи и хранилища вновь возвращенными раритетами, а обыкновенные «физические лица».

Конечно же, Добужинский — имя! Известнейший художник Серебряного века, мирикурсник, в пору своего житья в Петербурге учивший рисованию Владимира Набокова и не затерявшийся в эмиграции... Но такого коммерческого успеха в Друо не ожидал никто! Об атмосфере аукциона, обо всем том, что ему предшествовало, а также о многом другом, что сопутствует судьбе русского художественного наследия за рубежом, нам рассказал давний друг «НОМИ» французский коллекционер, а ныне и российский академик Ренэ Герра. Герра, который просто не мог не стать свидетелем и участником столь значимого для него как для собирателя события. Но — по порядку.

Аукционный дом Друо, как считает наш французский консультант и уважаемый гость, был выбран в качестве места торгов престижным русским искусством не случайно. Он находится в респектабельнейшем районе Парижа — именно здесь много лет тому назад в театре на Елисейских полях проходили знаменитые «Русские сезоны», шла «Пиковая дама», выступал Шаляпин. Место не на задворках французской столицы, и все-таки сам аукцион, как считает Герра, возникший и прошедший под знаком сенсации, мог бы пойти и по другому сценарию...

— В середине июня этого года, еще до появления информации в еженедельной газете, которую выпускает аукционный дом Друо, я узнал о том, что готовится большая распродажа работ Добужинского. Я пришел в аукционный дом за каталогом, посмотрел его внимательно и понял, что этот будет аукцион если не века, то года. И все же мне лично было безмерно больно даже думать о грядущей распродаже. Без преувеличения и громких слов, я считаю, что это трагедия. Объясню, почему.

Я имел честь знать и дружить со старшим сыном Добужинского — Ростиславом Мстиславовичем (меня с ним познакомил Дмитрий Дмитриевич Бушен). Ростислав Мстиславович был замечательным художником и много сделал для увековечения памяти отца. Я у него часто бывал — и один, и с Дмитрием Бушеном; у меня хранятся фотографии об этих встречах, и я отлично знаю, что из работ отца Ростислав Мстиславович ничего не продавал. Хотя он жил скромно — именно скромно, но отнюдь не бедно. Как у художника, у него были заказы до конца века.

Немного отвлекусь, но считаю важным отметить, что в эмиграции, на мой взгляд, по крайней мере три русских художника достойно продолжили дело своих знаменитых родителей. Это Николай Александрович Бенуа — он работал в La Scala театральным художником. Это Александр Борисович Серебряков, сын Зинаиды Серебряковой, — он был художником по интерьерам, очень известным: ему делали заказы бароны, герцоги, и он был завален работой до самых последних дней своей жизни. Интересно, кстати, что до 90-х годов его работы продаются в Париже гораздо дороже, чем работы его матери. (Сейчас, правда, все наоборот.) И третий художник — Ростислав Мстиславович Добужинский.

В мастерской, которая находилась в доме номер 13 по улице Cinq Diamants и которую я не раз посещал с благодарностью к ее хозяину, на стеллажах и хранились работы его отца. В память о нем Ростислав Мстиславович выпустил в свет книгу Мстислава Добужинского — «Воспоминания». В 1982 году я привез ее в качестве подарка Г.И. Чугунову, который потом издал ее (без разрешения Ростислава Мстиславовича) в серии «Литературные памятники». (Была критическая статья по этому поводу в газете «Русская мысль», в которой младший Добужинский совершенно справедливо негодовал по поводу незаконного издания книги.) Время от времени он устраивал отцовские выставки в Англии и в США, издавал небольшие каталоги. В свое время, в конце 50-х годов, Ростислав Мстиславович создал Международное общество друзей Добужинского и, скорее, культивировал наследие отца, чем пользовался им, как, например, это делал младший брат Ростислава — Всеволод, живший в Америке. Тот время от времени кое-что из произведений отца не без пользы для себя реализо-

вал, и все же фактически все самое ценное было сосредоточено в руках Ростислава Мстиславовича. И вот как раз из-за его нежелания расставаться с работами отца так сложилось, что рынка Добужинского в Европе до 2005 года практически не было. Но это для Европы, а не для России. У России было много времени, чтобы решиться на приобретение всей коллекции целиком, как этого хотел сам Добужинский да и его старший сын. Еще в 90-х годах шли переговоры с одним высокопоставленным чиновником из Москвы по поводу ее приобретения, тогда оцененной в полмиллиона евро. Россия, пойдя на такую почетную во всех смыслах покупку, тогда должна была бы заплатить налог Франции в сумме 200 тысяч евро. Это немного. Забегая вперед, скажу, что эта сумма равняется цене пары работ, проданных в июне на аукционе Друо Монтень.

Что же касается архива, то, по завещанию художника, он отошел Литве. И благополучно туда прибыл. Не помню точно, когда это произошло: до смерти Ростислава Мстиславовича или уже после его кончины. Франция архив отпустила, как в свое время отпустила в Россию архив Ивана Бунина (10 или 12 чемоданов). Сейчас каждая бумажка из этого архива ушла бы за большие деньги.

Мое мнение таково, что Россия могла, если бы хотела, договориться с Ростиславом Мстиславовичем о приобретении всей коллекции целиком. Но этого не произошло. После смерти Ростислава Мстиславовича в 2000 году стали искать его родственников. Нашли в США одну женщину, дочку Всеволода — ныне американку, она за наследством не приехала. Налог оплатить не смогла или не захотела. Но скорее всего (речь идет все о тех же 200 тысячах) такой суммы у нее просто не было. И она согласилась на продажу коллекции. Перед началом аукциона, мне говорили, было опасение, что он провалится, но ушло абсолютно все, и по ценам, превышающим в несколько раз предварительные оценки.

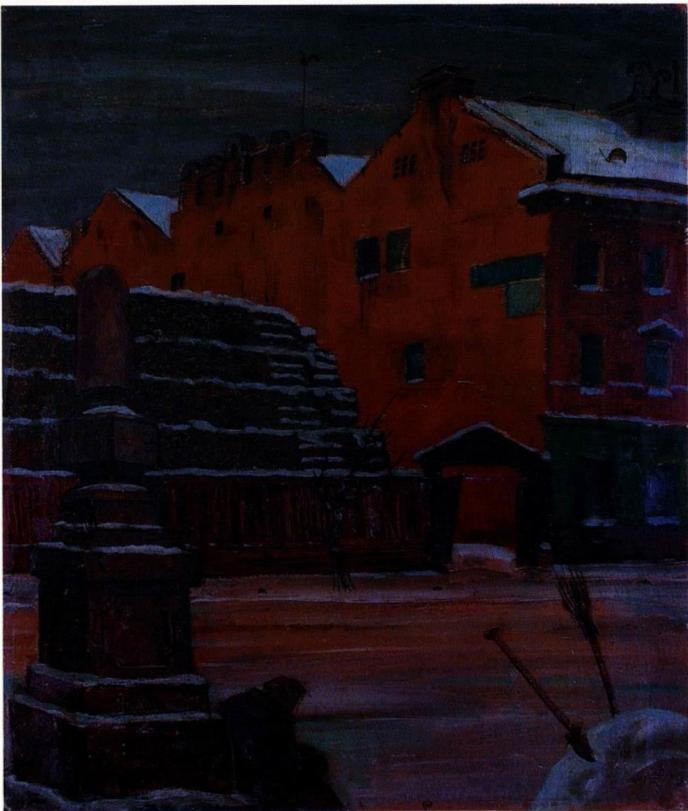
Вот, например, лот № 11, альбом «Петербург в 1921 году», восемь литографий, все подписанные, пять из них еще и с акварелью. Вещи музейные, уникальные! Они были оценены в 900 евро, а ушли, если память мне не изменяет, за 15 тысяч. Акварель «Петрушка» (1908—1923) была оценена в 4 тысячи евро, а продана за 100 тысяч. Один рисунок «Казак» (театральный костюм, Париж, 1926 год, 32×23 см), оцененный в 200 евро, ушел за двадцать тысяч. Или вот знаменитый интерьер Добужинского «Желтая комната художника» (Париж, 1927). При стартовой цене в 500—600 евро продан за 50 тысяч.

Я напрягся и купил иллюстрации к повести Достоевского «Белые ночи». Все до одной 24 работы: 15 рисунков и 9 эскизов. Одна из самых любимых работ Ростислава Мстиславовича «Пиковая дама. Офицерский круг» (Каунас, 1925, акварель, гуашь) была оценена в 2500 евро. Я очень надеялся перехватить ее за десять тысяч — но, увы, она ушла в другие руки за 50. Все работы были проданы в десять, пятнадцать, двадцать, тридцать раз больше предварительных оценок. Когда все это пошло-поехало, было видно, как радуются эксперты отец и сын Шоллеры. С суммы за каждый проданный лот снимается 20 процентов. 10 процентов идет государству, пять аукционному дому и пять процентов экспертам, которые, по-моему, ни черта не понимают в Добужинском. Во время торгов в зале было человек десять, еще пятеро вели переговоры по телефону. Значит, всего пятнадцать. Из этого числа, по-моему, человек пять коллекционеры. Остальные покупщики.

Что касается официальных французских организаций, то от них никого на аукционе не было. Кстати сказать, для них во время продаж действует принцип «réamption». Допустим, какой-то коллекционер купил «Белые ночи» за 40 тысяч евро, он, естественно, радуется. И вдруг поднимается рука, например, представителя Национальной библиотеки, заявляющего, что покупает эти уже купленные работы. И аукционный дом, согласно правилам, уступает работы представителю официальной организации за ту же сумму. Разница, правда, в том, что частное лицо платит сразу, а государственная организация расплачивается через три месяца. Но на аукционе Добужинского не было ни одного представителя французских музеев или Национальной би-



Мстислав Добужинский. Композиция с шестью лицами. Гуашь, бумага. 35x27,8. 1941. Подписана в нижней части правой стороны. Оценочная стоимость 600 евро. Из каталога аукционного дома Друо



Мстислав Добужинский. Верстовой стол в Санкт-Петербурге. Живопись на картоне. 55x45,5. 1928. Повтор аquarelli 1906 года. Подпись и дата в нижней части правой стороны. Выставлялась в 1929 году парижской галерее Druet и в 1931 году в брюссельской галерее Bellard. Оценочная стоимость 3000 евро. Из каталога аукционного дома Друо



Мстислав Добужинский. Заставка к повести Федора Достоевского «Белые ночи». 1922

лиотеки, и при этом французское правительство, не ударив пальцем о пальцем, с 4 миллионов евро получило 2! А бедный Ростислав Мстиславович не имел машины и передвигался по Парижу на автобусе. Между прочим, и книгу отца «Воспоминания» он издал за свои деньги.

Многие работы Мстислава Добужинского связаны с Парижем. В знак благодарности официальные инстанции могли бы купить хотя бы их. На самом деле у меня до последней минуты было ощущение, что обязательно, еще до продажи, появится какое-то официальное лицо и купит всю коллекцию оптом. Скажем, за полмиллиона — не такие уж большие деньги. Но — этого не произошло. Горько и обидно. Получается, что Мстислав Добужинский, один из самых важных художников «Мира искусства», Франции не нужен. Не нужен он и официальным российским кругам, всяким фондам культуры, которые тоже не смогли найти нужной суммы на приобретение всей коллекции.

И это еще не все. На прошедшем аукционе продано около четырехсот работ. Насколько мне известно, у Ростислава Мстиславовича

в мастерской их было не меньше тысячи. Уже идут переговоры о втором аукционе Добужинского, намеченного где-то на сентябрь-ноябрь, и на нем также, без сомнения, вновь появятся многие важные работы — например, шаржи Добужинского на всех миристиксников. Полагаю, что цены уже на старте будут совершенно другими.

Меня теперь спрашивают, как я отношусь к тому, что в России появились люди, которые интересуются русским зарубежьем. В каком-то смысле это мои прямые конкуренты. Могу сказать, что это процесс объективный, закономерный. Наконец-то и у богатых людей возник интерес к «Миру искусства». Ведь что покупали раньше? Ампир, красное дерево, работы Клевера, Айвазовского, Шишкина. Теперь покупают Ланского, Шаршуна, Добужинского. Кто-то оставит что-то у себя. Кто-то перепродаст купленное. Будет движение. Это жизнь. Но скажу еще раз, что коллекция Добужинского — последнее большое собрание художника русского зарубежья, которое распродается, распыляется, уходит в никуда. Чего-либо подобного по размерам и по масштабу уже не будет никогда...

## инфо+

**Как считает наш собеседник, чтобы понять, что именно случилось на аукционе Друо, следует вспомнить и не столь давнюю историю с продажей наследия другого известного русского художника-эмигранта, Юрия Анненкова. Он скончался в 1974 году, и вскоре после этого его вдова-француженка Мадлен предложила французским властям купить оптом всю мастерскую покойного супруга, но ей ответили отказом, объяснив тем, что создание музея русского художника неактуально. Вскоре Мадлен покончила с собой, и весь архив Анненкова перешел к его брату, которому он достался даром — тогда все это не считалось ценным.**

— Я купил у него часть библиотеки, — продолжает Ренэ Герра, — но среди прочих принадлежавших ему вещей я видел, например, бюст Анненкова 1911 года работы Осипа Цадкина, а также картины графа Андрея Ланского и некоторых других русских художников, которые в то время уже ценились. Брат Анненкова все это держал при себе, ничего не продавал. И вот года три тому назад в Лондоне состоялась распродажа мастерской Анненкова, того, что осталось после смерти художника. Я был на том аукционе. Продавались вещи музеиного уровня, те, которые я и видел у брата.

Кое-что мне удалось купить, прежде всего вещи, связанные с моей темой — книжной иллюстрацией. Ударными на этом аукционе были портреты Анненкова 20-х годов, а также его бюст работы Цадкина. Портрет Ахматовой ушел тогда за 100 тысяч евро. И в то же время некоторые фигуристические работы Анненкова 20—40-х годов, сделанные маслом, не были проданы, покупателя на них не нашлось.

Через год был еще один аукцион, на этот раз в Париже, где предлагалось несколько сотен работ Анненкова для кино и театра. Я купил около ста, работы 30—50-х годов. В отличие от лондонских торгов на парижском аукционе были не только коллекционеры и перекупщики (последние, кстати сказать, в основном россияне). Несколько десятков работ Анненкова было приобретено французским правительством для Национальной библиотеки и для Музея кино.

Цены на этом аукционе, надо сказать, были достаточно умеренными. Театральные костюмы (рисунки) уходили от 500 до 1000 евро за лист. Спустя какое-то время работы Анненкова, купленные в Лондоне и Париже, стали появляться на других ярмарках и аукционах (кажется, даже на «Арт-Москве»), и цены были уже гораздо выше.

Когда появился спрос на Анненкова и ажиотаж вокруг русского искусства, стали появляться фальшивые работы. Мне предлагали пачку фальшаков с печатью «G. Annenkov». Работы просто чудовищные, дрянь, с Анненковым ничего общего. Грубая подделка, к тому же я знаю, что у художника не было печати. Чуть позже мне предлагали «театральные работы Анненкова»: для правдоподобия к бумаге были пришпилены иголками кусочки ткани. За пятьдесят лет металл должен был заржаветь, а эти иголки были как новенькие: опять грубая подделка.

Несколько слов об архиве, судьба которого обсуждалась недавно в российской печати. Мне известно, что весь архив Анненкова ушел в Йельский университет за небольшую по тем временам сумму. Может быть, за 10 тысяч долларов. Свой архив художник уступил Йельскому университету по просьбе искусствоведа, поэта и переводчика Алексиса Раннита (1914—1985), который работал в университете библиотеке и был куратором славянских и восточноевропейских коллекций. Я знал Раннита, это был очень интересный человек, знаток языков, эстет, каллиграф. Его настоящее имя Алексей Константинович Долгошев. Интересно, что в американском издании книги Анненкова «Дневник моих встреч» имеется портрет Раннита как знак благодарности этому человеку. Книга вышла в 1966 году, и уже к тому времени, в начале 60-х, весь архив Анненкова попал в Йельский университет.

России, таким образом, из обширного художественного и документального наследия Юрия Анненкова (чем отчасти владеет не без гордости и ваш покорный слуга) достались крохи, — пришедшие на родину в тридорога, через перекупщиков. Наверное, и не всегда подлинные.



Вера Матюх. 1930-е



Молодая семья. Бумага, цветная литография. 42x51. 1970

## СТИЛЬ НЕ СТАРЕЕТ

Николай Кононов

А смерть прекраснее, чем первый день зимы.

И сад в снегу с открытыми глазами.

Старуха вещая, на дне твоей сумы

давно написано, что происходит с нами,

совсем не так, как это видим мы.

Три тайны вручены тебе, смотри:

одна любви, другая смерти... Страсти  
при них тускнеют, словно фонари.

А третья тайна — это тайна власти.

Все было так, как скажешь. Говори.

Олеся Николаева

тует классическую ленинградско-питерскую семью как обреченную на разрыв по самому чувствительному месту. Я не знаю, подразумевала ли это художница, но я понял, глядя на «Молодую семью», что связи, породившие дитя, будут разрезаны этими же телами, словно чикнувшими ножницами, совершающими самое естественное движение. Все ритмическое решение изображения говорит именно об этом. Резкое, однозначное и суровое. По сути не отличающееся ни в мягкой лигографии, ни в жесткой акварели.

Во многих вещах у В. Матюх всегда можно вычитать драматический подтекст — как правило, очень жесткий в своей однозначности. Вообще, я часто отмечал, разглядывая ее произведения, именно эту силу, переинчивающую смыслы всего изображенного в какую-то иную пластическую стильную жестокость. Будто бы она подспудно настаивала на неискоренимой твердости своей уже далеко не молодой руки. Так, например, Матюх всегда композиционно членила свои большие листы с каким-то безвозрастным отчаянием, элегантно, «модно» (она очень хорошо чувствовала дизайнерский экстракт времени — утилитарно оформленный, полиграфический, что ли), но немного жестче, чем требует закон соболезнования к малым сим. Будто таким образом она настаивала на пластичности и элегантности своего собственного тела, разменивающего вот уже седьмой, восьмой и девятый десяток... Она определенно не старела...

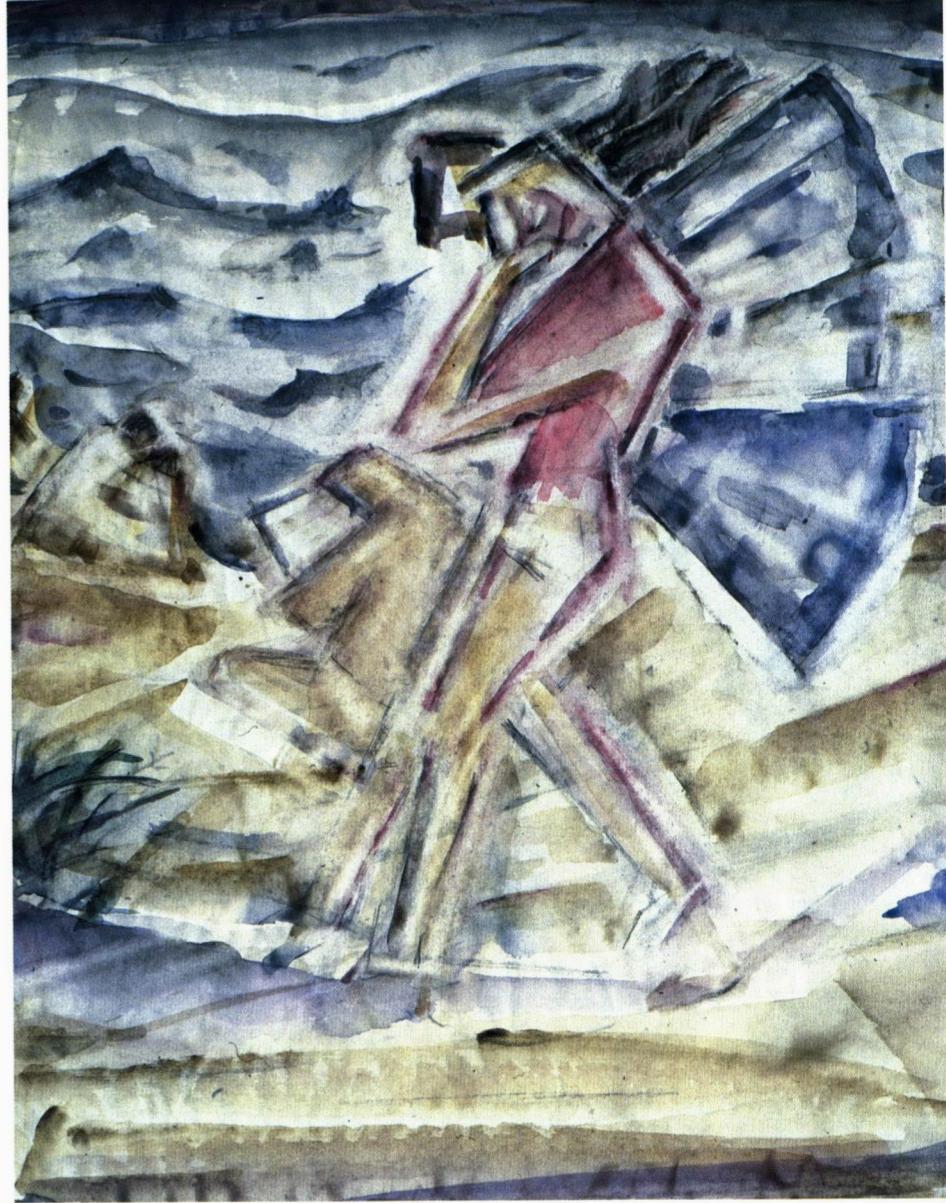
Этот закон преувеличенной мэстрии виден и на прекрасной акварели конца 90-х — «За мытьем окон». В сине-черных земляных колорах (художница любила «загрязненные», почвенные, «суворовистые» монументальные тона, словно в противовес интимностям чистых акварельных) изображена высокая мужская фигура. Она сверхжестко, с помощью светящихся обводок, вписана сегментом сильной взлетающей дуги в высоченное питерское окно, распахнутое на трехзиньевский шпиль Петропавловки. Но быстро понимаешь, что за самоотвержением этого домовитого атлета простирается нечто совсем



Под дождем. Бумага, акварель. 54×74,5. 1988



Улица в Сухуми. Бумага, темпера. 27×33. 1938



Сильный ветер. Бумага, акварель. 63×49. 1994

иное. Грубое и неодомашненное. Будто подпрыгнувшая фигура, чернеющая дугой, рассекшая акварель по большой вертикали, насыщена еще и самоубийственной решимостью сохранить эстетическое равновесие в ущерб физическому и может в любой миг уронить лекало своего гибкого тела в эпилептическую арку припадка. Будто вот-вот донесутся и крик с Дворцовой набережной, и визг тормозов, упредив всплеск разбиваемых стекол. И в огромный проем неостановимо хлынет синька столь позднего для мытья окон весеннего часа. Не знаю, подозревала ли об этом сюжете Вера Федоровна...

Так же пресыщены особенным знанием о свойствах водных и взветренных стихий фигуранты акварели 2001 года «Купальщики». Это особая каста комаровских пловцов, сбитых в озябшую стаю, в такой тесный двусмысленный ансамбль. Они, разнорослые и асексуальные, цветные, но колористически смутные, как на старой зареставрированной фреске, самозабвенно «противостоят» сезанновским изысканным голышам. Комаровские, наши, способны лишь флюгером реять на ветру и резать в самозабвении сизую зыбь, а те — вальяжно гнуть чресла, по-щеняччи тянуться, позировать и тусоваться в солнечных рефлексах европейского пляжа. Будто бы и В. Матюх вслед настаивает, что нашим «отморозкам» героически мил скользотный лоск балтийского мелководья, начиная с плюс одиннадцати. Они обожают слабокислотные, вымаранные, усталые колера, будто уже побывавшие в торфяном водоеме. Это их телесная выспренность навязала подмороженную ритмическую тесноту всему изображению художницы и выявила сюжетную однозначность их тельности. Будто они, самодостаточные, могут размножаться на наших глазах до взвода, батальона и полка, но только вегетативно. Такие пасынки окраин и выселок, по-

черпнувшие свою осанку и стать не в бассейнах. Летучие споры предместий. Престарелая художница осуществляет свой «молодильный» императив, словно скандирует строчку о деятельной старости из стихотворения Олеси Николаевой — «все было так, как скажешь...»

Монументальная суверенность почти всех ее персонажей словно изымает основания для элегического додумывания сюжетов. Композиционная сквернность иссушает созерцателя строгой пластической диетой, и в итоге художница навязывает ему свои жесткие истовые толкования. Будто таким образом борется со всеобщей ветхостью, которая — всепроникающая, еще немного, и охватит весь мир. Суровая логика рисования Матюх наделяет ее фигурантов суровым сюжетным контекстом, ограничивая их этическое бытие прямоугольным скаредным листом.

Надо отметить, что мотив решимости, вернее, его пластический экстракт, до самой глубокой старости преследовал Вера Федоровну. Будто бы она всегда искала ту таинственную пружину, «распрямляющую мертвцев», как сказал в 30-е годы Мандельштам. Вот — «Сильный ветер» (акварель 1994 года), гнущий большую ангелическую фигуру молодого мужчины в крылатую сверхзначительную литеру. Вот — цветной промельк фигуруки (на прекрасной акварели 1988 года «Под дождем») — то ли человека, то ли «механического зайца», возглавившего песни бега, удивляет настойчивой жертвенной молодостью. Телесной бесшабашностью и цветовым отчаянием. Они словно раскалены до последнего градуса, возможного в акварели «по-мокрому». Будто художница всегда ловила и улавливала драгоценный жест тела, как символ безвременной отдельности нестареющего человека, спо-

собного дарить миру не только гибкость своих подвижных членов, но и всю свою телесную сущность.

Необходимо обратить внимание, что во всех ее движущихся фигурах можно прочесть мотив уже упоминавшихся мною сдвигаемых «ножниц», особый инь-ян. И в этом знаке динамического конструктивизма художницы есть коренное отличие ее от всех питерских течений, существовавших на протяжении целого века параллельно с нею. От кондратьевцев или стерлиговцев, к примеру. Ведь Вера Матюх никогда не интересовали пластические очевидности, которые так чтили в художнических гетто. Будто ей легко удалось обогнать, вникая в философию акварельного цвета, пролегомены границ и сляний, за которые вообще-то не продвинулись адепты и подвижники «постмалевичевских» практик. Но, с другой стороны, ее не затронула и элегическая пейзажнаяnota 30-х.

С чем это связано?

С монументальным характером ее дара?

С особенной стилистической страстью натуры?

С тонким чутьем на обыденные стили исторического времени?

Например, интересно наблюдать, как она «огибает» излюбленные мотивы 60-х — жирные этикеточные обводки, шрифтовую смазанность, открывших очень старому Д. Митрохину в те же годы небывалые возможности для истового самоуглубления сквозь дебри карандашных натюрмортов с акварельной подкраской. Мне кажется, что эти новые эстетические неореальности словно подхлестывали ее драматический динанизм, гнали бегунов и щелкали сопряжениями тел и фигур, как пресловутыми ножницами, вдруг привидевшимися мне повсюду. Ведь даже в самых «лосховских» акварелях мотивы сжатия цветовых плоскостей, раздвинутости остроугольных локальных секторов, напряжения открытых пятен, изрезанности, что ли, всего листа (а В. Матюх прибегала в своих акварелях к практике коллажирования, будто переаранжировывала классическую тональную точность в вечно молодой многоярусный театр), переводят старчество созерцательных мотивов всех этих «Осеней», «Грибных охот» и «Улиц» в беглое безумие погони, в молодую упоительную алчность и, наконец, в чистоган художнической добычи.

Не дрожа — прицелившись, до помрачения замереть и отчаянно выстрелить!

В самую точную точку, от которой разойдутся круги и лучи колебаний — любовные воспоминания, горечь утрат, желание власти.

Любопытны ее литографии советских праздников, тоже представленные на выставке, явная «заказуха», как говорили когда-то знатоки. Вот — чуть выжелтевший лист «Спортивного праздника», людской поток выливается сквозь теснину арки. Пестрый людышек набухает и переливается за печатное поле листа цветочной блевотиной. Словно Матюх уже знает о пестрых рифмах мандельштамовой оды, об особых «соглашательских» рифмах, будто бы накалившихся во чреве до градуса пищевого истощения. Когда уже не удержать в себе все-го увиденного, как и съеденного, с самого корня народного языка. Будто она, как и великий поэт, зашлась в припадке идиосинкразии к своему великому эстетическому прошлому. И вот оно проходит мимо нее «обновленной» праздничной человечьей массой, но никак не может иссякнуть.

Почти что все большие акварели, представленные на этой выставке, написаны Верой Матюх «по-мокрому». В этом приеме читается свойство недавнего советского прошлого, склонявшего художника либо к занятиям монументальным, предназначенным для всеобщего обозрения, как бы «демократичным», которые можно перевести в настенную роспись или мозаику, либо к сугубой интимности, предназначенной лишь узкому кружку знатоков.

У меня иногда возникало странное чувство, что некоторые особо понравившиеся мне акварели суть кальки, покрывающие ненаписанные художницей некие метафизические станковые картины. Такие

декалькомании для взрослых, которые, будучи легко снятыми, обнаружат под собой классические фактуры и рельефы застывших мазков. Что это означало? Что она хотела писать маслом, но чего-то опускалась. Хотя самая лиричная на выставке — именно маленькая темпера, «Осень в Сухуми» 40-го года. Она заставляет вспомнить о великой пейзажной пластике группы «Тринадцати». О Мавриной, о Сафроновой, о Гильдебрандт. О женщинах-живописцах, проживших тоже огромные жизни.

Вот на черно-белом фото 30-х годов молодая Вера Матюх прислала на ступеньки какого-то пригородного домовья. Фотография очень четкая, плотная. Этую коричневевшую на плотной фотобумаге женщину будто не тронет изменчивость. Можно различить фактуру мягкого материала ее пальто. Наверное, это ратин. Крепкие голени спортсменки обтягивают чуть поблескивающие чулки. Как они назывались? Фильдекосовые? Весенние тонкие перчатки облегают сильные кисти. Красавица с рассыпавшейся тощей челкой, лобастая и ясная, улыбается нам из створки животного времени, распахнутого перед нею еще на три четверти века.

Мне кажется, что она была похожа на тех замечательных женщин, которых я встречал в своей жизни. Чем похожа? Наверное, чувством бездны нерастроченного времени, вроде бы всегда простиравшегося перед ними. Это вообще соприродно большому дару, таланту.

София Полякова, например, многогранный филолог, византинист и толкователь Мандельштама, биограф и публикатор Цветаевой и Парнок, вдруг с ходу перевела «Повесть о любви Хероя и Каллерои» Харитона, так как ее давно раздражал толстовский перевод, опубликованный в Литпамятниках в 50-х. Она раскритиковала фундаментальные установки своей учительницы О. Фрейденберг, невзирая на то, что, разрушая новый культ, сама в одночасье делалась изгояем. Она написала первое монографическое исследование об Н. Олейнике. Буквально на склоне дней! Будто не догадывалась о смерти.

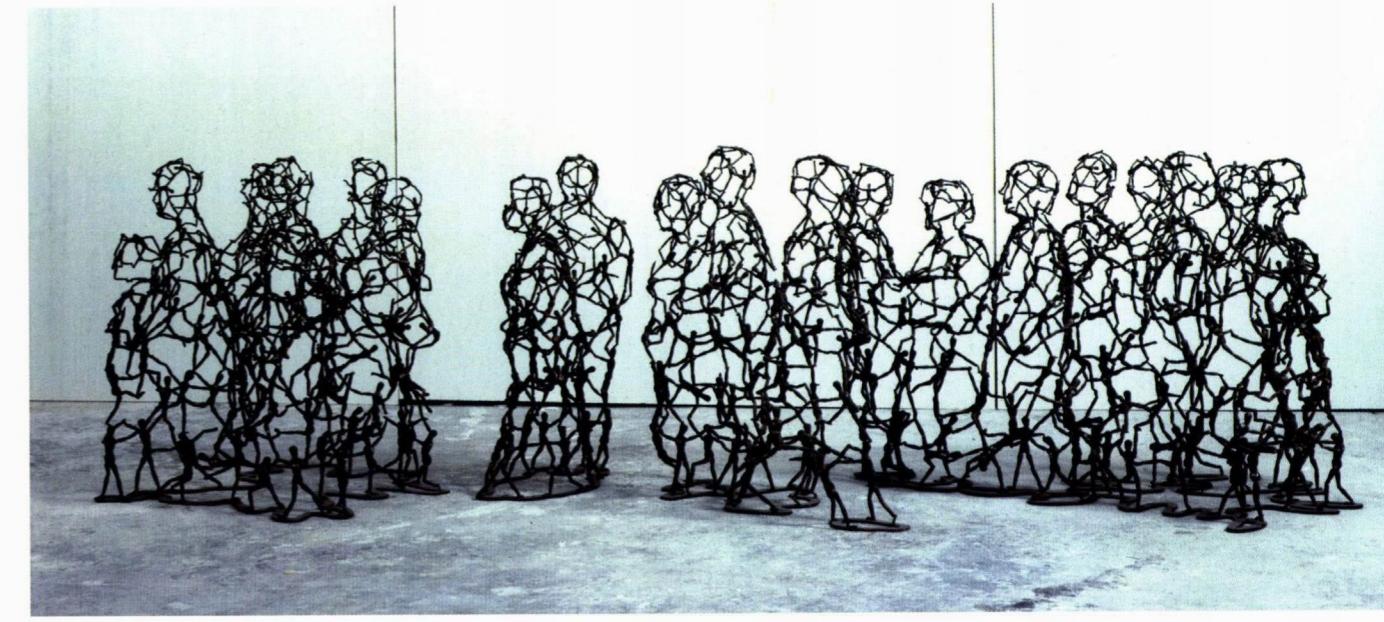
А Эмма Герштейн оттачивала внутри себя всю свою жизнь полемику с толкователями биографии и стихов Мандельштама, чтобы очередью «от жизни» прошить терминодержателей своим единственным возможным истолкованием великих любовных травматических пьес. На гнев касты адептов ей было наплевать. Она ведь вообще сильно рисковала. Ведь ее Мемуары собирались, дописывались и готовились к печати, когда ей шел десятый десяток. Но она была уверена в том, что успеет. Иначе быть не могло. Мне, редактору и издателю этой самой неистовой книги XX века, довелось наблюдать ее аристократическую неспешность.

Вообще надо отметить, что чувство стиля было главенствующим качеством в их отношениях и с искусством, и с бытом, и с собственным старчеством, которое они носили как изысканное платье. Ведь Эмма Герштейн могла быть стильной, не выходя из дома последние восемнадцать лет. Но принимала посетителей, вossaедая за письменным столом или возлежа в постели. Я хорошо помню роскошь тех домашних коллекций, озарявших искреннюю нищету независимости. Поражало, что несколько скромно оформленных графических листов, например, осеняли биографическим богатством их минималистские, какие-то походные интерьеры куда ярче, чем очевидные ценности на стенах коллекционеров.

О, до их стиля было не дотянуться.

Вот молодой Лев Гумилев на лагерной почти выцветшей акварели сидит по-турецки на нарах. Поза молодого человека, его равновесие и суверенность оказываются породистыми и вельможными как на персидской миниатюре. Кажется, фамилия художника была Файнберг. Молодой Николай Харджиев неистово взирает, испепеляя, с акварели Рождественского, яростной, как карамельный коллаж.

Я замечал, как Э. Г. вдруг изнутри себя молодела, взглядывая на следы искусства, украшившие ее стены. Она будто телесно знала, что скоро умрет, но легкая безвозрастная душа, отражаясь от ветхих выцветающих листков, навевала ей совсем другое.



Прохожие. Бронза. 90x100x300. 1998

## craggland

Валентин Дьяконов

«Тяжесть и нежность». Тони Крэгг. ЦДХ. 22 июня — 17 июля

Как мы знаем из детских книжек, почта у американских индейцев была устроена следующим образом. Связной поднимался на высокую гору и разжигал костер. Управляя различными свойствами дыма — его цветом, шириной и высотой столба, он передавал своим соотечественникам, находящимся на расстоянии, последние новости, предупреждал о наступлении врагов и прочих неурядиц. Есть художники, которые общаются со зрителем как будто с горы. Они обладают даром стилистической однородности, и он, этот дар, позволяет повествовать им о самых простых вещах. Громко, на весь образованный мир. Фигура связного лишена романтического ореола, и многие считают, что такой способ коммуникации устарел. Самы «художники с гор» настаивают на том, что занимаются общественно полезным делом. Произведение искусства должно быть средоточием человеческих взглядов, а не других произведений искусства. К таким художникам относится и Тони Крэгг, знаменитый английский скульптор, большую выставку которого показали в Моментальном доме художника.

Крэгг принадлежит к поколению британских художников, упрочивших положение Великобритании как царицы объемной пластики на почетном посту, который та занимает еще с 40-х годов, когда Генри Мур, не без пропаганды Британского Совета, обрел мировую известность. Крэгг, Энтони Гормли, Билл Вудроу и другие неустанно продолжают дело Мура, и на данный момент любимцем английской публики является не Крэгг, а его тезка Гормли, который младше его на год. Гормли не менее последователен и монотонен в своей работе, но создает по преимуществу фигуристическое искусство. В центре его творчества, как во времена Ренессанса, человек и его различные ипостаси — от земных до потусторонних. (Одна из самых известных скульптур Гормли называется «Ангел севера».) Но того и другого — и Гормли и Крэгга объединяет недоверие к постмодернизму. Для них то, чем они занимаются, не шутка и не следствие культурологических исследований. Они отрицают постмодернистский тезис об исчерпанности средств выражения. Напротив, Крэгг любит говорить, что скульптура, в отличие от живописи, это искусство, находящееся в постоянном становлении.

Как рассказала куратор выставки Екатерина Деготь, идея выставить Крэгга в Москве возникла еще десять лет назад у немецкого куратора Ханса Кноля, постоянного гостя ярмарки «Арт-Москва». Но с финансовой точки зрения выставка стала возможной только с появлением заинтересованного коллекционера. Несмотря на то, что

скульптуры Крэгга регулярно радуют москвичей на той же «Арт-Москве» года примерно с 1998-го, коллекционер появился лишь недавно. Бизнесмен Владимир Добропольский и обеспечил львиную долю бюджета выставки англичанина. Скульптуры происходят из мастерской художника в немецком городе Бупперталь. Аранжировка объектов в выставочных залах была произведена самим Крэггом, причем исключительно удачно. Например, посетителей очень радовала рифма его скульптуры из сосудов разной формы и башнеобразной высотки — гостиницы «Украина», вид на которую открывался из одного из залов.

Пространства ЦДХ давненько не использовались для хорошего искусства. Расставленные на третьем этаже работы Крэгга можно сравнить с ультрафиолетом, которым убивают микробов в инфицированных помещениях. Разнообразие материалов и форм не дает заскучать ни взрослым, ни детям. Для последних скульптуры Крэгга, как остроумно заметил критик Роман Грекий, как система Монтессори, — развивает пространственное мышление и воображение. Другие проницательные взрослые замечают, что они похожи на таблицу эволюционных изменений, только данную в синхронии. Крэгга действительно интересуют органические формы. Даже антропоморфные скульптуры китайских божков оказываются пустыми внутри, с ровным узором отверстий явно органического происхождения. Крэгг вбирает в себя огромное разнообразие форм, от сталактитов и сталагмитов до похожих на коралловые рифы конструкций из бутылок. И вдруг освещает взгляд простой виноградной гроздью (масштаб, правда, 1 к 1000), покоящейся на бревне.

Огромное пространство третьего этажа ЦДХ превращается в Луна-парк, Craggland. И посетители относятся к свободно стоящим скульптурам так же по-родственному, как к скамейкам и детским площадкам в родном дворе: рисуют пальцем на пыли свои имена, пытаются залезть на некоторые объекты. Недаром Крэгга так любят граждане Европы. Его скульптуры для общественных мест можно назвать «переносным Гауди»: приятное искривление пространства необходимо для визуальной экологии любого города.

Интеллигентное название из Мандельштама более подошло бы выставке современного монументалиста из «левого МОСХа». Оно переводит разговор в плоскость обмена между мотивами «ух ты!» и «во, какая штука», потому что благодаря стремлению перевести высказывания Крэгга в область чистой лирики художник превращается в далекого от современной жизни старца. Что и ввел в заблуждение не-



Королева Бодицая. Бронза, дерево. 87x195x190. 1994. Фото Вероники Голицыной



Высокая голова. Дерево. 100x80x80. 2000

которых критиков, поспешивших объявить Крэгга скучным мастером в духе перестроенных тенденций, чуть ли не Церетели современного искусства. Отчасти, как ни смешно, в этом есть доля истины — крупнейший успех выпал на долю художника в разгар отечественной гласности: в 1988 году Крэгг получил Премию Тернера.

Крэгг вполне в духе перестроенных 80-х разделяет пафос жизне-строительства и отмены границ. Формы его скульптур демократичны, потому что основаны на повседневном опыте общения с органическим миром. Он критически относится к современному обществу. В его интервью последних лет навязчиво повторяется мысль о том, что современная жизнь не должна писаться целиком под диктовку политиков, но четкой программы по переустройству современного мира с помощью скульптуры Крэгг не предлагает.

Пожалуй, смысловая прозрачность — главное свойство его работ. На них можно наложить любой текст. Они могут стать и рассуждениями об искусственности окружающего нас органического мира и структурами информации, посланиями из древности. Разве что в «гендерный вагон» скульптуры не поместятся.

У Екатерины Деготь свой взгляд на актуальность Крэгга для сегодняшней российской ситуации. Она говорит, что нынче — пересмотр итогов 90-х, в результате чего возвращается уважение к качественно сделанной вещи в противовес полукитчевой живописи. Деготь сопоставляет скульптуры британца и новейшие объекты Анатолия Осмоловского, чей переход из свободных радикалов в абстрактные скульптуры (и из политически ангажированной галереи Гельмана — в демонстративно коммерческую Stella Art Rus) наделал много шума в прошлом году. Все-таки забавно слышать политэкономическую лекцию из уст деятеля искусств, что безусловно вносит привкус опасности в творческий процесс. Ведь в результате пересмотра итогов приватизации кое-кого уже посадили. Вот Осмоловский перестроился. А остальных что — в «Тишину»? Кстати, Екатерина Деготь собирается продолжить сотрудничество с ЦДХ и организовать еще несколько выставок высокого качества.

Впрочем, Крэгга нисколько не занимает собственная актуальность. Однажды взобравшись на гору, с которой разборки в низине кажутся мелкими, он спокойно занимается своим делом — поддерживает огонь.



Известный пейзаж верхней. Шлифованное стекло. 252x150x150. 1996

## и шар, и куб, и конус как одежды пространства

Николай Кононов (фото — Антон Успенский)

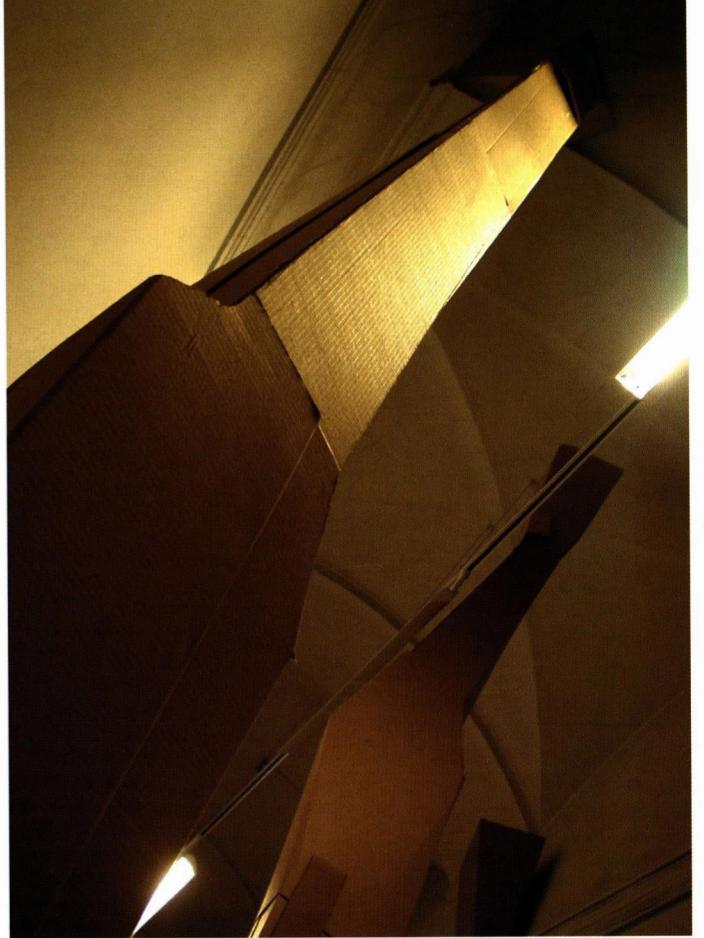
Русский музей, призванный «консервировать» все то, что предъявляет в своих стенах, в некотором смысле призванный каталогизировать экстракты летучих зрелиц в фундаментальные коды и навсегда встраивать их в котировочные списки, кажется, добровольно отказывается от этой функции. Вот уже многие выставки, проходящие в его стенах, словно проваливаются в небытие, ничего вещественного после себя не оставляя. А что наши воспоминания — летучие как дым, беглые как огонь... Попробуй пересказать, мыча и притопывая, какие видывал в таком-то году картины, почти осязал скульптуры? Одним словом, эх...

Со всей очевидностью эта печальная тенденция проявилась и на яркой выставке Валерия Кошлякова «Одежда пространства. Иконы. (Художественно-исследовательский проект. Живопись, объекты)». Понятно, что объекты создавались художником специально, по мерке музеяного интерьера, но на выставке были представлены и станковая живопись, и давние небольшие модели «иконусов». Что помешало хоть их как-то обозначить с помощью гутенберговских зажимов? Нам это неизвестно... Три старых каталога, видимо, принесенные самим художником, скромно покоялись в поле зрения бабушки-смотрительницы на отдельном стуле при входе на экспозицию. Наверное, напоказ. За семьдесят рублей на столике продавался глянцевый «Красный» с наикратчайшей заметкой куратора Олеси Туркиной о художнике. Не мне судить — почему музей не в силах оставить вещественный след в виде ну если не каталога и буклета, то хотя бы в наискромнейшей форме листовки формата А4. А так — будто бы и не было ничего. Жаль.

Но — о главном!

Надо сразу сказать, что к выставочным пространствам, где обычно мы наблюдаем труды экспонентов Отдела новейших течений, еще никто не прилагал столь мощной и органичной монументальной силы, как Валерий Кошляков. Мне посчастливилось рассматривать его работы в полном одиночестве в невыразимо жаркий день. Только между стен под голубеющими потолками, словно приготовленными к новым гризайлям, металась прекрасная крупная муха. Звук летунья, надо сказать, издавала божественный. Она будто протягивала за собой зрячие шнуры, связывающие статуарные объекты художника в динамическую очевидность. Ей никто не мешал заниматься этим прядением, и мне вдруг стало понятно, что все торжественные или скорбные «монументы»,озвезденные Кошляковым, замерли лишь на одинединственный миг, когда мой взор вдруг сразу насыщался ими. Увидев их в случайном ракурсе, я каким-то образом знал всю их многомерную оболочку. Парадоксально, но поверхность была видна вся, она не требовала кругового обхода. Она словно поддавалась зрению. И эти объекты, невзирая на «смертный» материал (гофра, упаковочный картон), вдруг представили полноценной скульптурой.

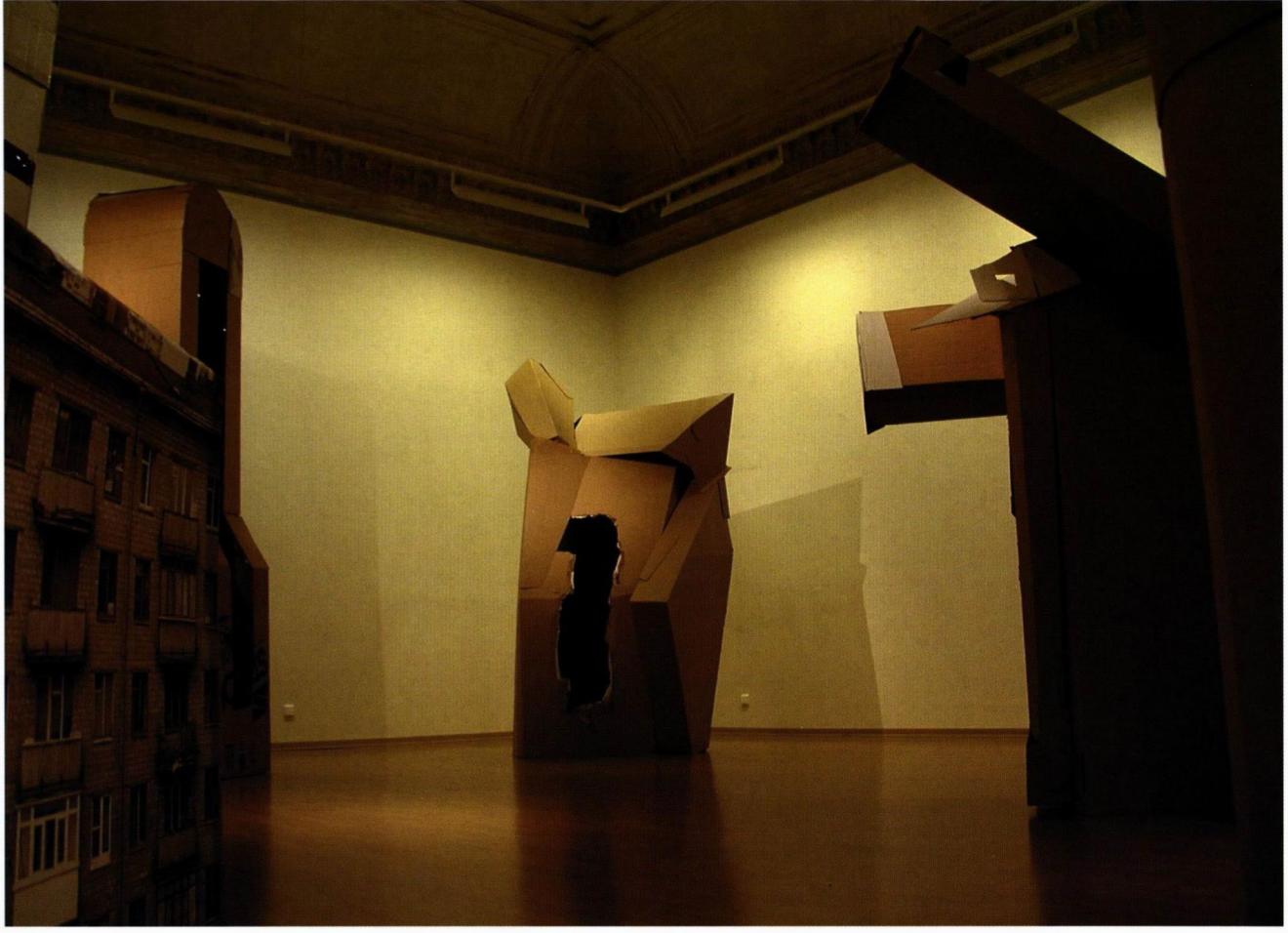
Еще я почуял — словно на старой психофизической иллюстрации (помните, как на картинке — головы Нефертити и льва исчирканы этими мнимостями? Глаза, рот, уши, в последнюю очередь — нос...) — плотные пунктиры своего собственного зрения, усугубившего пластическую связность объектов-«иконусов» Кошлякова, стен, потолков и паркетов Мраморного дворца, где расположилась его выставка. Все замерло и сдвинулось одномоментно, будто разросшиеся архитектоны Казимира Малевича обнаружили тщательно скрываемую хворь — придури, падучую и прочую вычурную русскую истерию.



Мне показалось, что Кошляков обнаружил (я смутно почуял это, еще когда копировал его «рукописное» предупреждение к выставке-исследованию)\* в строгой архитектуре плоскостей, в дисциплине математических объемов исконные следы нечленораздельного первоусилия. Он обнаружил то, что вообще-то отличает мир пластический от мира вербального. Первобытный от культурного. Будто он по-простецки исследовал модальность невыраженного языка визионара, понял критическую подноготную академического рисования. Не зря в маленьких моделях, выставленных отдельно, почти всегда можно вычитать букву, прорщающую свой собственный объемный профиль, в молчаливую стерильность «чистого» математического объема. Мне удалось почуять в смутных сопряжениях «иконусов» (обратим внимание, что Кошляков называет это слово «русским») еще более муторные наши «ж» и «щ», как следы темени ненаглядной души, не хотящей распрямляться в однозначность сфер и цилиндров. И, самое главное — прекрасная неокромешность его «иконусов» не может инволюционировать в однозначность и очевидность. Как барокко в готику или дизайн в рукомесло. Это, пожалуй, одно из самых сильных свойств проекта. Зиждительный смысл и победительный вымысел.

И еще одно разительное качество Кошлякова — абсолютное чувство интерьера, легкость проницания музейной территории. Он располагает свои «иконусы» согласно строгому сценарию, имея где-то про себя желание победить в себе же дизайнера-оформителя, он словно создает не культурную художественную сцену, а чувствительное капище, переполненное предчувствием напряженного невиданного действия, которое должно вроде бы вот-вот осуществиться здесь без нашего участия — самочинно, разнуданно и неукротимо. Как промысел вещей и времени или скрытая до поры до времени болезнь. Ну, может быть, как жар самовозгорания, ведь вещество, из которого все это вырезано, раскроено и изваяно, — вопиющее горюче.

Мне даже думается, что Кошляков действительно разгадал суть простых геометрических форм, увидел в них особенную складчатую



тайну и диагностировал суть невидимого, но постоянно осуществляющего припадка. Глубинную напряженную юродивость, что ли, — в шаре, цилиндре, призме **и конусе**.

Вот-вот, теперь-то понятно! «Иконус» — это все, все что рубленное и прямое, но еще — и конус! И действительно, пропилеи, руины, столбы, урны и колонны начинают под действием усилий художника приобретать вращательную, элегическую, как русский распев, склонность. Вырастают из паркетов Мраморного дворца непротиворечивым уклончивым парадоксом, как роща.

Я обратил внимание, как оформлен художником узкий вестибюль проспциум его выставки. «Утонченные» пропилеи, могущие (в дорожном материале) облагородить любой гламурный интерьер бутика или ресторации, будучи замкнутыми, каким-то образом предъявляли свой сложный раскрой и оказывались видны изнутри. Словно архитектурные эпюры, они являли особенный уплощенный язык артистическогозыва художника, ортогонально сопряженный с посكونной резано-картонной гофрией его низменной «опрощенной» фени. Но разве на русской сцене (в широком смысле) встречается подлинный артистизм, не оттененный дурковатостью и посكونностью, одновременно мегаломанией и синильностью?

Меня не оставляло впечатление, что Кошляков, пиша несколько своих замечательных полотен, тоже поименованных «иконусами», все время памятаовал об упаковках — и собственных, и сиятельный куполы Христо. Словно самовитая идея напряженной оболочки, зажившей отдельно от скрываемого ею внутреннего, изменила его отношение и к станковой живописи. Придал холстам невидимую складчатую сложность, которая якобы скрыта в безмерности той стороны того, что изображает художник. Но одновременно распорола замкнутое внутри этих «иконусов» в новую выкройку, будто приуготовила плоскостное к объемной перелицовке. Так в видимом начинает главенствовать подразумеваемое. В этом двойничестве и состоит главное в цветовой мээстрии и пластической искренности, с какой Кошляков легко и виртуозно живописует, портретируя измышенные им же самим «иконусы».

Замкнутые, но прозрачные.

Монументальные, но жалкие.

Упокоенные, но продолжающие вращаться.

И именно в немногочисленных живописных объектах я почти ухватил суть его магического жеста. Жеста чесальщика кудрей культуры, этакого расчесывальщика модных локонов и дредов в восхитительные линеарные безвременные патлы. Которым пристало не украшать или уродовать, а просто одевать, чтобы сокрыть отверстое или во-пиющее. Срамное.

Обводки его живописи, сияющие изнутри каким-то детским не-оном, переиначивают выбранный художником в живописный прототип объемный «иконус» (так похожий на памятник III Интернационалу) в новое неискущенное восхождение по потекам валеров, как по струям ливня, по которым, как известно, электричество может не только восходить, но и низвергаться. Отчаяние, с которым он строит идеальные пантеоны своих изображений, словно не памятуя о предшественниках (а что, скажите, в искусстве падает с луны?), вызывает восхищение. Экстракты новых смыслов, будто сразу обреченных на руинирование, считаются как простодушные истории, измышенные в школе для умственно отсталых. Отсталых умственно, но обреченных на сверхчувственность, так как они находятся во власти естественных первобытных структур. И поэтому Кошлякову-живописцу, уплощенно-тупо портретирующему «иконус», удается избегнуть претенциозности, легко включить изображение в структуру изысканного, укрупняя ритмические доминанты, изощряя наивное задание.

Метафора монумента, стелы, гробовой урны, к которым все время обращен Кошляков, привела мне на память прямо на его выставке одно стихотворение. Когда-то, в анонимные времена, я списал его с хлипкого самиздатского альманаха. Скольких знатоков я ни спрашивал, никто не смог предложить убедительной версии авторства. Я понял, что немедленно должен его сохранить. Вот здесь и сейчас. Хотя бы в своем блокноте. Стихотворение о том, как буквы не горят в отличие от тел. Вот оно (привожу по памяти, так как листок, на котором я хранил копию, потерялся):

Багряным кумачом завесив небо комнат,  
Перистый вепрь выпрыгивает в дым,—  
Нагие ноги преют в катакомбах,  
Перебираемые как лады.  
Здесь загнивающие укрепленья  
В коренья превращаются, в печи,  
Здесь те, кто, убоявшись погребенья,  
Багряный погреб предпочли.

И когда на замечательной выставке я записывал это восьмистишие, то почувствовал, как выворачиваю свои сложносочлененные цилиндры и сферы в метапсихический «иконус», переводя напряженно-сти своего нутра в летучую очевидность букв и смыслов.

\* Мне хочется процитировать и тем самым уберечь от исчезновения весь выразительный текст «рукотворного» каталога самого художника:

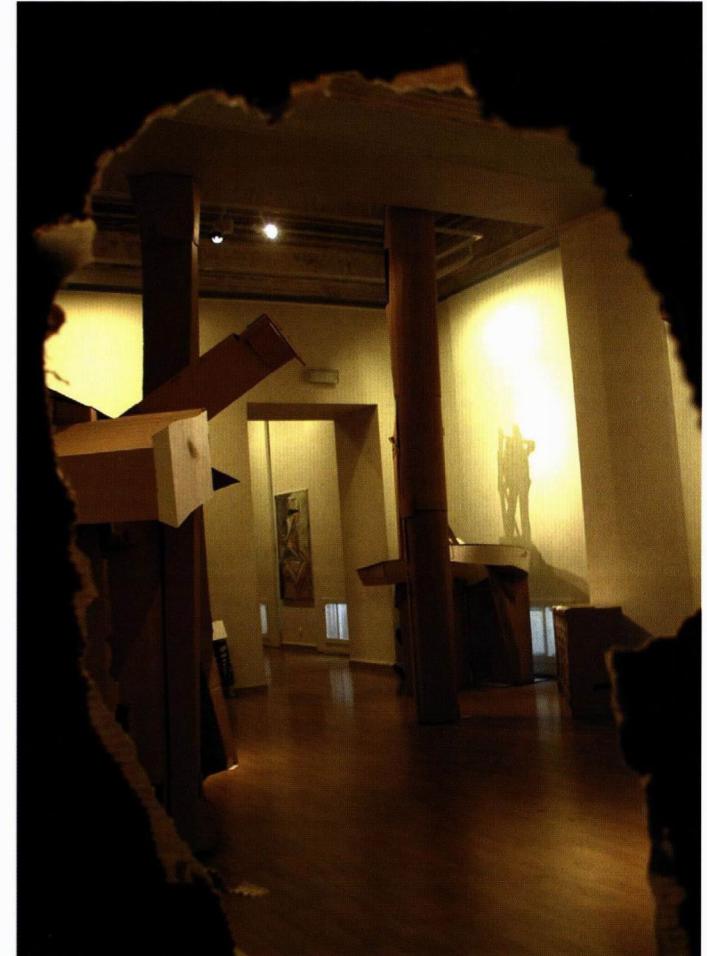
«Иконусы — условное название символа, предмета от культуры (имеется в виду музеиных накоплений) и одновременно «бескультурья», то есть предмета грубой окружающей среды.

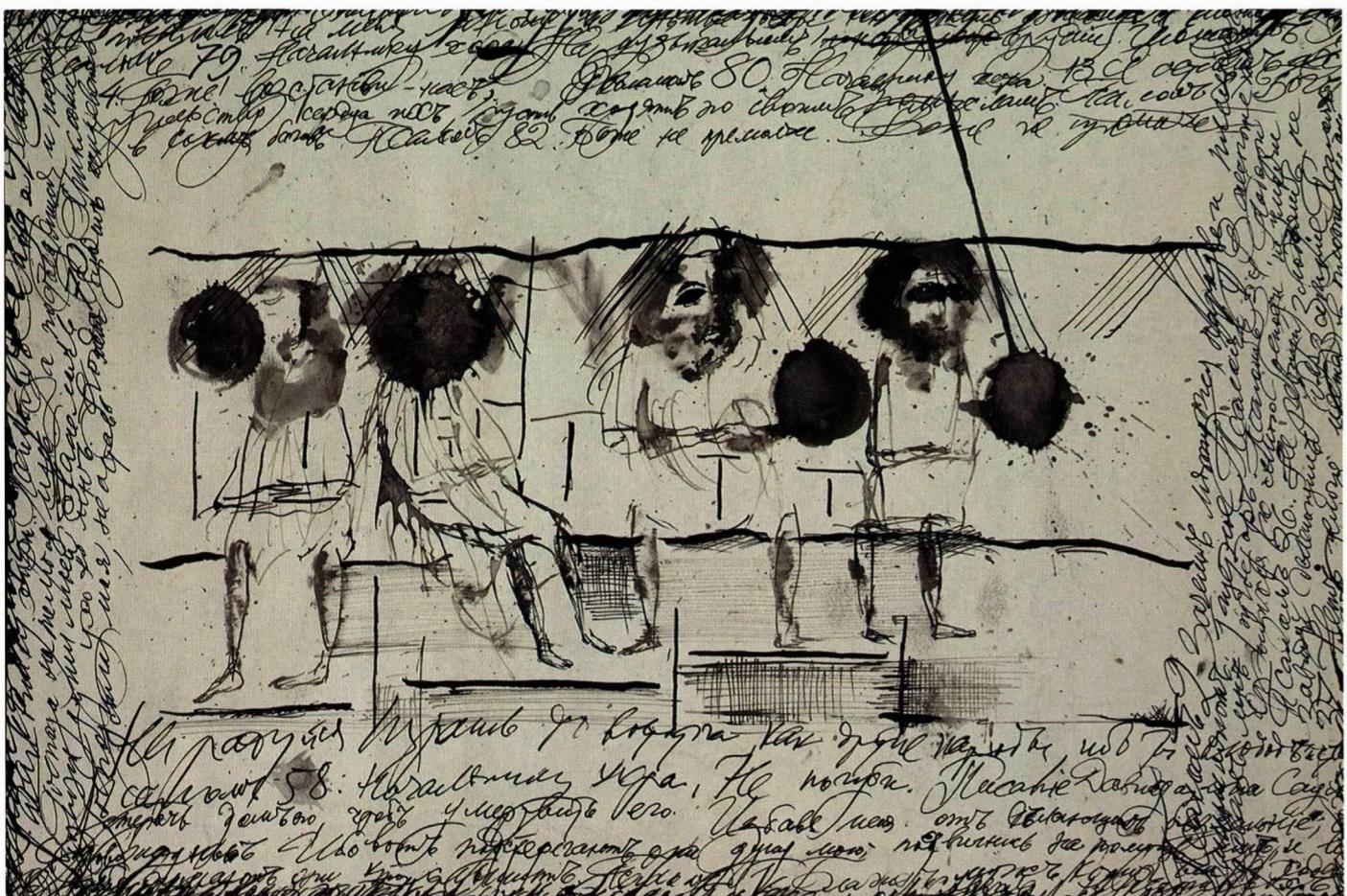
Если представить такое здание для искусства, как выявление причин и связей внешней окружающей среды с художественным сознанием, а также увидеть связь их, то можно обнаружить особенность местного формообразования, которое я назвал русским словом «иконус». Он не функционален и по своему языку напоминает народное изделие.

Связь иконусов очевидна также с условной иконной архитектурой „другого мира“, а рубленость иконуса схожа с классическим авангардом, с той только различией, что там символическое освобождение человека — утопия будущего, которое оформлено архитектурой в конструктивистском фантази.

В иконусах, наоборот, уход и бегство (от всего, что произошло), поиск персональной берлоги, места для одного человека. Кабина или персональный храм как чистый образ спасения, и если авангард оперировал чистой формой, как куб, квадрат, то иконусы вышли из реальной окружающей среды (то есть объекты, не задействованные профессиональным дизайном, такие, как павильоны, ларьки, всякого рода пристройки, городские урны и т. д.).

Выставка представлена объектами и макетами, несущими чисто пластическое задание».





Из «Библейского цикла». 35x53. Конец 1950-х – начало 1960-х

## пустота с историей

Валентин Дьяконов

Мироздание белого. Дмитрий Лион. Государственная Третьяковская галерея.  
17 июня — 14 августа

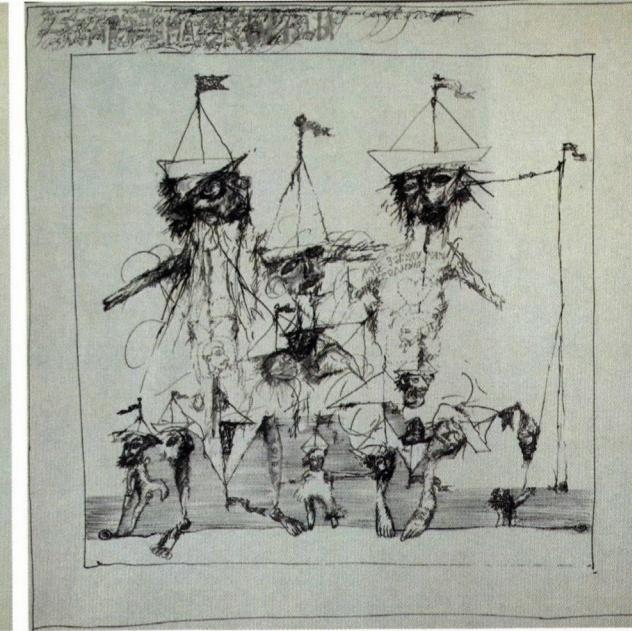
**Нет ничего проще, чем подверстать к пустоте целую историю. Физики, например, знают, что пустоты не существуют. Между отрицательно и положительно заряженными частицами коротают свой век нейтроны. В художественном тексте любое белое пространство тоже что-нибудь значит. Физические свойства художественного текста превращают даже незначительные изменения на поверхности, окружённой рамкой, в повествование. Если рассматривать пустоту с формалистской точки зрения, белое — это нейтральная территория, пауза, во время которой отрицательные и положительные элементы произведения (диагонали и вертикали?) могут отдохнуть.**

На графическом пейзаже белым остается небо; кажется, что метафизика, возникшая вокруг пустоты, естественно выросла из этого факта. В европейском искусстве XX века со свойствами пустоты работали особенно плотно. Не исключены, конечно, влияния восточной живописи, но в русском авангарде, например, чаще звучал голос отрицания. Для Александра Родченко с трехцветным триптихом «Последняя картина» и поэта Василиска Гнедова с «Поэмой конца» (резкий жест рукой; на бумаге изображается пустой страницей) пустота конструируется для проведения границы между «прежде и теперь». Со стороны прошлого остается музей восковых фигур, составленный из персонажей старого, предыдущего эстетического направления.

На выставке графика Дмитрия Борисовича Лионе (1925—1993) в Третьяковской галерее мы видим иные отношения с пустотой. Лион работал сериями, продолжавшимися иногда по несколько лет. Среди них — «Шествие», «Из библейского цикла», «Три жизни Рембрандта».



Из серии «Благословите идущих». 44x61. Середина 1960-х



Жиды. 52x52. 1959 — начало 1960-х

применявшаяся идеологами от искусства, была и эстетически, и политически неприемлемой. Художники «оттепели» заново завязывали контакты и с героическим прошлым западного искусства, и русского авангарда, и с западными современниками.

Стилистически творчество Лионе располагается где-то между русской каллиграфией и собственно графикой. Сочетания букв то обрамляют основное действие, то оказываются в центре композиции. Сюжет произведений Лионе напоминает фотографический процесс проявки. Постепенно на белом появляются фигуры, линии, сюжеты, связанный и не очень текст. Персонажи напоминают обитателей местечек кисти Шагала. Излюбленный сюжет Лионе — «Сусанна и старцы», навеянный любимыми картинами Лукаса Кранаха и Рембрандта. В пространстве белого появляется портрет системы ценностей послевоенного интеллигента. В случае Лионе этот портрет многосторонен: здесь и литературные классики, и история своего народа, и любимые вершины европейского искусства.

«Для Дмитрия Борисовича был очень важен ритм касания, — вспоминает Валерий Орлов. — Некоторые говорили: то, что вы делаете, ерунда, почеркушки... И вся жизнь, продолжал Лион». Прийти к моментальной легкости касания непросто, она дается только после духовной практики. Импровизационный ритм лежал в основе автоматического письма сюрреалистов, которое породило графические эксперименты Анри Мишо. Формы, напоминающие иероглифы, парили в пустоте белого. Дмитрий Лион тоже работал с пустотой, но на русской почве. Валерий Орлов считает, что сравнивать с Мишо смысла нет: француз занимался декоративным искусством, а в сериалах Лионе — связанный текст. Кажется, что разница в данном случае намного больше зависит от культурного контекста, нежели от индивидуальности художника. Американский художник Сай Твомбли, почти ровесник Лионе, оставляет на белом почеркушки, напоминающие то запятые, то дикорастущую траву. Его соотечественник заметил как-то в журнале «New Yorker»: нет ничего труднее, чем создать бессмысличное произведение искусства. В русском искусстве, по-видимому, это просто невозможно. В России всегда есть что восстановить, будь то память, забытый текст, запрещенный язык, проигнорированная история. Может быть, поговорка «Свято место пусто не бывает» — тоже об этом?

В России рядом с пустотой всегда оказывается текст. Он либо иронизирует над ней, как в альбомах Ильи Кабакова, либо оказывается следствием особой метафизики. На листах Лионе часто появляется библейское Слово. Оно женского рода. В самой ранней вариации на излюбленный библейский сюжет Сусанны и старцев, созданной

в 1958—1961 годах, многочисленные старцы наблюдают за абзацем каллиграфии, в который вписано обнаженное женское тело. У познания две природы, говорит Лион с ушедшей позднее из его произведений откровенностью.

Чаще его графика напоминает Тибетскую книгу мертвых. Духи Рембрандта и Пушкина объединяются в бесконечном «Шествии», обрамленном бегущей строкой. Тем не менее графика Лионе не похожа на мрачный мартиролог. Сам факт жизненности высокой культуры, ее способности проявляться в пустоте, возможно, вселял в современников исторический оптимизм.

Авторитет Дмитрия Лионе в 70-е годы был очень велик. Его стиль породил множество эпигонов. Юрий Купер, один из самых успешных русских художников на Западе, многому научился у Лионе. Но Лионе не привлекало место гуру, занятное для художников его поколения фигурой Фаворского. Хотя философствование художник был не чужд. «Белое — не просто пустота. Это плотность отсутствующего, плотность нематериального, плотность духа...» Думается, под этими словами могли бы подпись и Мишо, и Твомбли. Только у них плотность пустоты порождала нейтральные пространства, свободные от влияния силовых полей традиции и ее отрицания. Их место жительства — поселок в горах, сложенных из музейных ценностей и достижений высокой культуры. Лион же как будто просыпается от тяжелого сна и вспоминает всю свою жизнь, глядит окрест себя: вот Пушкин, вот Библия, вот Рембрандт. В глазах до сих пор темно, кажется, что кошмар вернется. Но постепенно зрение становится все более острым, и для изображения своего мира требуется все меньше и меньше линий — и так понятно. К началу 80-х только названия скажут о том, что процесс проявки продолжается. А разница между линией как элементом буквы и линией, ограничивающей персонажа в пространстве, становится все более размытой.

В мире, изображенном Дмитрием Лионом, жили многие советские интеллигенты. Похожий мир создавал и Юрий Норштейн в бессмертном мультфильме «Ежик в тумане», недаром его так любят взрослые. Еще недавно казалось, что туманная пустота, по которой шествуют фигуры великих или белые лошади, уже анахронизм. А ее плотность в наше время стала не более чем отсутствием информации — отключенным на даче мобильным телефоном. Но пустота, конечно же, не изменилась. Может быть, она просто выглядит по-другому, с формалистской точки зрения. Как сложная микросхема, например, или собрание сочинений русского классика. За пятьдесят лет гора культуры могла и нарасти. А может случиться и так, что новому поколению художников понадобится начать с чистого листа.



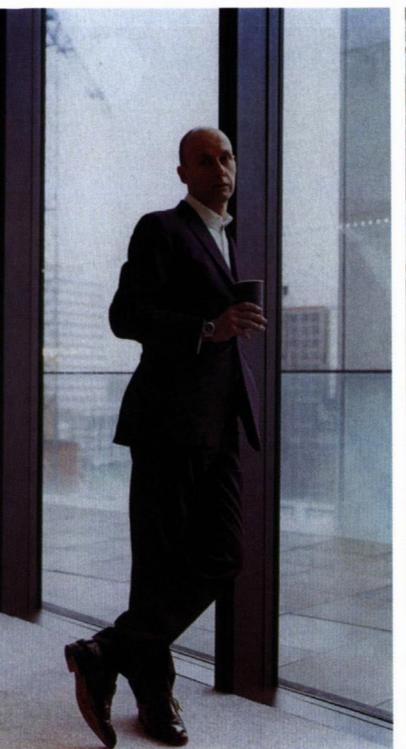
Денди XXI века: знаменитость.  
Джо Корре, сын Вивиэн Вествуд, дизайнер  
одежды, владелец марки «Agent provocateur»



Денди XXI века: джентльмен.  
Джеймс Пил, скульптор,  
в фамильном доме



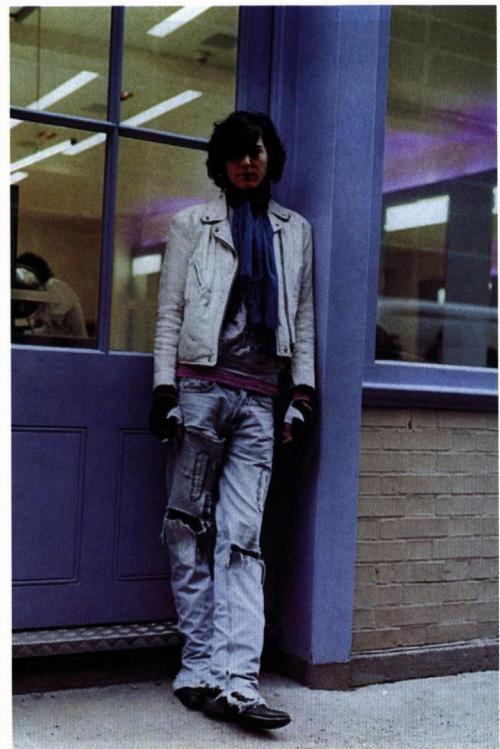
Денди XXI века: Terrace casual.  
Стив Сандерсон и Найджел Лоусон,  
владельцы магазина винтажной одежды



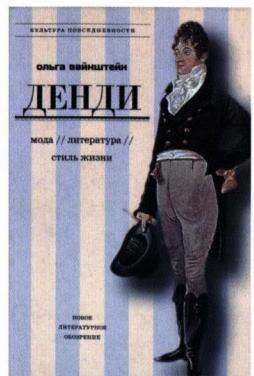
Денди XXI века: денди-неомодернист.  
Лен Фенник, служащий радиокомпании,  
в своем офисе



Денди XXI века: новый британец.  
Байде Одуволе,  
дизайнер мужской одежды



Денди XXI века: хокстонский денди.  
Джеймс Мэйн,  
парикмахер



## думать о красоте

Евгений Голлербах

Ольга Вайнштейн. Денди: Мода. Литература. Стиль жизни.  
[Ярославль; указано: Москва]: Новое литературное обозрение,  
[2005]. 640 с.

**Плюнуть на ладонь, пригладить волосы... Вполне достаточно для того, чтобы признаться себе: «В душе я денди».**

Стремление выглядеть изящно свойственно каждому. Но не у каждого хватает мужества стать денди по-настоящему: стильным, последовательно экстравагантным, независимым. Самоутверженно культивировать свою элегантность. На такое решаются только очень богатые (Дэвид Бекхэм, например) либо отпетые (Квентин Крисп). Икона современного дендизма Квентин Крисп (Quentin Crisp, 1908—1999), урожденный Деннис Пратт (Dennis Pratt), был столь экстравагантен, что не попал даже в именной указатель фундаментального сочинения Ольги Вайнштейн. Остроумный, как Фаина Раневская, очень популярный британский писатель, журналист, телевизионный шоумен, актер, гомосексуалист, он в семьдесят с лишним лет, когда все его сверстники уже намертво сидели на насиженном, а его собственная восковая копия украшала музей мадам Тюссо, эмигрировал из Лондона в Нью-Йорк, поселился там в угловой части Бауэри, в нижнем Ист Сайде, стал колумнистом передового гей-журнала «The Christopher Street» и несколько других изданий, снялся в роли престарелой Елизаветы I в фильме Салли Поттер «Орландо» и в клипе Стинга «Englishman in New York». Стинг вспоминал о Криспе позднее: «Однажды после обеда он рассказал мне, что намеревался получить натурализацию, совершив преступление и таким образом избавившись от опасности быть высланным из страны. „Какого рода преступление?“ — спросил я тревожно. „О, что-нибудь гламурное, ненасильственное, с чувством стиля, — ответил он. — Преступления так редко гламурны в наши дни!“.

О людях такого плана и написана книга Ольги Вайнштейн. Хорошо фундированная, ладно сконструированная, внятно и убедительно написанная, она подтверждает известную, в общем, вещь: «Быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей». Среди героев исследовательницы не только знаменитые щеголи Джордж Браммел, Барбе д'Оревильи, Оскар Уайлд, но и их менее заметные и все же замечательные однополчане духа — люди творческих и нетворческих профессий, люди без профессий, тунеядцы. Софистицированные мужчины и женщины фланируют по этим страницам то вместе, то по отдельности и демонстрируют подлинные чудеса утонченности. Они проводят досуги в неспешных прогулках, в клубах, барах и салонах, в театрах и на концертах, они осведомлены в музыкальных и литературных новинках, они завсегдатаи вернисажей, они эрудиты в узких областях, они острословы, сплетники и нередко интриганы, они любят цирк и хорошую кухню, лошадей и собак, они коллекционируют неизвестно что, они посещают только им известные адреса и сайты, играют в карты и занимаются столоворчением. Они неторопливы, сосредоточены на внешности и придают значение мелочам. Для них человек — это стиль.

Автор книги постаралась не только изложить освоенный материал, но и посильным образом классифицировать его, осмыслить, объяснить сущность, разновидности и формы дендизма. Ольга Вайнштейн достаточно ясно показала (вступив в противоречие с некоторыми своими представлениями о денди), что щегольство не обязательно опять и корректно в отношениях с окружением, имеет свою мораль,

редко совместимо с обычательскими «семейными ценностями», часто аполитично и космополитично. В инстинктивных поисках актуальности какая-нибудь продвинутая персона может запросто пренебречь этическими нормами, преступить закон, предать родину, разорвать отношения, положить в карман чужое. Единственное, чего она не может себе позволить, — быть тривиальной. Она устремлена прочь из обыденности. Вот почему щеголи и щеголихи, несмотря на кажущуюся асоциальность, вполне могут быть названы ломовыми лошадьми социального прогресса, идеальными борцами, жертвами общего дела. Примесяя одежду нового фасона, они создают перспективу остальному человечеству: быть может, когда-нибудь такую одежду наденут все. Ценой собственных жизней денди развивают представления прочих членов общества об эстетике индивидуального и коллективного существования. Неопределенное мановение руки утонченной натуры в модном заведении может (в некотором смысле) оказаться для истории цивилизации важнее решительного жеста Ленина на броневике.

Ригористы призовут отличать денди от фриков (странных людей). Разница, конечно, имеется: не всякий фрик — денди. Просто облачиться во что-нибудь винтажное или авантажное,бросить с себя все, «навести красоту» либо банально презреть правила приличия вовсе не значит стать элегантным. Небезызвестный Константин Кузминский, явившийся однажды на званный благотворительный вечер провинциальных американских толстосумов обнаженным, показал всего лишь неготовность к серьезным отношениям с ними. По отвязной отроковице, вышедшей на бульвар в розовом пеньюаре, плачет сумасшедший дом. Пенсионер, сосредоточенно шаркающий по солнечной стороне Невского в волючих ботиках «прощай, молодость», не элегантен и совсем не соблазнителен. Тем не менее у денди есть много общего с фриками: они тоже отличаются от большинства, они тоже могут вызывать агрессию «простых людей». В нетolerантной среде всякий денди — фрик, слабое звено, объект морального осуждения. Быть, к примеру, российским щеголем и притом пользоваться общественным транспортом в часы пик — неоправданный экстремизм. Красота должна держаться на расстоянии от тех, кому она неприятна.

«Подлинный дендизм — это стиль жизни. Денди — мастер, который умеет придавать завершенную форму собственной жизни, — подытожила свои наблюдения Ольга Вайнштейн. — Но, чтобы оценить эту форму, нужен зрелый социум, иначе ее эстетический потенциал не будет адекватно прочитан» (с. 598). Это верное наблюдение, и оно частично объясняет некоторые этнические и исторические вариации

интересующего нас явления: британский денди отличается от, например, среднеазиатского, советский — от современного российского, и так далее.

По книге Вайнштейн можно понять, что автор — слегка сексистка (хотя она нигде не продекларировала этого прямо), причем исповедует, как ни странно, мужской сексизм. Вроде Бодлера, утверждавшего: «Женщина — противоположность денди». В своих исследованиях исследовательница сосредоточилась преимущественно на мужской дендистской традиции и фактически пренебрегла достижениями дендисток (в главе «Гендерные игры» эта тема лишь вскользь затронута). Надо ли говорить, что напрасно? Особым символом старого русского дендизма стала тургеневская Евдоксия Кукшина с ее замечательной общиностью и птицей на голове. Серебряный век озарила своим присутствием несравненная Паллада Старынкевич (она же Богданова, она же Бельская, она же графиня Берг, она же Пэдди-Кабецкая, она же Дерюжинская, она же Гросс). Предположим, губернатор Валентина Матвиенко ныне играет в формировании российского глемура не последнюю роль. Можно ли молчать об этом? Нет, нельзя молчать о важном.

Книга Ольги Вайнштейн, несмотря на многообразные достоинства, страдает очевидной неполнотой: здесь даже не упомянуты многие культовые фигуры дендизма (из соотечественников упомянем фееричную Жанну Агузарову, Валентина Анненского (Кривича), Сергея Бураева (Африку), эгофутуриста Ивана Казанского (Игнатьева), Олега Каравайчука, Ирену Куксенайте, Ренату Литвинову, Сергея Параджанова, нескольких предвоенных Радловых, Акима Флексера (Волынского), Юрия Юркуна; Андрей Бартенев и Владислав Мамышев (Монро) упомянуты, но не показаны в их ослепляющем величии). Книга, выпущенная «НЛО», небезупречна и в техническом отношении: встречаются ошибки верстки (например, между страницами 14-й и 15-й пропал кусок текста), зачастую неправильно оформлена библиография в примечаниях и в финальном сводном списке источников, слишком выброшен именной указатель (редактор почему-то не включил в него многих из тех, кто совсем не случайно присутствует в тексте госпожи Вайнштейн, — например, Юлию Демиденко, уже упомянутого нами Квентина Криспа, Юрия Пирютко (К. Ротикова), Александра Эткина). Надо надеяться, при переиздании книги эти огехи будут устранены.

Тема дендизма далеко не исчерпана, пионерское сочинение госпожи Вайнштейн — лишь начало большого пути, на котором российскому культурному сообществу предстоит замечательные открытия.



Принцесса Кэнди (Карамельная принцесса). Фантики, шитье, клей. 170x200. 2004

## Сладкая моя...

А. К.

**В детстве, съев конфету, мы зарывали золотисто-пестрые фантики, защищенные подходящим «паспарту»-стеклышком, в песок. Крошечные могилки под невесомой могильной плитой хранили нашу память о сладком счастье в строгом секрете. Игра так и называлась — «в секретики». Это были наши сокровища-чувствства, спрятанные от чужих глаз, которые в contemporагу ат нынче принято называть холодно и туманно — «овеществленной памятью»...**

И вот финская художница Вирпи Весанен-Лаукканен вдруг как-то по-андерсеновски бережно и нежно переписала наши старые сказки-игры на новый лад, сделав их персонажами не только разноцветные фантики, но и прозаичный клубок ниток, и даже обыкновенные спички. Но какая сказка без принцессы, которая, как и положено, непременно появится в роли центрального персонажа. На осенней выставке Вирпи в Санкт-Петербурге это будет «Принцесса Кэнди» («Карамельная принцесса», Candy Princess) — бальное платье, созданное из сотен сверкающих конфетных оберток. Компанию Кэнди составят две сестрицы-близняшки — «Маленькие девочки-спички» (Small Matchstick Girls), существа, обладающие явно «зажигательным» темпераментом, на котором, не ровен час, можно и «погореть» в буквальном смысле слова.

Выставка финской художницы откроется в галерее «Д137» 5 октября и продлится до 5 ноября.



Красные туфли. Хлопковая нить, вязание, сахар. Размер 4. 2004



Маленькие девочки-спички. Спички, вязание, шитье, клей. 43x30 (каждая). 2004

## тирания моды

Лев Бердников, Лос-Анджелес

В известном кинофильме «Тот самый Мюнхгаузен» (автор сценария Григорий Горин, режиссер Марк Захаров) перед нами предстает герцог (его играет Леонид Броневский), озабоченный прежде всего одеждой подданных. «Как вы думаете, где мы будем делать талию? — вопрошает этот титулованный модельер. — Два ряда выточек слева, половина справа. Я не разрешу опускать талию на бедра. В конце концов мы — центр Европы... Рукав вшивной... Лацканы широкие». Справедливости ради отметим, что обостренное, гипертрофированное внимание к костюму — это не просто карикатурная черта незадачливого правителя. В российской истории XVIII века по крайней мере два монарха — Петр Великий и Павел I, стремившиеся регламентировать все стороны жизни государства, строго предписывали подданным, какое платье им следовало носить. Оба императора присвоили себе право вводить, разрешать или запрещать ту или иную моду на одежду и прическу. Однако, по словам Александра Каменского, «в повышенном внимании к регламентации внешнего вида у Петра стояло стремление к европеизации, то есть к изменению, новации, в то время как у Павла — к унификации, единобразию».

Революционно и деспотически порывая с многовековой традицией бород и долгополой московитской одежды, Петр I, как отметил Виктор Живов, «требовал от своих подданных преодолеть себя, демонстративно отступиться от обычая отцов и дедов и принять европейские установления как обряды новой веры». Однако Европа ни в то время, ни позднее не была едина ни в политическом, ни в экономическом, ни в культурном отношениях. В этой связи само понятие «европеизация» применительно к петровским преобразованиям в сфере костюма может быть уточнено. Если говорить об иностранном костюме, введенном в России указами Петра I 1700 и 1702 годов, то этот костюм сложился под влиянием преимущественно французской дворянской одежды XVII века. К XVIII веку французский костюм получил общеевропейское признание. Франция стала почти единственной за конодательницей новых форм костюма и владычицей мод на долгое время. Несмотря на тонкую разницу между различными вариантами европейской одежды («саксонская», «немецкая», «венгерская»), все они имели одинаковый край, восходящий к заимствованному Петром французскому костюму. Костюм этот называли еще «воинственным», поскольку он сложился под прямым влиянием армейской формы солдата. Петр же, как показала известная исследовательница Линдси Хьюз, как раз был приверженцем «строгого и простого военного стиля в одежде», ценил ее функциональность и не терпел украшательства. В этой связи вполне понятны гонения самодержца на «одежды весьма пышные и украшения драгоценные» московских бояр. Известно и мнение царя о том, что «роскошь в одежде есть дело пустое, и что ум не пребывает в богато украшенном жилище».

Гораздо менее популярен указ Петра I, относящийся к началу 1720-х годов: «Нами замечено, что на Невском проспекте и в ассамблеях недоросли отцов именитых, как то: князей, графов и баронов, в нарушение этикету и регламенту штиля в гишпанских камзолах и панталонах щеголяют предерзко. Господину Полицмейстеру Санкт-Петербурга указано: иных щеголов с отменным рвением вылавливать, свозить в литейную часть и бить батогами, пока от гишпанских панталон и камзолов зело похабый вид не останется. На звание и именность отцов не взирать, а также не обращать никакого внимания на волни наказуемых».



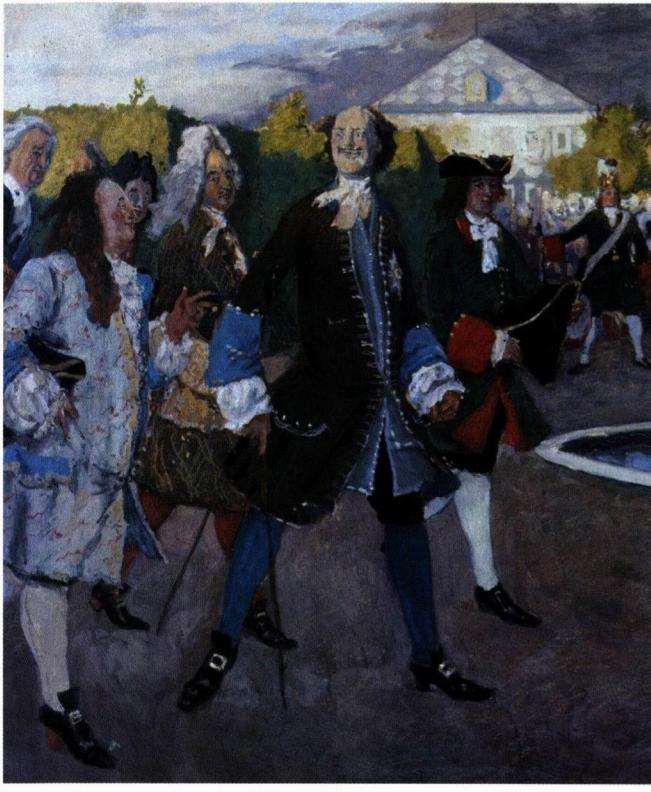
Александр Бенуа. «За ним повсюду всадник медный». Вариант фронтисписа к поэме А.С. Пушкина «Медный всадник». Бумага, тушь, акварель, белила, графит, кисть, перо. 42,2x31,4. 1905. ГМИИ

Как видно, из сферы европейских заимствований начисто исключались испанские моды, ассоциировавшиеся не с чем иным, как с «предерзким» щегольством. Чем же не угодили они самодержцу? Почему один их вид вызывал у него такую отчаянную реакцию? Дело в том, что не менее, чем роскошь, бесила монарха праздность в одежде. А именно дух праздности отличал испанские камзол и панталоны, восходящие отнюдь не к военному, а к цивильному костюму.

Как и французский, испанский костюм состоял из камзола, широкополой шляпы, кружевного воротника и манжет, но, пишут историки моды, «нижняя его часть носила совершенно иной характер: широкие панталоны доходят до колен, на ноги одеваются длинные черные чулки, которые прикрепляются к панталонам особыми подвязками, отделанными кружевом, и шелковые башмаки с бантами или розетками из кружев или цветного шелка». «Жилет, или безрукавный камзол, — пояснил в своей монографии «История цивилизации» Герман Вейс, — узкие или широкие штаны до колен, перетянутые на талии широким цветным кушаком; чулки, остроносые башмаки без каблуков и длинные кожаные гетры на пуговицах оставались в ходу долгое время».

Появление в таком костюме на публике воспринималось Петром чуть ли не как нарушение общественного порядка, заслуживающее «отменного рвения» самого полицмейстера. Именно за это полагалось быть батогами, несмотря на «волни наказуемых». Такие не вполне адекватные меры связаны, по-видимому, с горячностью и импульсивностью Петра. «Царь скор на расправу», — говорили о нем. Кроме того, он действительно видел опасность в распространении «предерзкого» щегольства, олицетворением которого и был для него испанский костюм.

Говоря словами Петра, «гишпанские камзол и панталоны» не вились в «регламент штиля» эпохи — мы не располагаем данными, чтобы кто-то после названного указа облачился в подобные одежды. Зато практика объявлять те или иные виды костюма вне закона была продолжена преемниками первого российского императора. Своего апогея она достигла в годы правления его правнука — Павла I.



**Костюм зимний «саксонский»:**  
кафтан, камзол, штаны. Комплект  
сборный. Русские мастера (?).  
Кафтан и штаны из сукна красного  
цвета с отделкой галуном, камзол  
из штофа с крупным растительным  
орнаментом по зеленым полосам.  
Покрой типичный. Кафтан  
с застежкой на одиннадцать пуговиц  
до уровня карманов, воротник узкий,  
рукава с большими круглыми  
обшлагами, клапан карманов  
фигурный, с тремя декоративными  
петлями. Штаны с застежкой штанин  
по боковому шву на шести  
пуговицах. Галун серебряный,  
с геометрическим орнаментом  
нашит по краям одежды, в виде  
петель на полах, по разрезу  
на спинке, на клапанах карманов  
и боковых застежках штанов.  
Пуговицы плоские, обшиты  
серебряной парчой. Воротник,  
обшлага и подшивка пол покрыты  
мехом щипаного бобра, подкладка  
из блекло-красной шелковой ткани.  
Штаны на подкладке из красной  
камки. Камзол с застежкой  
на тридцать пуговиц, рукава  
с застежкой на три пуговицы;  
клапаны карманов с треугольным  
краем и тремя декоративными  
петлями; пуговицы выпуклые,  
обшивные, петли обшиты зеленым  
шелком. Подкладка из шерстяной  
красного цвета ткани. Длина  
кафана 119, камзола 95,5,  
штанов 76. 1710—1720-е. ГЭ



Александр Бенуа. Парад при Павле I. Картина. Гуашь, белый. 59,6x82,5. 1907. ГРМ

Петр Первый был всему начало;  
Но с Павлом Первым воссияло  
В России счастье людей.  
Вовек, вовек неразделимы,  
Вовеки будут свято чтимы  
Сии два имени царей!

— провозгласил Николай Карамзин в подносной оде 1796 года Павлу I. И действительно, Петр I был для Павла Петровича идеалом человека и монарха — подражанию прадеду его учили с детства. Своебразный памятник этому подражанию — воздвигнутая по приказу Павла конная скульптура Петра работы Бартоломео Растрелли перед фасадом Михайловского замка с лаконичной надписью на пьедестале — «Прадеду правнуку». Показательно, что Василий Ключевский назвал Павла Петровича «маленьким Петром Великим». Поистине в петровском духе Павел неуклонно трудился на царстве: наряду с реформами государственного управления, армии, законодательства он осуществил революционные изменения и в одежде подданных.

Один из современников писал, что история не знает перемены более резкой, более внезапной, чем та, которая свершилась по воцарении Павла I. Все изменилось менее чем за сутки: одежды, прически, походка, выражение лиц. Прежде всего императором были категорически запрещены предметы костюма, даже в отдаленной степени напоминавшие моды Французской революции и Директории (существенно повлиявшие, как говорит американский ученый Клайв Белл, на развитие мирового костюма). Историки Франции Огюстен Кабанес и Люсиен Насс, помимо знаменитых красных колпаков, включают в эти моды панталоны и жилеты (часто трехцветные), фраки причудливого фасона, куртки, едва доходящие до поясницы, круглые шляпы и высокие цилиндры, высокие сапоги с цветными отворотами, башмаки со шнурковкой вместо пряжек.

Запреты Павла на подобную одежду тем очевиднее, что именно революционную Францию он считал наиболее опасной для такого «устроенного государства», как Россия. «Французская революция, — вспоминал Федор Головкин, — произвела на него сильнейшее впечатление: он был от нее в ужасе. Однажды он мне сказал: „Я думаю о ней лихорадочно и говорю о ней с возмущением“. Павел, воспитанный с детства под влиянием охватившего тогда русское общество пристрастия к Франции, в совершенстве знал французский язык и литературу, а нравы и вкусы этой страны «воспринял в свои привычки».

Но страшная смерть Людовика XVI и Марии Антуанетты, которые еще в 1782 году торжественно и весело принимали его, тогда еще великого князя, в Париже, оставили в душе Павла Петровича неизгладимое впечатление. К тому же нахлынувшая в Россию толпа французских эмигрантов, ищащих покровительства и средств жизни, проповедовала реакцию и абсолютизм. «Ужасы революции, — написал Василий Ключевский, — способствовали тому, что во всем он видел революционный дух, везде чудились ему якобинцы».

Вот лишь некоторые указы того времени о недопустимости ношения того или иного вида одежды:

13 января 1797 года — запрещение круглых шляп.

1 октября 1798 года — запрещение неслужащим носить шинели с разноцветными и отложистыми воротниками.

25 декабря 1798 года — запрещение офицерам носить шубы и муфты.

2 апреля 1799 года — запрещение мужчинам носить туpee (взбитый хохол на голове).

6 мая 1799 года — запрещение дамам носить через плечо разноцветные ленты.

17 мая 1799 года — запрещение носить широкие буки.

12 августа 1799 года — запрещение мужчинам носить бакенбарды.

28 ноября 1799 года — запрещение синих женских сюртуков с краем воротником и белой юбкой.

19 марта 1800 года — запрещение носить жилеты, куртки, панталоны, фраки, толстые галстуки.

По замечанию Алексея Пескова, запретительные указы Павла были подражаниями установлениям Петра I о бритье бород и запрещении долгополых одежд. Добавим к названным и рассмотренным выше указ об испанском костюме: эта одежда, культивирующая праздность, была столь же неприемлема для динамичной эпохи Петра, как круглые шляпы, фраки, жилеты и другие якобинские зупелы органически чужды режиму Павла. По мысли последнего, подражание в безделицах — свидетельство готовности подражать в деле: поэтому он так немилосердно гнал из России новейшие французские моды. Якобинство в костюме трактовалось им как знак намерения последовать

французам в «свободе, равенстве, братстве». (Кстати, сами эти слова наряду с такими, как «гражданин», «отечество», «представитель», категорически запрещались.)

Наказание послушникам царских повелений грозило весьма суровое. «Достаточно было императору где-нибудь на улице заприметить жилет, — вспоминала княгиня Дарья Ливен, — тотчас его злосчастный обладатель попадал на гауптвахту». Нередки были случаи, когда носящих якобинцев лишали чинов и ссылали в Сибирь. Ретивые полицейские бесцеремонно хватали круглые шляпы, а всякого, кто воспротивится, было приказано бить по голове; затем проштрафившего доставляли в участок. Виновному полагалось за такое преступление 100 палок. За ношение круглой шляпы из России в декабре 1796 года был даже выслан сардинский поверенный в делах. Рвали в клочья и другую «неуказную» одежду — фраки, куртки, жилеты и так далее. И никакие объяснения в расчет не принимались. Рассказывали (как образчик гуманности Павла), что однажды, увидев офицера в неуставной шубе, он не стал примерно наказывать нарушителя, а ограничился лишь тем, что отдал его шубу местному будочнику...

Меры Павла по борьбе с «бездожными правилами» якобинцев нельзя не назвать крутыми. Это особенно бросается в глаза, если сравнить его способы борьбы с теми, которые были предприняты его матерью — императрицей Екатериной II, которая так же, как Павел, воспринимала революционные моды как покушение на государственные устои России. В революционной Франции вошли тогда в моду узорчатые фраки, и петербургские щеголи стали их носить. Что же сделала императрица? Она приказала одеть всех будочников в этот наряд и дать им в руки лорнеты. Франты во фраках после этого быстро исчезли.

Историк-русофил Н. Потоцкий, издавший в 1957 году в Буэнос-Айресе монографию о Павле, видел в крутых мерах императора «проявления его мудрой отеческой заботливости о сохранении духовной чистоты народа», начинавшего утрачивать «после своего русского обличия и свой русский дух». Однако, хваля самодержца за то, что он не допускал «жалкого обезьянничанья» французских мод, Потоцкий забыл, что Павел ориентировался не на русский, а исключительно на прусский костюм. Император запретил, в частности, разъезжать в экипажах с русской упряжью; приказал переодеть кучеров в немецкое платье и сбрить им стародавние бороды. Показательно, что фельдмаршал Александр Суворов как раз порвал с Павлом Петровичем из-за забвения последним русских традиций и преклонения перед Прус-



Евгений Кибрик. Иллюстрация к повести Юрия Тынянова «Подгородник Ких», 1930

ные в кусы или сетку, бриджи или чулки, ботфорты — старым формам прусского костюма отдавалось предпочтение над новыми. Не случайно герцогиня Саксен-Кобургская, мать супруги великого князя Константина Павловича, говорила о Павле, что «около него все устроено на прусский лад и еще по старинным образцам прусским... Солдаты русские, обращенные в пруссаков... одеты по старинной форме Фридриха Вильгельма I» (то есть первой половины XVIII века). Именно в Пруссии Павел заимствовал преувеличенный интерес к муштре, военному строю, регламентации, форме и даже таким ее элементам, как размер косицы и ее направление по шву.

Император провел полную унификацию чиновничьей одежды. В 1797 году был введен единый статский мундир для всех губерний. Всем был определен кафтан темно-зеленого сукна «с наблюдением в воротниках и обшлагах тех цветов, какие заключаются в губернских гербах». Мундир наглядно демонстрировал положение человека в обществе, его сословную принадлежность, говорил о роде службы и ранге. Новый мундир по прусскому образцу, а также штиблеты и патрик с булавами и косой получили также гвардия и армия.

Любые мелочи в одежде были для Павла делом государственной важности. Реформы коснулись цвета кокарды на шапке, окраски плюмажа, высоты сапог, пуговиц на гетрах и так далее. Подчас, для того чтобы выслужиться перед царем, достаточно было явиться на вахтпрад с теми новшествами в форме, которые Павел ввел днем раньше. Готовность исполнить малейший каприз самодержца награждалась орденом и производством в следующий чин.

Внедрение прусских форм производилось столь активно, что вызвало неодобрение именно прусского посла Брюля: «Император не нашел ничего лучшего, как взять за модель прусский образец и следовать без предварительного серьезного размышления о необходимых приспособлениях этого образца к месту, климату, наравам, обычаю, национальному характеру». Брюль нашел, что прежняя екатерининская форма, удобная и соответствующая национальному вкусу, теперь заменена менее удобной и неразумной: «Гренадерская шапка, штиблеты, тесная форма — все это мешает, стесняет солдата!»

Прусский посол был не одинок — многие роптали на старинную прусскую форму. Среди недовольных нашелся один балагур, дворянин Алексей Копьев, решивший сыграть над Павлом дерзкую шутку. Он заказал все в преувеличенном, карикатурном виде: ботфорты, перчатки с раструбами, прицепил уродливые кусы и булавы и в этом шутовском наряде явился к Павлу. Император посадил шутника под арест на сутки, а потом велел отправить его в драгунский полк в Финляндию.

Другой пример куража над прусскими порядками Павла I представил князь Александр Порюс-Визапурский, о чем рассказал в своих мемуарах Луи Антуан Домерг: «Он надел громадный напудренный патрик. Покрыл его треугольную шляпу, напомадил свои длинные, черные усы и на прусский манер закрутил их вверх. Узкий мундир сжимал его корпус; живот был подтянут широким поясом, на котором висела длинная шпага. Перчатки a la Crispin по локоть, ботфорты, в которых исчезали его тощие ноги, и тамбур-мажорская палка довершили эту странную карикатуру. В таком виде явился он на парад, умышленно утируя быструю и мерную походку Фридриха.

— Хотели, чтоб я был пруссаком, — громко сказал он, — ну вот!

Шутка не понравилась Павлу. Сильно оскорбленный такою насмешкою, государь отправил виновника сначала в крепость, а затем предал военному суду\*. И только благодаря тому, что князь притворился сумасшедшим во время суда, ему удалось избежать сурового наказания.

И все-таки в реформе одежды, осуществленной Павлом I, было одно существенное достоинство, родившее ее с преобразованиями Петра I, о чем проницательно сказал Андрей Болотов: «Гонитель на всякую роскошь, он (Павел. — Л.Б.) отменно любил простоту».

И действительно, Павел Петрович, говоря словами Болотова, нанес «чувствительный удар нашему мотовству, пышности и роскоши, достигшей высочайшей уже степени, и о уменьшении которой он равномерно вознамеривался стараться». Достаточно сказать, что павловский мундир стоил всего 22 рубля, в то время как екатерининский 122 рубля.

Однако в истории одежды эпохи Павла называют периодом безвременья. Как отметил известный мемуарист Филипп Вигель, «близ четырех лет были мы удержаны полицейскими мерами» от поклонения моде. Монарх бросал вызов всей мужской и женской элегантности. Именно поэтому павловские запреты не могли действовать долго. Характерно, что на следующий же день после трагической смерти Павла 11 марта 1801 года в столицах, как по мановению волшебной палочки, появились прежде опальные круглые шляпы, фраки, жилеты и панталоны — французская мода снова властно внедрилась в русский дворянский быт..

Но вернемся к фильму. «Форма одежды летняя, парадная. Синие двубортные мундиры с золотой оторочкой — в однобортном сейчас никто не воюет. Талия на десять сантиметров ниже, чем в мирное время. Люди непременно должны знать, что надевать — нарядный сюртук или деловой камзол!» — восклицает герцог из кинофильма «Тот самый Мюнхгаузен» и добавляет, обращаясь уже непосредственно к барону: «Я всегда уважал Ваш образ мысли, свободную линию плеча, зауженные панталоны. Вы могли бы стать примером для нашей молодежи».

Замечательно то, что одежда здесь — такая же добродетель, как душевые, интеллектуальные, моральные качества человека. Такая повышенная оценка внешнего облика свойственна всему русскому XVIII веку. Комедийная и журнальная сатира того времени бичевала щеголей-петиметров, для которых следование моде было одним из главных пристрастий. Но наряду с непосредственными заимствованиями европейских нарядов россиянами (из путешествий за границу, журналов мод, общения с иноземцами и так далее), немалую, а в некоторые периоды и определяющую роль в этом деле играл монарший диктат. И здесь особое место занимают Петр I с его настойчивым введением французского костюма и Павел I с не менее насильственным переодеванием подданных в старинное прусское платье. И, хотя преобразования Петра в этой сфере определили дальнейшее развитие одежды в России, а новации Павла оказались исторически бесперспективными и не получили какого-либо продолжения, оба императора смело могут быть названы костюмерами своей эпохи и своей страны.



Шапка зимняя типа картуза. Русский мастер.  
Покрыт длинноворсовым шелковым плюшем темно-розового цвета.  
Тулья полусферическая, с большим округлым козырьком и широким  
отворотом с остроконечными концами с застежкой на трех пуговицах и петлях  
из красного сукна, закрывающих верхнюю часть лица. Подкладка тулы из красной  
камки. К подкладке пришиты три петли из шелковой тесьмы. Высота 13, диаметр 20.  
Первая четверть XVIII в. ГЭ

## и снова о венеции: мода и ремесло

Кристина Эпштейн

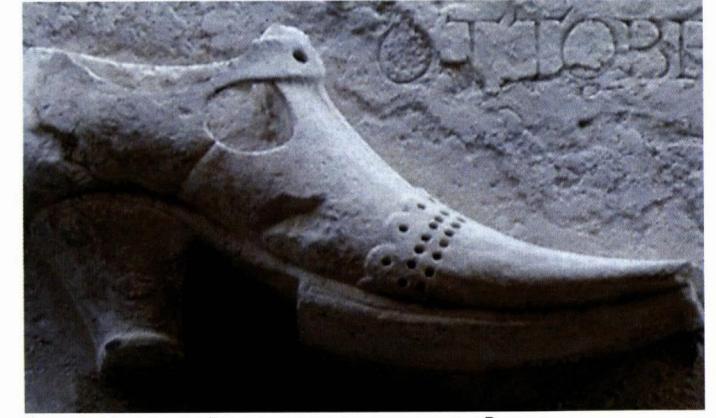
**В Инженерном замке ГРМ все лето работала выставка «Ремесло и мода в Венеции в XIII—XVIII веках», организованная Институтом внешней торговли Италии и Ассоциацией мастеров обувного дела Бренты, попытавшихся в музейном формате продемонстрировать всему миру многовековые традиции «Made in Italy». Представляющая изделия, связанные с венецианской «индустрией моды», все эти великолепные творения текстильщиков, кожевников, галантерейщиков и прочих мастеров, она хотя бы отчасти отвечала на детский вопрос: из чего в конечном счете складывается мода? Из оригинальной дизайнерской идеи или из высочайшего уровня исполнения, которое само по себе уже является искусством?**

И все же в Венеции, где действовали строгие законы против изобретателей новой моды, решающим оказывалось мастерство изготавителей и качество предлагаемой продукции. О чем нам говорят и ценнейшие памятники той эпохи — старинные картины, книги и гравюры, выполняющие функцию «документальных свидетельств» того, как использовались или производились ремесленные изделия, которым на этой выставке отводится главная роль.

«Сценография» экспозиции второго этажа Михайловского замка на сей раз была и вовсе необычна. Казалось, мы приглашены на некое театральное действие, основанное на реальных исторических событиях. Декорации в виде торговых ларьков, какие обычно ставились на площади Сан Марко во время проведения ежегодной ярмарки, царящий кругом полумрак, напоминающий задники полотен старых мастеров, тихая старинная музыка, окончательно воскрешающая атмосферу старой Венеции... Все вместе это рождало ощущение роскошной инсталляции, где отдельные элементы, размещенные внутри заданного пространства, образуют единое произведение искусства. С другой стороны, энергетика экспонатов не позволяла им раствориться в общем спектакле: каждый из них назубок знал свою роль, выученную еще в бытность их утилитарными вещами, и теперь им оставалось лишь шлифовать ее, производя каждый раз новое впечатление, будь то «гастроли» в Берлине, Нью-Йорке, Лондоне, Пекине или Петербурге.

Столь органичная презентация стала результатом тщательного отбора экспонатов, архивной работы по изучению ремесел, связанных с производством одежды, обуви и аксессуаров, а также исследования исторической и экономической ситуации в Венеции с XIII по XVIII века. Значительную роль в экономике страны этого времени играли цеха — профессиональные объединения, членство в которых было необходимо для каждого ремесленника, — иначе его деятельность считалась незаконной. Каждый цех имел свой устав и эмблему (как, например, «Эмблема цеха сапожников», 1729).

Одной из старейших венецианских ремесленных организаций являлся цех обувных дел мастеров, представленный на выставке разнообразными моделями туфель, пряжек, а также рабочими инструментами для изготовления обуви. Остается только снять шляпу перед искусством мастеров, любовно украшавших свои изделия вышивкой по вельвету, тафте, коже и т.д. Качество их работы таково, что многие модели можно носить и сегодня (многие из них по фасону очень близки к современным, например женские туфли без задника на низком каблуке). Самый необычный экспонат — это, пожалуй, туфли конца XV века из кожи на платформе высотой 52 см — предмет насмешек еще их современников (конечно, тех, кто ничего не понимал в моде). Хотя высота обуви по тогдашнему закону не должна была превышать 9 см (с более высоких платформ дамы часто падали, а это, как считалось, приводило к выкидышам), такие туфли все равно носили, не-



Фрагмент фасада одной из мастерских цеха сапожников в Венеции

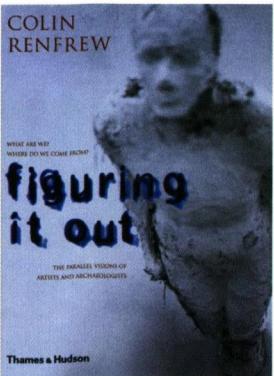
смотря на неудобства. А каким образом они надевались и как выглядели на женщине, можно увидеть на полотне Дж. Форабоско «Венецианская дама» (XVII в.) и на гравюре П. Бертелли «Куртизанка» (Падуя, конец XVI в.). Кстати, та же гравюра демонстрирует и весьма оригинальную прическу одной из куртизанок — что-то вроде двух рожек, торчком стоящих на голове.

Другой цех «индустрии моды» — цех портных, устав которого является старейшим (1219 г.), — продемонстрировал во всей красе элегантные дамские платья из парчовой тафты, узорчатые бархатные корсажи, изящные лифы — предметы зависти тех, кто не мог их себе позволить... Не осталась без внимания и мужская мода, представленная богато расшитыми жилетами и костюмами или знаменитыми тогой и шапочкой («суро») венецианского дожа, относящимися к XVI—XVII векам. Впрочем, прежде чем попасть в цех портных, «сыре» еще должно было пройти через цех красильщиков и текстильщиков, делившихся в свою очередь на изготовителей льна, хлопка, бархата, шерсти, парчи, атласа и других тканей, образцы которых тоже были представлены в экспозиции.

Поскольку фасоны одежды менялись довольно медленно, создавать новые варианты костюмов можно было с помощью аксессуаров, производством которых занимался цех галантерейщиков. Всевозможные веера, дамские сумочки, головные уборы, пуговицы, очки, кружевные манжеты и воротнички — и все это высочайшего качества — помогали менять образ, не нарушая закон: ведь в те времена модели одежды жестко регулировались на законодательном уровне, что позволяло Республике избегать дополнительных расходов (нарушителям, изобретающим новые фасоны, грозили крупные штрафы или тюремное заключение). Впрочем, венецианки всегда находили способ выглядеть оригинально и модно, ведь вся жизнь в Венеции — это сплошной карнавал, бок о бок с Казановой, Феллини и великой архитектурой.



Пьетро Лонги. Портрет Элеоноры Гонзага. Х., м. 95x69. Около 1760. Фрагмент.  
Платье со шлейфом, которое выглядит еще богаче благодаря фальдам на спине,  
покрытым лампасом (травчатым шелком) с цветочными украшениями, своеобразным  
архитектурным «меандром». Кружева, украшающие горловину, и манжеты выполнены  
в технике ручной вышивки гарусом



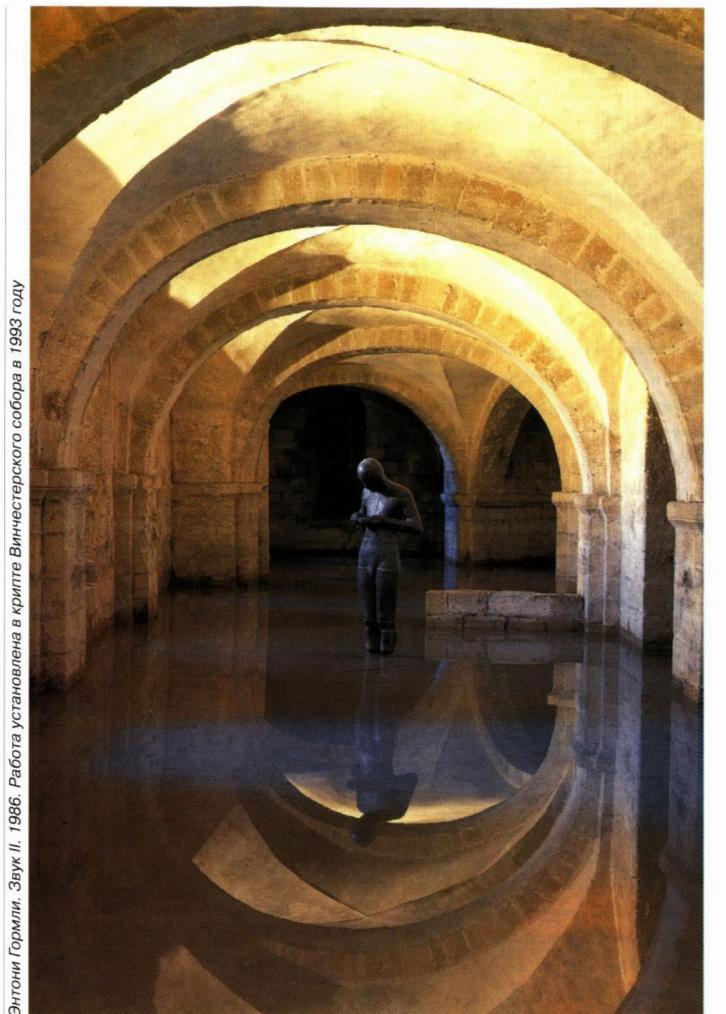
Colin Renfrew.  
*Figuring it out: What are we?  
Where do we come from?  
The parallel visions of artists  
and archaeologists.*  
London: Thames and Hudson, 2003.  
224 p.

## инфо+

Колин Ренфру — профессор Кембриджского университета, признанный во всем мире авторитет археологической науки. Еще в молодости он стал лидером британской «новой археологии» («процессуальной археологии») — течения, появившегося в 60-е годы в США и Англии и задавшегося целью превратить археологию в строгую и точную науку путем внедрения математических методов и неопозитивистской логики. В конце 1960-х — начале 1970-х Ренфру, выпустив ряд статей и книгу «До цивилизации», возглавил так называемую «радиоуглеродную революцию в археологии» — полный пересмотр хронологии неолита и бронзового века на основе технических успехов радиохимии. Начало бронзового века ударило тогда на 700 лет, а неолита — на полторы тысячи лет. На основе своих раскопок на Кикладских островах в 1972 году Ренфру выпустил капитальный труд «Возникновение цивилизации», в котором применил к объяснению механизма культурообразования системный подход и «вторую кибернетику» Магоро Марумы. Затем каждые несколько лет выходили его книги и сборники под его редакцией. В 1970-е Ренфру разработал основы «социальной археологии», его интересы заметно сблизились с марксистской археологией (хотя в политической и общественной деятельности он занимал консервативные позиции). В 1980-е он стал разрабатывать «когнитивную археологию», методы познания мыслительной деятельности по археологическим материалам.

Тогда же Ренфру выступил с солидно аргументированной критикой постмодернизма в археологии, нового увлечения молодежи, получившего название «постпроцессуализм». В Кембридже это течение возглавил Ян Ходдер (ученик другого лидера «новой археологии», Дэвида Кларка). Ходдер, а еще больше его радикальные сторонники полностью отвергли устои «новой археологии» — ее материализм и оптимизм. Как и Ренфру, они сделали главным предметом познания символические значения артефактов, но в отличие от Ренфру провозгласили приоритет интуиции и субъективности, неверие в возможности объективного познания прошлого. Полемические выступления Ренфру во многом способствовали тому, что в 90-е годы постмодернизм в археологии захирел и увял.

Ренфру долго возглавлял в Кембридже кафедру археологии и один из старинных колледжей (колледж Иисуса), к 90-м построил и возглавил Институт археологических исследований. В 1991 году королева пожаловала ему титул лорда Кеймсторна. Тогда же вышел его (и Поля Бана) учебник «Археология: Теория, методы и практика», затем много раз переизданный, — ничего более современного и ценного в мировой исторической науке нет. В работах последних лет Ренфру соединил археологию с новейшими концепциями языкоznания и с достижениями генетики и на основе этого создал собственную концепцию происхождения и распространения индоевропейцев.



Энтони Гормли. Звук II. 1986. Работа установлена в крипте Винчестерского собора в 1993 году

## ЧТО МЫ ПОСЛЕ ЭТОГО, ИЛИ ДЕМБЕЛЬСКИЙ АККОРД ЛОРДА КЕЙМСТОРНА

Лев Клейн

**Новая книга Колина Ренфру «Постижение: Что мы? Откуда? Параллельные видения художников и археологов» — роскошная, на мелованной бумаге, со многими иллюстрациями, с неизуардным содержанием. Едва появившись, она обратила на себя внимание и художников, и археологов, и искусствоведов.**

В 1993 году я был гостем Ренфру в колледже Иисуса, сидел за трапезой по правую руку от него. За длинным столом восседали также профессора в черных мантиях. Когда Ренфру было угодно заговорить, все внимательно слушали, когда он обращался к кому-либо справа, слева или через стол, избраник почтительно и без разглагольствований ответствовал: «Yes, Master», «No, Master». Профессорство и директорство продолжались до 2004 года, когда Ренфру, в возрасте 67 лет, ушел со всех своих постов на пенсию. Книга «Постижение», таким образом, была воспринята многими как итоговая публикация выдающегося ученого и уже потому обратила на себя особое внимание.

В своей новой книге Ренфру называет «художниками» не людей искусства вообще и, уж конечно, вовсе не художников археологических эпох. Он говорит о современных авангардистах, о мастерах абстракционизма, кубизма, символизма, концептуализма, примитивизма, о тех, кто делает поп-арт, инсталляции, кто размыает границы художественного творчества, превращая его в шоу, а всяющую деятельность — в искусство. Именно их произведения Ренфру и решил теперь сопоставить с древнейшими памятниками человечества.

Автор книги признает, что поначалу сам не воспринимал такое искусство как искусство, не понимал его. Но постепенно заинтересовался некоторыми художниками, подружился с ними, стал посещать

выставки, устраивать их в своем колледже в Кембридже и даже коллекционировать произведения такого рода. Ренфру называет в своей книге ныне знаменитые имена — Ричарда Лонга, Альберто Джакометти, Константина Бранкузи, Уильяма Тернбулла и других, — показывает их картины и скульптуры. Он заявляет, что осознал, как много это искусство дает для понимания археологических памятников, для проникновения в далекое прошлое, для осмысления важнейших вопросов бытия: кто мы, откуда и куда идем?

В книге введение и шесть глав, первая из которых называется «Встречи: Искусство как археология и археология как искусство». Ренфру рассказывает здесь историю своего знакомства со скульптором Ричардом Лонгом, для которого смысл работы заключен не в создании конечного продукта, скульптуры, а в самом процессе ваяния. Ваяния? Лонг просто бродит по свету, оставляя везде зарубки, следы своего существования. Нечто вроде надписей «Kilroy was here» («здесь был Килрой»), хорошо знакомых и нам. Этакие знаки присутствия. Поскольку Ренфру уже предполагал ранее, что мегалитические могилы были знаками собственности, отмечавшими центр общин, деятельность Лонга его заинтересовала.

Следующая глава рецензируемой книги — «Что есть искусство? Тирания Ренессанса». Ренфру поместил здесь снимок одной из первых находок кикладских изваяний. Мраморная голова бронзового века с острова Аморгоса была опубликована больше ста лет тому назад, в 1891-м, немецким профессором Паулем Вольтерсом, с характеристикой: «отталкивающе уродливая голова». Впоследствии Бранкузи, Джакометти и Генри Мур нашли ее изумительно прекрасной. Дело в том, что на протяжении нескольких веков эстетика строилась на принципах идеализации античных образцов, утвержденных Ренессансом, и только в конце 19-го столетия началось освобождение искусства от «тирании Ренессанса».

К сожалению, Ренфру не затрагивает вопрос о том, как повлияло появление фотографии на художественные идеалы. Прежде важным критерием принадлежности к искусству было мастерство изобразительности, а после внедрения фотографии простая имитация перестала быть труднодостижимой, остались только эстетические и социальные критерии. Отличие от натуры превратилось из недостатка в достоинство. «Реализм — куча мусора», — заявил Джакометти (с. 66). Изменилось понимание прекрасного и значения прекрасного для формирования искусства, пространство искусства чрезвычайно расширилось. Глава «Прочь с пьедестала: Выставка и процесс» посвящена как раз этому. Скульптуры сошли с пьедестала, исчезли привычные рубежи, отделявшие художественное творчество от жизни. Обычные вещи стали рассматриваться как произведения искусства в результате деклараций художников и помещения предметов в рамки или на витрины. Как унитаз Марселя Дюшана, объявленный фонтаном, как Рейхстаг, обернутый Кристо и Жан-Клодом в пластик. Границы между изобразительностью и материальной культурой размылись, у археологии и искусства оказался общий предмет.

Четвертая глава называется «Человеческая ситуация: Быть и вспоминать». Под человеческой ситуацией (*human condition*) Ренфру разумеет место человека в мире. Его особенно занимает «сапиентный парадокс»: от ста до сорока тысяч лет тому назад сформировался человек современного типа (*homo sapiens sapiens*), но прошло еще тридцать тысяч лет, прежде чем началось развитие производящего хозяйства и цивилизации. «На что ушли эти тридцать тысяч лет?» — удивляется автор книги. На наш взгляд, напрасно. Едва ли это парадокс: эволюция приводит к ускорению, любой последующий этап короче предыдущих, такова норма. Парадоксальность же в формировании современного человека заключается в том, что развитие идет скачками, в социокультурном развитии было уже много скачков, но вот в природном развитии человека скачка за последние 40 000 лет не было. Несмотря на то, что социокультурно мы прошли за это время от дикости до атомного века, физиологически мы все те же кроманьонцы. Это значит, что физиологически (и в большой мере психологически) мы приспособлены к тому времени, в котором сформировались,

к каменному веку, а жить вынуждены в условиях цивилизации. Отсюда целый ряд проблем. Вероятно, тут можно найти какие-то отношения между современным искусством и глубоким прошлым. Ренфру, однако, говорит не об этом.

Пятая глава — «Соблазн артефакта» — трактует символическую роль артефактов в передаче современных художников и в древности. Сегодня мы рождаемся в мире артефактов, говорит автор книги, применение которых делает каждого из нас человеком. Символом этого Ренфру считает роботообразные фигуры Эдуардо Паолоцци. Они очень напоминают самого художника и состоят из разных артефактов, в том числе и древних.

Последняя глава — «Пагубные знаки: Археология нынешнего», где Ренфру приводит гомеровский рассказ о Беллерофонте, которого царь по навету жены решил погубить, но не лично, а отправив его к личному царю с письмом нужного содержания. Археологическим соответствием «пагубных знаков» служат остраконы — черепки с именами тех, кого народное собрание должно изгнать. Это первые археологические свидетельства демократии. Материальная культура все больше теряет свою материальность, а символическая сторона сохраняется. Дематериализация культуры одновременно означает ее символизацию. Археология все больше занимается познанием имени этой стороны культуры.

Здесь, как и во многом другом, можно проследить связь археологии с искусством, и именно с современным искусством. Но книга Ренфру претендует на большее. Не случайно автор много внимания уделяет анализу творчества самых смелых художников современности. Действительно, часто налицо поразительное сходство их произведений с дремучими древними изображениями. «Меловая линия» Ричарда Лонга (выложенная в 1979 году из кусков мела прямая полоса) действительно очень напоминает каменную выкладку в раскопанной Ренфру могиле Куонтернесс на Оркнейских островах. Оркадский круг Лонга во дворе кембриджского колледжа Иисуса (выложен в 1992 году) вполне похож на кромлехи. Произведение того же Лонга «Круги грязных рук с реки Эйвон» в том же колледже отличается от палеолитических и более поздних отпечатков рук только техникой выполнения (негатив/позитив) и размещением. Кикладская мраморная голова, датируемая серединой III тысячелетия до новой эры, весьма смахивает на маску работы Уильяма Тернбулла 1982 года и несомненно повлияла на ее форму. Еще яснее прямое воздействие первобытного искусства видно в работе Пабло Пикассо «Бронзовая голова женщины» 1930—1932 годов — ее оригинал, маска гвинейского племени Нимба, находился в коллекции Пикассо и ныне хранится в его музее. Два подражания Венере Милосской на нью-йоркской улице вопиют о древнем воздействии.

Часть этих сходств, несомненно, объяснима подобными влияниями, однако другую часть действительно приходится объяснять общими устремлениями первобытных мастеров и современных художников, тяготящихся к простоте, к самовыражению, свободному от догматизма. Ренфру показывает это на примере «нечаянной скульптуры», сравнивает отливы человеческих тел из Помпей со скульптурами Джорджа Сегала. Сходство и в самом деле есть. Но идея Ренфру в ином. Он полагает, что тут не простое сходство, не только аналогия. Когда Марк Дайон в 1999 году провел квазиразкопки на берегу Темзы, а затем имитировал с собранным мусором археологические исследования — документировал, зачерчивал, классифицировал, проводил анализы и, наконец, сделал выставку в галерее Тейт, Ренфру сопровождал эту имитацию (очень похожую на эрмитажную выставку «Болотного золота» Анатолия Белкина) квалифицированной лекцией. «Все это, — по мнению Ренфру, — выглядит очень похожим на археологию, и когда встречаешь энтузиазм некоторых добровольцев, чувствуешь себя соответственно. Но археология ли это? Подобным образом Марк Дайон называет себя художником, и его продукция оказывается на выставке в галерее Тейт (а потом приобретается галереей), но искусство ли это?.. Право, археология — то, что делают археологи» (с. 85—86, 88).

Дайон делал все, что делают археологи, копал, аккуратно собирая, чертил, классифицировал, выставляя. Правда, у него нет археологического образования и он не является членом археологического учреждения, — но ведь некоторые славные археологи прошлого были такими же. Профессор Ренфру замечает в книге, что по сравнению с классическими, середины века, раскопками эпохи Мортимера Уиллера (где применялся кессонный метод работы Дайона) выглядят гораздо более похожими на его собственные археологические раскопки. Автор книги здесь не указывает на существенное различие: Дайон неставил перед собой задачи отыскать древности и понять по ним прошлое, тогда как и Уиллер и Ренфру преследовали именно эту цель. Ренфру лишь замечает: «Мы раскапываем прошлое, не правда ли?» (с. 88). Более важным представляются Ренфру не цели, а процесс археологического исследования. Как у современного искусства: тот же Ричард Лонг бродит по свету и делает не очень трудоемкие, но заметные изменения на местности, и этот процесс для него — искусство. Правда, для Дайона процесс как археологического исследования, так и искусства — всего лишь забава, пародия, шутка. Но критерии научности археологии привыкли воспринимать всерьез, и размытие этих критериев — на берегах Темзы ли, на берегах ли Невы — может для нее оказаться рискованным.

Еще важнее для Ренфру другое. Схожими представляются ему в принципе оба вида познания — археологическое проникновение в прошлое и постижение современного изобразительного искусства современными зрителями. В обоих случаях предметы познания фиксированы в материале, в вещах. В обоих случаях нам предлагается какая-то информация, какое-то сообщение. В обоих случаях нам неизвестно, что это за информация, как ее расшифровать. Но вот современное искусство мы, оказывается, можем понять! И из этого следует вывод: наш опыт постижения современного искусства может помочь нам понимать непонятные археологические материалы.

Оказывается, это опыт постижения мира через чувства, через переживание личного контакта с материалами. Особой методики никакой, о критериях объективности и речи нет. Не объяснение, не открытие причин по признакам, а постижение (*figuring it out*), интуитивное схватывание, озарение, «понимание». Это несомненный постмодернизм, с которым Ренфру так долго и успешно воевал. Последний из лидеров «новой археологии» полностью перешел на сторону противника. Совсем как вождь иудеев Иосиф бен Маттиас, руководивший в Иудейскую войну обороной крепости Иотапата, после гибели всех ее защитников сдавшийся на милость Веспасиана Флавия и ставший римским сенатором (а впоследствии знаменитым историком) Иосифом Флавием. Только Ренфру стал знаменитым до своей Иотапаты.

То, что это постмодернистская книга, лежит из всех щелей. Неоднократно Ренфру в ней заявляет, что наше понимание прошлого очень ограничено (с. 3), мотивов изготовления статуэток мы не знаем и, вероятно, никогда не узнаем (с. 77). Это совершенно не вяжется с гносеологическим оптимизмом «новой археологии». Ренфру считает, что нужно придать ранг революции введению оседлости (*«доместикации»*) (с. 115). До него то же самое уже провозгласил Ходдер в своей «*Доместикации Европы*». Как бы для более полного уподобления Ходдеру Ренфру признает, что после введения оседлости и земледелия символическая роль артефактов стала основной (с. 136). Совсем как Ходдер, он сетует на то, что в своих отчетах мы подавляем личные впечатления и чувства, оставляя сухие факты и соображения (с. 42). «Ну, я вполне сознаю, — пишет Ренфру, — что это может быть названо „феноменологическим“ подходом. Это основано на нашем познании мира чувствами. Но славная вещь состоит в том, что мне не нужно применять слово „феноменологический“, чтобы воспринять и понять его. Вовсе не нужно мне хвататься за философию Хайдеггера... Я говорю из личного опыта. И я почувствовал это, по крайней мере частично, потому что меня привела к этому пионерская работа Ричарда Лонга» (с. 39).

Вопрос, однако, не в том, каким образом к такому выводу пришел лично Кolin Ренфру лорд Кеймсторн, а в том, поддается ли воспро-

изведению этот опыт, всякий ли археолог, насмотревшись современного искусства и проникнувшись впечатлениями, сможет повторить выводы, к которым пришел Ренфру, или он придет к совершенно другим выводам либо вообще ни к каким. Если Ренфру счел возможным поставить современное искусство на службу археологии, его книга должна была бы показать археологам, как это делается.

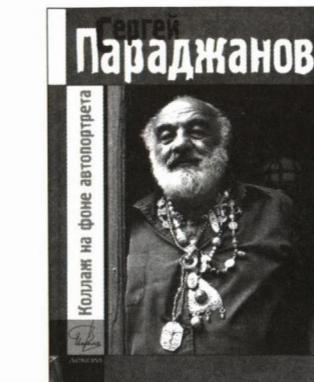
Боюсь, это неосуществимо. Кроме несомненного сходства с археологическими древностями, произведения современного искусства имеют и кардинальные отличия от них. Об этом в книге — ни слова. Между тем создатели древних памятников создавали свои изделия по известным правилам, преследуя очень определенные общественно значимые цели, — как это делают современные народности первобытного образа жизни. Они знали, что они делают, для кого и зачем. Мы этого можем не знать, но они-то знали. Поэтому их изделия столь стандартны, и даже те, которые уникальны, имеют стандартные детали, обработку и контекст. В этом основа для их типологического изучения и нашего продвижения по пути их познания. Мы можем пересказать (хотя бы в качестве гипотезы) ту часть их смысла, которую мы выяснили. Художники прежних времен во многом были схожи с остальными мастерами — они добавляли к этому лишь критерии изобразительного мастерства и эстетики. Современные же художники, принадлежащие к модным направлениям, отличаются от прежних тем, что критерии непохожести и уникальности стали у них главными, изобразительное сходство с реальностью утратило всякую цену, а общественное понимание смысла их созданий их совершенно не волнует. Не очень требуется даже наличие такого смысла вообще. Художник может и сам не понимать, что он делает, если то, что вышло, имеет декоративные качества или может быть рассмотрено как результат самовыражения. Когда говорят, что кто-то понимает того или иного современного художника, это не значит, что первый может пересказать произведение второго, а значит только, что данный зритель начал испытывать наслаждение от лицезрения вещей данного художника или даже рождать какие-то мысленные ассоциации.

Вот почему возможны лишь некоторые совпадения психологических мотивов первобытных мастеров и современных художников (эти совпадения и выявляет Ренфру). В целом же восприятие современных произведений искусства и попытки их истолкования — совершенно иной процесс, нежели выяснение назначения и смысла древнейших памятников.

Толкуя современные произведения, мы вправе пользоваться свободой понимания, а если автор скажет, что имел в виду совсем не то, это никого не волнует. Другой зритель может понять совершенно иначе, и в этом также не будет ничего страшного. А вот в случае с древними памятниками мы должны стремиться к знанию их реального смысла и назначения и уметь доказать свое знание. Если появляется иная гипотеза, нужно либо сопоставлять аргументы и выбирать решение, либо искать возможность сочетания взглядов.

Значение новой книги Ренфру не только в обнаружении одинаковых проявлений в первобытных культурах и современном искусстве и в предположении одинаковых психологических мотивов за тем и другим (оставить следы, найти простейшие формы выражения эмоций и тому подобное). Значение этой книги еще и в том, что она стала сигналом о полной смене курса британским лидером «новой археологии», о его подчинении веяниям, увлекавшим археологическую молодежь в Кембридже на протяжении двух десятилетий. Когда «новая археология» стала историей, а молодежь отсортировалась в постмодернистских упражнениях и вроде бы иссякла, Ренфру как бы захотел показать, что и он может делать это не хуже молодых, а даже лучше. И сделал — смело, ярко, масштабно, — оказавшись снова лидером, хотя и совсем другого ополчения.

Оживит новая книга Колина Ренфру постмодернистское движение в Британии или окажется последним аккордом постмодернизма? Будем следить. Пока нельзя даже сказать, что это последний поворот в творчестве Ренфру. Он остается непредсказуемым, — как, впрочем, и современное искусство.



Коллаж на фоне автопортрета: Жизнь — игра / [Автор идеи, предисловия, комментариев и составитель К.Д. Церетели; художественное оформление В.В. Петрухина и Я.И. Грайсмана]. [Чебоксары: указано: Нижний Новгород]: Деком, 2005. 272 с.

## параджанов, торгующий глазами

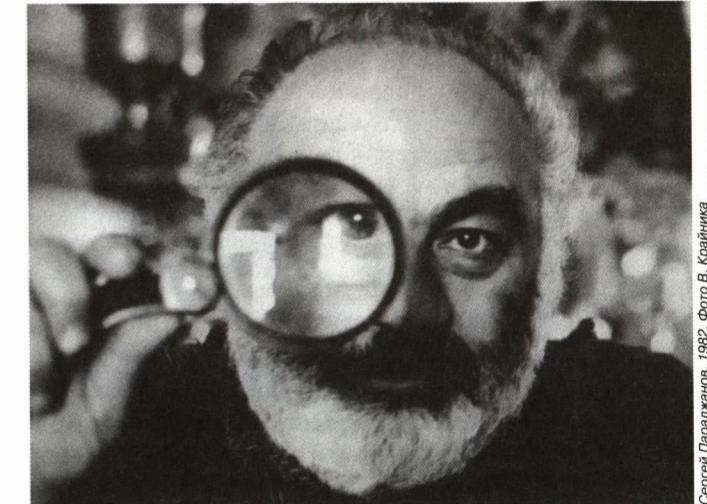
Ирина Дудина

**Для моего смутного сознания Параджанов выглядел полумифическим основателем поэтического кинематографа и занимал почетное передовое место где-то рядом с Эйзенштейном. Поэзия «Теней забытых предков» и «Цвета граната» некогда потрясла, как соприкосновение с чистейшим, без примесей, киноязыком, и казалось, что Параджанов — давно умерший классик, оставшийся навсегда на вершинах бурной молодости кинематографа, куда никогда более усталым и многозначащим, идущим следом, уже не вознесстись.**

Книга, изданная нижегородским издательством, и прошедшая недавно в петербургском Этнографическом музее выставка Параджанова-художника изменили угол зрения. Параджанов потерял свою стройную киноизученную классичность, как-то весь разросся, раздробился, его лакуны наполнились глиной, грязью, лоскутками, бриллиантами, неожиданным соцартом и свежим постмодернизмом. В конце концов он весь переструктурировался, приблизился во времени и представил более человеческий.

Мое первое впечатление от «Коллажа» было скорее неприятным. Ну, зачем все эти повторяющиеся воспоминания о старом, больном, разведенном, нищем, гонимом властями, отсиживающем в тюрьме, подобно Оскару Уайлду, «за мужеложество» — и это последняя третья XX века, — по-дурякам блефующем и по-восточному грезящем о бриллиантах, наконец, умирающем Параджанове! Что общего у этого неустроенного человека из разваливающегося дома с той полной бессмертия жизнью, которую он соткал в кино? И нужно ли это знать, и вообще, какое отношение убогий быт автора имеет к его искусству, уж точно не из этого сорта растут цветы, а из какого-то другого, который преодолен и подлежит забвению... Даже бесконечные праздники и восточные застолья, встречи с Марчелло Мастроянни, Ивом Сен-Лораном, дружба с Лилей Брик, постперестроечные поездки за славой в Турцию и Нью-Йорк — все же не тот сор...

Двойное название книги «Коллаж на фоне автопортрета: Жизнь — игра» дробит внимание читателя на некие осколки. «Автопортрет» выдающегося кинорежиссера составлен из его устных рассказов, фотографий, картинок. Коллаж на фоне этого «автопортрета» представлен в виде многочисленных текстов людей, окружавших кинорежиссера. Среди них — Белла Ахмадулина, Майя Плисецкая, Робер Оссейн, Владимир Наумов, Алла Демидова, Тонино Гуэрра, Софиоко Чиаурели, Марина Влади... Вот только некоторые ярлыки и характеристики, которыми обклеен автопортрет маэстро: «Великий шоумен» (Ираклий Квирикадзе), «Директор театра жизни» (Ирина Уварова-Даниэль), «Гений. Обыкновенный» (Леонид Осыка), «Великий тифлисский врун» (Александр и Светлана Мартиросовы), мизинца которого не стоил Мюнхгаузен (Александр Абдулов). Весь материал выстроен киноведом Корой Церетели в виде пяти игр, одного антракта и «игры последней», носящей название «Третий глаз». Насколько удачно разделение образа Параджанова — homo ludens, «человека играющего» — именно на эти игры, судить трудно. Трудно найти чет-



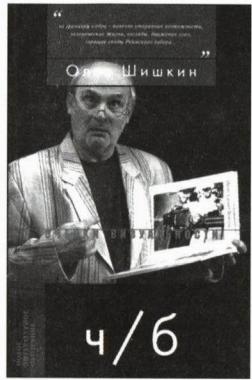
кую грань между, скажем, «человеком-праздником» (название первой игры) и «королем шутов» (вторая игра), тем более последнее отличить от Параджанова «прекрасного, но невыносимого» (четвертая игра). Хотя в этом что-то есть — некая восточная изобильная за путанность, некое постмодернистское перетекание коллажа в лабиринт...

Из воспоминаний наиболее характерным мне показался текст режиссера и сценариста Левона Григоряна о «курдских пятках», о том, как для «Цвета граната» Параджанов требовал настоящих курдских пяток, топающих по персидским коврам, из-за чего пришлось тревожить интеллигентных мусульманских девушек... В этой непременной опоре на островки предельной достоверности суть Параджанова, великого декоратора, чей художественный гений стремился воплотиться через соединение готовых вещей. Вспоминается сцена из «Сталкера» — когда актер Кайдановский ложится головой на островки сре ди луж. В зыбком, утонувшем мире, мире после красного потопа, размытого все ценности, человек искал твердых основ. Уважительные к чужой жизни игры Параджанова с готовыми, не им созданными материалами и частицами, в кино возвращали слившимся в единый безликий «советский народ» их разнородные истоки. По сути, Параджанов из всего делал инсталляцию и перформанс, не используя эти термины, но высекая новый смысл из столкновения ранее не соприкасавшихся вещей. В наше время он нашел бы себя не только в режиссуре кино, но и в дизайне, мог бы стать преуспевающим антикварщиком, модельером. В свое время в нашей стране он трижды становился зэком. Одно из сильных мест книги — текст интервью, взятого Аллой Боссарт у Евгения Макашова, следователя, занимавшегося «делом» Параджанова в 1974 году. «Народ не знает такого режиссера», — считает Макашов. Художник с мировым именем для представителя карающей государственной машины — всего лишь жалкий эгоист с одной буквой в алфавите — «Я», — преступающий грани допустимого в обществе, распущененный и погрязший в болоте пьянок, укравший славу у своего коллеги Юрия Ильенко...

В «автопортрете», в главе «Я умираю в детстве», Параджанов, в стиле философа Николая Федорова, стремится «вернуться к корням, овладеть прошлым, оживить забытые тени предков», склеить образы детства «из осколков, обрывков и лоскутков прошлого, из улыбок предметов и лиц». «Нет, я не уйду с кладбища! Я не выдержу изгнания из детства! Я должен умереть в детстве. Мои призраки, я вас люблю больше, чем тех, кто любит меня!»

Герои своего поколения каждый раз по-своему борются с забвением. Рисунки на полях, без гордны и претензии, рисунки Феллини, Гуэрры, Пушкина, Достоевского — эти рисунки вынимаются из подполья, пускаются в художественную круговерть, делая интимное об щезначимым. Книга издательства «Деком» дает представления о Параджанове мыслящем, чувствуя, грезящем при помощи картинок. Желание выражать сущность предмета «не как мы его видим, а как мы его знаем» (Пабло Пикассо), как мы его хотим, сближало

Сергея Параджанова с современным ему художественным процессом, несмотря на железный занавес. Вспоминается еще один великий отечественный коллажист 80-х — Сергей Курехин. Разваливалась страна, устоявшаяся система ценностей, все это порождало лоскунное сознание. Коллажная отдушина Параджанова — соединение искусственных и натуральных деталей — из попытки вернуть достоверное, но при бурном желании расширить эту убогую данность, утвердить новую систему ценностей — плюрализм (любимое словечко еще одного, политического коллажиста — Михаила Горбачева). Разглядывая коллажи Параджанова, понимаешь, какой мощный соцарт у нас томился в застенках, и как жаль, что работы маэстро оказались разлученными со своим поколением и возвращаются к нам с запозданием в десятилетия. Почему одни птицы рождаются в клетке, а другие — на воле, и одним поется легко, радостно и обо всем, о чем их душенька желает, а для других пение превращается в неимоверный подвиг, совершенный в тонкой щели внезапных поблажек... Наверное, об этом фото, сделанное Юрием Мечитовым по задумке Параджанова, — на нем он с клеткой на голове и птичкой на клетке...



## Ч/б как мировоззрение

Алексей Балакин

Олег Шишкін. Ч/б. [Чебоксары; указано: Москва]:  
Новое литературное обозрение, 2005. 120 с.

**У небольшой книги Олега Шишкина нет подзаголовка. Только заглавие: две буквы, разделенные косой чертой. В этом мне видится не издательская небрежность, не бессилие поставить книгу в какой-нибудь ряд — а некая сознательная сакрализация. Человеку несведущему уже через пару десятков лет стоящие на титуле буквы мало что скажут. Он не обратят внимания на эту книгу в книжном магазине, рассеянно пролистнет библиографическую карточку с ее описанием. Для людей же, увлеченных фотографией, эти буквы в скором времени будут звать как пароль. Пароль, служащий пропуском из мира обыденной, бытовой фотографии — в волшебный мир искусства.**

Писать о фотографии едва ли проще, чем фотографировать слова. Удается это очень и очень немногим. Журналист и драматург Олег Шишкин — из числа этих немногих, что и демонстрирует новая книга, выпущенная издательством «Новое литературное обозрение» в серии «Очерки визуальности». Ее составили заметки, публиковавшиеся в середине 90-х на страницах легендарной уже газеты «Сегодня». Жанр этих заметок определить непросто. Эссе? Но сейчас этим словом с легкостью называется любая необязательная болтовня по поводу и без повода, и потому оно изрядно дискредитировано. Очерки? Но Шишкин ничего не очерчивает; скорее, разрывает границы нашего восприятия, демонстрирует, что фотография может быть чем-то гораздо большим, нежели просто визуальной констатацией отдельного факта.

Почти все фотоснимки, давшие повод к появлению текстов, собранных в рецензируемую книгу, уже хрестоматийны. Одни явились результатом кропотливой работы над выстраиванием сочетания света и теней, другие возникли волей случая, повинуясь почти бессознательному, рефлекторному нажатию на спуск фотоаппарата. Они очень разные и объединены Олегом Шишкиным только по одному

Параджанов на обложке предстает в виде зеленобородого сатира, увенчанного, подобно папусу, металлическими побрякушками, украшениями и религиозными символами. Ожерелье, судя по всему, сделано им самим и носит название «колье для Джульетты Мазины». После прочтения сборника понимаешь, насколько этот портрет точен. За всеми этими забавными увлечениями дарением, «барокко для бедных», ношением натурального халата Надир-шаха, сшитого на киностудии, тортом драгоценностями и лжедрагоценностями стояло главное — умение излучать негасимый творческий свет в самых тяжелых ситуациях. Нет возможности снимать кино — можно сделать театр из жизни, и для этого достаточно горстки хлама, пары рваных фотографий, нескольких принесенных друзьями фруктов и хоть немногих зрителей и адресатов.

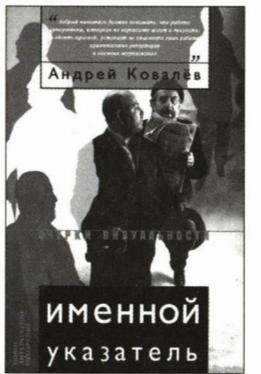
Одна из сильных историй Параджанова — о том, как он «торговал глазами» (имеются в виду искусственные глаза животных для мехов и чучел). Очень хочется переделки этой торговли глазами на современном ТВ, ведь действительно, для молодых поколений имя Параджанова малоизвестно, а замечательные его фильмы так и остались полузабытым лакомством для интеллектуальной элиты...

изыском. По-прежнему высоко котируется форматная техника, появляются новые типы среднеформатных камер, совершенствуются и развиваются фотоматериалы. Вот что, к примеру, пишет один из самых авторитетных отечественных фотографических журналов, представляя черно-белую пленку high-end-класса «Rollei R3»: «С развитием цифровой фотографии пленка не исчезнет... Цифра быстро вытеснила пленку с рынка репортажной и коммерческой съемки. Снижение себестоимости приводит к массовому переходу на цифру любителей. Но осталась большая группа фотографов, для которых фотография не столько зарабатывание денег, сколько способ самовыражения. Речь идет о фотохудожниках, которые не перейдут на цифру из-за ретроградской косности мышления, а потому, что только пленка может обеспечить им необходимое качество фотографий» (Foto & Video. 2005. № 7. С. 60). Эти соображения кажутся мне более справедливыми, чем пессимистичные прогнозы автора «Ч/б».

Если пойти еще дальше, можно предположить, что скоро, очень скоро наступит похмелье от цифровых технологий. Попытка разложить действительность на пиксели и гигабайты кажется мне даже в чем-то кощунственной. Не менее кощунственной представляется и постоянное улучшение характеристик цифровых фотокамер, дерзко стремящихся стать более совершенными, чем запечатлеваемый ими

мир. Потрескивание пластики под иглой проигрывателя не только не мешает восприятию музыки, но оживляет ее, придает уют и человечность; холодное звучание CD ставит между музыкой и слушателем ледяной барьер. Фиксация окружающего цифровой камерой в полностью автоматическом режиме не останавливает течение времени в кадре, но замораживает его. Оттого и становится холодно, когда смотришь на такие снимки. Пусть на них сияет солнце, растут цветы, улыбаются люди, пусть они расцвечены всеми цветами радуги и блестят глянцем, — они мертвые, потому что составлены всего из двух элементов: цифр «0» и «1».

По иронии судьбы на обложке рецензируемой книги портрет ее автора напечатан именно в цвете. Тем самым ее дизайнер невольно согласился с высказанными в ней идеями и соображениями о неизбежном торжестве цветной фотографии. Но в руках Олег Шишкин держит альбом, раскрытый на фотографии Анри Картье-Брессона, знаменитого мастера черно-белой фотографии. Мне это кажется весьма символичным. Этим самым книга словно говорит, что цвет — он для обложек, для внешней оболочки, под которыми хранятся черно-белые шедевры. И, что бы ни случилось — именно эти два цвета будут царствовать на фотографическом троне. Потому что между ними укладывается все цветовое разнообразие мира.



## Эволюция критика

Валентин Дьяконов

Андрей Ковалев. Именной указатель.  
[Чебоксары; указано: Москва]:  
Новое литературное обозрение, 2005. 400 с.

**В серии «Очерки визуальности» Андрей Ковалев — пока единственный критик, а не ученьи. Больше того, это уже вторая подборка его статей, вышедшая под обложкой. Первая — «Критические дни» — появилась в 2002 году. Ковалеву, с его работоспособностью, надо бы переходить на ежегодные дайджесты. Он сотрудничает со многими изданиями, пишет в разных форматах и для разных аудиторий. Он, пожалуй, единственный из наших критиков, посвящающий свои труды исключительно современному русскому искусству. И жизненный опыт Ковалева, и его профессионализм позволяют назвать автора рецензируемой книги ведущим интерпретатором в избранной им области.**

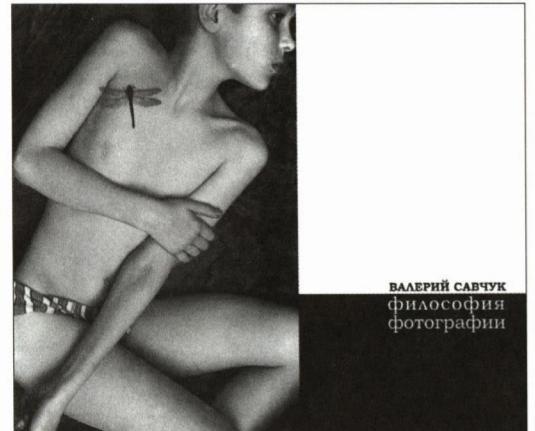
По ухабам 90-х Андрей Ковалев проехался на телеге-флагмане. На еще несмелой арт-сцене он оказался одновременно с «Первой галереей», открытой Айдан Салаховой и Александром Якутом в 1990 году. Дружил со сквотерами из Трехпрудного, писал в первую свободную от государства газету, «Независимую». Ее номера с белыми лакунами, возникшими из-за цензуры ГКЧП, ныне хранятся в семейных архивах и вспоминаются как нелепый перформанс министров-бунтовщиков. То и дело в текстах Ковалева появлялись приметы модных интеллектуальных дискурсов: «Лакан сказал», «комплекс Отца» и прочие выражения из арсенала психоанализа и постструктурализма впервые уверенно использовались именно им. Да и слово «дискурс» в газете написал первым он (ранее оно встречалось только в специализированных философских изданиях и лекциях Мераба Мамардашвили). Эти методы не прижились. То ли из-за природной русской лени, то ли из-за неповоротливости просвещенной публики, привыкшей считать, что власть есть одна — советская, а власть языка, придуманная Фуко, штука неудобоваримая и лишенная ясных границ.

Для русских художников, особенно старшего поколения, самоопределение относительно коммунистического прошлого очень важно. В нескольких интервью — с Михаилом Рогинским, Владимиром Янкилевским и др. — критик подробно расспрашивает о началах личного несогласия с эстетикой и этикой совка. Советскую власть как суворенную систему давления на человека Ковалев ставит под сомнение. В разговоре с шестидесятниками он регулярно интересуется, каким образом советский человек становится нонконформистом, переходя от черты, отделяющей мир заданных идеологических ценностей от другого, ориентированного на Запад. Ковалев похож на следователя, интересующегося у убийцы, что заставило того пойти на преступление. В вопросе чувствуются отголоски романтического отношения к художнику как к отщепенцу, парии, несущему на торжище свежие цветы зла или, если угодно, алюминиевые огурцы. Надо сказать, что большинство интервьюируемых не очень понимают, в чем суть вопроса. Зато делятся рассказами о своем бэкграунде, который и является зачастую главным поводом не идти на поводу у масс. Забавно получается: мотивы злодеев тоже часто ищут в их трудном детстве.

В том же духе и цитата, вынесенная на обложку книги: «Добрый читатель должен понимать, что работа арт-критика, которого на вернисаже могут и покусать, и облизать краской, уступает по опасности лишь работе криминальных репортеров и военных журналистов». В настоящие времена арт-критик как криминальный репортер, выдающий репортаж с места события, фигура отжившая — вместе с первым же арт-преступлением, дошедшем до суда (акцией по рубке икон Авделя Тер-Оганяна). Метафора выглядит зловеще. Сейчас более востребованы не Вергилии, но Дживсы, аккуратно берущие под руку богатых Вустеров и ненавязчиво рекомендующие им посетить то или иное со-

бытие. Ковалев умеет быть Дживсом (к слову, самая первая его колонка в «Независимой» называлась «Московский чичероне»), но редкие его выезды в гламур связаны с популяризацией интересного ему самому, а не с иерархией моды.

Структура книги исчерпывается ее названием: собранные здесь тексты расположены в алфавите имен художников, о которых они написаны (впрочем, не обошлось без алфавитной путаницы). Такая структура подразумевает жанр энциклопедии. Но, поскольку перед нами — газетные статьи, написанные на случай, вернее, под конкретный информационный повод, энциклопедической полноты в алфавитном списке искать не стоит. И все же «Именной указатель» не выглядит книгой субъективной, настроенной. Для энциклопедического описания мира следует исходить из трезвых предпосылок, и у Ковалева есть необходимый фундамент для этого. В последние годы от индивидуальной психологии критик уходит в сторону социологического анализа. Это что-то вроде геологоразведки: анализ культурных почв «постиндустриального общества», на которых растет то или иное явление современного искусства. Но, так как пишет Ковалев о русском искусстве, главным его концептуальным достижением следует признать кочующий из текста в текст образ структуры мышления русского художника под названием «Музей Большого Западного Искусства». (Чем-то он похож на «Супер-Эго» из схемы психики по Фрейду.) Такой Музей может быть и репрессирующей силой, однако чаще всего это источник четкой формы, без которой идея обречена на прозябанье в пустоте. Но и художник, верно передающий стилистическое сходство с образцами из Музея, рискует остаться лишь талантливым копистом. С другой стороны, Музей существует и в объективной реальности международных выставок и постоянных экспозиций различных западных центров современного искусства. Каждая международ-



ВАЛЕРИЙ САВЧУК  
философия  
фотографии

## философия фотографии

Александр Плюснин

В. В. Савчук. Философия фотографии. Санкт-Петербург:  
Издательство Санкт-Петербургского университета,  
2005. 256 с.

Известно язвительное замечание Фридриха Шлегеля: «В том, что называют философией искусства, отсутствует обычно одно из двух: или философия, или искусство». Кроме того, широко распространявшиеся «философии» фирмы, сельского хозяйства, возведения автомобиля поневоле вызывают вполне оправданный скепсис при виде столь беззаплаканного названия. Не совершают ли авторы медиа-ошибку, так безоглядно вынося на обложку свою «Философию фотографии»?

На питерской арт-сцене Валерий Савчук — проверенный боец. Философ и теоретик актуального искусства, он с успехом участвует как в местных, так и в международных проектах то в качестве художника, то в модусе куратора. От автора «Конверсии искусства» и «Режима актуальности» скорее ждешь интеллектуального подвоха или художественной провокации. И то сказать: что у других прозвучало бы диссонансом, у Савчука исполняется как наживка, с готовностью заглатываемая и восторженными неофитами, и умудренными современного искусства ведами.

ная выставка — своеобразная карта мира, которую составляют опытные путешественники с Запада. Попасть на эту карту нелегко. Лучше всего, в дополнение к таланту, соответствовать стереотипам: этим объясняется успех замечательных «Синих носов».

Сходство Ковалева с первыми энциклопедистами Франции обнаруживается в его отношении к дикарю. Подобно Вольтеру, критик считает, что оказаться вне культуры (где-то там пытается расположиться, например, Александр Бренер) — важное и интересное дело, отбрасывающее дневной свет на ситуацию вместо лживого электрического. К сожалению, Бренер далек от героя Вольтера. В голове у знаменитого акциониста настоящая каша из политэкономии и умного радикализма.

Ковалев демократичен и прекрасно понимает, что объект его исследования не может конкурировать по популярности с образцами массовой культуры. Качественно прорисованные спецэффекты и наивные, но сильные трагедии made in Hollywood дают художнику больше, чем берут у него. Частично современное искусство уже превратилось в цивилизованный способ наслаждаться достижениями масс-культура в камерном формате элитной галереи. И следствием этого процесса является то, что искусство снова обретает привязку к пространству — хотя бы квартиры коллекционера. Гламур, конечно же, торжествует, а подполье исчезает. Постиндустриальной аудитории требуются чичероне. Но и попытки объяснить происходящее с рациональных позиций не могут в одночасье стать ненужными. В обоих жанрах Ковалев чувствует себя как рыба в воде. Потому-то его новая книга — явно не последняя. Хотелось бы пожелать критику для книжного формата все-таки ближе приблизиться к энциклопедичности, — но ответ на это пожелание известен каждому: «нет времени».

через ряд радикальных поворотов, тематизированных как онтологический, лингвистический и, наконец, иконический, «уже не может выйти за границы визуального образа, поскольку за картиной всегда уже стоит другая картина, а за образом — другой образ. Вместо бытного измерения мы оказываемся перед бесконечной глубиной образа».

Теперь мыслитель как бы находится в новой позиции — «позе логоса». И бесконечная вереница визуальных объектов, отсылающих только к таким же объектам, требует от носителей понятия нового взгляда, особой выдержки. «Признаю то, что визуальный образ уже не отражает, но сам является реальностью, единственно доступной человеку и действительно воздействующей на него, мы вынуждены признать, что бытие образа совпадает с бытием как таковым. Анализ фотообраза как условия и фундамента реальности сегодня совпадает с вопросом о бытии сущего как такового, то есть с онтологией». Поэтому кантовский вопрос, как возможна философия фотографии, переворачивается пониманием того, что сегодня невозможной оказывается только философия без фотографии.

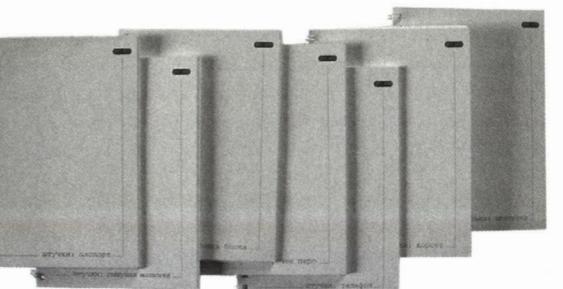
Особое положение философии дает удачный ракурс для проявления хорошо знакомых интенций питерского мыслителя: «Неожиданно сфера взаимоотношений фотографа и мира описывается законом симметрии ран архаического космоса». Этот сквозной для всего творчества Савчука сюжет прослеживается автором и в известной серии «Ню» Александра Китаева, и в индустрии порно, и в рекламной фотографии. Благодаря ему метафора книги как открытой раны с особой легкостью приложима к «Философии фотографии». Удачное решение издательства СПбГУ, выпустившего книгу в виде фотоальбома, провоцирует на удержание тома двумя руками, на постоянную борьбу с непослушными длинными страницами, на сопровождение усвоения смысла необычной телесной практикой. Лишенный панциря худших признаков «книг по философии» текст выглядит порой уязвимым для критики поклонников академической мудрости. Но он уязвим как уязвимо все живое и отнюдь не беспомощен. На этих страницах Ницше, Юнгер и Анаксагор по-прежнему опасны любителям изучения известного и столь же адекватны, как адекватны своим объектом Трактэр, Зонтаг или провинциальный фотограф 60-х.

Но что если шутливая инверсия Сергея Фокина недалека от истины? Что если здесь мы и вправду имеем дело еще и с фотографией философии, вдруг ощущившей себя в непривычной и неудобной «по-

зе-без-логоса», философии, обреченной бесконечно созерцать ничего не значащие фотообразы? Этот тезис неожиданно подтверждается тем, что автор «Философии фотографии» работает с питерскими фотохудожниками (Чежин, Китаев) также и в модусе модели, являясь тем самым лицом и, может быть, даже символом питерской философии. Поэтому, когда Савчук, имея в виду художественную фотографию, говорит о динамическом неравновесии образа и понятия и об уникальных условиях их единства в каждом конкретном случае, я склонен ему доверять, имея в виду философию. При этом, несмотря на порой метафизически высокий уровень философской рефлексии, книга получилась по-особому, фотографически интимной. Избранный автором стиль говорения от первого лица («вижу», «чувствую», «полагаю») выдает личную боль и заинтересованность в понятности и адекватности текста.

Когда-то писавшим об искусстве философам не требовались даже примеры. Логос был, он был един и умопостигаем. Сейчас — не то. Сейчас ситуацию в философии лучше всего характеризует популярный в середине 80-х анекдот, в котором скорбный диктор Центрального телевидения говорит: «Вы будете смеяться, но нас опять постигла тяжелая утрата». Сильной стороной всей работы Валерия Савчука (а философия — тяжелая работа) всегда было то, что он, отбросив неубедительные стенания и вялую иронию по поводу скоропостижных смертей бога, человека, смысла, философии и т.д., занялся активным проживанием собственного топоса, собственной среды обитания. Вторая часть книги традиционно для труда по современному искусству предъявляет персонажей, населяющих понятийный ареал автора, представляя если не всю фотосцену Питера, то уж точно выделяя в ней концептуальные проекты времени, актуальные для искусства и философии фотографии.

В данном случае безграничному произволу автора можно противопоставить только несимметричное насилие читателя. Действительно ли репродуцируемые работы и презентируемые художники (Китаев, Мохорев, Пикалов, Кузнецова) имеют значение для философии фотографии или эти фото случайно стали катализатором мысли — не важно, и противоречия тут нет. Однако насыщенность именно этими образами привносит в книгу ауру (Беньямин — *dixi*) подлинно питербургского пространства. Ведь в конечном итоге еще одно роднит философию и фотографию. И тут и там рефлексия, отражение важнее, подлиннее оригинала, которого нет.



## штучный товар

Антон Вавилин

Штучки: [Каталоги выставок]. [Выпуски 1—7]. Санкт-Петербург:  
Государственный музей истории Санкт-Петербурга;  
Петербургский фонд культуры и искусства «Институт Про арте»;  
Фонд Форда, 2003—2005. 48 + 42 + 32 + 24 + 36 + 34 + 38 с.

Количество изящных белых альбомчиков карманного формата с вечной пружинкой вместо переплета, которые сопровождают выставки из серии «Штучки», достигло счастливого числа семь. Общее число страниц приближается к трем сотням, и уже можно говорить о состоянии состоявшемся проекте.

Серия выставок «Штучки» и книжечек об этих «штучках» и их интерпретации современными художниками была задумана институтом Про арте и Музеем истории Петербурга с двумя явными и двумя неочевидными целями. Явь состоит в том, чтобы, во-первых, показать публике материальную культуру трех (по времени существования Петербурга) прошедших веков. Большая часть этих вещей обречена

долгие годы покоиться в музеиных фондах, они крайне редко попадают на выставки, обычно по случаю юбилея чего-нибудь или кого-нибудь. Во-вторых — привлечь современных художников к высказываниям на строго заданную тему. Неявная задача номер один предполагает приучение молодых художников бороться за грант: выставка проводится на основе конкурса. Для актуального искусства грантовый способ существования изначально был основным на Западе, не-обратимо он делается таковым и в России. Неявная задача номер два заключается в стимулировании зрителей включать ассоциативные механизмы, фантазию и прочие факторы креативной деятельности. Только такая деятельность может принести карьерный успех, независимо от рода занятий.

Первым героям «Штучек» стал паспорт. Книжечка о нем, сама похожая на паспорт, — едва ли не самая интересная. История первых российских «пашпорта», учрежденных Петром I, начинается в 1719 году. Государство быстро сообразило, что на документе можно еще и зарабатывать, и стало брать деньги за его выдачу. Поначалу скромно, а потом сотнями рублей за штуку. Купцы взвыли, им разрешили вписывать в паспорт всю семью для поездок на богомолье. Закон о паспортной системе в СССР был не только строг сам по себе, он содержал еще и секретные приложения со списками режимных городов. Раскулаченным лишенцам и даже обычным летунам, ищущим лучшей жизни, паспорта выдавать запрещалось. Книжечка иллюстрирована, кроме прочего, проектом Олега Хвостова, который попытался представить, как выглядели обладатели паспортов — крестьянка Новгородской губернии, саксонский подданный, живший в Петербурге, и советская учащаяся.

Планка, заданная паспортом, оказалась высокой. Вторая книга — «Пищающая машинка» — запоминается меньше. Третья и четвертая книги — «Рубашка Блоха» и «Писчее перо» — предназначались, кажется, исключительно фанатам поэта и собирателям приборов для письма. Зато пятая, посвященная телефону, заинтересовала многих. Первому телефону недавно исполнилось всего 130 лет. За время, прошедшее после его изобретения, неуклюжие деревянные ящики превратились в миниатюрные мобильники с десятками функций. Мо-

бильная связь появилась в Петербурге совсем недавно, в сентябре 1991 года, и это, казалось бы, чисто техническое новшество существенно расширило для художников «территорию» их дискурса. Телефон — это средство общения или тотального контроля? Аттракцион или символ эпохи, достойный археологических раскопок будущего? Обо всем этом, как показало рецензируемое издание, напряженно и продуктивно размышляют петербургские грантополучатели.

Шестые «Штучки» были посвящены корсетам и вроде бы углубились в нижнее белье. Но получилась история человеческих страстей и заблуждений. В книге бесстрастно изложено, как корсеты то прятали грудь, то ее подчеркивали, то становились антидемократическим символом, сужая талию до невозможности, то еще чем-нибудь в этом духе. Мужчины тоже не избежали корсетной страсти, но опомнились быстрее. Ныне осиная талия остается мечтой, воспроизведенной разве что в компьютерной анимации (Сергей Денисов, Кирилл Шувалов).

Седьмые «Штучки» снова вернулись к миру техники, точнее, к миру музыкальных шкатулок и прочих звуковоспроизводящих приспособлений. Изобретатель фонографа знаменитый Томас Алва Эдисон не верил в будущее граммофона, то есть приспособления с дисковым звуконосителем. Он жестоко ошибался. Уже портативный «Микифон» образца 1930 года поместился на ладони, — что говорить о современных плеерах. Благодаря техническому прогрессу деятели актуальной культуры обошли Эдисона.



Даниил Парнок. Из «Индийский альбом». Отпечаток 2005 года. Ручная печать

## про арте-2005: фестиваль с пятилетней выдержкой

### анонс

Ежегодный фестиваль «Современное искусство в традиционном музее», за пять лет ставший визитной карточкой института Про арте, пройдет в Санкт-Петербурге с 24 сентября по 23 октября. На сей раз он охватит восемь выставочных площадок.

Государственный музей истории Санкт-Петербурга покажет проект питерского художника **Кирилла Шаманова** «Ноль рублей. Краеугольный камень российской экономики». Новая монета будет представлена в экспозиции «История Петропавловской крепости», в той ее части, что посвящена Монетному двору.

**Андрей Рудьев** и **Сергей Братков** (оба из Петербурга) свою идею «Антарктическая миссия» реализуют в Музее Арктики и Антарктики, переместив инсталляцию из внутреннего музеиного пространства во «внешний мир»: таким образом изображение пингвинов окажется снаружи стороны здания.

**Ольга и Александр Флоренские** в Государственном музее истории религии представляют объемные коллажи, посвященные разным культурам. Это будет серия макетов культовых сооружений: античный храм, буддийская ступа, китайская пагода, синагога, православная церковь, католический храм, мусульманская мечеть. В центре зала разместится самый крупный объект — Вавилонская башня.

Проект «Цветы для Персефоны» **Дмитрий Сироткин** развернет под открытым небом. Световые короба с авторскими фотографиями он разместит среди памятников некрополя XVIII века в Александро-Невской лавре.

В музее-квартире А.А. Блока пройдет выставка **Элеоноры де Монтецкье** (Франция), посвященная первой волне русской эмигра-

ции и названная художницей весьма романтично: «Ольга Ольга Елена...»

Нарвские Триумфальные ворота, филиал Музея городской скульптуры, станут местом для видеосталлации «Предчувствие **Кирилла Челушкина** из Москвы. В пространстве длинного и узкого выставочного зала на тонкой мембране будут установлены сотни белых фигур «граждан-экранов», испытывающих, как сказал бы Лакан, «толчки подсознательного», производимые высокочастотными колебаниями. Эффект тревоги предполагается усиливать миганием света.

**Владислав Ефимов** (Москва) и **Сергей Денисов** (Петербург) вспомнят «Занимательную физику» Якова Перельмана. В Государственном мемориальном музее обороны и блокады Ленинграда они воспроизведут средствами видео и фотографии некоторые опыты из этой культовой книги, снабдив их пояснительными текстами самого физика- популяризатора.

«Группа 2012» готовит проект «Контакт с микромиром», который будет показан в музее Ботанического института имени В.Л. Комарова. По замыслу художников, зрители погружаться в аудиовизуальное пространство микромира, созданное современными мультимедийными средствами из проекций микрофотографий растений. Инсталляция будет интерактивна, и публика, если захочет, сможет влиять на проецируемые изображения и их обработку.

Только два дня (24 и 25 сентября) от Петропавловской крепости будет курсировать бесплатный автобус, который доставит зрителей ко всем музейным площадкам.

### НОМИ-инфо

## «открытая фотография»: попытка коммуникации

Михаил Кузьмин

В названии фестиваля «Открытая фотография» нет излишне-го преувеличения, нет и чрезмерного пафоса. Есть четкая констатация факта. Что организаторы (Государственный центр фотографии, бюро «Культсовет», компания «Epson») задумали, то и сделали. На две недели превратили Петербург в город, в котором фотография стала если и не важнейшим из искусств, то самым мобильным и самым заметным.

Всевозможные выставки, мастер-классы, лекции, семинары, презентации, «круглые столы», кинопоказы — все вошло в насыщенную программу фестиваля, и все было реализовано. Решена была даже такая сложная для каждого фестиваля проблема, как участие звезд. Правда, фотографов с мировым именем здесь все-таки не было, но их работы периодически возникали в тех или иных программах, лекциях и кинопоказах, что заочно повышало почившим и ныне здравствующим знаменитостям известный индекс цитирования.

Открылся фестиваль 14 июля выставкой латвийской фотографии «Образы и интерпретации», размещенной в атриуме Центрального музея связи им. А.С. Попова рядом со спутником «Луч». К слову сказать, довольно эффектное произведение искусства, настоящий ready made. Но двумя днями раньше минчанин **Даниил Парнок** из творческой студии «LUXA» представил в Музее истории печати свой (и отчасти не свой) «Индийский альбом». Авторов в последнем проекте по крайней мере двое, а может, и трое. Уточняю, не соавторов, а именно авторов. Кто из них главный — определить трудно. Сама идея фиксации чего-то «аутентично индийского» возникла в голове Парнока в 2004 году. Ему хотелось запечатлеть ту Индию, которая ускользает от глаз туриста.

Отказавшись от путеводителей, Даниил начал обезжаждать эту страну вдоль берега океана. И, естественно, снимать, если в кадр попадало что-то достойное. Ничего из этих фотографий в проект не вошло.

Так сложились обстоятельства, что Даниил стал гостем Далипу Махале. Этот индиец вместе со своей семьей жил (и живет по сей день) в родовом дворце ламы Шри Нарайана Сингха. Человек он по-европейски образованный, технически продвинутый: пользуется Интернетом, водит электромобиль. Все это тоже важные детали. В течение нескольких недель минский фотограф постигал новую реальность, изучал тонкости светских и религиозных ритуалов и одновременно помогал Далипу Махале по дому, по хозяйству. Он многое понял из той «закрытой» индийской жизни, которая, как правило, не на виду, и этот-то важный для него опыт, бэкграунд, и лег в основу серии «Индийский альбом» на уровне «тайного мессиджа».

А теперь самое важное. В том-то и фокус, что индийский проект возник на самом последнем этапе — как неожиданный итог, как результат «замены автора».

Вспомним Барта: «Фигура читателя конституируется как фигура не потребителя, а производителя текста», и попытаемся расшифровать этот тезис. Парнок подарил Далипу Махале и его семье свой фотоальбом, составленный из работ, сделанных во время пребывания в его дворце. А хозяин в свою очередь достал откуда-то из пыльного архива почти забытые негативы, относящиеся к 50—70-м годам прошлого века, и подарил Парноку всю пачку. Вернувшись в Минск, фотограф стал внимательно всматриваться в старые негативы и вдруг четко осознал, что это и есть та самая Индия, которую он пытался «открыть».

Дальнейшее просто. Отпечатки с негативов помог Даниилу сде-лать Дмитрий Горячев, питерский знаток старых носителей фотоинформации. Странное дело, все выставленные работы (их около тридцати) не производят впечатления любительских снимков, хотя и выполнены они не профессионалами, а самим Махалой и его отцом. А несколько работ — например сцена в зоопарке, поезд и еще две-

три — приближаются к уровню фотоагентства «Magnum». Но в данном случае это не важно (простите за побочную ассоциацию), куда более интересным в проекте «Индийский альбом» прочитывается не визуальный аспект, не музейное качество отпечатков, а подтекст, почти ирреальное погружение самого Даниила Парнюка в толщу индийской жизни.

В Минске этот цикл он выставлял вместе со своими фотографиями, но быстро понял, что это ошибка, ведущая к «ослаблению мифа». (К тому же в результате смены авторства — авторский альбом-то подарен — фотографии самого Парнюка теперь принадлежат Махале, который волен распоряжаться ими по своему усмотрению.) Но в петербургском фестивале Парнюк отметил и участием в лекционной программе, где довольно подробно рассказал, опираясь на свою коллекцию слайдов, о ведущих белорусских фотографах 90-х годов — Игоре Савченко, Павле Радзецком, Владимире Сутягине, Илье Уварове и еще двадцати авторах.

Работы для уже упомянутой выше латвийской выставки «Образы и интерпретации» отбирал директор рижского Музея фотографии **Вильнис Аузиньш**, который является действующим куратором и практикующим фотографом. Для показа в Петербурге он выбрал преимущественно те произведения, которые, по его словам, относятся к выдуманной реальности, «к индивидуальному пространству искусства». Кстати сказать, именно это и интереснее всего интерпретировать. Документально-репортажных работ на выставке в Музее связи не было, за исключением серии **Алниса Стакле** «Пространство жизни. Даугавпилс» (2002).

По сравнению с литовской фотографией латвийская практически неизвестна петербургскому зрителю. Литовцы неоднократно выставлялись в городе на Неве — дважды в Российском музее этнографии и совсем недавно (тоже дважды) — в Выставочном зале «НОМИ» (Антанас Суткус и Витас Луцкус). Латвийское же присутствие в Питере исчерпывается недавним довольно сумбурным показом в Музее политической истории серии **Гунарса Бинде** «Полет». Кстати, четыре работы из этого цикла можно было увидеть и на «Открытой фотографии». Правда, в отличие от прошлогодних, размером 30×40, нынешние изображения были увеличены до размеров плаката и подвешены на высоте около трех метров. В результате таких манипуляций кардинальным образом изменилась интерпретация всего цикла, а ведь в нем художник активно использовал мотив полета. В нынешней экспозиции последний был особенно убедителен...

В 70 работах 15 латвийских фотографов много цитат, много отсылок к сюрреализму, кубизму и другим «измам», но, по мнению Вильниса Аузиньша, к постмодернизму это не имеет прямого отношения. С его же слов, все мы — и фотохудожники, и зрители — «действуем в пространстве связей», интерпретируя произведения искусства, чем усиливаем «коммуникативное качество этого пространства». Работы, предложенные нам для интерпретации, можно воспринимать и на уровне более или менее узнаваемых образов, символов, мифов, и как знаки, презентирующие сами себя и не связанные с повествовательными системами языка. Говоря другими словами, они принадлежат к сфере чистой визуальности, и, может быть, поэтому во многих произведениях латышских фотографов есть недосказанность. Конечно, она усложняет восприятие, но продвинутый зритель с удовольствием перебирает различные контексты, с интересом ловит проблески смысла в «сфере недоговоренности» и благодаря этому совершенствует свой «коммуникативно-эстетический потенциал».

У самого **Вильниса Аузиньша** в серии из шести фотографий «Реконструкция» (2001—2005), как в утопии или в антиутопии, есть одноединственное допущение. Автор нарушил геометрию, изменил существующий порядок вещей, повернув весь мир на 45 градусов влево. Вначале кажется, что ничего особенного не произошло: дома и люди не скатились по наклонной плоскости, велосипедисты легко едут в гору, пешеходы идут своим путем, не замечая скособочленности. Но — жизнь продолжается. Хотя в предложенной фотографом реальности слегка неуютно становится одному персонажу — зрителю, пытающемуся найти некую точку опоры, отсчета, от которой, как от выверенной оси координат, можно было бы «считывать» глазом изображение. И зритель такую точку находит. В одном случае это столб, в другом — телебашня, или памятник, или рекламная надпись «Parunasim par dzivi?» и т.д. И — «ничего страшного», — комментирует свой прием Аузиньш. — Не надо вспоминать Оруэлла, Замятина, Хаксли. Ведь это просто игра — дань уважения Густавсу Клуцису».

Неоднозначными для интерпретаций оказались и циклы других латвийских фотографов. В серии «Может быть...» (1996—2002) **Дайниса Карклувалкса** техническая сторона не выглядит сложной. Фотограф манипулирует фокусом съемки, а также экспериментирует с поверхностью фотобумаги. Мятая бумага для него не самоцель, но она хорошо работает на образ: взрыхленный, вспученный фотослой выявляет «невидимое пространство». То, что в гладком варианте было «неосозаемым воздухом», в измятом состоянии превращается во что-то весомое, материальное, вещественное. В пространство, которое имеет тело. Оно-то и оказывается важнее всего: людей, деревьев, домов, всей цивилизации. Дидактики в серии «Может быть...» нет, нет и легко читаемых символов. Нarrатив возникает только в одной фотографии. По полу бежит мужчина. Он держит в руках лейку. Ему надо срочно что-то полить. А зачем? Стоит ли торопиться? И здесь тревожная фактура бумаги подсказывает зрителю направление ассоциаций, работает на сюжет и его трансляцию в печати.

Вильнис Аузиньш включил в экспозицию примерно два десятка фотографий, относящихся к 80-м — началу 90-х годов. Это уже фактически классика, и выглядит она несколько иначе, чем работы из Латвии XXI века. Интерпретировать ее легче благодаря тому, что в ней есть юмор, ирония и социально-критический подтекст: **Янис Кнакис** — «Парадокс» (1982), «Двуглавая собака» (1984), «Джинн из бутылки» (1985); **Янис Жигурс** — «Дверь открыта» (1991), «Совмещенные сосуды» (1993).

В работах конца 90-х и начала 2000-х юмор и сатира как таковые полностью исчезают, но ирония остается, становясь все более концептуальной, что, вероятно, не случайно. Сатира и юмор затрагивают, как правило, социум с его житейскими проблемами, а ирония связана с онтологией вообще и с жаждой мистификаций. Типичный пример иронично-концептуального видения — серия цветных фотографий **Улдиса Балги** «Воспоминание о радиаторе» (2004). Что-то провокационное есть уже в названии цикла. Почему вдруг фотограф вспоминает батарею центрального отопления? Оказывается, у радиатора была своя «тайная жизнь». В свободное время, преимущественно летом, он занимался абстрактной живописью. Но свое увлечение тщательно скрывал от людских глаз. Когда радиатор сломался, его сняли со стены, и на месте, которое он закрывал, выступила картина. Чистейшая живопись. Абстрактный экспрессионизм высокой пробы. Не «l'objet trouvé», а «tableau trouvé» (не найденный объект, а найденная картина). Если быть точным, то не одна картина, а четыре — по числу сломанных радиаторов. Все они принадлежат кисти неизвестного художника конца XX века, который и увековечивается в серии ироничных, но больше все-таки серьезных фотографий Улдиса Балги.

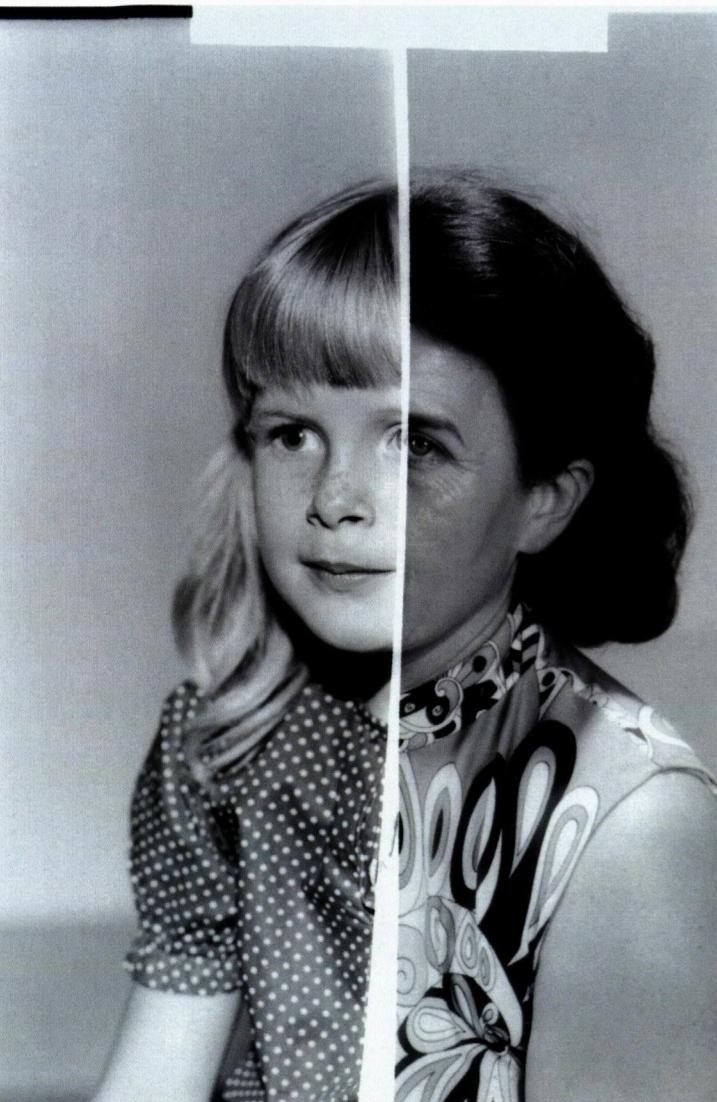
Это то, что касается выставочной программы, а вот основные события дискуссионного плана — интерактивная часть фестиваля (мастер-классы, кинопоказы, «круглые столы») — проходили в музее А.С. Пушкина. Так, например, без лекции «Работа с фотографией», прочитанной известным немецким концептуалистом **Йоахимом Шмидом** в один из первых дней, его собственный проект «Фотографии», представленный в Выставочном зале Музея городской скульптуры, так бы и остался недопонятым. Шмид убедил слушателей в том, что его поворот от авторской, субъективной фотографии в начале 80-х годов был закономерным. После долгой работы с архивными, а то и просто выброшенными карточками Шмид обнародовал свой девиз: «Никаких новых фотографий, пока не использованы старые». В 1990 году фотограф основал Институт переработки старых фотографий (Institut zur Wiederaufbereitung von Altfotos). Идеи тех или иных проектов возникают у него во время утилизации «старья». Однажды



Дайнис Карклувалкс. Из серии «Может быть...» 1996—2002



Дайнис Карклувалкс. Из серии «Может быть...» 1996—2002



Иоахим Шмид. Из серии «Фотогенетические наброски». 1991



Надин Тассель. Из серии «Ребус», Черно-белая баритовая бумага с текстурой

он решил выбросить несколько килограммов цветных фотографий, порядком ему надоевших. Но, прежде чем это сделать, Йоахим пропустил карточки через бумагоизмельчитель и получил несколько тысяч тоненьких ленточек. Из них Шмид сделал серию абстрактных картин. Важная концептуальная деталь: даже во время переработки он не смешивает фотографии. Например, свадебные карточки пропускает отдельно от других серий (цветы, автомобили, дома). Тот же принцип он соблюдает и при создании абстрактных картин. Однажды на выставке Йоахима Шмida спросили, почему его работы такие разные, не разумнее ли было выбрать один формат. Он ответил, что все зависит от материала. Если автомобильных карточек, которые подвергаются измельчению, мало, то и машинная абстракция получается небольшой. Напротив, свадебных фотографий было много, и потому «новобрачная живопись» потребовала большого формата.

В Петербурге Шмид показал два проекта — «Фотогенетические наброски» (1991) и «Belo Horizonte» (2002). У каждого из них есть своя предыстория. Лет пятнадцать тому назад из одной баварской портретной студии фотографу прислали по почте коробку негативов: все они были разрезаны надвое и перемешаны так, что подобрать пару из двух половинок представлялось делом практически невозможным. Но такой дерзкий вызов материала только подхлестнул фантазию Йоахима Шмida, и он создал серию портретов несуществующих людей.

Бело Оризонте — название одного бразильского города. Туда Шмид приезжал регулярно для сбора выброшенных негативов. В 2002 году он в очередной раз прилетел в этот город и обнаружил, что местные фотографы стали работать в цвете. Но негативы, проявив пленку и отсняв карточки, они по-прежнему выбрасывали. Шмид вставал рано утром и собирали то, что было под ногами. Из найденного материала возникла серия цветных портретов, в которых дефекты ( пятна, полосы, дыры ) работают на создание образа глобальной энтропии.

Бельгийская коллега Шмida — фотограф Надин Тассель свою лекцию посвятила творчеству поэта Поля Ну же, друга Рене Магритта. В конце 20-х годов прошлого века Ну же занимался фотографией и создал серию сюрреалистических работ, которые теперь признаны классическими. Моделями служили ему друзья, и на некоторых снимках мы видим самого Магритта и его жену Жозетт, пребывающих в сюрреальном трансе. Поразительно, что без всяких технических ухищрений Ну же создавал вещи, равные по силе воздействия живописи самого Магритта, но Надин Тассель, анализируя их, обратила внимание и на кое-что еще. Она подметила, например, что в одной из работ Ну же все предметы начинаются с буквы «М» ( mur, main, tableau, message — стена, рука, пальто, письмо ), то есть композиция хранит некий «скрытый код». О том же была и персональная выставка самой Надин — «Tableau vivant — nature morte», показанная в галерее «Борей».

На лекцию москвича Алексея Плуцера-Сарно с интригующим называнием «Исчезновение тела: метафизика эротической фотографии» пришло много народа. Все ждали от выступающего каких-то невероятных откровений, но долгожданный лектор ограничился тем, что во время своего туманного, в общем-то, монолога злоупотреблял цитированием Лакана и Хайдеггера, попутно извиняясь за то, что не может их глубокие мысли пересказать своими, более понятными словами. В качестве иллюстративного материала лектор продемонстрировал всего шесть или семь ню Александра Гринберга, нахваливая дымку, полумрак, нечеткость, размытость и делая акцент на том, что воображение зрителя достраивает невидимое до волнующей телесности.

В заключение заметим, что формат фестиваля «Открытая фотография» в каждом городе свой. Так, в Красноярске и Норильске состав участников был другим, чем в Петербурге. Набор выставок тоже не постоянен, но неизменным остается просветительский характер проекта в целом, установка на то, чтобы он работал на объединение зрителей, профессионалов и начинающих фотографов. Следующий город, в который придет «Открытая фотография», — Екатеринбург. Затем фестиваль состоится в Самаре и Новосибирске.

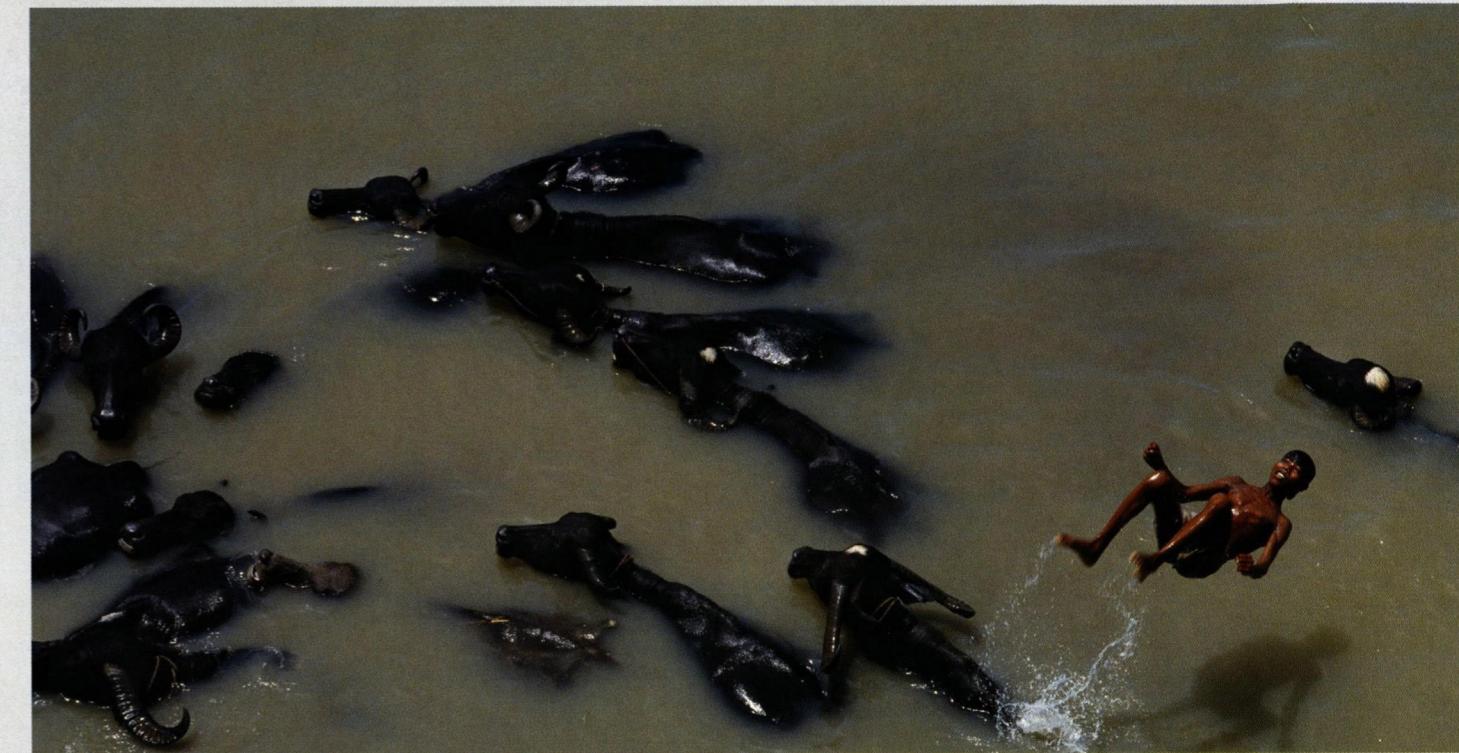


Фото из архива журнала «National Geographic»

## на документальной основе

Из 100 лучших фотографий журнала «National Geographic» для выставки «Своими глазами», показанной на фестивале «Открытая фотография» в оранжерейном салоне «Цветы» на Потемкинской улице, были отобраны чуть больше 70.

Логика совпадения темы и места очевидна: природа, опосредованная фотографией, вернулась к себе, в «райские кущи» экзотического, пусть и зимнего, сада... Хотя иногда, когда смотришь на всю эту

прекрасную ленту географических и этнографических фотооткрытий, кажется, что почти безымянные операторы ставших для нас привычными телепередач «Клуб путешественников» или «В мире животных» просто теряют свой хлеб, фиксируя ту же бесконечную летопись природы Земли в движении, на кинопленке. Каждый их отдельно взятый кадр вполне мог бы посоревноваться с фотографическими шедеврами коллег-фотографов. Или мы, может быть, чего-то не понимаем...

## город золотой: невский, дворники и мифы?

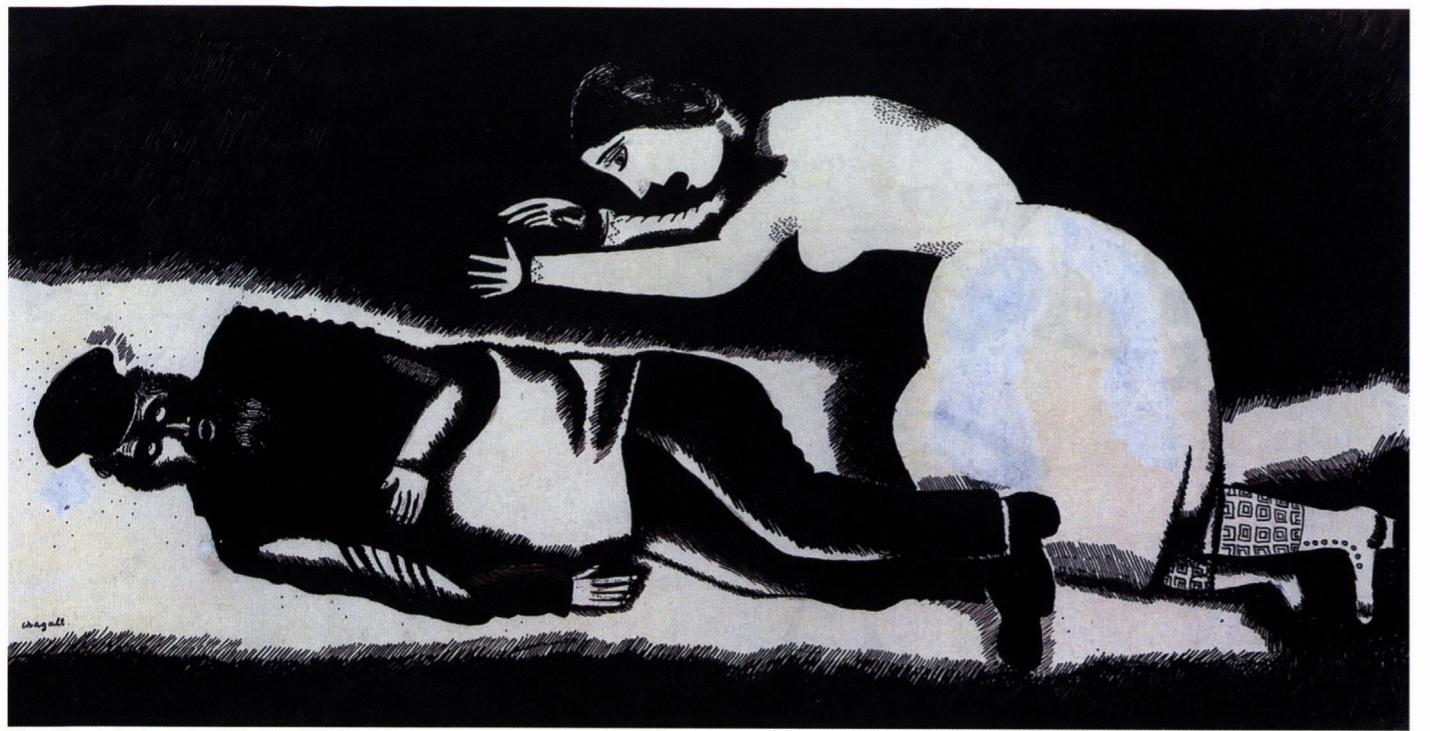
Питерские светописцы приняли участие в фестивале «Открытая фотография» тремя выставками в Музее А.С. Пушкина, сразу же попавшими под обстрел критики.

Спонтанный и в общем любительский проект «Питерский дворник» на деле оказался не по зубам эстетствующим фотографам и к нашему знанию, что дворники — санитары города, ничего не прибавил. Проект «Панорама Невского проспекта» куратором Сергеем Шитовым был поделен между 17 авторами, а сам Невский — на 40 частей, так, чтобы «панорама» была абсолютной, как СПб на гравюре Махаева. Готовый материал составил две бесконечные полосы ( с левой и правой стороной гоголевского героя ). И обнаружилось, что работы питерских корифеев — А. Китаева, А. Никифорца, Н. Кузнецовой, Е. Ма, А.Э. Чеслава не уживаются с остальными в едином ряду. Вполне прогнозируемый эффект коня и трепетной лани.

«Мифы и легенды Петербурга» и вовсе разочаровали. Приторный набор визуальных штампов 13 фотографов, из которых больше половины молодежь. (Хочется воскликнуть — и куда же мы катимся?! ) Тем ценнее исключение, среди которых прежде всего просто не умеющий быть банальным Игорь Лебедев ( «Город золотой» ), а также «фотобломки» петровского Петербурга из цикла Дениса Бомоциренко. С некоторой натяжкой к ряду нетривиальных мифов может быть отнесена и цветная портретная серия Анной Мишиной-Васьковой, покусившейся на самую светлую питерскую сказку — о «поколении дворников и сторожей». Правда, ныне живущие поэты, ностальгирующие по тем временам на фоне газовых труб, не убеждают. Но — за попытку спасибо.



Игорь Лебедев. Из серии «Город золотой». 2005



Марк Шагал. Оплакивание. (Женщина, оплакивающая мужчину). Бумага, тушь, белила. 16,2x32,2. 1914—1915. ГРМ

## ИСКУССТВО ВХОДИТ И ВЫХОДИТ

**Год в Петербурге выдался неправильный — ни зимы у нас не было, ни весны. Ни снега вначале, ни солнца потом. Больше всего на этот счет парились питерские пенсионеры: мало того что монетизацию нам устроили, так еще и с погодой обманули...**

А вот лето удалось. И дело вовсе не в погоде, просто летом все всегда по-другому. Местное искусство на время покидает город: наиболее предпримчивые творцы уезжают «по гарнизонам» прославляться и обогащаться, другие — на дачи-огороды, отпетые выходят в астрал. Город в такие дни достается чужим. Цели и задачи у пришлых бывают самые разные. Кто-то просвещает зрителя, кто-то ублажает, кто-то хочет удивить, кто-то — подзаработать: «Поможите, люди добрые, сами мы не местные...»

Главным хитом сезона стала обширная выставка Марка Шагала в **Государственном Русском музее** (с 30 июня по 20 сентября). Питерская экспозиция открылась после того, как в Третьяковской галерее завершилась аналогичная выставка с типично советским — по-всякому не шагаловским — задорным названием «Здравствуй, Родина!» («НОМИ» писал о ней), — однако заметно отличалась от московской: не только отсутствием всякого названия, но и составом экспонатов. Содействие музею в организационных хлопотах на сей раз оказали постоянный партнер ГРМ металлургический холдинг «Северсталь-групп» (спонсор каталога) и «Внешторгбанк» (просто спонсор).

На питерской арт-сцене, как мы помним, Артур Молев еще не так давно был весьма заметной (благодаря своей эксцентричности) персоной: много придумывал, иногда, случалось, успешно реализовывал свои идеи, участвовал во многих выставках. Полтора года тому назад он уехал в Голландию, и вот, надо же, не растворился в тамошней жизни, а уже нынешним летом, прибыв в родной Питер на каникулы, отчитался перед земляками новым проектом. На сей раз Артур взял и... объявил себя в европейский розыск. За свою поимку художник назначил цену в три тысячи евро. Он изготовил листовки о своем розыске, на которых изобразил себя в девяти вариантах: в виде фараона, индейца, мотогонщика, испанского идальго, космонавта, французского моряка, гипнотизера, Пушкина и даже в виде гимназистки с двумя заплетенными косичками. Больше года он ездил по голландским, израильским и немецким городам, расклеивал эти листовки — на стенах домов, на стеклах машин, на дверях кафе,очных клубов и госучреждений — и пожинал плоды своего творчества. Органы, надзирающие за общественным порядком, оказались самыми впечатлительными и реагировали на искусство сразу. Молева не раз приводили в полицейский участок — правда, спустя какое-то время от-

в 1988 году. (Год выпуска последнего, безусловно, подкачал, и жаль, что ГРМ не нашел для столь крупного проекта продукта более свежего и качества изображения, и стилистика, и звук были «не ах».) Вот только стульев на всех не хватало, вследствие чего вечно печальным пенсионерам приходилось садиться на что попало, а молодежь по-студенчески располагалась на каменном полу.

Вообще эмигранты всегда любили Петербург, и если уж не сами рано или поздно возвращались на наши скорбные болотистые берега, то хотя бы своими потомками или творчеством, как им казалось, навсегда связанным с Россией невидимыми узами. Этим летом в Петербурге были отмечены сразу несколько выставок эмигрантов со стажем и переселенцев в края иные совсем зеленых, уже почивших и ныне здравствующих. Не считая Шагала, назовем еще выставки изрядно японизированных произведений несравненной Варвары Бубновой в **галерее Третьякова**, акварели и графики «Из нью-йоркских блокнотов» Сергея Голлербаха (США) в **Выставочном зале «НОМИ»**, выставку фотографии «60 портретов» Михаила Лемхина (США) в **Государственном Русском музее**, а также «Как стать богатым и известным» Артура Молева (Нидерланды) в **галерее «Navicula Artis»**.

На питерской арт-сцене, как мы помним, Артур Молев еще не так давно был весьма заметной (благодаря своей эксцентричности) персоной: много придумывал, иногда, случалось, успешно реализовывал свои идеи, участвовал во многих выставках. Полтора года тому назад он уехал в Голландию, и вот, надо же, не растворился в тамошней жизни, а уже нынешним летом, прибыв в родной Питер на каникулы, отчитался перед земляками новым проектом. На сей раз Артур взял и... объявил себя в европейский розыск. За свою поимку художник назначил цену в три тысячи евро. Он изготовил листовки о своем розыске, на которых изобразил себя в девяти вариантах: в виде фараона, индейца, мотогонщика, испанского идальго, космонавта, французского моряка, гипнотизера, Пушкина и даже в виде гимназистки с двумя заплетенными косичками. Больше года он ездил по голландским, израильским и немецким городам, расклеивал эти листовки — на стенах домов, на стеклах машин, на дверях кафе,очных клубов и госучреждений — и пожинал плоды своего творчества. Органы, надзирающие за общественным порядком, оказались самыми впечатлительными и реагировали на искусство сразу. Молева не раз приводили в полицейский участок — правда, спустя какое-то время от-

пускали с миром: блюстители порядка чувствовали грань между актуальным искусством и криминалом. Действительно, если разобраться, Артур предложил народу мистификацию, некую рекламную кампанию по продвижению себя и своих произведений. Три тысячи евро — не цена преступника, а плата за риск и за одну графическую работу.

В галерее «Navicula Artis» художник выставил тридцать цветных фотографий — видов Голландии, Германии и Израиля. Вполне добродушные снимки, документирующие художественную акцию «Как стать богатым и знаменитым». Все честно, никакого подвоха: листовки расклеены в разных местах, смотрятся как часть городского пейзажа. Специально к выставке на родине Молев изготовил две новые листовки с пометкой «Wanted»: одну в керамическом варианте, другую — в живописном. Правда, в Питере так и не нашлось ни милиционера, ни покупателя, которые бы оценили это искусство должным образом.

В филиале **Государственного Русского музея в Строгановском дворце** с 4 августа по 5 сентября прошла выставка «60 портретов» Михаила Лемхина, в прошлом ленинградца, с начала 80-х — жителя Сан-Франциско. Дат под изображениями организаторы не поставили — возможно, по небрежности, но скорее — чтобы лишний раз не выдать неудобный секрет: новых портретов на выставке почти нет, большинство работ старые, некоторые (писателя Каверина, академика Лихачева) даже очень старые, давно и неоднократно опубликованные. И лица на портретах — все знаменитые, пожилые, дряблые. Многие из моделей ныне уже в лучшем мире, а те, что живы, — выглядят иначе. Молодежь в принципе Лемхину неинтересна не потому, наверное, что «не заслужила пока» внимания мэтра, — просто в своих моделях он ищет не жизни, а, как кажется, приметы старости, увядания. Сан-францискский жаркий климат помогает художнику: лица у знаменитостей потные, распаренные, поры раскрыты, как в бане, а не перед профессиональным объективом. Если портрет сделан не в Калифорнии или просто в хорошо кондиционированном помещении, творческое качество изображения несколько ниже; мастеру не помогают и повышение зернистости отпечатка, и ухищрения с контрастностью, затемнением кадра. Для выставки в Петербурге Лемхином выбраны преимущественно знаменитые старики, которых не спасают даже их умные глаза. У обаятельной Ширли МакЛейн — обезьянин носогубные складки, у величественной интеллектуалки Сьюзан Зонтаг — сальная грива, у некогда ошеломительной Джин Джордан Киркпатрик — лишь «следы былой красоты». Некоторые модели, похоже, почувствовали недобрых характер портретиста: они взирают на него со страхом или с отвращением, кто-то даже закрыл лицо. Но это, как правило, иностранцы: мало кто из них специально позировал Лемхину, остальные были взяты беспощадным врасплох (в ресторане например) либо где-то, где от объектива не отвернешься (на сцене или кафедре). Простодушные россияне, напротив, помогали бывшему ленинградцу охотно: выгибаю брови, закатывали глаза, ломали пальцы. Тратили остатки своего иссякающего времени.

Фотографии у Лемхина черно-белые, траурные, не только по цвету, но и по настроению. В этом заключены, по-видимому, особая жизненная философия автора и его творческая специфика, сформировавшаяся в эпоху черно-белых фотопленок, фотоцинкографской полиграфии и беспросветной советской власти. Но — в фотографиях Лемхина зафиксированы и его личность и его, да и наша тоже эпоха. Вот почему они могут быть кому-то интересны, хотя и абсолютно нерадостны.

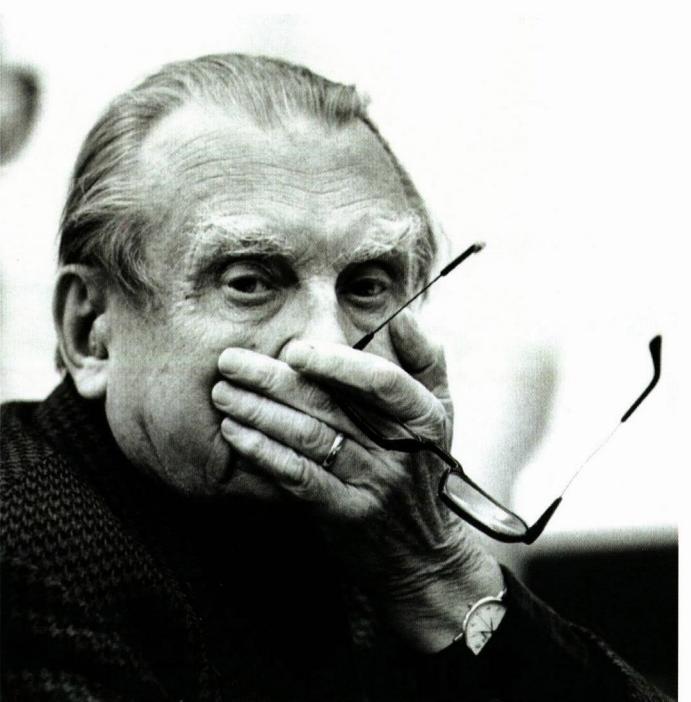
Михаил Лемхин показал Петербургу мрачное, жестокое искусство. Петербург оценил его, но ничуть не испугался: все-таки разное видывал на своем веку. Кроме того, откровенно говоря, — когда в городе лето, здесь все такие же измочаленные, как на карточках Лемхина.

Альтернативное калифорнийское фотоискусство показал в **галерее «Сарай» при Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме** три-надцатилетний Андрей Сорокин из Хельсинки. Выставка работ юного таланта прошла с 16 июля по 10 августа и называлась незамысловато: «Петербургский Хельсинки».

Андрей — сын петербургского фотохудожника Николая Сорокина, родился здесь, но давно (для своих лет) живет в столице Финляндии и в родные пенаты наведывается лишь время от времени. Поэтому снимает в основном хельсинкские виды и сюжеты: здания, киоски, те-



Артур Молев. Как стать богатым и знаменитым. Керамика. 2005  
Арт-центр «Пушкинская, 10». Галерея «Navicula Artis». Артур Молев. Как стать богатым и знаменитым. Интерактивный проект. Фотография и объекты



Михаил Лемхин. Лауреат Нобелевской премии Чеслав Милош. Фотография  
Государственный Русский музей. Строгановский дворец. Михаил Лемхин. 60 портретов. Фотография



Андрей Сорокин. Время уйдет, а я за ним. Цв. фотография. 2004

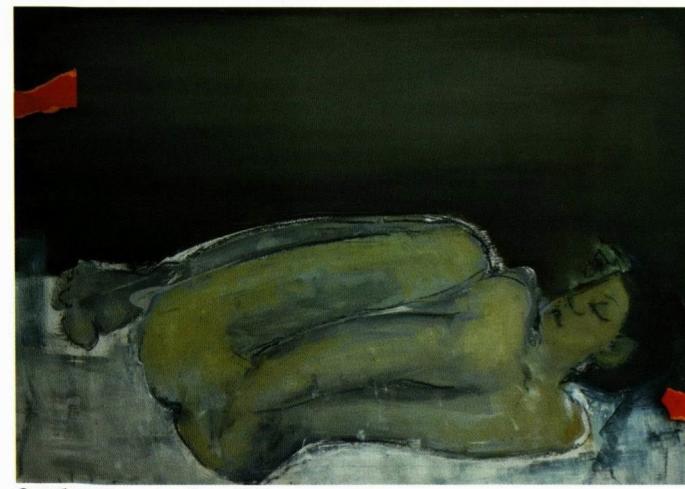
Галерея «Сарай» при Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме.

Андрей Сорокин. Петербургский Хельсинки. Фотография



Михаил Старостин. Дорога домой. Бумага, акварель. 1997

Центральный выставочный зал «Манеж». Искусство Якутии. Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство



Эльжбета Мусял. Акт. Х., м. 1999

Музей Ф.М. Достоевского. Пути небесные. Живопись предметная и беспредметная

лефонные будки, лестницы и пандусы, парапеты, монументы, крыши, людей в сложном движении и разнообразных отношениях — на торговой площади, в транспорте, пересекающих улицу, общающихся на ходу (на снимках много лиц, воздуха, небес в тучах, чистых небес). Все живо, динамично, мимолетно, действительно похоже на Петербург — особенно на его цивилизованную часть. Фотографии цветные, демонстрируют незаурядное колористическое чувство автора, его способность улавливать и фиксировать нюансы цвета и освещения, выбирать лучшие композиции, менять и сочетать планы. Поздравим Андрея Сорокина с удачным дебютом.

Но не только иностранцы радовали нынче питерских любителей визуальных искусств своими возможностями. В петербургском Центральном выставочном зале «Манеж» состоялась выставка «Искусство Якутии». Она стала первой в организованной ГРМ программе показов региональных музеев, рассчитанной на несколько лет.

В «Манеже» демонстрировались работы из коллекции Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) и собраний местных художников. Вопреки распространенным стереотипам якутские кураторы не стали педалировать тему национальной идентичности и только выиграли от этого, выбрав для показа совсем другие акценты.

Самой интересной частью выставки оказалась станковая графика. Здесь явно первенствовал Михаил Старостин (р. 1959 г.). Каталог выставки содержит биографию художника, который в свое время категорически не пожелал стать соцреалистом. Он закончил отделение промграфики в Красноярске, работал художественным редактором в издательстве, ныне преподает в Якутске. И вовсе не случайно его офорт «Тиэтзайбит» («Поспешивший») стал эмблемой выставки: только невнимательный зритель увидит в шагающем мужчине охотника в национальном костюме. На самом деле перед нами человек, вдумчиво, самокритично и с иронией ищущий Путь. Точно так же офорт «Прыжки через нарты» отнюдь не простое изображение народной забавы. Подтексты и ассоциации, апеллирующие к мировому художественному контексту, спрятаны у Старостина в листах «Мужчина с трубкой» (смешанная техника), «Дыгустан» (то ли два ангела, то ли Дон Кихот с оруженосцем ищут дорогу по звездам), в офортке «Посвящение Поллоку».

Другой художник, Владимир Карамзин, запомнился изысканной серией офортов «Сенокос», которая, отослав зрителя к плакатам классиков авангарда Клуциса и Родченко, придала новое измерение традиционному занятию якутов. К сожалению, стремление показать как можно больше авторов не лучшим образом сказалось на качестве живописной части, там встречаются повторы. Замечательная якутская резьба по бивню мамонта вступила в непримиримое противоречие со скучной технической базой «Манежа». Филигранная техника косторезов требует специальных витрин с фокусированным светом, а не примитивных стеклянных ящиков.

Как сообщили организаторы выставки всем интересующимся, следующими гостями «Манежа» уже в 2006 году будут музеи и художники Хабаровска и Владивостока. Эти показы следовало бы сделать более артикулированными, наверняка любопытными могли бы стать персональные разделы экспозиции и, разумеется, произведения актуального искусства. Якуты, увы, привезти контемпорари не решились.

Впрочем, без наглядной экзотики Петербург не остался. С 23 июня по 7 июля на двух площадках галереи «Русский портрет» состоялась выставка «непревзойденного мастера эпатаажа, самого светского и скандального художника России» Никаса Сафонова. В одном из помещений, сообщили организаторы публике, художник выставил портреты, в другом — творческие работы. Портреты, безусловно, продукция тоже творческая, но смотреть ее лучше отдельно. Потому что это у Ники выходит особо по-светски и по-скандальному. «С портретом нынешнего президента, — поделился мастер наболевшим, — получилась скандальная история. Злые языки утверждают, что я писал его по фотографиям. Хочу еще раз заявить, что Путина я рисовал с натуры». Это важно, это существенно, это конкретно. Путина — с натуры. Но, откровенно говоря, из-за злых рассказней врагов художнику не стоило бы огорчаться. Собственно, какая разница, по фотографии

писалось или нет, — творческий-то результат известен. А тот, кому этот результат до сих пор еще не был известен, смог посмотреть на все лично. Вход на каждое из двух светских зелищ стоил по 200 р. Если удавалось посмотреть оба сразу, обходилось дешевле, 300 р. в совокупности. Некоторые сходили, заплатили. Те, кто пособоризательней, сэкономили, посмотрели картинки на Невском, — там тоже имеются. И тоже строго с натуры.

А вот немецкий актуальный художник Сергей Дотт привез в Петербург лэнд-артовский проект «Розы в городе». Огромные пластиковые бутоны он показал сначала, очень недолго, на Дворцовой площади, а затем, гораздо более основательным образом, — в галерее «Сельская жизнь», расположенной в коломяжской части «Деревни художников». Эта галерея, ведомая известной питерской арт-персоной (художником, куратором, издателем) Маней Алексеевой, располагает небольшим участком земли, где летом шумят старые дубы и плодоносят чуть более молодые яблони. В такой антураж немецкий проект, казалось бы, должен был вписаться вполне натуральным образом.

«Розы» Дотта, всего их около восьми десятков, были созданы в 2003 году для концерна «Даймлер Крайслер» и сначала расцвели пышным цветом возле берлинского офиса фирмы-заказчика на хайтековской Потсдамерплац, а затем и по всей столице Германии. Проект возник как вызов цивилизации; создавая свои объекты, передовой художник телепатировал всем мыслящим: в неравной борьбе с машинами, стеклом и бетоном цветы неизбежно должны либо погибнуть, либо муттировать до виниловых клонов. Берлинские розы стали гимном жизни преизбыточествующей, природе, способной противостоять агрессивной среде.

В тихих экологичных Коломягах произошла рецидивная мутация: три розы Дотта стали вызовом биологической природе и естественности вообще. Перемещенные из урбанизированного пейзажа в пейзаж, почти не тронутый человеком, гигантские цветы стали выглядеть опасными мутантами, угрожающими и дубам, и плодоносным яблоням, и человеку. Вывод у тех, кто видел, сложился сам собой: сначала ботаника приспособливается к внешней угрозе, а потом и сама становится такой же угрозой. Все правильно. Несмотря на очевидное отличие от масштабов берлинской акции, скромная по объему коломяжская выставка стала не только памятником ей и цитатой из нее, но также ее логичным продолжением и развитием.

Музей Ф.М. Достоевского в июне показал выставку польской художницы и поэтессы Эльжбеты Мусял — «Пути небесные». Польская живопись, особенно традиционного плана, редко появляется в выставочных залах Петербурга, гораздо чаще здесь можно видеть польскую фотографию, карикатуру или концептуально-интеллектуальные игры (например, творчество Тадеуша Гералтовского, Славомира Мрожека, Юзефа Шайны). Выставка Эльжбеты Мусял показала, что напрасно. Пани по-европейски конкретизирует в своей живописи выбранную ею систему образности, и, по мнению критика Томаша Агатовского, сила художницы в том, что она «использует в своих картинах реальность осозаемую, реальность видимую, слышимую, не дробимую на отдельные звуки и образы». Мусял не борется с миром, с цивилизацией, с социумом, не проклинает свою судьбу. В ее живописных работах, особенно в сериях «Польские пейзажи», «Ню», «Витражи», «Воспоминания о путешествиях далеких и близких», есть нечто пантеистическое. Даже когда она «почти с натуры» пишет «слои земной коры» или еще не застывшую вулканическую лаву, нисколько не робеет: с громовержцами, с Зевсом и Юпитером у нее хорошие, рабочие отношения. На вернисаже гости из Польши продекламировали несколько своих стихотворений, созвучных выставленным картинам, и призналась, что одинаково сильно любят и живопись, и поэзию. Что, в общем, можно было понять и без этого признания.

Галерея «Борей» познакомила зрителя с иностранкой совсем другого плана, с 5 по 16 июля предложив ему выставку бельгийской фотохудожницы Надин Тассель «Tableau vivant — nature morte» ( буквально: «Картина живая — натура мертвая»). Непосредственно к вернисажу галерея обновила выставочное пространство: решительно вычистили и побелили четыре зала, практически ликвидировали «знаки несмыываемой маргинальности» (многочисленные следы от гвоздей), которыми «Борей» так гордился. Для развески нескольких серий



Сергей Дотт. Розы в городе. Фрагмент инсталляции

Галерея «Сельская жизнь» в «Деревне художников». Сергея Дотт. Розы в городе. Лэнд-арт

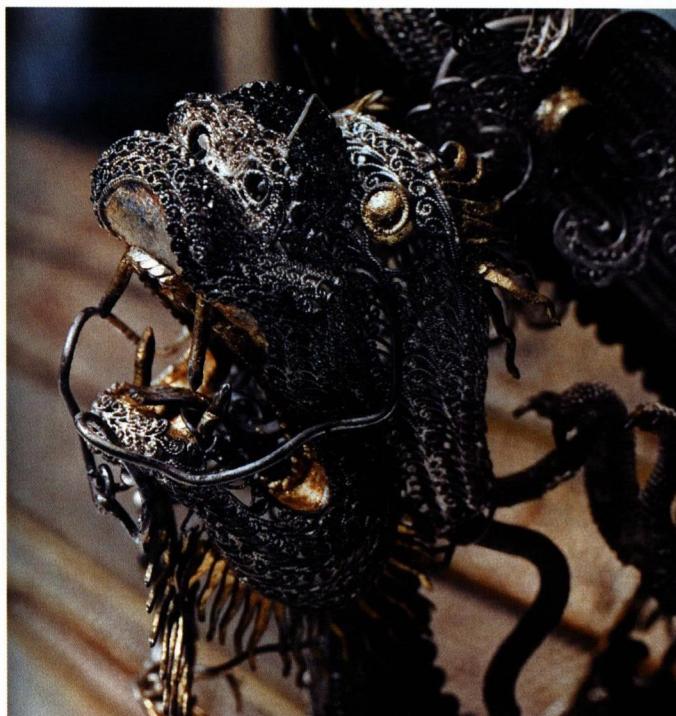


Надин Тассель. Из серии «Ребус». Черно-белая баритовая бумага с текстурой  
Галерея «Борей». Надин Тассель. Tableau vivant — nature morte. Сюрреалистическая фотография



Том Майер. Из России – пинком. Бумага, гуашь. 2005

Молодежный образовательный центр Государственного Эрмитажа. Под сенью Эрмитажа. Живопись и графика студентов Род-Айлендской школы дизайна (США)



Настольное зеркало с росписью в раме. Серебро, филигрань, позолота, бархат, перья павлина и зимородка, перламутр, роспись на стекле. Высота 112, ширина 64. Китай. 1740–1750-е. Фрагмент

Государственный Эрмитаж. Зимний дворец. Серебряная филигрань Востока XVII–XIX веков в собрании Эрмитажа

фотографий («Портреты», «Профили», «За закрытыми дверьми», «Ребус») Надин получила, как ей и хотелось, стены белых кубов. От подписей, даже двумя-тремя словами, которые навязывали бы зрителю литературные ассоциации, она отказалась: фотография, считает художник, должна воздействовать сама по себе. Ну а если кому-то понадобятся названия, их можно найти в каталоге. В развеске Надин Тассель интуитивно применила принцип возрастающей арифметической прогрессии — сгруппировала работы, почти подчиняясь последовательности: 1, 4, 7, 10. Паузы, расстояния между сериями сделала длиннее обычных, до полутора-двух метров. Кто-то из питерских музыкантов уловил в такой развеске особый ритм.

У Надин два художественных образования. Она изучала живопись в антверпенской Академии художеств (1973–1977) и фотографию — в Высшей индустриальной школе там же (1979–1982). Дипломы ею получены не зря: в своих маньеристских работах художница пытается соединять живопись и фотографию. Работает только в студии, тщательно комбинирует объекты и текстуры. Однажды отснятый кадр подвергает обработке в фотолаборатории, подчеркивая искусственность образа. Реализм художница на дух не переносит. Человеческое тело на фотографиях бельгийки выглядит как мертвая натура, а в безжизненных предметах пропускает живая плоть. Не случайно в названии одной из ее серий есть слово «Ребус». Легкий намек на то, что фотокартины Надин — шифровки, хотя в них отсутствует псевдоглубокомысление и есть страсть. Бельгийские критики отмечают, что Надин погружает зрителей в мир амбивалентной чувственности и скрытых любовных мучений. Сама же она с грустью признается, что мы живем в мире, где боль конкретна, а ее источник иреален, и этот «ребус» важнее всех остальных.

**В Молодежном образовательном центре Государственного Эрмитажа** прошла выставка работ студентов Род-Айлендской школы дизайна (США) «Под сенью Эрмитажа». К нейтральному слову «выставка» было добавлено прилагательное «отчетная», имеющее легкий бухгалтерский оттенок. В эрмитажном контексте он выглядит странно и потому нуждается в пояснении. Кому и в чем должны отчитаться американские студенты? Что они задолжали Эрмитажу?

Все просто. Каждый год в июне–июле в Эрмитаже проводится шестинедельный курс по искусствоведению и разным видам изобразительного искусства. Второй год подряд участниками арт-семестра становятся студенты Род-Айлендской школы дизайна, одного из старейших частных художественных институтов США. Для них была разработана специальная программа «Русское искусство в ретроспективе», которая включила в себя практические и теоретические занятия. Студенты, их в этом году оказалось 13 человек, ходили на выставки в Эрмитаж и Русский музей, занимались в реставрационных мастерских, встречались с питерскими художниками. Для будущих дизайнеров были проведены мастер-классы по анимации и городецкой росписи по дереву. В течение полутора месяцев любознательная молодежь не только слушала, смотрела, накапливала информацию, но и работала над своими собственными произведениями (в Молодежном образовательном центре для этих целей есть специальная студия). И вот, как результат всей программы и отчет перед ее руководителями о новообретенных познаниях, — итоговая выставка. Она получилась довольно обширной, заняла два недавно отремонтированных зала с видом на Мойку. Краткая суть выставленных работ — парадоксальный взгляд на Северную столицу. Что любопытно, в привычном для нас Петербурге американские студенты сумели увидеть новые визуально-смысловые образы. Например, Кэтрин Ховард, даже не выходя из эрмитажной студии, прямо из окна, запечатлела ремонт старого дома, интерпретировав увиденное как праздник цвета. Она же сделала серию композиций, которыми можно украсить интерьер: «Алый монстр», «Кричащая птица и руины», «Цветочный горшок». В цикле «Три картины на посошок» Аманда Добер создала сюрреальный образ Петербурга — чуть-чуть в духе Рене Магритта. А в рисунках углем, сделанных Александрой Мансон, ощущима военно-блокадная тема. Не думаем, что студентка ставила перед собой именно такую задачу; просто «семантика угля» в Петербурге такова: что ни рисуй, получится трагедия. Том Майер продемонстрировал высокий класс постмодернистской игры с устойчивыми имиджами: его серия «Туфельки» была признана зрителями самой остроумной и парадоксальной. Особенно удались работы «Киров/Павлова», «Из России пин-

ком», «Растрелли» и «Баба Яга». Художественный Петербург оценил качество американского молодежного юмора.

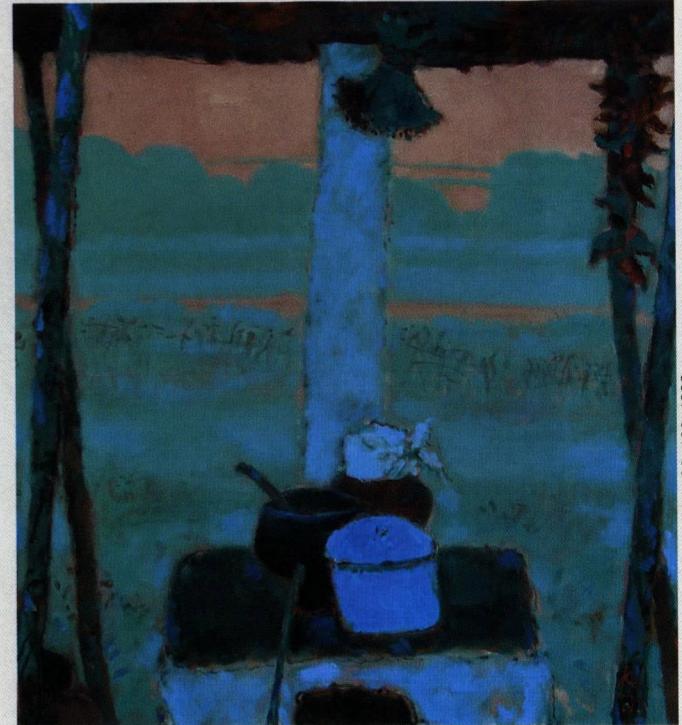
Особого рода контроверзой озорной студенческой экспозиции прозвучала другая выставка инопродукции, и тоже в **Государственном Эрмитаже**, — «Серебряная филигрань Востока XVII–XIX веков в собрании Эрмитажа», развернутая в Синей спальне Зимнего дворца. Туалетные наборы и ларцы, подсвечники и флаконы для духов, настольные украшения и коробочки для косметики — всего около ста произведений, многие из которых были впервые предъявлены ценителям.

Филигрань — одна из самых древних и распространенных техник в ювелирном искусстве. Чистое серебро вытягивается в нити, из грамма металла запросто можно получить несколько сот метров тончайшей проволоки. Серебряные нити вальцают (протягивают через доску с отверстиями разных диаметров), скручивают, плещут, разрезают, а затем из отрезков проволоки мастерят ажурные изделия. В XVII–XIX веках филигрань создавали повсеместно, но особенно этим искусством увлекались на Востоке — в Индии и Китае. Ювелиры старались выведать друг у друга всевозможные секреты обработки серебра, повторяли наиболее удачные образцы, истово боролись за потребителя.

Клейм на филиграни, как правило, не ставили. На хрупких и тонких предметах вообще трудно поставить клеймо или пробу, и, кроме того, ремесло на Востоке издавна было традиционно безымянным. Из-за этого современным музеям нынче нелегко атрибутировать найденные предметы серебряной филиграни, определять время и место их производства. Но эрмитажным исследователям проще, потому что вещи, поступившие в их коллекцию еще в XVIII веке, уже имели зафиксированную историю. По крайней мере, известно, кому они принадлежали, откуда взялись.

Ажурную серебряную филигрань могли заказывать только очень богатые люди. Раритетные изделия приобретались для первых музеинских собраний, попадали в кунсткамеры правителей, сокровищницы церквей, в богатые европейские дома. Кабинеты филиграни существовали во многих европейских дворцах — в Версале, Берлине, Лондоне. Российские императоры тоже жаловали филигрань. На выставке в Эрмитаже можно увидеть большие ларцы с двуглавым орлом, принадлежавшие царю Алексею Михайловичу, серебро из коллекции Петра I, туалетные наборы Екатерины II (один был привезен из Китая, другой из Индии), а также изделия из коллекций князей Юсуповых и князя Федора Паскевича. В свое время все эти вещи использовались в быту. Например, в уникальных китайских флаконах-бутылочках, принадлежавших Екатерине II, действительно хранились благовония, — энергичная императрица легко могла повредить флакон, даже сломать. Он был ее собственностью, знаком власти и роскоши, и, если бы не европейское происхождение и воспитание венценосицы, неминуемо быть бы беде. Теперь, однако, все эти ужасные подробности безвозвратно отошли в прошлое, на первый план вышло мастерство безвестных индийских и китайских ювелиров, которое стало вневременным, то есть абсолютным.

Обзор подготовили  
Иван Коновалов,  
Артур Мезенцев,  
Андрей Михаленко



Алексей Паршиков. Лето. Х. м. 90x100. 1996

## современная кубань: художники и меценаты

Сергей Даниэль

**Лето — время гостей.** В жарком июле петербургский Манеж две с лишним недели демонстрировал творчество современных художников Краснодарского края. Экспозиция заняла весь первый этаж, но и этого едва хватило, чтобы гости с юга не чувствовали себя стесненными. И понятно: больше восьмидесяти мастеров, сотни работ...

Должен признаться, что с некоторых пор стал избегать больших выставок. Мысль о сосредоточении в одном месте множества вещей, вызывающих хоть к какому-нибудь ответу, должна угнетать даже опытного зрителя. Более того, именно опыт говорит о заведомой невозможности предприятия. «Как бы просторен ни был дворец, как бы ни был он вместителен и благоустроен, мы всегда чувствуем себя чуть-чуть потерянными и удрученными в этих галереях, — одни перед таким количеством художественности. Продукция бесчисленных часов, потраченных столькими мастерами на рисование и живопись, обрушивается в несколько мгновений на ваши чувства и разум, но и эти часы в свой черед несут груз годов, отданных поискам, опытам, усидчивости, гению!.. Неизбежно должны мы пасть под их бременем. Что же делать? Мы становимся поверхностными!» (Поль Валери). Возразить нечего.

В то же время ловишь себя на другой мысли: был в Италии, Франции, Германии, Армении, Эстонии, Литве, был в Калифорнии, Колорадо, Миссисипи и еще бог знает где, а вот на Кубани не был. Не глупо ли пренебрегать возможностью хотя бы поверхностного знакомства, если иного пока не дано?

Это — в качестве извинения перед художниками и теми, кто взял на себя труд осуществить дорогостоящее предприятие.

Итак, привычная позиция обозревателя столь масштабной выставки — с высоты птичьего полета. Стало быть, речь о характере культурного климата и ландшафта, о художественной атмосфере, о направлениях, течениях, группах и т. п. Общая картина кубанской выставки представляется мозаичной (как земля с самолета), и вряд ли



Сергей Воржев. Седьмое небо. Х., м. 100х140. 1999

могла быть иной. Впрочем, об ассилияции мировых художественных течений — от фовизма до постмодернизма — вполне достаточно сказано в каталоге выставки.

**Татьяна Соколинская**, автор вступительной статьи, провела меня по выставке еще до открытия. Не могу не отдать должное ее искреннему энтузиазму и превосходному знанию родной почвы. Но, как бы ни хотела она показать мне все, в такой ситуации я вынужден придерживаться принципа *pars pro toto*.

Доминирует живопись, хотя трудно сказать, обусловлено это локальной культурной традицией или же самим составом выставки. На мой взгляд, художники младшего поколения, за редким исключением, несколько уступают старшим.

Не будучи adeptом художественного «почвоведения», признаюсь, что краснодарская версия поп-арта или концептуализма увлекает меня куда меньше, чем образ местного быта или ландшафта. Один из моих любимейших писателей (кстати сказать, южанин), открывший «округ Йокнапатофа», рассказал, как это произошло: «... я обнаружил, что мой собственный, величиной с почтовую марку, клочок родной земли стоит того, чтобы о нем писать, что я никогда не исчерпаю этой темы и, сообщая действительному высокий общий смысл, получаю свободу полностью развить способности, если таковые у меня имеются».

В этом смысле мне по-настоящему интересен **Алексей Паршков**, безусловно, центральный экспонент выставки.

Конечно, и здесь можно было бы установить те или иные художественные связи, рассуждать о Востоке и Западе, или, лучше, о Востоке на Западе, о традициях живописного символизма, о наби и фовистах, о Боннаре и Матиссе, о «Голубой розе» и Павле Кузнеццеве и т. п., но суть дела в другом. Паршков оригинален не столько своеобразным сплавом живописных традиций, сколько глубиной внедрения в почву. У него нет явно выраженных фольклорно-этнографических мотивов; чувство почвы выношено неторопливым созерцанием и воплощено собственно живописными средствами. В этом его отличие, скажем, от **Сергея Воржева**, занимательного рассказчика, выработавшего легко узнаваемую графическую манеру письма (хотя бы и маслом на холсте) и оперирующего готовыми предметными формами. При сравнительной незамысловатости сюжетов Паршкову свойственно видеть именно то, что не переводится с языка линий и цвета на какой-либо иной.

Даже в беглом обзоре нельзя обойти вниманием **Михаила Архангельского**, представленного достаточно широко, чтобы зритель мог оценить его темперамент, артистизм, живописную культуру. Эти каче-

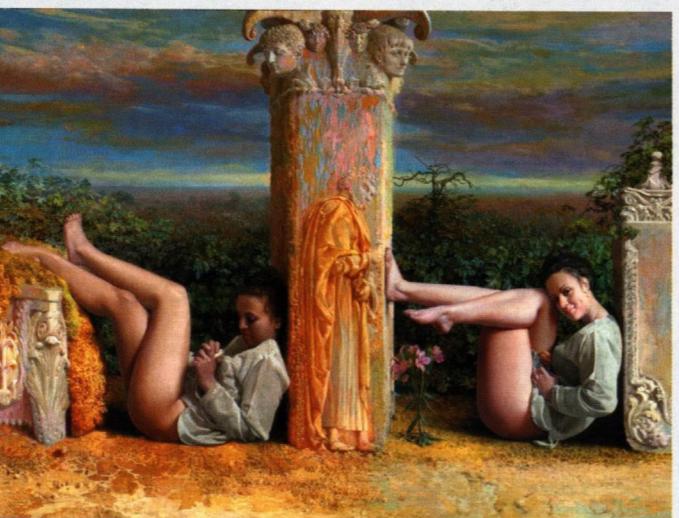
ства есть и у **Сергея Яшина**. Впечатление иного рода — гротеско-экспрессивный **Николай Ватаман**, но это едва ли не на грани карикатуры. Из скульпторов запомнился Алан Корнаев.

Можно было бы назвать целый ряд других имен, однако не стоит сводить все к простому перечислению.

Я снова побывал на выставке незадолго до закрытия; на этот раз моими спутниками стали спонсоры — **Александр Алексеевич Рыбако** и его жена **Алла Андреевна**. Надо признаться, они произвели на меня сильное впечатление. Мы говорили о состоянии художественного рынка в России, о стратегиях отечественного арт-бизнеса, о сложностях взаимоотношений с художниками. Они откровенно признавались в своей неопытности, но их энтузиазму и самоотдаче могли позавидовать самый искушенный специалист. Немало видевшие на своем веку, они готовы испытать себя в новом деле.

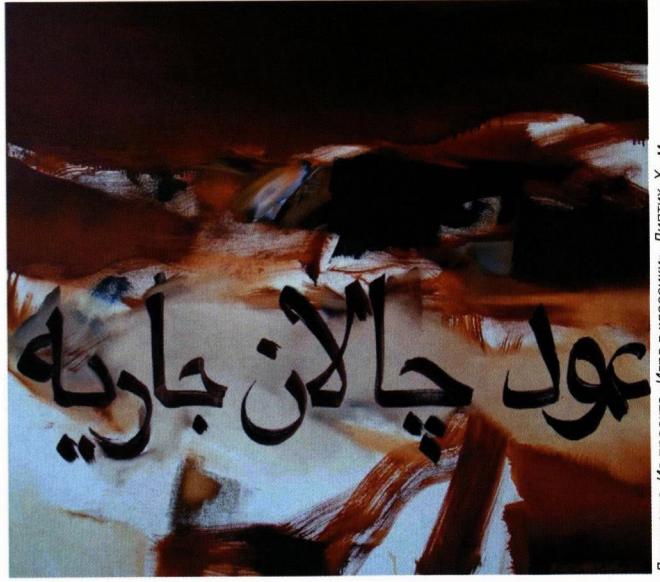
Что я мог сказать? Прежде всего, что всячески приветствую их начинания. Что имя Меценат по справедливости вошло в историю искусства. Что искусство, даже если речь не идет о шедеврах мирового значения, никогда не падает в цене, хотя зачастую плодами деятельности мецената могут воспользоваться только внуки или правнуки. Что, на мой взгляд, нужно заниматься именно местными художниками: от добра добра не ищут.

А еще я подумал, что спонсоры, как это ни странно звучит, тоже нуждаются в поддержке и вправе ждать ее от художников.



Александр Saidов. Каменный странник. Х., м. 120х90

## анонс



Лютниста. Из проекта «Игра в классики». Диптих. Х., м.

Правая. 100x90, левая. 100x70. 2005

## настоящее «школьное печенье»

Людмила Бондаренко

С 13 сентября в залах Галереи Зураба Церетели открыта выставка краснодарского художника Валерия Блохина. Это большой живописный проект, посвященный ориентальной теме, один из «модулей» которого — «Игра в классики», на наш взгляд, является одним из самых интересных акцентов всей выставки.

В наше сократовское время становятся популярными репетиции собственных похорон, и Сальвадор Дали не был первым в этой почти богохульной традиции. До него «по ту сторону жизни» пытались заглянуть, к примеру, испанские аристократы и китайские мандарины: наблюдение за собственной смертью со стороны забавляла многих.

«Игра в классики» Валерия Блохина — тоже одна из подобных ритуальных игр, в которой, как кажется, на правах главного качества доумирает любопытство. Любопытство, побеждающее страх.

Нынче многие современники Блохина основывают свои проекты на социофобии, запугивая себя и других правдой жизни. Еще бы! В искусстве так мало настоящей правды — как, впрочем, и в самой жизни, о чем в свое время недвусмысленно заметила мрачная девочка из «Семейки Адамс», атаковав маленькую американскую мещанку прямым вопросом о составе «Школьного печенья». Уже поэтому все проекты «актуалистов» должны соответствовать реальности каннибализма. Если «Школьное печенье» называется школьным — оно по определению должно быть из настоящих школьников.

Напротив, живописный проект «Игра в классики» удивительно вписывается в нормативную эстетику — такими вежливыми реверансами художник наполнил все его пространство, выбрав за основу всего две известные картины: картину Валентина Серова «Девочка с персиками» и «Лютниста» Караваджо.

В «Девочке с персиками» вместо всем известной дочки золотопромышленника художник изобразил скромную китаянку, держащую в руках тот же продукт. Как и положено современному художнику, в левый угол Блохин втиснул китайские иероглифы, проясняющие смысл задуманного, и это очень гуманный, с его точки зрения, режиссерский ход. При благоприятных обстоятельствах, надеется краснодарский просветитель, о существовании русского художника Валентина Серова, любившего писать девочек с персиками, узнают миллиардный Китай и вообще все китайцы — в Америке и Европе. Таким образом, в рамках своего проекта художник Блохин произвел еще одну китайскую культурную революцию.

В дуэте с этой «китайщиной» представлен живописный эксперимент и с популярным во всем мире образом Караваджо, в результате чего «Лютнист» итальянца также претерпел некоторую трансформацию. Блохин его немного «отуречил» и как-то элегантно лишил пола, так что нежный мальчик, перебирающий струны на лютне, теперь больше напоминает купальщица Энгра.

«Лютниста» знают, по словам художника, и в Китае, и в Америке, и в Европе. И белые, и красные, и розовые, и голубые. Стремясь к демографическому и культурному балансу, Блохин сообщает об этом только избранным — на мертвом языке свирепых османов. Его закодированные мысли доступны, пожалуй что, сотне затерявшихся среди пыльных фолиантов турецких ученых-медиевистов. Эта нечитабельная арабско-османская вязь, исключающая большинство знающих из состава приобщенных, является настоящим дискриминирующими фактором, направленным против популярных образов. Таким образом, о русском художнике Серове (из работы Блохина, разумеется) узнает гораздо больше людей, чем об итальянском мастере Караваджо, надеется художник. Не правда ли — весьма изящный патриотический проект? В духе несравненного принца Флоризеля?

Интересно, насколько ныне позволительно вообще заявлять о своих амбициях в пространстве contemporary art вежливым жестом? И как же тогда быть с локтями и прочими актуальными частями тела, вовлечеными в глобальный арт-эксперимент на правах честно отрабатывающих свои физиологические функции? Как-то не по-современному получается... А может, и не стоит тягаться таким, как Блохин, с настоящими современными художниками? Да и «местов уже нет!» (Эту сакральную фразу слышали многие, желающие попасть на выставочные площади «Арт-Москвы».)

И все же краснодарского художника занимает совсем не специфическое приобщение к вечности, хотя пользующимся теми же, что и он, поп-артистскими приемами коллегам последнее всегда удавалось... Им движут детский развеселый интерес и еще раз любопытство, и оттого проект Блохина экспансивен и как-то по-джентльменскизвешен одновременно. И любопытство художника в нем отнюдь не брутальное, в духе апостола Фомы, ковырявшегося заскорузлыми пальцами в ранах Христа, а скорее тактичное и терпеливое — как и внимание к классикам, вольготно расположившимся в историческом трамвае «желание»...



## три товарища

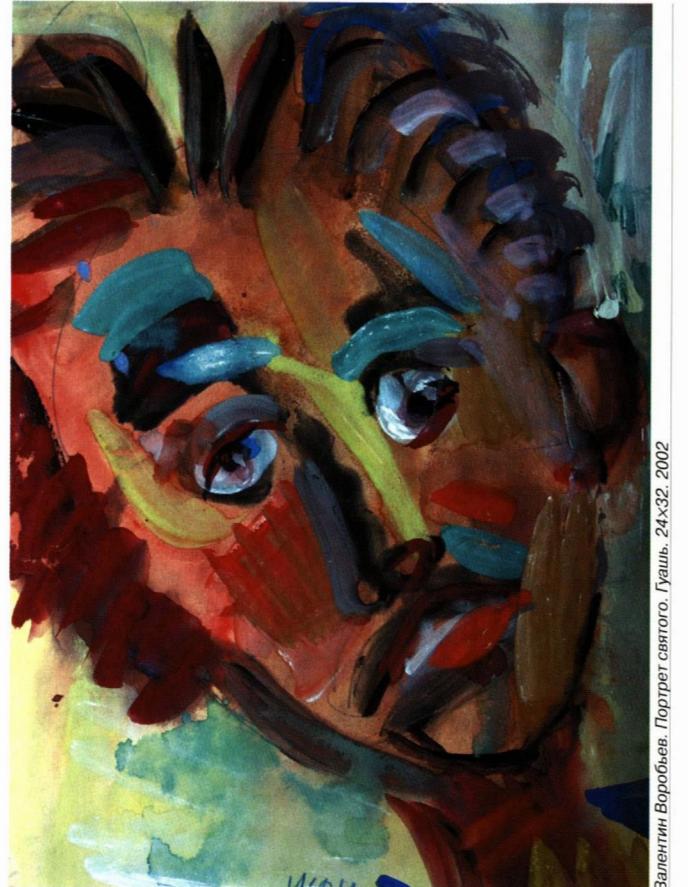
Сергей Бугровский

**В Липецкой областной картинной галерее во второй половины сентября состоится удивительная хотя бы уже по своему специальному замыслу и не очень характерная для Липецка выставка. Три художника старшего поколения, мало в чем внешне похожие, по-разному выстроившие свое творчество и, конечно, жизнь, объединяются в одной экспозиции только на том основании, что несколько десятков лет назад они были знакомы и даже являлись товарищами и единомышленниками.**

Часто бывает, что дружеские отношения в молодости творческих людей, участие их в одних и тех же тусовках и, кажется, полное программное совпадение планов, вкусов и задуманных перспектив обрачиваются впоследствии совершенно разными дорогами и творческими реализациями. И какими же впоследствии непохожими становятся эти авторы в свой зрелый период! Но сохраняется ли некая общность, некая основа, какая-либо первоначальная база? Именно на этот вопрос и пытались ответить сотрудники Липецкой областной картинной галереи, организуя совместную выставку Евгения Струлева, Валентина Воробьевса и Александра Сорочкина.

И, как им показалось, они нашли ответ на мучивший их вопрос. Для всей этой троицы в общении, в дружбе, в работе и прочем главными и общими ценимыми качествами всегда оставались профессионализм и вкус. Вкус развитый, многосторонний и гибкий, что выражается хотят бы во взаимном приятии и интересе к творчеству друг друга.

Валентин Воробьев (о его только что вышедшей книге «Враг народа» «НОМИ» писал в прошлом номере. — Прим. ред.) в период своего творческого становления имел удивительных и завидных наставников, учителей, старших товарищей. В Москве это были Владимир Андреевич Фаворский и Дмитрий Михайлович Шаховской (по крайней мере он много и разносторонне с ними общался, впитал и по-своему переработал особую атмосферу легендарного «дома Фаворского»),



Евгений Струлев. Монашка. 60x45. 1996. Коллекция Виктора и Сергея Полотовых

В отличие от него Евгений Струлев (1939—1998), окончив в Москве МСХШ и затем театральное отделение Сурикова, где ему посчастливилось учиться у В. Ф. Рындиной и М. М. Курилко-Рюмина, стал вполне официальным художником, членом МОСХа. Он активно участвовал в многочисленных республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках. Был всегда на виду и вполне востребован как театральный художник. По своим эстетическим привязанностям Струлев всегда тяготел к новому русскому «неопримитиву» с привкусом старорусского лубка, а из внешних влияний на него я назвал бы экспрессионистическую традицию. Но в России каждый экспрессионист по-своему экспрессионист. Евгений Струлев колористически является певцом прохладных стихий — воздуха, воды. Очень часто в его картинах возникают образы петухов, рыб, птиц, очень свободных и счастливых животных, людей, предметов, купающихся женщин, частушечных мотивов. В этом смысле живопись Струлева самодостаточна и вполне компромиссна. По крайней мере даже в самые черные времена особых нареканий властей она не вызывала, но его принадлежность, может быть, и не столь явную к так называемому «другому искусству» вполне обозначила.

В молодости его дружба с Александром Сорочкиным (вместе участвовали в официальных выставках, бывали на творческих дачах), возможно, укрепила некую потаенную, глубинную связь Струлева с русской провинцией, бережное и внимательное к ней отношение. Ведь, собственно, отсюда и пошла стихия лубка как народная форма творческого самовыражения, к чему Струлев всегда относился с трепетом.

Дружба же Александра Сорочкина и Валентина Воробьева продолжается всю жизнь. И по сей день два художника столь разных судеб и

формаций переписываются, перезваниваются, устанавливая этим некий виртуальный мост между Парижем и Липецком.

Сорочкин, будучи учеником и одним из творческих преемников В.С. Сорокина, имел совершенно официальную творческую судьбу. Он во все времена был вполне востребованным липецким художником. Выполняя неизбежные в известную пору заказы, участвовал в бесчисленных зональных, всесоюзных, зарубежных выставках, организованных Союзом художников, но всегда заявлял очень высокую качественную планку, соответствующую его способностям и убеждениям.

Стилистически живопись и графика Александра Сорочкина являет собой сложный сплав филигранного изысканного рисования, виртуозного до грани невозможного и вполне общепринятого, отточенного на многочисленных творческих дачах советского реализма, уравновешенного, выверенного и обязательного. Лишь только в более поздние годы у него стали появляться экспрессионистические пробы и мотивы, а также неожиданные плоскостные решения поверхности, особенно в портретах, но каким-то особым образом не отменяющие два первых пункта. Да еще прибавьте сюда традиционную для липецкой школы «французистость».

Вот такая дружба, такие судьбы и жизни трех товарищей стоят за тем, что увидит зритель в Липецкой картинной галерее в сентябре. Три характера, три художника, сумевшие, однако, каждый по-своему прожить достойно, красиво и интересно самые тяжелые для культуры времена. Каждый, как мог, строил свою творческую карьеру, пытаясь соответствовать себе и своему времени. Что-то получалось, что-то — категорически нет. Все как в жизни...



Александр Сорочkin. Набросок. Бумага, карандаш.  
20x15. Собственность семьи художника



Александр Сорочkin. Набросок. Бумага, карандаш.  
20x20. Собственность семьи художника



Марк Шагал. Старушка с корзинкой. (Бабушка). ГГГ. © ADAGP-2005

## витебск forever

Дмитрий Новик, Витебск — Санкт-Петербург

«Давно уже, мой любимый город, я тебя не видел, не слышал, не разговаривал с твоими облаками и не опирался на твои заборы. Как грустный странник — я только нес все эти годы твое дыхание на моих картинах. И так с тобой беседовал и, как во сне, тебя видел.

...Еще в моей юности я ушел от тебя постигать язык искусства... Я не могу сказать, выучился ли я чему-либо в Париже, обогатился ли мой язык искусства, привели ли мои детские сны к чему-то хорошему.

Но все же, если специалисты говорили и писали, что я достиг чего-то в искусстве, то я этим принес пользу и тебе».

Марк Шагал. «К моему городу Витебску»

**Своей мировой известностью Витебск обязан Шагалу почти на все сто процентов, но пользуется город этой своей привилегией только последние 15 лет. Ежегодно к 7 июля — дате рождения художника, — в Витебске проводятся Шагаловские дни. Они проходят в музее имени художника, состоящем из двух комплексов, которые расположены на противоположных берегах Западной Двины. В чудом сохранившемся во время войны доме родителей Шагала сделана попытка воссоздать лавку и скромное жилье большой еврейской семьи Хацкеля-Мордухая (Захара) Шагала. Там 7 июля 2005 года состоялся традиционный фольклорный праздник «В гостях у Марка и Беллы».**

Арт-центр Марка Шагала специально приспособлен для проведения постоянно действующих выставок литографий из собрания музея и Шагаловских чтений.

В этом году XV Шагаловские дни отмечены выставкой иллюстраций к Библии и нескольких листов из серии «12 колен Израиля», созданных художником в 1950—1960-е годы, а также избранного из музеиных фондов. Все литографии являются щедрыми дарами западных, главным образом немецких коллекционеров. В Германии даже существует «Круг содействия Дому-музею Шагала в Витебске». Но первую скрипку в деле пополнения коллекции играет Мерет Мейер-Грабер, внучка художника, которая в 1997—2004 годах организовала четыре выставки произведений Шагала из западных коллекций и собрания семьи художника.

Мне показалось, что возможность увидеть «Давида и Вирсавию» (1956) — портрет с «двойным» лицом: Давид — в фас, Вирсавия — в профиль — или «Рай» (1960), где Ева буквально вырастает из Адама, — не менее, а более важна, чем возможность потрогать камни шагаловского дома. Витебск слишком сильно изменился за последние сто лет, и требуются специальные усилия и время, чтобы «проявить» ауру еврейского местечка. Литографии, в том числе на библейские темы, напрямую с «моим любимым городом» не связанные, делают это лучше.

В избранном центральном месте заняли литография к книге «Планфон для Парижской оперы Марка Шагала» (1965) и «Автопортрет» (1960). Литография с плафоном оказалась как нельзя кстати. Основной искусствоведческой темой XV Шагаловских чтений стали выставки произведений Марка Шагала, которые состоялись в Москве и Петербурге. И по версии ГГГ, и по версии ГРМ эскизы плафона — едва ли не самого известного в мире произведения Марка Шагала — занимали особое место.

В этом году Шагаловские дни приобрели необычный формат.

31 августа — 22 сентября праздник в Витебске продолжится выставкой рисунков и литографий Шагала из собрания ГМИИ и семьи художника. Затем выставка переедет в Минск, где ее будет сопровождать Международная Шагаловская конференция. Часть докладов будет повторена в Витебске.

Точно так же, как невозможно представить Витебск без Шагала, этот город непредставим без истории Народного художественного училища — Витебских государственных свободных художественных мастерских — УНОВИСа, где на короткое время пересеклись пути Шагала, Малевича, Лисицкого, Ермолаевой, Суетина, Чашника. Список можно продолжить.

Ныне историческое здание училища (если вешать мемориальные доски — стен не хватит) на улице Правды, 5-а, постепенно переходит в руки Центра современного искусства. Идея директора Центра Валентины Кирилловой состоит в том, чтобы избежать чистого мемориала. Там должно появиться музеино-экспериментальное пространство с акцентом на вторую составляющую. Современные художники в гениальном месте — таков принцип существования центра. Осенью 2004 года ЦСИ уже удалась сильная акция — он получил в монопольное распоряжение бывший выставочный зал Витебского областного отделения СХ СССР, который расположен в самом центре города, на площади Победы. По петербургским меркам, это как если бы митки получили здание Союза художников на Большой Морской. Но, взявшись за гуж, придется отвечать. Весной 2006 года витебский Центр покажет себя в ГЦСИ в Москве.

## инфо+

**Людмила Хмельницкая,  
директор Музея Марка Шагала:**

— В 1987 году, когда весь мир, в том числе и Россия, праздновал 100-летие Шагала, это событие в Белоруссии полностью проигнорировали. В доме Шагала жила еврейская семья, которая знала о гении места. Туристы приезжали, семья показывала дом, делая на этом свой маленький бизнес.

Только в 1991 году, благодаря усилиям местной общественности и ее лидера Давида Симановича, ситуация изменилась. Музей открылся летом 1992-го. Мы получили здание для арт-центра, теперь в нем там работает постоянная экспозиция. Тогда же первые ходоки отправились к Иде Шагал, дочери художника, с просьбой что-нибудь подать. Я с ней не встречалась, но, как понимаю, она встретила гостей холодно, помня отказы советских музеев принимать дары Шагала. В 1995 году Ида Шагал скончалась, в права наследования вступило следующее поколение — внуки Шагала, которые интересовались корнями художника. В 1997-м они приезжали в Витебск, почувствовали здешний энтузиазм. И стали помогать выставками из коллекции семьи Шагала на льготных условиях.

Выставок было четыре — средиземноморский период, эскизы росписей для Гранд Опера, пейзажи, театр. Пятая проводится в этом году при поддержке посольства Германии в Белоруссии. Поэтому выбрали главной темой тиражные техники, освоенные Шагалом в Берлине в 1922 году. В Париже Шагал обрел цвет, в Берлине — линию. Мы прослеживаем изменения черно-белого у Шагала. Условное название выставки — «Марк Шагал. Черно-белый цвет. Витебск — Париж — Берлин». 15 работ предоставляет ГМИИ, это рисунки, подаренные Идой Шагал в 1987 году, а также около 50 работ из коллекции семьи — рисунки и литографии. Серия «Моя жизнь» будет показана в Белоруссии впервые.



Сталинский ампир в Витебске



Здание УНОВИСа в Витебске

Редакция благодарит Яна Брука (ГГГ) и Валерия Шишанова (Музей Марка Шагала) за помощь в подготовке материала.



Андрей Логгин. Москва — Красноярск: перемещение ценностей. Стенсил-арт. Фото: Евгений Ванислав

## VI красноярская биеннале: о многом и всерьез

Лариса Тимкова

Наряду с известными на весь мир символами Красноярска — такими, как ГЭС, заповедник Столбы, вечно холодная река Енисей и знаменитый русский художник Суриков, новым брендом последнего десятилетия стала Красноярская биеннале. Именно благодаря ей, проходящей здесь каждые два года, Красноярск стал более привлекателен как для молодых авторов, так и для мэтров, давно заявивших о себе, но все еще не растревавших желания осваивать новые территории.

Собирая в Сибири, вдали от крупных художественных центров, яркие творческие силы, международный красноярский фестиваль музеиных и авторских проектов уверенно завоевывает репутацию одного из лидеров в разработке новых творческих идей и применении инновационных форм организации экспозиционного пространства. Нынешняя сибирская музейная биеннале, уже шестая по счету, декларируя лозунг — «перемещение ценностей: ценность перемещения», успешно преодолела привычные экспозиционные границы и начала стремительно внедряться в городскую среду: на билборды (проект «Алье паруса», Василий Слонов, Александр Левченко), экспобаржу (проект «Северный завоз») и даже в поток муниципального транспорта — движущимися арт-объектами-троллейбусами (проект «Счастливый троллейбус»).

В дни работы биеннале на городских дорогах появились особые троллейбусы маршрута № 7, имеющие свою тематическую и экскурсионную программу: «ценный» пропагандировал ценность богатства, выраженную в денежном эквиваленте, в «экскурсионном» пассажиров знакомили с историей города, а в «пожарном» — с историей красноярских пожаров, попутно предлагая вступить в добровольную пожарную brigadu. На улицах вечернего Красноярска появлялся и «музыкальный маршрут»: здесь звучала живая музыка в исполнении молодых музыкантов. При этом стоимость проезда не только оставалась прежней, но и «счастливый» билет превращался в пригласительный на биеннале, в программе которой авторы и кураторы выставочных проектов по-своему интерпретировали ценностные качества таких, например, общечеловеческих понятий, как историческая память (20-е годы). Дмитрий Горячев, Санкт-Петербург; Путешествие

орнамента. Сергей Краснолуцкий, Шарыповский региональный музейно-выставочный комплекс), национальные традиции (Индия глазами паломника. Культурный центр «Шри Чайтанья Сарасвати»), межнациональные и человеческие отношения (С запада на восток — корабль ветров. Гудрун Фишер-Бомерг, Берлин, Германия), экология (RiverBed. Акихиро Такахаси, Иокогама, Япония), неповторимость человеческой судьбы (Агафья Лыкова. Путешествие из 7513-го назад в 2005-й. Александр Кузнецov, Красноярск; Лица красноярцев. Пьер Анри, Нешатель, Швейцария).

После участия в биеннале выставочный путь ее конкурсных проектов намечалось продолжить по городам и весям Красноярского края. Перемещать художественные ценности в населенные пункты предлагалось по Енисею на барже с установленными на ней контейнерами. Каждый из них представлял собой самостоятельный изолированный выставочный зал, который превращался то в кинозал, реконструированный по детским воспоминаниям Виктора Астафьева (писатель пережил минуты счастья, впервые увидев в заснеженной Игарке 30-х годов фильм «Большой вальс» с незабываемой музыкой Штрауса и звездой экрана Милицией Корьюс, поразивши его), — Счастье. Надежда Сакова, Валентина Швецова, Ольга Захарова, Вера Дегтярева, Библиотека-музей В.П. Астафьева, с. Овсяники, или даже в медицинский кабинет — Минус 40. Демиденко. UK, Владивосток. Хотя, конечно, не совсем медицинский: единственная, почти аутентичная деталь проекта — офтальмологическая таблица — фигурировала в нем с измененной в нижней строке комбинацией букв, складывающейся в словосочетание «большой театр», память о котором тепло хранят покорители Севера. (На вечной мерзлоте, среди клочков ягеля, даже крупинки искусства приносят куда больше пользы, чем его огромные пластины, сосредоточенные в столичных городах.) Правда, транспортировать художественные проекты, несмотря на всю их привлекательность, на этот раз все же не удалось. Передвижной выставка не получилась, хотя экспозиционное передвижение на новой экспериментальной площадке имело успех.

...Строительство в Красноярске на одной из лучших городских площадок грандиозного музея Ленина когда-то, вероятно, было

спровоцировано близостью небезызвестного мемориального села Шушенское. Резкая смена идеалов переломного времени сделала новый музей невостребованным, и он был переименован в культурно-исторический центр. Но по сей день здесь хранятся фрагменты добродушной ленинской экспозиции и бойко торгуют в вестибюле гипсовыми бюстами вождя мирового пролетариата, щеголяющего целым набором головных уборов — от демократических кепок до буржуазных котелков. И все же красноярская «лениниана» обширна: главному борцу за перемещение и перераспределение ценностей посвящено несколько конкурсных проектов: **Ленин был здесь... А что сейчас? Меняется мир — меняется музей.** Аймо Минкенен, Лиина Како, Миа Хайнима, Гриша Волошин, Музей Ленина в Тампере, Финляндия; **Литератор.** Наталья Сухова, Музей-заповедник п. Шушенское; **Скиталец.** Валентина Тайшихина, Григорий Чуприков, Музей истории Рыбинского района, с. Рыбинское. Слава коммунистического вождя не дает покоя даже молодым красноярцам, решившим составить компанию или потеснить на пьедестале бывшего хозяина музея — воскового Ильича: **Ленинские горки.** Сергей Ковалевский, Вадим Марьинов, Красноярск.

О деятельности последователей Ленина на территории Красноярского края напоминают и многочисленные лагеря политзаключенных: перемещение лиц, интернирование, беженцы, политические репрессии отражены в особо политизированных музейных проектах, связанных со своеобразной спецификой сибирского места: **Лагерное одеяло: лоскутная биография одной жизни.** Мария Мишечкина, Александр Тощев, Галина Черкасова, краеведческий комплекс «Музей вечной мерзлоты», Игарка; **Мир в квадратике бумаги.** Лилия Луганская, Елена Бровкова, Виктор Лемента, Музей истории освоения и развития норильского промышленного района, Норильск.

Пройдя по лабиринтам выставочного комплекса, сквозь поток объектов актуального и не очень искусства, сквозь инсталляции и перформансы, изображения в технике стенсил-арт (попросту — трафаретные напыления) или графики в жанре мейл-арта (по-русски — декорирование почтового конверта), непреодолимо захотелось вернуться к истокам, где все представления о художественных ценностях уже устоялись и определились. И впрямь потянуло в хранилища красноярских собраний классического искусства — Художественный музей им. В.И. Сурикова и мемориальный музей-усадьбу В.И. Сурикова, где собраны произведения лучших отечественных мастеров изобразительного искусства, включая и всемирно известного земляка красноярцев — Василия Сурикова.

И все же — каковы итоги красноярского форума, который, на мой взгляд, состоялся, выполнив всю запланированную насыщенную выставочную, концертную и дискуссионную программу. Без сомнения, он объединил на своих выставочных площадках музейные и авторские проекты, работы независимых кураторов. Демократичный и разнородный состав участников определил особый характер сибирской биеннале: чуть менее эпатажный, чем многие столичные форумы, чуть более консервативный и сдержанный. Разные творческие задачи и экспозиционные возможности участников заставили организаторов выделить отдельные номинации для коллективных музейных и авторских художественных проектов.

Отдельных слов заслуживает фотографическая часть биеннале. Мобильность искусства фотографии, многообразие ее технических и творческих приемов, возможность восстанавливать исторические снимки со старых негативов позволяют фотографии быть равноправной участницей среди художественных музейных проектов, а ее авторам — победителями в различных номинациях. Лучшей работой в номинации «Фотопроект» стала серия **«Место и Время»** Александра Сорина, Москва, совершившего путешествие по времени и по Туве.

Независимые авторы, победители конкурсных программ, обращались к более локальным темам, связанным с манипуляцией общественным сознанием (**Кем станешь ты? Или контрабанда ложных ценностей.** Василий Слонов, Красноярск), выраженной через по-

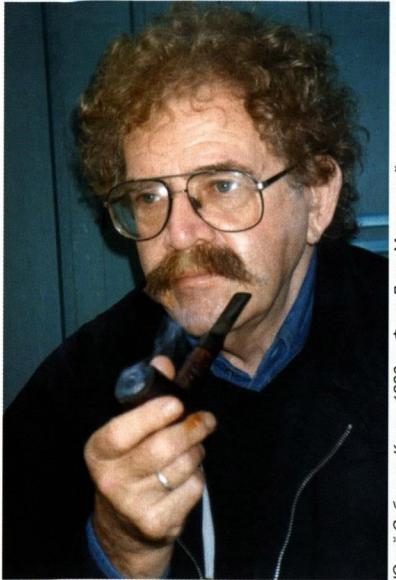
вторяющийся фотопортрет младенца с пустышкой, на которой размещены символы различных идеологий: от коммунистической звезды и фашистской свастики до знаков глобалистов и пацифистов; с проблемами переоценки ценностей, иммиграции и адаптации в новом обществе (**Производственные моменты.** Евгений Фикс, Нью-Йорк, США). Героями последнего фотопроекта выбраны нью-йоркские проститутки, выходцы из восточноевропейских стран: здесь сняты ценностные атрибуты своеобразной среды, где в центре внимания определенная спецификой производства стодолларовая банкнота; конкретизацией ценностей (**Где нефть, там девушки.** Александр Логвин, Москва).

Музейных кураторов больше волновало сохранение литературного наследия — **Я — Гомбревич! Иоланта Поль,** **Литературный музей им. Мицкевича,** Варшава, Польша); восстановление истории своих народов — **РыбАволжское застолье.** Евгений Стрелков, Н.Новгород: игра в домино с историей, где волжане двух столетий волею случая, как фишка ляжет, составляют жанровые застольные сценки, каждый раз оказываясь в разном составе — разновременном, многонациональному, в обществе безвестных и знаменитых земляков — всех, кого объединила Волга; материализация памяти через солдатские раритеты времен Великой Отечественной войны — **Ууууура!** Сергей Ковалевский, Красноярский музейный центр, о возможности сохранения вопреки унифицированности формы человеческой индивидуальности каждого погибшего воина.

Гран-при биеннале присужден московскому художнику Константину Батынкову за проект **«Хочешь увидеть мир — стань солдатом»**, серию графических листов о путешествиях-завоеваниях, военных походах всех стран и народов: с античных времен до наших дней, неосторожно названных гигантскими туристическими открытками. Хочется надеяться на то, что автор предлагает вспомнить, сколько любознательных юношей не вернулось из занимательных экскурсий по Вьетнаму, Афганистану, Чечне; выступает против туристического бизнеса, где стоимость тура может стать ценой в жизнь; напоминает, что ценность отвоеванных трофеев несоизмерима с непреходящей ценностью человеческой жизни.



Валентина Тайшихина, Григорий Чуприков. Проект «Скиталец». Музей истории Рыбинского района (село Рыбинское, Красноярский край). Фото: Евгений Ванислав



Юрий Соболев. Конец 1990-х. Фото Лизы Морозовой

## тихий гуру

**3 июля в питерском клубе «Платформа» состоялся вечер памяти Юрия Соболева, едва ли не первый в Петербурге после его смерти, случившейся в декабре 2002 года. Затянувшаяся пауза объясняется отнюдь не забывчивостью его учеников и друзей.**

— Где-то, кажется, в середине 1980-х Соболев собрался эмигрировать в Израиль, уже подготовил все документы, но тут Михаил Хусид предложил ему вместе делать театральный проект, и Юра сразу согласился. Они ездили по стране, жили в гостиницах и ставили в местных театрах спектакли по уникальной собственной системе. Хусид занимался режиссерской частью, Соболев — художественной, а также проводил психофизические тренинги с актерами. Они назвали свой метод Театром синтеза и анимации, где не ставили готовую пьесу, а рассматривали произведение как открытый текст, куда вплетались реальные истории из жизни актеров и живые перформансы, слайд-фильмы, использовались куклы. В 1990 году театру дали свое помещение — Запасной дворец в Царском Селе, и Хусид с Соболевым переехали туда.

Скоро до Москвы дошел слух, что в Царском Селе существует психодраматический театр, который устраивает летние школы. Мы — группа дипломников-психологов — поехали посмотреть. Соболев с Хусидом предложили сотрудничество: мы тестируем абитуриентов, за это можем участвовать в занятиях.

Соболев сразу подкупил своей неофициальностью, открытостью, он ломал все стереотипы о роли педагога. Мне запомнилось, как Юра с гордостью рассказывал о том, как «развалил» несколько традиционных театральных трупп — после работы с ним актерам становилось интереснее заниматься собой, чем театром: не играть роль, а жить собственную жизнь. Соболев призывал к чисто экзистенциальному существованию «здесь и сейчас», и это было прекрасно — «там и тогда». Я до сих пор тоскую по атмосфере Интерстудии. Это была реализованная утопия, остров, одна большая семья, где важен был процесс совместного общения, поиска.

В 1994 году в Интерстудии был первый выпуск актеров, набирался новый курс, и впервые — курс художников. В качестве вступительного экзамена предлагалось сделать перформансы на темы «Я», «Не-Я» и инсталляцию «Любимая книга». Это был чистый эксперимент, у института не имелось лицензии на подготовку художников-перформанлистов, она появилась только к концу нашего обучения, и то по специальному «видео».

Меня все увиденное потрясло. Поначалу я числилась в Интерстудии психологом, и мне по дружбе было разрешеноходить на занятия художников, потом я официально стала студенткой.

Соболев был уникальной фигурой, вообще-то мало подходящей для вечеров воспоминаний. Тем более что его жизнь поделилась на два очень разных периода. Один — громкий, московский: кафе «Артистическое», группа Соостер — Соболев, главный художник издательства «Знание», работа в анимации. О том времени много и подробно рассказало. Другой — тихий, царскосельский, занял последние двенадцать лет жизни художника. Все это время Соболев занимался школой современного искусства внутри государственного института Интерстудии и междисциплинарным фестивалем «Кукарт». Там Соболев, которого коллеги и студенты любого возраста звали Юрий, был за кадром, но именно благодаря ему существовали и фестиваль, и курс художников в Интерстудии. После смерти Соболева «Кукарт» сменил формат и стал чисто театральным.

Вечер в «Платформе» сопровождали несколько выставок. Главная — инсталляция вдовы и лучшей ученицы Соболева Галины Леденцовой «Прыжок лягушки», включающая в себя последнюю графическую серию Соболева. Это изящное высказывание художника на темы популярной сказки. На одном из листов лягушка едет на стариинном велосипеде с огромным передним колесом и спрашивает: «Где мой Иван-царевич, я по нем соскучилась?» Фотограф Александр Забрин привез из Москвы фотографии Соболева с джазовыми музыкантами, с Кабаковым, Чуйковым, Сагилем, Янкилевским. Фоторяд дополнено уникальное видео: смертельно больной, прикованный к коляске Соболев открывает в декабре 2001 года выставку Юло Соостера в Таллинне.

«НОМИ» попросил вспомнить о своем учителе работающую в программе «Escape» Лизу Морозову, которая училась в Интерстудии на курсе художников в 1995—2000 годах:

Больше всего Юре были интересны люди — ученики и друзья. Не случайно на всех его работах так или иначе изображены человечки. Он был прирожденный гуру, обладал особой харизмой и, казалось, умел открыть в любом человеке художника.

Соболев предпочитал работу в группе, когда проект обсуждался с помощью «мозгового штурма». Первый год обучения он посвятил в основном тому, чтобы возникла доверительная атмосфера между участниками. Обсуждая проекты, мы обсуждали реалии внутреннего мира каждого из нас в виде поиска формы, в которой их можно выразить. Перформанс Юра понимал как ритуал, который поможет оживить личную мифологию человека. Он учил: «Чем больше «вложит» себя в произведение художник, тем больше сможет «вложить» себя в это произведение и зрителю». Два раза в год устраивались «отчетные» выставки, остальное время шли подготовка, обсуждения. Нас не учили ничему абстрактному — давались только конкретные умения, необходимые для реализации задуманного проекта. Лучшие ученики выставлялись под эгидой «Запасного выхода», московской «базой» была галерея «Spider&Mouse», мы принимали участие в «Арт-Москве», фестивалях перформанса в Петербурге, Юра возил нас за границу, выпускались каталоги, списки работ, критические статьи, — в общем, создавал ученикам биографию профессиональных художников.

Социальное и политическое искусство Соболев считал спекуляцией, способом убегания от себя. Говорил, что надо сначала разобраться с собой, а потом уже с социумом, а не наоборот. Но при этом Юра ценил иронию и самоиронию, игру, живые, пусть даже хулиганские проекты. Например, ему нравилась акция Осмоловского, когда тот залез на памятник Маяковскому, хотя это совсем другая эстетика, чем была в школе Соболева. Также Юра ценил «собачьи» перформансы Кулика, «Свидание» Бренера — за искренность, реальный риск.

Метод Соболева можно сравнить с шаманскими практиками, где в ходе перформанса-инициации человек обретал новое тело — тело художника. Например, одна из студенток, хиппи, целый год вырезала из поролона куклу — автопортрет с точностью до пальчика, даже отстригла свои длинные волосы и отдала их кукле. Когда проект был реализован, — девушку было не узнать, она похудела, стала женственней.

Подготовил  
Дмитрий Новик



Фрагменты спектакля «Недосказки»

## формы играют

В Петербурге в шестой раз прошел международный фестиваль «Радуга» — один из наиболее представительных показов детских, юношеских и молодежных спектаклей. В одной из четырех главных номинаций премии была отмечена постановка «Недосказки» Дмитрия Крымова. Нам она интересна тем, что это стопроцентно «художнический» спектакль. Крымов — профессиональный сценограф, пришедший в режиссуру, исполнители — студенты-сценографы (не актеры) РАТИ — ГИТИСа. Наконец, главным смыслом и сквозным действием их произведения является собственно процесс художественного творчества. Игра пластикой.

В основе действия — мотивы и персонажи известных сказок: «Колобка», «Репки», «Красной шапочки», организованные в единую композицию. Однако перед нами не «спектакль для самых маленьких», скорее уж для искушенных эстетов. Авторы хорошо проштудировали Афанасьева и Проппа. Предмет внимания постановщика — поэтика, логика, древняя подснова сказки, когда событийный ряд уходит на второй план, а главными остаются образность, поэтический смысл, особенности народного мироощущения. В спектакле нет ни слова, лишь музыкальное и звуковое сопровождение рождения образа. Исполнители выходят в прозодежде, тесным строем, с чеподианами в руках. Падают, раскрываясь, чеподианы, рассыпаются краски и цветное тряпье. Актеры кидают себе в лицо горсть белой муки, и начинается цепь метаморфоз.

В фольклорном театре любая вещь, будь то посуда, метлы, вывернутые наизнанку полушубки, словно освобождаясь от своего бытового значения, превращаются во все что угодно: от маски до космического светила. Игра наделяет предмет любыми смыслами. В кукольном театре неживая материя теряет неподвижность и способна выражать тончайшие нюансы. Пафос кукольного театра — в метафоре одушевления материального. Спектакль Крымова — из этого ряда, его корни — в архаике, в до-временах, когда вместе рождались зрелице, действо, изобразительные искусства.

Примечательной особенностью «Недосказок» является то, что персонажи-маски лепятся не из постороннего вещественного материала, а... из самих исполнителей. Процесс превращений завораживает. На голой спине актера несколькими штрихами рисуется лицо, на голову надевается сумка со звездой — готова маска солдата! Чуть ниже плеч намечены глазки, на белом лифе — нос, а руки... о, на руках —

огромные красные губы. Движение рук — открывается-закрывается щель рта: в этом спектакле Красная Шапочка едва ли не кровожадна! Использованы всевозможные варианты превращений: два человека — единое существо, один актер — два персонажа. Но кульминацией процесса изобретательства становится сотворение Ивана-дурака. Под разудалую музыку и дурашливый счет «айн, цвай, драй» белый шарик во рту становится глазом, на шее и груди возникает скособоченная рожа, на наших глазах стройная девушка преображается в разинченную фигуру, пластика которой воплощает собой веселое наплевательство на все и вся.

Человек целиком растворяется в живой маске. Его руки, ноги, голова, тело обслуживают новое фантастическое существо: невесту, солдата, деда-бабку и так далее. В их облике соединены наивность детского рисунка, значительность языческого идола, экспрессия Пикассо и Хоана Миро. Вспоминаются и полотна питерской художницы Елены Фигуриной. Сходство поразительно — и непреднамеренно. Это не использование источников, не стилизация. Пикассо вдохновлялся африканской скульптурой, Миро сохранил в себе детскость видения, а в картинах Фигуриной творится мистерия, единое действие человека и стихий. (Любопытно и то, что у художницы есть мотив «людей-масок», когда за снятыми личинами обнаруживаются подобные им лица.) В спектакле Крымова театральная игра обнаружила корневое родство авангарда и архаики, их общий первобытный магизм, их соприкосновение с иными — нечеловеческими энергиями.

Боди-арт-театр весел. Метаморфоза встречается зрительским смехом — радостным, ибо остроумие творчества неожиданно и окрыляет. Но есть в этом смехе и что-то нервное, жутковатое. Став персонажем-маской, получив новое обличье, человек утрачивает лицо — таково условие приобщения к стихиям. Как в эпизоде «Колобок»: головы деда и бабки оказываются завернутыми в крафт. Перед нами «бесформенная форма», болванки, играют только кажущиеся крохотными руками. Играют на ощупь, вслепую. Что и комично, и страшно: безликости все позволено. На спектакле Крымова становится ясно, чем так соблазнительно ряженые. И понятно, почему ряженых побаивались. Здесь человек не отделяет себя от вещи, вещь от зверя или явления, а все вместе составляет единую, пластичную, переливающуюся среду. Месиво, из которого еще предстоит вычлениться, выделяться, вылепить себя человеку. Или сгинуть.

Ольга Савицкая



Ольга и Александр Флоренские. Вавилонская башня. Объект. Дерево, латунь, жесть, медъ. 60х60х200. 2005

## без лета

Дмитрий Новик

**Десятый Московский международный форум художественных инициатив по традиции открылся в середине июля. Но если раньше это было выставочное межсезонье, то теперь ситуация изменилась. Как декабристы Герцена, форум разбудил московские музеи и галереи, которые трудились в это лето без пауз.**

Заведомо абсурдна тема «Мы/We», выбранная для форума. Мы — это кто, когда речь идет о деятельности тысяч независимых персонажей в глобализованном современном искусстве, функционирующем во всемирной деревне? Что общего может быть у чукотского пастуха и калининградского интеллектуала? У кавказского тейпа и столичного филармонического общества?

Если сомнительно понятие «мы», то оппозиция «мы — они» со всеми мыслимыми аллюзиями — тоже не актуальна. Форум, задавшись неМыслимой темой, выбрал формат воркшопа.

Причем воркшопа не для художников — для зрителей. В отличие от прежних Никич-форумов (рабочее название по имени главного куратора Георгия Никича), на десятом не возили по залу гробы, не крутили на центрифугах игрушечных крыс и не играли медитативную «бикапническую» музыку. Публике предлагалось активно шевелить мозгами. Не хочешь — за стенами Нового Манежа зеленел теплый июль-август.

В качестве эпиграфа к Десятому форуму лучше всего подходит проект **Наталии Чабан «Лифт»**. Несколько постановочных фотографий с намеком на «фэшн» показывают группы людей, оказавшихся в одном лифте. Их «мы» случайно и безоговорочно, сиюминутно и безответственно.

Поднявшись на лифте, полезно заняться социологией. «Ромир Мониторинг» выкатила результаты опросов. Выяснилось, что в масштабном сознании бывшая сплошь атеистической Россия вдруг стала на 85 процентов религиозной и видит свои идеалы и культуру «в нашей древней истории». Заметим в скобках: историю, почти наверняка узнаваемую из беллетристики в мягких обложках о похождениях выдуманных князей.

Не лучше ситуация в референтной группе, которую принято считать интеллектуальной. Фонд Владимира Потанина предложил 98 представителям российских музеев выбрать один объект из вверенного им имущества, отражающий понятие Россия. Береста, виды монастырей и прочие лубки представлены в ассортименте. Здесь точен

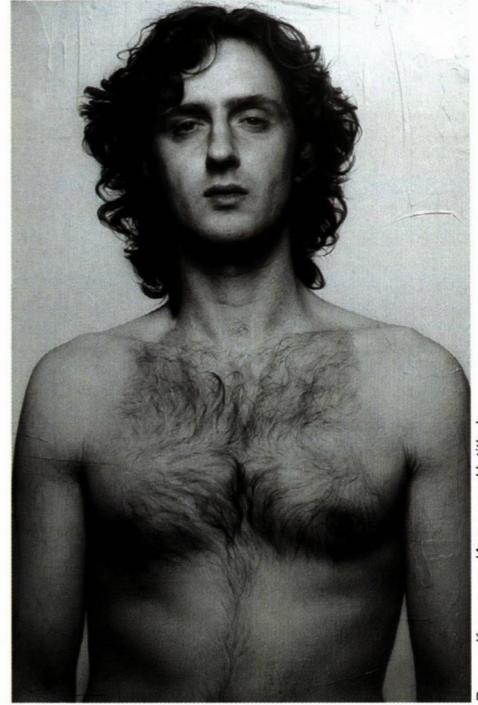
один образ — старинные вериги из Бийского краеведческого музея имени Виталия Бианки. Бессмысленное самоистязание и поныне занятие чрезвычайно популярное.

Рефлексией на стереотипы стали проекты «**Оловянный, стеклянный, деревянный**» Натальи Зинцовой и «**Шапка Мономаха**» Дмитрия Цветкова. Знаменитое морфологическое трио предстает в образе стандартного деревянного окна из хрущевки, где между стеклами напиханы оловянные солдатики. Проект Зинцовой — из прошлого детства, цветковский — о нынешних взрослых. На монаршьей шапке, сшитой из солдатского хаки и отороченной фальшивой тигровой шкурой, роятся фирменные цветковские человечки. Из шапки торчит тряпичный автомат с грозным дулом. Но самой головы не видно, из недр хаки раздаются только четкие автоматные очереди. Когда войнушка в головах, человечки Цветкова становятся похожими на тараканов.

Еще одну динамическую пару составили **Александр Виноградов & Владимир Дубосарский** с проектом «**Слава героям концептуализма!**» и **Сергей Терентьев** — видео «**К Онегину**». Два модных и успешных художника письменно склоняют головы и говорят «человеческое спасибо» московским концептуалистам. Они понимают, что находятся в крошечном относительно остального мира кораблике современного искусства, который несется неизвестно куда.

Терентьев запечатлев четырех скромных девушек, держащих на сильном ветру белый флаг с текстом письма Татьяны к Онегину. В заявленной Терентьевым апелляции к знаменитому видео «Герой» Марины Абрамович тоже содергится омажный жест по отношению к классику современного искусства, хотя и прикрытый бодренькими словами о нашем ответе Чемберлену. Впрочем, «К Онегину» — и о том, как интимное становится публичным, а потом — товаром. Ходовым, раз мы его потребляем.

Совместное музицирование исследуют **Елена Берг (аудиоинсталляция «Песня») и программа «Escape» (видеоинсталляция «Хор»)**. У Берг разные люди поют одну песню, записи наложены на одну пленку, которая транслируется из-за совершенно белого экрана. Хор из четырех эскейпистов рекламирует и поет одновременно совершенно разные тексты. Но не случайно Елена Берг в аннотации к проекту оставляет слово «мы» с вопросительным знаком. Хор все-таки не у нее. Хотя бы потому, что каждый в ее записи совершенно уверен в своей уникальности.



Виктор Кириллов. Из серии «Untitled»



Дмитрий Цветков. Достопримечательности. Объект. Шитье, мех, текстиль, сукно, бисер, спицы, золотая нить. 150x150x100. 2005

Пара Челушкин — Флоренские очевидно бросается в глаза. **Кирилл Челушкин** в «**Азиатском проекте**» строит башню из 1200 пенопластовых человечков и нескольких листов прозрачного пластика. **Ольга и Александр Флоренские** возводят свою «**Вавилонскую башню**» из шляпных коробок, приобретенных в антикварных лавках. Обе башни легки и эфемерны. Но челушкинская в силу заданных правил игры (коллективная ответственность) кажется принципиально монолитнее и тверже утопического вавилонского проекта Флоренских.

Можно рассматривать в качестве эпилога проекты **Евгения Стрелкова** «**Рыба! Волжское застолье**» и группы «**Deadline**» «**Шесть опытов с жизнью и смертью**». Они напрямую предлагают тесты для зрителя. Стрелков изготовил домино, где к каждой кости приклеена фотография. Одному очку соответствует персона из сфотографированного дружеского застолья. Например, к дублю «шесть—шесть» приложено два секстета выпивающих и закусывающих. Снимки **Михаила Дмитриева и Сергея Лобовикова** соседствуют с безымянными портретами офицеров Первой мировой, изображениями Чкалова и Гагарина. Сыграв партию и разглядывая получившийся на столе «пасьянс», зритель может почувствовать себя звеном в цепи времен. А может и не почувствовать.

Тест «Deadline» куда более жестокий: в шести миксерах была налита вода и плавало по золотой рыбке. Легкое нажатие кнопки — и рыбка мгновенно погибнет. За шесть вернисажных часов никто ток ни разу не включал.

После вернисажа Георгий Никич, обсуждая в разговоре со мной выставленные проекты, переформулировал получившуюся тему: «В каких Мы находимся Я». Добавлю, что форум, очевидно, движется к формату «искусство как любой вид креативного проектирования». Лишний раз это направление подтверждает и тема следующего форума — «Выбор». Причем английских эквивалентов будет три — choice, selection, alternative.

Летнее выставочное солнцестояние началось с переезда **Музея личных коллекций ГМИИ** в новое здание. Из дома № 14 по Волхонке личные коллекции, подаренные музею, перебрались в дом № 10. Теперь у музея два трехэтажных особняка и атриум между ними. Первое впечатление — не все вещи обжились. Гобеленам Фернана Леже и театральным эскизам Александры Экстер неуютно в атриуме. Зато там хорошо скульптуре Фернандо Ботero «Женщина с зеркальцем». Удачно выбрано начало основной экспозиции — русский авангард. Прежде всего это знаменитый черно-красный шахматный столик Александра Родченко, ставший одним из хитов выставки «Москва — Париж» 1980 года.

Здание Музея личных коллекций окружает полуруинированные домики, также отошедшие недавно ГМИИ. На них с помощью черной пленки и светлого скотча Александр Константинов склеил «Белый

квартал». Укрыв здание пленкой и заново разметив архитектуру скотчем, он на самом деле обнажил внутреннюю гармоничную конструкцию из кирпича и штукатурки.

Все заметные московские галереи летом работали, многие — открывали новые выставки.

Галерея «**Ru Arts**» показала небольшую выставку «**Художники круга Тимура Новикова**», убеждая нас в долговечности неоакадемического проекта. Глядя на «растровые» портреты Егора Острова или фотопейзажи в технике гуммиарабики Андрея Медведева, убеждаешься, что неоакадемизм стал успешным коммерческим искусством.

Галерея «**Риджина**» завершила серию летних показов украинских художников персоналией одессы Владимира Кожухара. Она состоит из двух как бы не связанных между собой серий картин — «Мое СССР» и «Техномаркет». Первая, по выражению художника, «отражает интимно-инфантальное переживание этой аббревиатуры». Нефтяные цистерны, тележки с картонными коробками, наглоухо запертые ворота, «узик», он же «бобик». Круговорот громоздких вещей полностью вытеснил людей. Так оно было в СССР. «Техномаркет», представляющий постсоветского человека, который мечется в набитом бытовой техникой одесском магазине, по сути, о том же.

«**Айдан-галерея**» показывала нью-йоркско-московского художника **Виктора Кириллова** с проектом «**Untitled**». Со стен на публику смотрели тщательно выписанные в большом черно-белом формате ню обоих полов. Они анонимны, вызывающие открыты и вроде бы агрессивны. Но шока от попадания в безликую толпу не происходит. Тема Кириллова слишком чувственны.

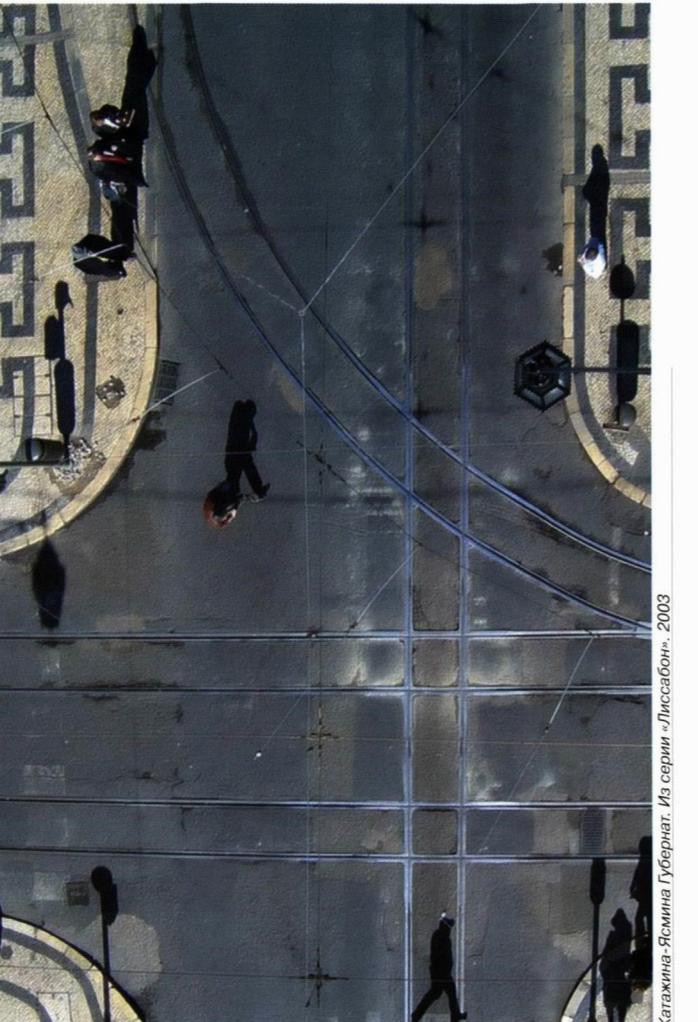
Галерея **WAM** переехала в новое помещение на Малую Дмитровку и по этому случаю выставила инсталляцию **Джеффа Кунса «Radial Champs»**. На самом деле чемпионом здесь стал не симпатичный надувной дельфин, а Мохаммед Али. Просто Кунс выступил арт-директором 34-килограммового альбома о боксере под грустным названием «Goat». Редактировал альбом Бенедикт Ташен.

**ГЦСИ** сделал в июле выставку «**Фотограмма**», о фотографии без фотоаппарата, о взаимодействии света, тени, звука. Выставочный проект-исследование, как и подобает ГЦСИ, академичен. Он начинается с коллажа **Александра Родченко** 30-х годов прошлого века. За ними идут кинематографические изображения **Вячеслава Колейчука** 70—80-х, эстетические фотографии **Александра Лаврентьева** начала 90-х, инсталляция «**Рыба**» (2002) **Андрея Чежина**, который использовал серию изображений просвещенного блюда для «фиши», и визуально-акустический проект «**Диалоги**» (2005) **Владимира Мартынова**, по мотивам альбома «**Звуки**» Василия Кандинского.

Возможно, лучше было бы перенести на осень столь серьезное высказывание об искусстве нетрадиционной фотографии. Но мы же договорились, что отныне летнего межсезонья нет.



Василий Черети. Из серии «Послезавтра». 2005



Катарина-Ясмина Йуберхарт. Из серии «Лиссабон». 2005

## о беседе золоченой рамы с чайным пакетиком

Ирина Дудина

**С 14 по 25 августа в петербургском «Манеже», который еще, к счастью, не сгорел, как его московский собрат, проходила VII международная выставка «Диалоги», а в рамках этой выставки — фестиваль галерей обеих российских столиц.**

На этот раз обычный диалог современных национальных культур происходил необычным образом. Два крыла первого этажа решили отдать петербургскому и московскому салонному искусству, вот оно-то и разговаривало с актуальным и не очень актуальным творчеством художников из двадцати стран. Петербургские галереи располагались по правую руку, московские — по левую. Слева было побольше дорогих рам и баловства с фактурами, на обеих половинах бросалось в глаза почти полное отсутствие русских названий: галерея «Artindex», «Grand Art Gallery», «DiDi Art Gallery», «Zerkalo», «Ars Longa»... Очевидно, большинство заведений существует с ориентацией на западного покупателя, а может быть, для отечественных потребителей искусства в затейливых названиях есть что-то от старинных роскошных парусников, которые не столько для плавания, сколько для радости глаз.

Салон 2005 года свидетельствовал о том, что достижения мирового искусства усвоены нашими художниками и выпущены ими на рынок в переваренном виде, в приятной форме, мелко измельченными для дальнейшего употребления. Куратор фестиваля галерей Дмитрий Северюхин вербализировал свои чувства так: «Петербург — хранитель высокой академической салонной традиции. Салонное искусство не в плохом, а в хорошем смысле — я имею в виду виртуозное владение

техникой, материалами, — оно весьма коммуникабельно, в отличие от актуального искусства, рассчитанного на одноразовый шок. Новый символизм, гиперреализм, импрессионизм, экспрессионизм и что хотите — пусть будут всегда, почему бы и нет, forever! Кстати, мы привнесли московские галереи, активно работающие с нашими петербургскими художниками».

Любопытно было увидеть искусство, которое денежные современники приобретают для своих коллекций и интерьеров. Если натюрморты — то с гипервыпуклыми кувшинами (Сергей Игнатьев), шизофренически преувеличеными красотами восточных миниатюр (Лаврентий Бруни), легким флером философичности (Константин Чмутин). Приятно иметь добродушно сделанную картину, которая манит в сады размышлений (Александр Горенштейн, Алексей Кириянов), разнит тонкие чувства и навевает ассоциации (Рашид Доминов, Александр Базарин, Галина Русак, Андрей Белле). Отлично смотрятся живопись теплых, золотых оттенков на кучерявых фактурах (Александр Сигов, Виктория Радиевская, Максим Лапшин), неплохи и работы, выполненные в оригинальных техниках (авторская бумага Латифа Казбекова, объекты Алексея Ежова). Наверное, труднее представить в интерьере бурный экспрессионизм (Лев Богомолец, Хачатур Белый), брутальные скульптуры Федора Крушельницкого или горестно-юмористические работы Андрея Скляренко, изображающие пышных украинцев. Зато всегда приятно, когда на картине красивое лицо и живопись по краям (Андрей Софьянин, Андрей Смирнов).

Кстати, в беседе с Виталием Лаврушиным и Юрием Шевелевым (московская галерея «Лаврушин») выяснилось, что основные покупатели дорогих картин — не только новые русские, сколько ценители живописи из «семей с родословной», и никакой тенденции превращения искусства в элемент интерьеров нуворишей не наблюдается. На вопрос: «А почему бы не работать с этими людьми, не объяснять им, как хорошо вкладывать деньги в искусство, не развивать их вкус?» московские галеристы храбро ответили: «Мы не собираемся метать бисер перед свиньями!»

Между полосами салонных курортов расположились пятна иного искусства — озабоченного, скорее, самовыражением и выражением голоса времени. Искусства, отклоняющегося от стандартных вкусов покупателей способных ценителей. К апофеозам этого полюса можно было бы отнести три работы: огромное панно, сделанное из спичек чайных пакетиков Терхи Хейно (Финляндия), инсталляцию из полного хаоса, грязной ваты и непонятно чего Моны Хеллсинг Тролли (Швеция) и «Театр живых» Андрея Мельникона, представляющий собой что-то наподобие куска телевизионных декораций, вырванного из реальности и подсвеченного красиво меняющимся светом. Абсолютная непригодность к какому бы то ни было применению, но очень веселящая и бодрящая сознание непригодность.

Близкими перечисленным работам по духу оказались произведения Вальтера Коннота, Ингринд Юнг из Швеции, Малин Ахлсвед из Финляндии: совсем наивные рисунки на кусочках бумаги, будто их автор даже не ребенок, а зародыш, или будто эти картинки нарисовал олень. К этому, очевидно, наиболее свежему направлению художественных поисков примыкает и наша Елена Щелчкова, выставившая свои «Злые цветы». Более развернуто «новая свежесть» представлена в инсталляции Джона Разимуса из Швеции — карандашом безыскусно нарисованные девушки, огромная как бы отпечатанная птица на чем-то типа розовой скатерти в клеточку. Тяжкое салонное масло в литых позолоченных рамках ниже этажом вспоминается подле этой скатерти и вышеупомянутых чайных пакетиков как сладкий сон в прабабушкином кресле. Но иногда хочется все-таки из этого кресла вылезти, чтобы выйти на улицу и посетить мерцающий пластиком модный ночной клуб.

На выставке вступают в диалог множество фотографий. Мощно выглядят работы художников из Испании, где девушка со склизким эмбрионом в руках соседствует с деревянной мадонной. Традиционно приятны географические фото Александра Соломянко и Людмилы Гусевой, фото с фрагментами жизни Мариетты Хагедорн из Германии и Анатки Барщевски из Швеции. Погружают в эзотерический сумрак печальной жизненности «Дочки-матери» Ольги Корсуновой и фотографии «тотартистов» Наташи Абалаковой и Анатолия Жигалова, на которых юноша придавлен ножками стула собственной девушкой.

Можно догадаться, с кем вступают в общение наполненные драйвом гигантские работы москвича Василия Чертети. Они изображают совсем голеньких девушек, занимающихся невинным занятием типа чтения газет: насилиющая агрессия СМИ приникает к телу обыденно и незамысловато. В отличие от респектабельных произведений модного московского фотографа Екатерины Рождественской (дочери покойного поэта Роберта Рождественского), работающей с героями наших СМИ — известными лицами из попсы: певцами, актерами, музыкантами.

Вот протянула свою волосатую руку из зарешеченной прутика-ми избушки «Русская загадочная душа», изготовленная группой «КОЛХУ». Вот радуют глаз многогорлые кувшины Светланы Куликовой. Под одной из бледных, с едва пропадающими контурами, фигур работы Анатолия Маслова меня привлекла надпись: «При сосредоточении картина активизируется». Осмотрев все, я призадумалась (в который уже раз после выставок в «Манеже»): «Что же такое — искусство?» Неизбытывший вопрос, над ним, возможно, пытались размышлять и организаторы «Диалогов». Инсталляция Розиты Штейнкопф, собравшей уже 2300 ответов на него, продолжает оставаться актуальной. Белые квадраты картона выдаются всем желающим, и на них можно написать свой собственный ответ.



Эль Лисицкий. Проект первого небоскреба у Никитских ворот. Фотомонтаж. 39,3x55,5. 1924—1925

## авангард, спасенный архивом

АРХИВАЖНЫЙ АВАНГАРД. ИЗ СОБРАНИЯ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА. ГРМ. КОРПУС БЕНУА. ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ФОНДА ФОРДА. ДО 7 ОКТЯБРЯ

Неоднократно отмечалось, что у больших выставок Русского музея или Эрмитажа один и тот же недостаток: отсутствие точного и исчерпывающего комментария в экспозиционном пространстве. Организаторы считают, что достаточно наполнить залы аутентичными вещами, и дело сделано. Пояснительные же тексты, комментарии, весь «бэкграунд» помещаются в каталог, который большинству зрителей просто недоступен. Новая выставка ГРМ — иная.

«АРХИВАЖНЫЙ АВАНГАРД» — около двухсот произведений живописи, графики, фотографий, документов. Насыщенная экспозиция залов второго этажа на сей раз сбалансирована благодаря тому, что картины и тексты не просто дополняют друг друга, но и являются одним целым — страницей альбома, дневника или макета. И просто дивишься, что многие редкие вещи дожили до наших дней.

Начинается выставка с работ известных деятелей авангарда: Татлина, Лисицкого, Экстер, Клюна, Родченко, Гуро, Бурлюка, Шагала, Розановой, Крученых. В экспозиции нет строгого деления на школы и «измы», тем более — ранжирования. Авангардисты первого призыва пересекаются в пространстве со своими последователями, учениками, а также с художниками других направлений. Это, например, Фальк, Кульбин, Зданевич, Редько, братья Георгий и Владимир Стенберги, Клуцис. Отдельные большие блоки посвящены книжной и журнальной иллюстрации, театральным альбомам, а также искусству авангардного танца, которое процветало в артистических кабаре 20-х годов прошлого века. Некто Н.Г. Александров зафиксировал на бумаге серию танцевальных па, которые теперь воспринимаются как «абзаца революционного тела». В режиме онстоп демонстрируется фильм Дзиги Вертоя «Человек с киноаппаратом», гимн конструктивистскому переустройству мира. Из всего увиденного закономерно складывается впечатление, что художники авангарда, будучи активными людьми, проявили себя во всех жанрах изобразительного искусства и литературы.

Новые материалы образуют новые контексты и новые визуальные ряды. Скажем, выполненный маслом «Портрет М. Фаббрио» Татлина интересен, но не менее интересен и фотомакет, сделанный им же для журнала «Новый быт» (1924). К тому же, важная подробность, Татлин не прибегал к услугам фотомоделей: модную одежду он демонстрировал сам.

Считается, что русский авангард был «остановлен на бегу» в конце 30-х. Утверждение неточное. Некоторым авангардистам все-таки посчастливилось выжить, и они продолжали работать в течение всей сталинской эпохи. Например, футурист Василий Каменский, более известный как поэт, чем как художник, представлен в экспозиции серией рисунков «На даче» (1951). Чистая игра с формой и цветом. Нет и намека на «комбайны, которые вышли в поле».

Михаил Кузьмин



Улица Маяковского, 11. Эпизоды Хармс-фестиваля

## «НО ГОСПОДСТВО ОБСТОЯТЕЛЬСТВ И СКРЕЩЕНИЕ СОБЫТИЙ»

100-летие со дня рождения Даниила Хармса, классика литературы абсурда, выдающегося ленинградского авангардиста 1920–1930-х годов, начали праздновать в Петербурге уже в июне. Что за абсурд? Почему так рано? Хармс же родился в декабре?

В декабре, когда Даниилу Ивановичу действительно исполнится сто, всем будет не до юбилея из-за рождественской и новогодней лихорадки. Кроме того, в Питере существует традиция Хармс-фестивалей, которых было уже четыре (1995–1998), и проводились они всегда летом. Вполне логично, что юбилейный, V Хармс-фестиваль литераторовед Валерий Сажин и художник Михаил Карасик решили открыть тоже летом. Составили его из двух частей — серьезной (научная конференция) и несерьезной (праздник Дома Хармса).

Всегда, когда дело касается главного обэриута, случаются сюрпризы. Конференция, на которую были приглашены ведущие российские и зарубежные хармсоведы, успешно прошла в Государственном педагогическом университете имени Герцена в соответствии с задуманной программой, а вот праздник дома № 11 на улице Маяковского был слегка омрачен. Можно видеть в этом «мистический знак», связанный с нежеланием самого Хармса превращаться в бронзового классика, — хотя легче от этого не становится. У праздника на улице Маяковского была сверхзадача — наконец-то установить мемориальную доску на доме, где жил писатель. Вот это-то и не удалось. Не хватило каких-то подписей под официальными бумагами.

Михаил Кузьмин



## петербургская арт-хроника

Раздел ведет Инга Мушкина.

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

### ИЮНЬ

1–21 июня. Галерея «Матисс-клуб». «Люди в городе». Юлия Сопина. Живопись.

1 июня — 31 августа. Выставочный зал журнала «НОМИ». «Из нью-йоркских блокнотов». Сергей Голлербах (Serge Hollerbach) (США). Графика, акварель.

3–11 июня. Галерея «Борей». «Фокус-поп-кус». Бобби Токио (Олег Малов). Фотография.

4 июня — 30 августа. Музей Ф.М. Достоевского. «Bella Венеция». Аркадий Опочанский. Фотография.

7 июня — 7 июля. Голубой зал Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. «Любимые образы». Валерий Леднев. Натюрморт, пейзаж.

8 июня. Институт русской литературы (Пушкинский дом). «Между Мойкой и Невой. Матвей Матвеевич Калашин в Пушкинском доме и Всесоюзном музее А.С. Пушкина».

10 июня. Grand Art Gallery. «Attitudes». Ирина Горецкая (Франция).

10 июня. Деревня художников. Выставка творческого объединения «Озерки». Живопись, скульптура, фотография, кино, инсталляции, музыка, перформанс.

11 июня — 1 сентября. Библиотечно-культурный комплекс Кировского района. «Жили Шефферды и Берчи». Документы, фотографии.

11 июня — 30 декабря. Галерея Третьякова. «Петербургский парижанин Вовкушевский». Живопись.

«Лица-знаки». Григорий Израилевич Скульптура.

12 июня. Галерея «Сельская жизнь». «Звери». Александр Черногривов. Фотограммы. Из серии «Сказки», «Птицы», «Игрушки».

12 июня. Выставочный центр Союза художников. В рамках Международного благотворительного мотопробега «Ралли белых носителей». Фотография.

14–18 июня. Галерея «Борей». Владимир Камаев. Иллюстрации к книге «Индийские карабасни».

14–24 июня. Антикварный салон «Екатерина». «Монеты и медали». Нумизматическая выставка.

15 июня. Дом кино. Лукас Гал, Ольга Кондурова. Фотография.

15 июня — 15 августа. Музей истории религии. «Резная икона: живая традиция». Рашид и Инесса Азбухановы.

15 июня — 1 сентября. Выставочный зал Российского творческого союза работников культуры. «Блистательный Санкт-Петербург». Михаил Баргман. Фотография.

16 июня. Музей Академии художеств. Георгий Степанов. Архитектурные проекты и постройки, живопись, графика, научные труды.

16–30 июня. Галерея дизайна. «Drawings». Сара Флор (Sarah Flöhr) (США). Рисунок, акварель.

17 июня. Елагиноостровский дворец-музей. «Лоскуты на траве». Фестиваль лоскутного шитья.

17 июня. Галерея «Арка». Педро Борха (Pedro Borja) (Испания). Живопись, скульптура.

17 июня — 31 августа. Музей-заповедник «Царское Село». «Царскосельские цветы — символ праздника». Флористика.

18 июня — 17 июля. Дом-музей П.П. Чистякова. Стас Бородин. Живопись.

20 июня — 3 июля. Выставочный центр Союза художников. «Звездный храм». Николай Дудин. Живопись.

20 июня — 11 июля. Галерея «Мансарда художников». «Любовь и гвозди». Анна Люксембург. Графика.

21 июня — 12 июля. Петропавловская крепость.

Тайный ход. «Анатомия Флоренции». Лолита Тимофеева. Живопись.

Каретник. «Загадки капеллы Медичи». Сергей Шиян. Фотография.

21 июня — 17 июля. Выставочный центр Союза художников. «Португалия, Франция, Россия — рисунки с натуры». Владимир Емельянов. Пастели.

22 июня. Дворцовая площадь. «Живая трава». Инсталляции европейских художников.

22–26 июня. Музей-квартира И.И. Бродского. «Фотоформализм». Сергей Зизюлин. Фотография.

22 июня — 6 июля. Галерея «Национальный центр». «Ковчег на асфальте». Виктор Борисов, Елена Власова, Николай Москвин, Юрий Сухоруков. Живопись.

23 июня — 4 июля. Центр книги и графики. Дипломные работы выпускников кафедры графики Северо-Западного института печати.

23 июня — 7 июля. Галерея «Русский портрет». Никлас Сафонов. Живопись.

23 июня — 22 августа. ГРМ. Мраморный дворец. «Одеть картину». Художественные рамы в России XVIII—XX веков.

24 июня — 14 июля. Клуб «Манхэттен». «Мифы самоидентификации». Андрей Паршуткин. Фотография.

25 июня — 24 июля. Музей нонконформистского искусства.

«Figustrakt». Виктор Р. (Viktor R.) (Германия). Живопись.

«Праздник дома». Фестиваль арт-центра «Пушкинская, 10».

25 июня — 24 июля. Петербургский архив и Библиотека независимого искусства. Фотография. Из архива Музея нонконформистского искусства.

26 июня. Музей городской скульптуры. «Плеское притяжение». Живопись, графика, ювелирное искусство.

26 июня. Дом Хармса. V Международный «Хармс-фестиваль».

27 июня — 15 июля. Галерея «Д137». «Starz». Владислав Мамышев-Монро. Художественный проект.

27 июня — 31 июля. ГРМ. Михайловский замок. «Ремесло и мода в Венеции».

27 июня — 15 августа. Музей кукол. «Карточный домик». Татьяна Бунь. Куклы из фарфора, пластика, палье-маше, белой глины.

27 июня — 31 августа. Галерея Дмитрия Семенова. «Russians + Non-Russians». Алексей Гарев, Моде Джирна, Питер Диттмар (Peter Dittmar) (Германия), Филипп Донцов, Марк Латцель (Marc Latzel) (Швейцария),

Штефан Шпихер (Stephan Spicher) (Швейцария). Живопись, фотография.

28 июня. Российский этнографический музей. «Шапочное знакомство». Традиционные головные уборы из фондов музея.

28 июня. Галерея «Наследие», «Арт-коррида». Произведения современных художников Санкт-Петербурга на испанские темы.

28 июня — 1 июля. Детский центр Российского этнографического музея. «Шелк и золото Евразии». Образцы бухарских шелковых тканей, индийские головные покрывала и сари, русские платки, закавказский молитвенный коврик, афганское мужское головное покрывало, китайский вотивный занавес и парча, женские юбки из Юго-Восточной Азии, одежда из Ганы и многое другое.

28 июня — 17 июля. Выставочный центр Союза художников. «Вода и свет Петергофа в акварели».

29 июня — 3 июля. Музей-квартира И.И. Бродского. Современные петербургские художники. Живопись.

29 июня — 17 июля. Выставочный центр Союза художников. Рашид Гилазов. Живопись.

30 июня — 1 июля. Особняк графа Н.П. Румянцева. Дизайн-группа этнографического клуба «Параскева». Художественный текстиль.

30 июня — 31 октября. ГРМ. Корпус Бенуа. Марк Шагал (Marc Chagall) (Франция). Живопись, графика.

### ИЮЛЬ

1 июля. Российская национальная библиотека. «Петербургская пастель в Петергофе». Пейзаж, натюрморт.

1 июля. Музей семьи Бенуа. Братья Александр и Валерий Трауготы. Иллюстрации по мотивам сказок Ханса Кристиана Андерсена.

1–15 июля. Книжный магазин «Anglia». «Раскраски». Александра Макарычева. Батик.

1–16 июля. Галерея «НА.И.В.» «Мирры миры». Вера Казакова. Живопись, графика.

1–19 июля. Музей Ф.М. Достоевского. «Пути небесные». Эльжбета Мисял (Elżbieta Miśial) (Польша). Живопись.

1–25 июля. Музей «Царскосельская коллекция». «Поедем в Царское Село». Художники группы «Митки». Живопись.

1–30 июля. Галерея Третьякова. «Варвара Бунова. Японская художница в России». Графика. В рамках выставочного проекта «Великие».

1–31 июля. Клуб чайной культуры «Море чая» на Фонтанке.

«Волшебный эрос цветов». Амрита Герман. Фотография.

«Восточный пейзаж». Любовь Тимофеева. Графика.

«Багуа. Знаки +». Юлия Рубцова. Витражи.

2–24 июля. Галерея «Кино-Фот-703». «Ген-кины сказки-2005». Геннадий Манжаев. Графика, пастель.

2–24 июля. Музей Новой академии изящных искусств. Из коллекции музея.

3 июля. Клуб «Платформа». Памяти Юрия Соболева.

Александр Забрин. Фотография.

«4/4». Группа «Escape» (Лиза Морозова, Богдан Мамонов, Антон Литвин, Валерий Айзенберг). Видео.

«Следы быка». Марина Перчихина. Видеоинсталляция.

«Прыжок лягушки». Галина Леденцова, Юрий Соболев. Инсталляция.

«Citatum». Вячеслав Зубков, Владимир Быстров. Флеш.

**3—31 июля.** Музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты». Иконописцы объединения «Arg Icons Ru» (Финляндия). Работы в традиционной яичной темперной технике по образцам икон новгородской школы XVI века.

**4 июля — 4 августа.** Галерея «Гильдия мастеров». Вера Павлова. Живопись.

**5—16 июля.** Галерея «Борей». «Tableau vivant — nature morte». Надин Тассель (Nadine Tassel) (Бельгия). Черно-белая фотография.

**5—17 июля.** Выставочный центр Союза художников. «Взгляд». Фотография.

**5—31 июля.** Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. «Новое чувство мира». Вера Матюх. Графика.

**5 июля — 25 сентября.** Эрмитаж. «Серебряная филигрань Востока». Филигрань из Китая, Индии и колоний Юго-Восточной Азии XVII—XIX веков. Из собрания Эрмитажа.

**6—31 июля.** Петропавловская крепость. Невская куртина. «Современное фламандское искусство». Живопись, графика, фотография.

**6 июля — 2 августа.** «Гостиная искусства» ресторана «Палкинъ». Алла Васильева. Живопись.

**6 июля — 31 декабря.** Государственный комплекс «Дворец конгрессов».

«Музей геральдики». Государственная, родовая, территориальная геральдика.

«Музей наград». Награды России и СССР.

**7 июля — август.** ГРМ. Корпус Бенуа. Михаил Скуляри. Живопись, графика. Из цикла «Юбилии».

**7 июля.** Особняк графа Н.П. Румянцева. «Ручная работа». Костюмы и аксессуары XVIII—XX веков, произведения современных мастеров. Из фондов музея.

**7—20 июля.** Библиотечно-информационный и культурный центр по искусству и музыке (Дом голландской церкви). «Футбол». Алексей Тихонов. В рамках выставочного проекта «Новейшие истории».

**7—21 июля.** Государственный центр фотографии. «Морфология красного. Эпизод IV».

**7—25 июля.** «Манеж». Хосе Мануэль Карпи (José Manuel Fernández Karpí) (Испания). Живопись в «стиле Карпи».

**7 июля — 4 августа.** Галерея «С.П.А.С.» «Красота и гармония в каждом мгновении». Олег Рысьев. Живопись.

**7 июля — 20 августа.** Музей семьи Бенуа. «О, прекрасная Франция!..» Пейзаж, портрет, театральные эскизы, архитектурные проекты.

**7 июля — 10 октября.** Музей-заповедник «Петрограф», «Сады и фонтаны Версаля». Живопись, скульптура, гравюра, действующие макеты.

**8 июля.** Галерея «Арка». «Ван Юань в Петербурге — древний император в отдалении». Живопись.

**8—23 июля.** «Манеж». Современные художники Краснодарского края. Живопись, гра-

фика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, объекты, инсталляции.

**8—24 июля.** Музей Академии художеств. «Искусство великой княгини». Ольга Романова (великая княгиня Ольга Александровна). Акварель.

**8 июля — 8 августа.** Художественный салон «Грибоедова, 15». Наталья Мальцева. Акварель.

**9—23 июля.** Выставочный зал Московского района. Анатолий Микрюков. Живопись.

**12—27 июля.** Центр книги и графики. «Формула и форма красоты». Акварель, пастель, графика, скульптура.

**12—30 июля.** Музей печати. «Индийский альбом». Индийская фотография 1960—1970-х годов.

**12—31 июля.** Петропавловская крепость. Атриум Комендантского дома. «Николай Чудотворец». Лука Де Наполи (Luca De Napoli) (Италия). Фотография.

**12 июля — 1 августа.** Летний сад. Чайный домик. «Божественная комедия Данте». Ирина Козуб. Графика.

**12 июля — 12 августа.** Saral'p Gallery. Ася Еутых. Адыгейские ювелирные украшения, мечи, кубки.

**18—24 июля.** Выставочный центр Союза художников. Александр Пак (Корея). Живопись.

**18—31 июля.** Всероссийский музей А.С. Пушкина. «Мифы и легенды Петербурга». В рамках фестиваля «Открытая фотография».

**18 июля — 7 августа.** Галерея «Мансарда художников». «Прикосновение природы». Владимира Кандашкин. Живопись.

**18 июля — 18 августа.** Галерея «Астро-Софт». Александр Кустов. Фотография.

**19 июля — 1 октября.** Музей-заповедник «Ораниенбаум». «Кто мне пришлет ее портрет...» Живопись, графика, миниатюра. Женский камерный портрет из собрания Государственного музея А.С. Пушкина (Москва).

**13 июля — 31 декабря.** Эрмитаж. Главный штаб. Произведения русского и западноевропейского декоративно-прикладного искусства, графики, живописи в стиле ампир.

**14 июля.** Выставочный зал на Охте. Работы костромских художников. Портрет, натюрморт, пейзаж.

**14—30 июля.** «Открытая фотография». Фестиваль.

**14—30 июля.** Всероссийский музей А.С. Пушкина. «Невский дворник». Интерактивная стихийная выставка. В рамках фестиваля «Открытая фотография».

**19 июля — 7 августа.** Выставочный центр Союза художников. Федор Мищенко. Живопись.

**20 июля — 20 августа.** Петропавловская крепость. Петерна и каземат Государева бастиона. «Тайный ход». Татьяна Федорова. Фотография.

**20 июля — 25 декабря.** Музей истории религии. «Япония. Путь богов, путь людей». Скульптура, живопись, графика, документы.

**21—30 июля.** Выставочный зал «Цветы». «Своими глазами. 100 лучших фотографий из архива журнала „National Geographic“». В рамках фестиваля «Открытая фотография».

**21 июля — 3 августа.** Библиотечно-информационный и культурный центр по искусству и музыке (Дом голландской церкви). «Футбольные фанаты». Сергей Каптикин. В рамках выставочного проекта «Новейшие истории».

**21 июля — 21 августа.** Saral'p Gallery. «Эпоха бронзы». Хамид Савкуев. Скульптура.

**22 июля — 15 августа.** Галерея стекла. Тимур Юсупов. Гипсовые модели.

**15 июля — 28 августа.** Елагиноостровский дворец-музей. Выставочный зал «Каретный». «Дамы и господа». Марина Принцева, Юрий Жигров. Текстиль, фарфор.

**16—30 июля.** «Jam Hall Gallery» на Петроградской. «Энтропия». Сергей Свешников. В рамках фестиваля «Открытая фотография».

**16 июля — 10 августа.** Галерея «Сарай» при Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме. «Петербургский Хельсинки». Андрей Сорокин. Фотография.

**17—31 июля.** Всероссийский музей А.С. Пушкина. «Панorama Невского проспекта». В рамках фестиваля «Открытая фотография».

**17—28 июля.** Елагиноостровский дворец-музей. «Памяти предков». Алексей Шмелев, Жанна Паж. Живопись, костюмы.

**18 июля.** Выставочный зал «Смольный собор».

«Храмы и соборы Санкт-Петербурга». Фотография.

«Музей четырех соборов». Фотография.

**18—21 июля.** Петропавловская крепость. Пляж. IV Международный фестиваль песчаной скульптуры.

**18—24 июля.** Выставочный центр Союза художников. Александр Пак (Корея). Живопись.

**18—31 июля.** Всероссийский музей А.С. Пушкина. «Мифы и легенды Петербурга». В рамках фестиваля «Открытая фотография».

**18 июля — 7 августа.** Галерея «Мансарда художников». «Прикосновение природы». Владимира Кандашкин. Живопись.

**18 июля — 18 августа.** Галерея «Астро-Софт». Александр Кустов. Фотография.

**19 июля.** Петропавловская крепость. Иоанновский равелин. «Музей — Почта». Интерактивная экспозиция.

**19 июля — 3 августа.** Музей городской скульптуры. «Тридцатое царство». Александр Сорин, Александр Кузнецов. В рамках фестиваля «Открытая фотография».

**19 июля — 7 августа.** Выставочный центр Союза художников. Федор Мищенко. Живопись.

**19 июля — 7 августа.** Музей городской скульптуры. «Портреты». Иоахим Шмид (Joachim Schmid) (Германия). Проекты «Фотогенетические портреты», «Belo Horizonte». В рамках фестиваля «Открытая фотография».

**20 июля — 20 августа.** Петропавловская крепость. Петерна и каземат Государева бастиона. «Тайный ход». Татьяна Федорова. Фотография.

**20 июля — 25 декабря.** Музей истории религии. «Япония. Путь богов, путь людей». Скульптура, живопись, графика, документы.

**21—30 июля.** Выставочный зал «Цветы». «Своими глазами. 100 лучших фотографий из архива журнала „National Geographic“». В рамках фестиваля «Открытая фотография».

**21 июля — 3 августа.** Центральный музей им. А.С. Попова. «Изменение образа». Современная латвийская фотография. В рамках фестиваля «Открытая фотография».

**21 июля — 3 августа.** Галерея «Арка». «Ван Юань в Петербурге — древний император в отдалении». Живопись.

**21 июля — 4 августа.** Галерея «Арка». «Ван Юань в Петербурге — древний император в отдалении». Живопись.

**21 июля — 4 августа.** Клуб «Манхэттен». «Вдруг видишь». Андрей Кулешов. Фотография.

**22 июля — 15 августа.** Галерея стекла. Тимур Юсупов. Гипсовые модели.

**23 июля.** Музей Ф.М. Достоевского. «Музеи юга Псковской области». Музей истории Невеля, Музей-усадьба С.В. Ковалевской. Фрагменты экспозиций, виды старого Невеля и окрестностей, фотографии.

**24—28 июля.** Сосновоборский музей современного искусства. «Мы дети Атомграда-2005». Декоративно-прикладное искусство, мультимедийные проекты, видео, фотография.

**25 июля.** Центральный военно-морской музей. Иван Айвазовский. Живопись.

**26 июля — 9 августа.** Выставочный зал Московского района. «Импровизации». Виктор Борисов. Живопись, графика.

**28—30 июля.** Выставочные залы IFA. «Самое главное». Александр Некрасов. Живопись. Посвящается Федерико Гарсиа Лорке.

**5 августа — 1 сентября.** Музей-лицей. «Наш Пушкин». Евгений Устинов.

**5 августа — 5 сентября.** Всероссийский музей А.С. Пушкина. «Белые ночи». Леонид Кюльшаров. Офорт, живопись.

**5 августа — 8 ноября.** Музей-квартира А.А. Блока. «Искусство помогает жить...» Живопись, графика, печатные издания, нумизматика из коллекции В.Н. Орлова, хранящаяся в Государственном музее истории Санкт-Петербурга. К 125-летию со дня рождения А.А. Блока.

**6 августа — 6 сентября.** Музей-квартира Н.А. Некрасова. «Пейзаж. Портрет». Дмитрий Щербаков. Живопись.

**9—15 августа.** Выставочный зал «Смольный». «Путь счастья». Фотографии о буддизме.

**9—23 августа.** Выставочный центр Союза художников. «Гора и вода». Чун Цян (Китай). Живопись.

**1—31 августа.** Клуб чайной культуры «Море чая» на Фонтанке.

**11 августа — 16 сентября.** Ресторан «Москва». «Time Out Москва». Портреты.

Виктор Васильевич. Живопись.

«Начала. Лотосы». Нина Патова. Роспись на ткани.

**2—29 августа.** Центр книги и графики. «Петербургский калейдоскоп». Выставка молодых художников реалистического направления: Юлии Абросимовой, Александра Герлаха, Ольги Киреевой, Ольги Копейной, Татьяны Лушниковой, Дмитрия Молевинского, Александра и Ирины Москалевых, Анны Сахаровой.

**16 августа — 13 сентября.** Особняк графа Н.П. Румянцева. «Солнцеворот». Галина Лукьянова. Фотография.

**18—31 августа.** Библиотечно-информационный и культурный центр по искусству и музыке (Дом голландской церкви). «Будни выходных». Виктор Гинзбург (США). Фотография.

**22 августа.** Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи. «В память о походах, любви и охоте». Стариинные охотничьи ружья, клинки, дуэльные пистолеты, ятаганы.

**23—28 августа.** Выставочный центр Союза художников. «Юные художники Сургута».

**24—31 августа.** Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. «Вчера, сегодня...» Феликс Лурье. Фотография. К 75-летию художника.

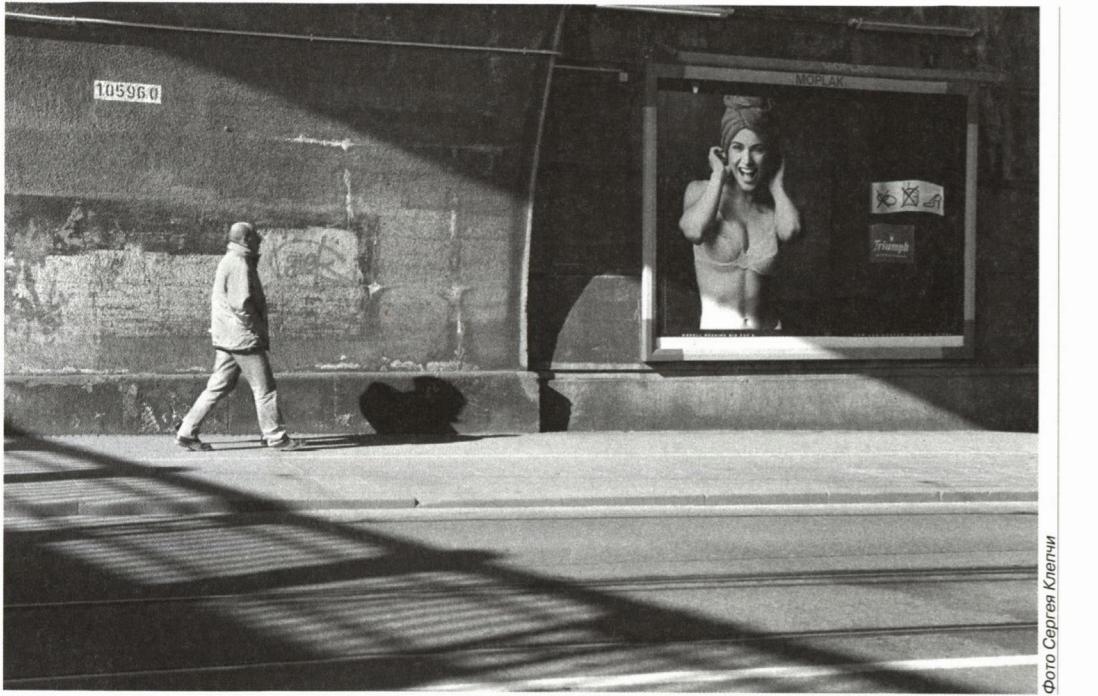


фото Сергея Клепчича

## петербургский фотомарафон: сентябрь — октябрь 2005

В начале сентября в Петербурге будет дан старт уже седьмому по счету фестивалю «Осенний фотомарафон». Каждый год его организаторы предлагают новую идею — метафору основного выставочного блока. На этот раз заявленная тема звучит как «Город/Текст», однако фестиваль не будет посвящен исключительно Петербургу. Будут и Париж, и Нью-Йорк, и Дели, и Лондон, и Иерусалим, и другие мегаполисы.

Отдельным блоком пройдет «итальянская» программа, поддержанная Итальянским институтом культуры в Петербурге и Генеральным консульством Италии. Но, кроме этого, фестиваль открыт для других авторских и кураторских проектов, которые традиционно готовятся к осени и включаются в рамки фестиваля, делая событие еще более разнообразным и интересным.

Противопоставленный природе, город есть яркое воплощение мира, устроенного человеком по своим законам. История города, исторический городской план, способ организации жизненного пространства, региональные и национальные особенности горожан, архитектура — непременные слагаемые уникальной ауры каждого города, которые, собственно, и делают путешествия привлекательными, несмотря на все более унифицирующую мир глобализацию.

Город, прочитанный как текст, как самостоятельное произведение, способное многое рассказать о его жителях, давно уже является предметом исследований культурологов. Город чуть ли не с рождения фототехники является и любимым персонажем фотографов. Тем более когда мы говорим о таком городе, как Петербург, где глаз «насельника болот», путешественника и фотографа очарован и просто не способен смотреть в другую сторону. Итак: город, городская культура, типажи, реклама, красоты, памятники и граффити станут темой грядущего фестиваля.

Фотография и «фотографическое» зрение будут представлены в палитре авторских проектов:

**Галерея японского искусства:** Такудзи Симмура. «Бессознательный объект».

**Музей нонконформистского искусства (флигель):** Андрей Чекин. «Две Венеции»; «Фотограф Владимир Акулов» (куратор Валерий Вальран).

**Галерея «ФОТОimage»:** Вячеслав Баранов. «Времена года».

**Галерея «Сарай» при Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме:** Галина Эль. «Открытие»; Евгений Плюхин. «Осенние краски французского леса. Сен-Женевьев де Буа — русское кладбище»; «Петербург глазами программистов» (куратор Яков Сироткин).

**Галерея «Navicula Artis»:** Ася Немченок & Massimo Bersani. «Punto di incontro / Точка встречи»; Людмила Чекина. «Легкие оттенки грусти» (посвящение Мариэлле Бурани).

**Галерея «Сельская жизнь»:** Вита Буйвид. «Фото»; Юрий Молодковец. «Камни и объекты»; Геннадий Устюгов. «Жизнь настоящая, найденная под ногами».

**Галерея «Кино-Фот-703»:** Андрей «Вилли» Усов.

**Арт-центр «Митьки-ВХУТЕМАС»:** Дмитрий Горячев. «Дневник», «Фотооткрытки в поддержку митьков».

**Галерея Дмитрия Семенова:** Андрей Чекин. «Город-герой Ленинград» (куратор Дмитрий Пиликин).

**Галерея Марини Гисич:** «Advertising». Сергей Клепчич.

**Союз архитекторов:** «Под угрозой» (проект журнала «Под ключ»; идея — Владимир Фролов, фото — Александр Народецкий).

Намечены и электронные презентации:

- Проект «Flash TV» (кураторы Дмитрий Шубин и Дмитрий Пиликин) — электронно-музыкальная композиция, объединившая фото Дмитрия Шубина, Дмитрия Пиликина, Ирениуша Зежджалки, Виталия Пушницкого, Юрия Молодковца, Сергея Клепчи.
- Программа кино о фотографии (куратор Андрей Кудряшов).
- Проект «Мобилография» (куратор Дмитрий Резван), фотокамеры мобильников.
- Фестиваль «Current foto» (куратор Надя Шерье), представляющий фотографов «Live journal».

**Междисциплинарные события:** фотоперформанс «Контакт во времени», объединивший молодых художников из России и Финляндии и фотофлешмоб «Развод на мосту».

**Организаторы фотомарафона:** галерея «ФОТОimage».

**Арт-директор фотомарафона:** Дмитрий Пиликин.

**Организационный совет фестиваля:** Валерий Вальран, Андрей Чекин, Андрей Кудряшов, Игорь Лебедев, Надя Шерье.

**Контакты:**

photomarathon@mail.ru  
pilikin@dp5422.spb.edu



## МОСКОВСКАЯ АРТ-ХРОНИКА

### ИЮНЬ

**1—15 июня.** Министерство культуры Московской области. Виктор Каленов, Геннадий Метелин. Портрет, природный и городской пейзаж, натюрморт.

**1—15 июня.** Биологический музей им. К.А. Тимирязева. «Сиротство у зверей и сиротство у людей». Фотография.

**1—20 июня.** Музей современного искусства. «Отражения». Миля Гатаулина. Живопись, графика, инсталляция.

**1—30 июня.** ЦДХ. Зал № 3. «Искусство недоразвитого социализма». Живопись.

**1 июня — 10 июля.** ЦДХ. Зал № 5. «Советская живопись и графика 1950—1990-х годов».

**1 июня — 24 июля.** ЦДХ. Зал № 9. «Живопись и графика 1960—1990-х годов».

**1 июня — 30 июля.** Музей-усадьба «Архангельское».

«Народный праздничный костюм русского Севера».

«Холмогорская резная кость».

**1 июня — 31 июля.** Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино. «Чили». Сергей Шиян. Фотография.

**1 июня — 31 июля.** ЦДХ.

Зал № 12. «Обманки и реальность». Живопись.

Зал № 2. «Русское искусство. Традиции и современность». Живопись.

**2—21 июня.** Галерея «ОкNo». «Помни дедушку-2 — взгляд в прошлое». Александр Артамонов, Гузель Файзрахманова, Виктор Тимофеев, группа «4 позиции Бруно», Карин ван дер Молен (Karin van der Molen), Патрик ван Букель (Patrick van Bakel) (Нидерланды). Живопись, объекты, фотографии, видео, музыка.

**3 июня.** Клуб на Брестской. «Большая стирка на коммунальной арт-кухне». Андрей Житинкин, Николай Филипповский. В рамках проекта «Артистическая пища».

**3—23 июня.** Музей архитектуры им. А.В. Щусева. «Интуиция». Олег Кудряшов.

**3 июня — 18 августа.** Центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. «Листки из альбома». Альбом с автографами гостей дома Алексея Бахрушина. К 140-летию А.А. Бахрушина.

**7—30 июня.** Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Воспоминания о предках». Татьяна Шаркова. Традиционная вышивка Чувашии, куклы в народных костюмах.

**7 июня — 4 сентября.** Дарвиновский музей. «В объективе — Антарктика!» Виктор Боярский. Фотография.

**8 июня.** Совет Федерации. Константин Прокhorov. Пейзаж, портрет, натюрморт, жанровая живопись.

**8 июня.** Московская городская дума. «Время и пространство». Фотография.

**9—25 июня.** Выставочный зал Союза художников. «Переславль-Залесский — русский Барбизон». Живопись.

**9 июня — 3 июля.** Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Игры в тряпочки с подробностями». Вера Щербакова. Лоскутное шитье.

**10—20 июня.** «L-галерея». «Telefunkeen, или Почему у нас есть Шварц?» Марко Барэлла (Marco Barella).

**10 июня — 1 июля.** Chill out «Cafe Пластилин». «100 000 дудликов Эдика Катыхина». Эдуард Катыхин.

**10 июня — 2 июля.** Выставочный зал Музея центра РГГУ. Андрей Абрамов. Произведения из собрания автора и частных коллекций.

**10 июня — 2 июля.** Галерея «ФотоСоюз». «Автомобили в СССР». Аркадий Шайхет, Борис Игнатович, Александр Гринберг, Евгений Халдей и другие. Фотография 1920—1960 годов.

**10 июня — 21 августа.** Звенигородский историко-архитектурный и художественный музей. «Мастер и ученик. Школа акварели Сергея Андрияки».

**10 июня — 30 августа.** Музей личных коллекций. «Белый квартал». Александр Константинов. Инсталляция.

**13 июня.** Зверевский центр современного искусства. «Лики русской литературы». Юлия Коурина. Портреты.

**13 июня.** Галерея искусств Зураба Церетели. Николай Мухин. К 50-летию художника.

**13 июня — 11 июля.** Галерея делового центра гостиницы «Рэдиссон САС Славянская». «Искусство для интерьера». Живопись современных художников.

**15—20 июня.** Музей-квартира Николая Островского. Современная китайская живопись. Работы, выполненные в традиционной китайской технике «гохуа».

**15 июня — 24 июля.** ЦДХ. Зал № 5. «Степь, река, роща». Сергей Лаушкин. Живопись.

**16—22 июня.** ЦДХ. Работы студентов и преподавателей Академии живописи и факультета дизайна Университета Натальи Нестровой. Живопись, графика, дизайн.

**16—30 июня.** «Галегея Студия». «Труды любви». Этьен Бойе (Etienne Boyer) (Франция). Графика.

**16 июня — 3 июля.** Галерея «АЗ». «...он меня — я его...» Сара Саудкова. Фотография.

**16 июня — 10 июля.** ЦДХ. Зал № 8. «Художники круга ДИ».

**16 июня — 10 июля.** ГЦСИ. «Мастерская 200,5». Выставка молодого искусства. Видеоарт, фотография, инсталляция, объекты, живопись, графика, скульптура.

**16 июня — 24 июля.** ЦДХ. Зал № 14. «Иллюзия времени». Живопись, графика, скульптура, эмаль.

**17—26 июня.** ЦДХ. «Ангел Сибири». Аркадий Елфимов. Фотография.

**17 июня — 10 июля.** ЦДХ. Зал № 8. Галерея «Ars Longa». «ЦДХ. Лето». Живопись, графика.

**17 июня — 17 июля.** ЦДХ. Зал № 8. Настя Слепышева, Дмитрий Егоровский. Живопись.

**17 июня — 31 июля.** ЦДХ. Зал № 8. Произведения художников группы «Навигация». Живопись, графика, скульптура.

**18 июня.** Клуб «Bilingua». «SunCity». Jarovich. Иллюстрации.

**18 июня — 15 сентября.** Музей русской усадебной культуры «Кузьминки». «Дачная мода. Московские воспоминания». Атмосфера подмосковной дачи конца XIX — начала XX веков. Мебель, книги, живопись, женские и мужские костюмы, аксессуары, предметы декоративно-прикладного искусства, фотографии.

**20 июня — 24 июля.** ЦДХ. Зал № 8. «От цвета к свету». Ксения Тараканова, Сергей Брюханов, Елена Сивишина, Глеб Вяткин, Ирина Бажутина. Живопись.

**21—28 июня.** Выставочный зал «Новый Манеж». «Искусство французского гобелена». Из коллекции галереи «Боккара».

**21 июня — 10 июля.** Культурный центр «Дом». «Культурные сокровища Колумбии». Фотография.

**21 июня — 16 июля.** Галерея «Риджина». Жанна Кадырова, Олеся Хоменко (группа «Р.Э.П.»). Украинское актуальное искусство.

**21 июня — 20 июля.** Галерея «На Солянке». «Fellini!» Эротическая графика, фотография.

**21 июня — 23 июля.** Атриум «Новинского пассажа». «Время настоящее». Рената Литвинова. Фотография.

**22 июня.** Совет Федерации. «История России в лицах». Портреты.

**22—25 июня.** Всероссийский выставочный центр. «Интермузей-2005». VII Всероссийский фестиваль музеев.

**22—29 июня.** Галерея «pop/off/art». «Война. До востребования...» Мария Амелина. Пластические объекты.

**22 июня — 3 июля.** Центральный музей современной истории России. «Тет-а-тет». Татьяна Горшкова. Живопись.

**22 июня — 16 июля.** Пушкинский музей экологии и краеведения. «Ensuelas — мексиканский альбом Оксаны Добрининой». Фотография.

**22 июня — 17 июля.** ЦДХ. «Тяжесть и нежность». Тони Крэгг (Tony Cragg) (Великобритания). Скульптура.

**22 июня — 29 июля.** Выставочный зал «Новый Эрмитаж». «Премьера коллекции-3». Наталия Альтман, Михаил Врубель, Наталья Гончарова, Станислав Жуковский, Николай Крымов, Михаил Ларионов, Владимир Немухин, Оскар Рабин и другие. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

**22 июня — 28 августа.** Исторический музей. «Сокровища Базилики святителя Николая в Барии».

**23 июня — 14 июля.** Галерея им. братьев Люмьер. «Запретный город». Дмитрий Донской. Фотографии Китая.

**23 июня —**

**24 июня — 24 июля.** «FAQcafe». «Die unbekannte Seite des Herrn Heilig». Доминик Хайлиг (Dominik Heilig) (Германия — Россия).

**25 июня.** Культурный центр «АРТСтрелка». Галерея «XL projects». «Мячик». Ксения Пере-трухина. Видео.

Галерея-витрина Давида Тер-Оганьяна. «Без названия». Давид Тер-Оганян.

Галерея «Клуба коллекционеров». Из коллекции Владимира Дубосарского.

Галерея Лизы Плавинской. «Посвящение». Владимир Смоляр. Живопись.

Галерея Виктора Фрейденберга. «Элементы коллекции». Авторский проект «Тотальная эстетизация».

Галерея «Reflex». «W-man. Fenso DVD-quality». Киноинсталляция.

Галерея «James». «Кинотеатр». Витас Стасюнас. Инсталляция.

Галерея «АРТСтрелка projects». «Красное и черное». Анна Кузнецова, Жером Бушез. Фотография.

Галерея-офис «Art Business Consulting». «Zoo-Boutique». Оксана Дубровская.

Electroboutique ViewStation. Движущиеся картины.

Галерея «Lumi коллекция». «Открытая мастерская». Художественный проект.

«Фабрика найденных одежд». «Тюрьма Акакия Акакиевича».

«SuperJew дает советы». М. Лейин, Мария Сумнина. Перформанс.

**25 июня — 13 июля.** Театральная галерея на Малой Ордынке. «Монотеатр». Владимир Авдеев. Эскизы декораций и костюмов к спектаклям, картины из цикла «Соло на по-гибшем инструменте».

**25 июня — 17 июля.** «Фотоцентр».

«Четверть века без Высоцкого». Валерий Плотников. Фотография.

«Житие Владимира Высоцкого — избранное из коллекции центра».

**25 июня — 25 августа.** Музей архитектуры им. А.В. Щусева. «Снова о разрушенной Хирросиме». Арата Исодзаки (Япония). Архитектурные проекты.

**25 июня — 4 сентября.** Музей мебели. «Отражения». Ольга Волокитина. Акварель.

**28 июня.** Жуковский музей истории покорения неба. «О чём молчат окна?». Эдуард Семенов. Фотография.

**28 июня — 4 сентября.** Дарвиновский музей. «Охотничьи истории барона Мюнхгаузена». Портрет, фотография, декоративно-прикладное искусство.

**29 июня — 13 августа.** Музейно-выставочный комплекс Дмитрова. «Подмосковье: за миллионы лет до нашей эры». Из фондов Государственного геологического музея им. В.И. Вернадского.

**29 июня — 15 августа.** Галерея Гари Татицяна. «Бумага-карандаш». Александр Куприн. Рисунки 1909—1957 годов.

**30 июня — 23 июля.** Галерея «pop/off/art». «Небо. Облака». Николай Касаткин, Евгений Горюховский.

**30 июня — 24 июля.** Крокин-галерея. «Уют». Владимир Ситников. Объекты.

**30 июня — 31 декабря.** Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Александр Куприн. 1880—1960». Живопись.

## ИЮЛЬ

**1 июля.** Культурный центр «АРТСтрелка». «У забора». Дузель Никаса Сафонова и Дмитрия Гутова.

**1—29 июля.** Центр дизайна «Artplay». Художественный проект галереи «HYPE». Фотография, дизайнерские и архитектурные проекты, выполненные в цифровом формате.

**1 июля — 14 августа.** ЦДХ. Зал № 8. «Жизнь прекрасна». Карабан Сефербеков. Живопись.

**1 июля — 1 сентября.** Музей-усадьба «Архангельское». «Усадьба „Архангельское“: история и художественные коллекции». Западноевропейская и русская живопись, графика, художественный фарфор, бронза, мебель, книги, реликвии.

**1 июля — 30 сентября.** Галерея «Tutto Bene». «Китай. Ни много ни мало». Серж Головач. Черно-белая фотография.

**4—10 июля.** Фрязинский городской музей. Галина Перевертайло. Тестопластика с использованием гуашь.

**4—17 июля.** Выставочный зал журнала «Наше наследие». Графика 1948—2000 годов. Из собрания Михаила Алшибая.

**5 июля.** Центр современного искусства «М'АРС». «Пэшшот 2005». Выставка творческих работ художников рекламы.

**5—17 июля.** ЦДХ. «Радость бытия». Яна Селиванова. Фотография.

**5—24 июля.** ЦДХ. Зал № 8. «Фрагменты». Наталья Розенбаум. Живопись.

**5 июля — 7 августа.** Дарвиновский музей. «Флора и фауна». Работы художников-анималистов. Живопись, графика, скульптура.

**5 июля — 2 октября.** Исторический музей. «Царь конь». Произведения искусства из тематической коллекции коннозаводчика Я.И. Бутовича.

**6 июля.** Галерея «Crasula». «Звезды везде». Иван Акимов.

**6—25 июля.** Музей современного искусства. Юрий Камелин. Живопись.

**6—29 июля.** Галерея «Лестница». «Знаки бытия». Игорь Ширшков. Живопись.

**6—30 июля.** Галерея «FotoСоюз». «Искусство репродукции». Юрий Бабаич. Фотография.

**7 июля.** Центр современного искусства «М'АРС». «Пустые комнаты». Андрей Волков. Живопись.

**7 июля — 30 августа.** Галерея «XL». Викентий Нилин. Фотография.

**8—25 июля.** Музей современного искусства. Мисаки Андо и Тамако Андо (Япония). Живопись, каллиграфия.

**10 июля — 28 августа.** ЦДХ. Зал № 4. «Роза ветров». Живопись России, Узбекистана, Украины.

**11 июля — 7 августа.** Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Взгляды». Александр Казаков. Абстрактное и наивное искусство, религиозные картины, портреты, декоративные маски.

**11 июля — 30 августа.** Галерея «VP-studio». «Марини». Константин Батынков. Живопись.

**12—17 июля.** ЦДХ. Зал № 8. «Korea — Russia Art Fair 2005».

**12—24 июля.** ЦДХ. Зал № 10. «Другие небеса, иные дали». Евгений Савченко. Живопись, графика.

**12 июля — 7 августа.** ЦДХ. Зал № 13. «Свободная тема». Живопись.

**12 июля — 26 августа.** Галерея «Fine Art». «Летние каникулы — ювенильное море». Александр Погоржельский, Владимир Пурчен, Сергей Руляков, Александр Сорокин, Евгения Титенева, Маша Шубина. Живопись, фотография.

**12 июля — 1 сентября.** Музей-усадьба «Архангельское».

«Картины Джованни Баттисты Тьеполо и Юбера Робера». Из фондов музея.

«Северный хоровод». Северный народный костюм конца XIX — начала XX веков. Владимир Сошников. Фотографии.

**13 июля — 6 августа.** Галерея «Кино». «Анатолий Зверев. Гений графики».

**13—24 июля.** ЦДХ. Зал № 5. «Океан город». Диана Воуба. Живопись.

**13 июля — 14 августа.** Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино. «Искусство восточной ксилографированной книги». Китайские, монгольские, тибетские, японские ксилографии и рукописи.

**13 июля — 14 августа.** ЦДХ. Зал № 10. Лев Казакевич. Живопись, графика.

**13 июля — 11 сентября.** Наро-Фоминская художественная галерея. Виктория Кириянова, Алексей Попов, Сергей Чернышев. Акварель.

**14 июля — 3 августа.** ГЦСИ. «Дубликат тени. Стохастическая семантика». Дина Хусейн, Анна Абалихина, Patrick K.H., Яна Аксенова. Видеоинсталляция, перформанс.

**14 июля — 7 августа.** Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Наследники С. Эрьзи». Декоративно-прикладное искусство.

**15—31 июля.** ГЦСИ. «Фотограмма». Художественный проект.

**15—31 июля.** ЦДХ. Зал № 11. «Жизни добрых светов». Живопись, графика, скульптура.

**15 июля — 14 августа.** Выставочный зал «Тушин».

«Метаморфозы». Анатолий Абраменков. Живопись, графика.

«Красота живет рядом». Михаил Гололобов, Владимир Шаршков. Живопись, графика.

**15 июля — 24 августа.** Выставочный зал «Тушин». «Открывая истину». Работы преподавателей и студентов Российской православной института св. Иоанна Богослова. Живопись, графика.

**15 июля — 31 августа.** Галерея им. братьев Люмьер. Фотография XIX—XX веков. Из коллекции галереи.

**19—31 июля.** Галерея искусств Зураба Церетели. «Черное и белое. Метафизика Давида Вареда». Графика.

**19 июля — 8 августа.** Выставочный зал «Новый Манеж». Международный форум художественных инициатив. «МЫ/WE». Художественные проекты из Екатеринбурга, Лондона, Москвы, Нью-Йорка, Парижа, Петрозаводска, Самары, Санкт-Петербурга, Тольятти.

**19 июля — 14 августа.** ЦДХ. Зал № 8. «История в красках». Живопись, графика, скульптура.

**19 июля — 15 августа.** Музей А.С. Пушкина. Владимир Татаринов. Живопись, графика.

**20 июля.** Культурный центр «АРТСтрелка». «Искусство принадлежит народу». Александр Петлюра. Инсталляция.

**20—31 июля.** «Фотоцентр». «Русский взгляд фотографа Николая Игнатьева». Фотография.

**20 июля — 3 августа.** Выставочный зал журнала «Наше наследие». Ирина Затуловская, Виктор Пивоваров.

**20 июля — 9 августа.** ЦДХ. Зал № 24. Алексей Адамов. Живопись.

**20 июля — 28 августа.** ЦДХ. Зал № 23. «XXI век». Живопись, скульптура.

**21 июля.** Айдан-галерея. «Untitled». Виктор Кириллов.

**21 июля.** Проект «Фабрика». «Пешком по радуге. Лежебоки на острове Бурано». Алексей Эйбоженко, Константин Цивилев. Фотография. В рамках фестиваля «Форум художественных инициатив».

**21 июля — 25 августа.** Институт Сервантеса. «Соображения насчет Дон Кихота». Карлoman Вильята (Эквадор). Живопись, графика.

**21 июля — 10 сентября.** Галерея на Старомонетном. «Старые мастера. Интерьерная живопись XVI—XVIII веков». Карел де Moor, Франкен Фран II, Франц Геффель, Ян ван Дален Старший, Леопольд Акстманн, Матиас Витхос, Абрахам Блумарт и другие.

**22 июля.** Усадьба князей Голицыных «Вяземы». «Образы минувшего». Мария Осоргина. Графика.

**22—31 июля.** Галерея «АЗ». «Вечная весна». Ольга Пакалина. Графика.

**22 июля — 2 сентября.** ЦДХ. Холл. Из коллекции галереи Филимонова.

**23 июля — 9 августа.** ЦДХ. Залы № 22, 27. Галерея искусств Елены Зениной. «Москвы наследие». Порфирий Лебедев. Живопись, графика.

**23 июля — 19 августа.** Галерея «WAM». «Radial Champs». Джек Кунс (Jeff Koons) (США), Георгий Литичевский. Инсталляция, комикс.

**24 июля — 31 августа.** Галерея «Риджина». Владимир Кожухарь. Живопись. Современное украинское искусство. В рамках фестиваля «Оранжевое лето».

**25 июля — 25 августа.** ВВЦ. Павильон № 66. «Новые времена — новые имена». Оригинальные и новаторские идеи в работах художников, скульпторов, дизайнеров, модельеров.

**1 август — 1 сентября.** Галерея искусств Зураба Церетели. «Архыз — древний центр христианства». Археологические находки, материалы алано-византийского периода, макеты памятников архитектуры, рисунки XIX века, современные фотографии.

**1 август — 1 сентября.** Музей Храма Христа Спасителя. «Архыз — древний центр христианства». Археологические находки, материалы алано-византийского периода, макеты памятников архитектуры, рисунки XIX века, современные фотографии.

**2—14 августа.** ЦДХ. Зал № 8. «Мир Натты Конышевой, и мы в нем». Живопись.

**2—28 августа.** ЦДХ. Зал № 3. Евгений Кропивницкий. Живопись, графика.

**2—31 августа.** Московский Дом фотографии.

«Пляжный роман». Сергей Бурасовский, Марк Марков-Гринберг, Анатолий Морозов, Игорь Мухин, Евгений Халдей, Яков Халип, Сергей Чиликов, Иван Шагин и другие. Фотография 1900—2004 годов.

Александр Абаза. В рамках программы «Классики российской фотографии».

**9 августа — 4 сентября.** ГЦСИ. «Новые поступления». Инсталляция, фотокомпозиция, видео, шелкография, скульптура, объект, живопись, коллаж.

**9 августа — 25 сентября.** ГМИИ им. А.С. Пушкина. «Вычитание случайностей. Пастели Петера Дика».

**10—19 августа.** Галерея «Кино». «Обнаженные». Михаил Каламаров, Алексей Колымков, Максим Железняков. Фотография.

**11 августа.** ГЦСИ. «Me not I». Труппа «The Human Symphony Orchestra». Перформанс.

**12—29 августа.** Музей современного искусства. «Трагедия скульптора». Дмитрий Цаплин». Владимир Буйначев. Инсталляция.

Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации

Министерство культуры Латвийской Республики

Федеральное агентство по культуре и кинематографии Российской Федерации

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина

Музей зарубежного искусства города Риги (Латвия)

представляют выставку

### «ПОД СЕНЬЮ ДРУЖНЫХ МУЗ»

Из собрания музея зарубежного искусства города Риги (Латвия)

**13 сентября — 13 ноября**

Официальный информационный партнер ГМИИ им. А.С. Пушкина — издательский дом «Аргументы и факты»

Информационные спонсоры — «Маяк», «Новый мир искусства», «Декоративное искусство», «Седьмой континент. Столичное ревю», «Музеи России» ([www.museum.ru](http://www.museum.ru)), «Красота Онлайн» ([www.krasota.ru](http://www.krasota.ru))

Информационная поддержка — «Труд»

### анонс



**15 августа — 5 сентября.** Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Чечто из... света, кожи, войлока». Александр Пилин, Сергей Яралов. Предметы интерьера, свет, арт-объекты, инсталляции, одежда, обувь, аксессуары.

**16 августа — 4 сентября.** Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино. Восток начала 1920-х годов от Китая до Турции. Фотография.

**18 августа — 12 сентября.** Музей современного искусства. «Figustrukt». Виктор Р. (Viktor R.) (Германия). Живопись. В рамках культурной программы «Москва — Дюссельдорф».

**25—27 августа.** «Пусто». IV Уличный фестиваль видеоарта.

**25 августа — 25 сентября.** Третьяковская галерея. Илья Mashkov. В рамках проекта «Золотая карта России». Из собрания Волгоградского областного музея изобразительных искусств.

**31 августа — 4 сентября.** Третьяковская галерея. II Всероссийская выставка конкурса молодых художников им. П.М. Третьякова.

**31 августа — 9 сентября.** Галерея «Кино». «Рыбы и раковины». Юрий Волков. Живопись, графика, скульптура.

### АНАДЫРЬ

**15 июля.** Художественная галерея. «О Чукотке с любовью». Вениамин Медведев, Михаил Меринов, Владимир Истомин, Ирина Джуматаева, Лариса Лунина. Живопись.

**24 июня.** Выставочный зал на бульваре Гагарина. Владислав Сокол, Владимир Пермиловский, Евгений Савин, Нелли Тренина. Живопись.

**12 августа — 10 сентября.** Художественный музей. «Мастер и ученик. Школа акварели Сергея Андрияки».

**29 июня.** Областная научная библиотека им. Н.А. Добролюбова. «Край белых ночей: Русский Север». Резьба и роспись по дереву, художественная обработка бересты, лоскутное шитье, вышивка, изделия из кости, фотография, акварель, гравюра на картоне.

**12 июля.** Пленэрный центр на Соловках. «Северная столица на северном острове». Студенты факультета изобразительного искусства Государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Живопись.

**30 июля — 1 августа.** Соловецкий музей-заповедник. Международный кузнецкий фестиваль. Художественные изделия из металла.

### БАРНАУЛ

**17 июня.** Художественный музей Алтайского края. «На крыльях ремесла». Художественный проект.

**18 июня.** Художественный музей Алтайского края. «Город мастеров». Ткачество, бисероплетение, плетение из лозы, соломки.

**24 июня.** Художественный музей Алтайского края. «Экзотика тела». Художественный проект.

**24 июня — 20 июля.** Художественный музей Алтайского края. «Иркутская живопись на рубеже ХХ—XXI веков». Из частной коллекции.

**25 июня.** Художественный музей Алтайского края. «Утомленные солнцем». Боди-арт.

**4 июля.** Художественный музей Алтайского края. «Звук и образ». Художественный проект.

**8—14 июля.** Художественный музей Алтайского края. «Фотоэволюция». В рамках летнего фестиваля «Молодежная палитра». Фотография.

**28 июля.** Художественный музей Алтайского края. «Алтай. По пути Периха». Владимир Гориславцев. Керамика.

### БЕЛГОРОД

**4—6 августа.** Белгородская торгово-промышленная палата. Художественные изделия из камня, металла, глины, дерева, бересты и других материалов.

### БЛАГОВЕЩЕНСК

**17 июля.** Областной выставочный зал. «Амур — река дружбы». Живопись, фотографии, предметы быта и культуры Японии.

**18 июля.** Амурский краеведческий музей. Зараб Церетели, Эдуард Дробицкий, Анатолий Бичуков, Игорь Обросов, Ефрем Зверевков.

**11 июля.** Музей им. В.К. Арсеньева. «Владивосток глазами молодежи». Фотография. В рамках I Владивостокского фестиваля молодежной фотографии.

**14 июля.** Выставочный комплекс «Морской вокзал». «Наш мир глазами ребенка». Детское творчество.

### БРЯНСК

**23 июня.** Художественный музей. Анатолий и Петр Семиасные. Живопись.

**24 июня.** Выставочный зал на бульваре Гагарина. Владислав Сокол, Владимир Пермиловский, Евгений Савин, Нелли Тренина. Живопись.

**12 августа — 10 сентября.** Художественный музей. «Мастер и ученик. Школа акварели Сергея Андрияки».

### ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД

**17 июня.** Валдайский музей колоколов. «Колокола в религиях мира».

**8 июля.** Воротная башня Гостиного двора. «Христианские древности. Художественный метал XI—XIX веков». Предметы меднолитой пластики. Кресты, амулеты-змеевики, наперсные иконы XI—XV веков, створчатые панагии, запрестольный выносной крест V—VI веков, радицы, паникадила-хоросы, образы церковной посуды, дискосы, звездицы, блюда, дарохранительницы, рукомой, выносные фонари, лампады.

**18 июля — 7 августа.** Галерея «Слобода». Лариса Новикова. Пейзаж, натюрморт.

**8—28 августа.** Галерея «Слобода». «Вот и лето прошло». Владимир Усталов. Живопись.

### ВЛАДИВОСТОК

**1 июня.** Историко-краеведческий музей города Артема. «Вьетнам сегодня». Авторские работы из дерева, фарфора, вьетнамского угля, декоративные тарелки, сосуды для благовоний, фигуры людей и буйволов, национальный женский костюм, вьетнамские музыкальные инструменты, иллюстрации. К Международному дню защиты детей.

**1—11 июня.** Галерея «Арка». Андрей Авдеев. Горячая эмаль.

**10 июня.** Приморская краевая картинная галерея. «Сибирский левша». Анатолий Коненко. Микроминиатюра.

**22 июня.** Кавалеровская районная картинная галерея. «Земное и небесное». Олег Батутин, Николай Репницкий. Деревопластика, фотография.

**1 июля.** Приморская краевая картинная галерея. «Город нашенский». Живопись, графика.

**3—13 июля.** Галерея «Арка». Казую Сумида (Япония). Фотография.

**7 июля.** Музей «Дом Суханова».

«Тепло души татарского народа». Национальные костюмы, геральдика, предметы декоративно-прикладного искусства и быта, произведения татарских художников.

«На линии огня». Фотоплакаты.

**11 июля.** Музей им. В.К. Арсеньева. «Владивосток глазами молодежи». Фотография. В рамках I Владивостокского фестиваля молодежной фотографии.

**29 июля.** Областной художественный музей им. И.Н. Крамского. «Шедевры графики». Пабло Пикассо, Анри Матисс, Сальвадор Дали, Пауль Кlee, Марк Шагал, Василий Кандинский.

**6 июля.** Областной художественный музей им. И.Н. Крамского. «Женский образ в живописи».

**29 июля.** Областной художественный музей им. И.Н. Крамского. «Шедевры графики». Современные западноевропейские художники.

**19—30 июля.** Международный выставочный центр Музея им. В.К. Арсеньева. «В cadre и за cadre». К 50-летию Приморского телевидения.

**22 июля — 21 августа.** Приморская краевая картинная галерея. «Жанр натюрморт — через призму веков». Александр Куприн. Живопись.

**26 июля.** Дом-музей семьи Сухановых. «Удэгейские мотивы». Национальные костюмы удэгейцев, сэвэны, обереги, предметы декоративно-прикладного искусства и быта, произведения Ивана Дункя.

**2—13 августа.** Галерея «Арка». «Doors». Olga Kisseleva.

**3 августа.** Центр национальной культуры города Артема. Произведения прикладного искусства КНДР. Живопись, керамика, вышивка по шелку, картины, изготовленные из порошков натуральных драгоценных камней.

**4 августа.** Международный выставочный центр Музея им. В.К. Арсеньева. «Пэчворк госпожи О». О Жан Сук (Корея). Работы в технике «пэчворк».

### ВЛАДИМИР

**15 июня — 4 августа.** Культурно-образовательный центр «Палаты». «Люблю тебя, Россия!» Декоративные панно, народные костюмы, игрушки, покрывала. В рамках фестиваля «Лоскутная мозаика России-2005».

**18—30 июля.** Выставочный зал Музея хрусталия им. Мальцовы. «Украшения китайских праздников». Современное китайское искусство.

### ВОЛГОГРАД

**3 июня.** Областная детская художественная галерея. «Веселые ребята». Живопись, графика.

**6—18 июня.** Галерея «Вернисаж». Вероника Суровцева. Живопись.

**28 июня.** «Молодежный экстрим». XII Арт-стрит фестиваль.

**7 июля — 30 августа.** Музей изобразительных искусств. Государственные символы России, иконография герба. Живопись, гравюры, декоративно-прикладное искусство.

**22 июля.** Музей изобразительных искусств. «Советское искусство второй половины XX века». Художники «сурогового стиля».

### ВОРОНЕЖ

**4 июля.** Галерея «Нефта». «Ад либитум». Живопись, скульптура.

**5 июля.** Областной художественный музей им. И.Н. Крамского. «Шедевры графики». Пабло Пикассо, Анри Матисс, Сальвадор Дали, Пауль Кlee, Марк Шагал, Василий Кандинский.

**6 июля.** Областной художественный музей им. И.Н. Крамского. «Женский образ в живописи».

**29 июля.** Областной художественный музей им. И.Н. Крамского. «Шедевры графики». Современные западноевропейские художники.

## ГРОЗНЫЙ

**23 августа.** Площадь Ахмада Кадырова. Зураб Церетели. «Открытие памятника президенту Ахмаду Кадырову». Хэппенинг.

## ЕКАТЕРИНБУРГ

**3 июня.** Центр народного творчества «Гамон». «Победе посвящается». Живопись, графика.

**6 июня.** Галерея «Арт-Евразия». «Уходящий город». Светлана Абакумова. Фотография.

**17 июня — 1 августа.** Областная универсальная научная библиотека им. В.Г. Белинского. «Воображаемые вещи». Рисованные модели костюмов и аксессуаров, эскизы моделей.

**23 июня — 23 июля.** Музей изобразительных искусств. «30 лет голландского видеоарта». В рамках II Международного фестиваля видеоарта в общественных пространствах «Outvideo 2005». Из коллекции Нидерландского института медиа-искусств (Монтефиоре).

**8 июля.** Галерея «Окно». «Кошачьи арт-факты». Живопись, графика, фотография, скульптура.

**14 июня.** Дом художника. В рамках фестиваля «Царские дни».

Валерий Даниленко, Людмила Сгибнева, Александр Карагаур, Владимир Бушуев, Андрей Айзов. Живопись.

«Умозрение в красках». Иконопись.

**15 июня — 8 августа.** Фотографический музей «Дом Метенкова». «Москва—Berlin / Berlin—Moskau. 1950—2000. Полвека в фотографиях».

**16 июня.** Фотографический музей «Дом Метенкова». «Старинные храмы Екатеринбурга». Старая и современная фотография. В рамках фестиваля «Царские дни».

**26 июня — 31 августа.** Областной краеведческий музей. Крошечные туфельки, ботинки, сапожки из кожи, дерева, керамики, фарфора, кости, стекла и других материалов. Из частной коллекции.

**2—18 августа.** Галерея современного искусства. «Рефлексия». Международный выставочный проект.

## ИВАНОВО

**3 августа.** Галерея «Парабола». «Подарок городу». Батик.

## ИРКУТСК

**16 июня.** Международный выставочный комплекс «Сибэкспоцентр». «Байкал-арди». Дизайн, архитектура.

**17 июня.** Дом-усадьба князя Волконского. «Идеальные жены». Портреты жен декабристов.

**21 июня.** Галерея «Дом художника». Александр Знаменский. Работы в жанре «сюрреализма с человеческим лицом».

**1 июля.** Музей истории города. «Годы и люди». Фотография.

**4 июля — 30 августа.** Областной художественный музей им. В.П. Сукачева. Китайская гравюра XIX века нянхуа.

**5 июля.** Городской выставочный центр им. В.С. Рогала. «Шедевры эпохи Возрождения». Компьютерные репродукции фресок Сикстинской капеллы, станковой живописи Рафаэля Санти, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Питера Брейгеля Старшего и других художников.

**7 июля.** Музей истории города. «Наедине с городом». Феликс Козьмин. Фотография.

**14 июля — 7 августа.** Областной художественный музей им. В.П. Сукачева. Анвар Закиров. Живопись.

**28 июля — 1 сентября.** Художественный музей. «Образы сибирского ландшафта». Живопись, декоративно-прикладное искусство.

**14 июля.** Областная картинная галерея «Образ». «Мастер и ученик. Школа акварели Сергея Андрияки».

## КАЛУГА

**3 июня.** Выставочный зал Союза художников К 50-летию Калужской областной организации Союза художников России. Живопись, скульптура, графика, монументальное и декоративно-прикладное искусство.

**14 июня.** Областная картинная галерея «Образ». «Мастер и ученик. Школа акварели Сергея Андрияки».

## КЕМЕРОВО

**7 июня.** Дом художника. «Феодосия». Живопись.

**7 июля.** Областной краеведческий музей. «Многое лето и Время падения». Александр Макеев, Вадим Герасимов. Живопись, графика.

## КИРОВ

**12 июля.** Выставочный зал Кировского областного художественного музея им. братьев Васнецовых. «Мир клетки». Работы театральных художников и фотографов.

## КОМСОМОЛЬСК-НА-АМУРЕ

**26 июня.** Краеведческий музей. «Связующая нить поколений». Национальные игрушки и игры коренных народов Амура.

## КРАСНОАРМЕЙСК

**13 июня.** Картичная галерея. «От Van Гога до Сезанна и от Лиховида до Полукотова». Живопись.

## КРАСНОДАР

**1 июня.** Галерея «Юг». Работы уличных художников в стиле стрит-арт. Граффити.

**15 июня.** Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. «Игра в классики». Валерий и Лариса Блохины, Светлана Демкина, Владимир Колесников, Виталий Коробейников, Дмитрий Кочанович, Павел Мартыненко, Игорь Михайленко, Василий Монастырный, Елена Прозорова, Александр Сайдов, Ирина Седова, Лилиана Спекторенко, Максим Хижняков. Живопись.

**17 июня.** Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. «Девочка с кузнецом». Произведения анималистического жанра.

**30 июня — 3 июля.** Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. Ольга Трапицына. Графика.

**5 июля — 7 августа.** Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. «Новые поступления КХМ». Из фондов музея.

**8 июня.** Галерея «Арт-Союз». Выставка художников юга России.

**10 августа — 8 сентября.** Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. Кубанский фарфор. К 55-летию творческой деятельности Л.Н. Павловой.

## КРАСНОЯРСК

**28 июня.** «Перемещение ценностей: ценность перемещения». VI Красноярская международная музейная биеннале. Фестиваль инновационных музейных практик и современного искусства.

**28 июня.** Художественный музей им. В.И. Сурикова. «Дивногорск в изобразительном искусстве». Живопись, графика.

**28 июня.** Музейный центр. «КАК стать русским». Алексей Плуцер-Сарно. Перформанс.

**28 июня — 2 июля.** Музейный центр. «9000 км». Трансроссийский художественный партнерский проект. В рамках VI Международной музейной биеннале.

**28 июня — 25 сентября.** Музейный центр. «Крашеная открытка», «Открытое письмо», «20-е годы в фотографии». Дмитрий Горячев. Фотография. В рамках VI Международной музейной биеннале.

## ЛИПЕЦК

**3 июня.** Областной выставочный зал. «Сквозь штормы судьбы. Пушкин». Анатолий Зыков. Живопись, графика.

**23 июня.** Дом мастера. «Сиреневая школа в Мещерке». Живопись.

**8 июля.** Выставочный зал Центра декоративно-прикладного и народного искусства. «Провинциальный Липецк». Предметы городского быта конца XIX — начала XX веков.

## МАХАЧКАЛА

**10 июня.** Первая галерея. «Сквозь розовые очки». Работы учащихся Махачкалинской детской художественной школы. Моделирование одежды.

## МУРОМ

**8 июня — 7 августа.** Историко-художественный музей. «Неутомимых рук волшебные творенья». Резьба, плетение, лепка, тиснение, шитье, вышивка.

## НАХОДКА

**12 июня.** Музейный центр. «Образование через искусство». Работы преподавателей детских художественных школ и отделений школ искусств. Портрет, натюрморт, пейзаж, композиция.

## НЕФТЕЮГАНСК

**22 июня.** Галерея «Метаморфоза». «Перспектива». Александр Петриков. Фотография, живопись.

## НИЖНИЙ НОВГОРОД

**3 июня.** Гуманитарно-художественная школа. «Символ-знак». Владимир Фуфачев. Живопись.

**4 июня — 1 июля.** Музей Московского района. «Старый да малый». Произведения «наивных художников».

**7 июня — 1 июля.** Арт-кафе «Буфет». «Приятел из коммуналки». Коллекция китча советских времен.

**8—17 июня.** Выставочный центр НГТУ. «Полиарт — 2005». Молодые нижегородские художники. Фотография, живопись, коллаж.

**15 июня — 3 июля.** Русский музей фотографии. «Городок провинциальный». Фотография.

**16 июня.** Арсенал. «Design Innovation Awards 2005». Выставка инновационного дизайна.

**28 июня.** Арсенал. Мартен Ле Шевалье (Martin Le Chevallier) (Франция). Видео.

**7 июля.** Арт-кафе «Буфет». «Феноменология масскультуры». Инсталляция.

**7—24 июля.** Русский музей фотографии. «645». Сергей Дремин. Фотография.

**14 июня.** Центральный выставочный комплекс. «Есть только миг между прошлым и будущим...» Владимир Вахненко. Фотография.

**26 июня — 14 августа.** Арсенал. «Подвой». Александр Виноградов, Владимир Дубосарский.

**29 июня.** Русский музей фотографии. Российский фотографический фестиваль молодежи.

**29 июня.** Музей Московского района. «Зоология. Искусственный отбор». Живопись, скульптура, арт-объекты, видеонсталляция.

**2 августа.** Нижегородский государственный выставочный комплекс. Владимир Самбель. Живопись, графика, плакат, скульптура.

**18 августа — 11 сентября.** Арсенал. «Арсенал 2005».

**14—16 июля.** Улица Кирова, 27. «Design Innovation Awards 2005». Выставка инновационного дизайна.

**27 июля.** Новосибирский художественный музей. «Артель». Каменная скульптура.

**11 августа.** Новосибирский художественный музей. «Про живопись». Ирина Затулowsкая, Арон Зинштейн, Игорь Камянов, Юрий Ларин, Андрей Поздеев, Ирина Старженецкая, Константин Сутягин, Владимир Фатеев, Александр Флоренский, Александр Шевченко и другие художники из Красноярска, Москвы, Новосибирска, Петербурга.

## ОМСК

**2 июня.** Галерея «Лошадь Пржевальского». Арт-ярмарка коллекционного искусства.

**8 июня.** Областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. «Москва—Berlin / Berlin—Moskau. 1950—2000. Полвека в фотографиях».

**7 июля.** Галерея «Лошадь Пржевальского». «Мифологический словарь Омска».

**14 июля — 15 августа.** Областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. «Сказка странствий». Татьяна Бугаенко. Живопись.

## ПЕНЗА

**15—24 июля.** Дом-музей М.Ю. Лермонтова в Тамани. Геннадий Сальков. Пейзажи.

## ПЕРМЬ

**2—19 июня.** Галерея «Союз-арт». «Extracutum». Анатолий Френкель. Живопись, графика.

**7 июня.** Центральный выставочный зал. «Салют художников». Выставка актуального молодого искусства. Живопись, рисунок, художественная фотография, медиа-арт-объекты, аудиовизуальные произведения, перформанс.

**8 июня.** Пермская городская дума. Галина Хоменко. Живопись. В рамках проекта «Белая гостиная».

**19 июня.** Галерея «Союз-арт». «Млечный путь». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

**20 июня — 8 июля.** Областная библиотека им. Максима Горького. Геннадий Сорокин. Живопись, графика, дизайн-проекты. К 60-летию художника.

**24 июня.** Дом художника. «Городской пейзаж: взгляд современника».

**28 июля.** Дом художника. «Плоскость и объем». Графика, скульптура.

## ПЕТРОЗАВОДСК

**2—26 июня.** Городской выставочный зал. «Ностальгия». Творчество грузинских художников. Скульптура, чеканка, живопись, рисунок, керамика, гобелен.

**7—30 июня.** Медиа-центр «Выход». «Рыбный ряд». Александр Белоусов, Игорь Михайлов, Ксения Трофимова.

**7 июня — 1 сентября.** Музей-заповедник «Кижи». «Кижский акафист». Иконы.

**8 июня — 18 сентября.** Музей изобразительных искусств Республики Карелия. «В мире древних рун». Живопись, книжная и станковая графика, сценография, декоративно-прикладное искусство на темы эпоса «Калевала».

**22 июня — 18 сентября.** Музей изобразительных искусств Республики Карелия. Мария Романова (императрица Мария Федоровна). Живопись, произведения искусства из коллекции императрицы.

**30 июня.** Выставочно-концертный зал Каельской государственной филармонии. «Знакомой тропинкой». Владимир Левицкий. Живопись.

**1—30 июля.** Городской выставочный зал. «Под созвездием Левитана». Владимир Лобанов, Петр Миронов. Живопись.

**1 июля — 29 августа.** Музей-заповедник «Кижи». «История Кижской волости».

**12—31 июля.** Медиа-центр «Выход». «Со своей колокольни». Юлия Утышева. Фотография.

**2—28 августа.** Городской выставочный зал. В рамках проекта «Точка встречи». «Horizont». Массимо Берсаны (Massimo Bersani) (Италия). Фотография.

«Scrittura Italiana». Ася Немченок. Фотография.

## ПСКОВ

**1—30 июня.** Картинная галерея Псковского музея-заповедника. «Жизнь во имя Веры и Любви». Фотографии, рукописные и старопечатные книги Псково-Печорского монастыря, живопись русских и зарубежных художников XVI—XX веков.

**1 июня — 25 июля.** Псковский музей-заповедник. «Живопись Петра Фомина».

**14 июня.** Выставочный зал Приказной палаты. «Из Голландии с любовью». Голландская художественная вышивка.

**16 июня.** Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Старинное село Велье в работах Елены Кошевой». Живопись.

**22 июня.** Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Мир в работах Виктора Конецкого».

**1—25 июля.** Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское».

«Пушкин в Михайловском». Русана Наливайко, Ольга Муратова. Художественная выставка.

«Свет хрустального Дедала». Архитектурный фестиваль.

**1—30 июля.** Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». Работы учащихся Центра музыкальной педагогики Государственного музея истории Санкт-Петербурга.

**9 июля.** Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Родная земля». Виктор Лысюк. Портрет, пейзаж, натюрморт, станковая живопись.

**14—31 июля.** Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Русская сказка в анимации Веры Кудрявцевой и Леонида Носырева». Рисунки к мультфильмам.

**15 июля.** Городской музей Печор. «Сетула — летняя улыбка». Работы студентов Эс-

тонской художественной академии. Рисунок, коллаж.

**22 июля.** Псковский музей-заповедник. «Мать и Отец. Военные годы». Петр Оссовский. Выставка одной картины.

**23 июля.** Выставочный зал Центра народного творчества. «Традиции и современность». Декоративно-прикладное искусство.

**24 июля — 25 сентября.** Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Тропою Пушкина». Работы студентов и преподавателей НовГУ им. Ярослава Мудрого.

**24 июля — 30 сентября.** Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». Выставка студентов Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

**3—25 августа.** Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Данте». Наталья Мандельштам.

**17—21 августа.** Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Посвящение Арине Родионовне». Работы мастеров народного творчества.

**19—28 августа.** Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Графика Н. Авакумова».

**19 августа — 18 сентября.** Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «100 лет Пушкинскому дому». Из фондов Института русской литературы (Пушкинского дома).

**25 августа — 24 сентября.** Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Друзья Пушкиногорья». Ежегодная выставка художников, живущих и работающих в Пушкинских Горах.

## РОСТОВ

**26 июня.** Музей-заповедник «Ростовский кремль». Михаил Микишатьев. Графика.

## РОСТОВ-НА-ДОНЕ

**14 июня.** Музей изобразительных искусств. «Ростов Оксаны Бегмы». Живопись.

**9 июля.** Левый берег Дона. «Чужие». В формате open air. Фестиваль независимого видео-арта.

**21 июля.** Музей изобразительных искусств. Эльвира Сейфуллина, Елена Лапко. Живопись.

**28 июля.** Выставочный салон Союза художников России. Людмила Скопцова, Евгения Лапко. Живопись, скульптура.

## РЫБИНСК

**1 июля.** Рыбинский музей-заповедник. Елена Шутова. Фотография.

## РЯЗАНЬ

**1 июня.** Картинная галерея Виктора Иванова. «Художник театра — детям». Анатолий Фокин. Эскизы декораций и костюмов к спектаклям Краснодарского краевого драматического театра им. Максима Горького.

**4 июня — 4 июля.** Детская картинная галерея. «Впечатления». Фотография.

**20 июня.** Выставочный зал Союза художников. Выставка дипломных работ выпускников Рязанского художественного училища им. Г.К. Вагнера.

**3 июля.** Музей-театр Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника. «Слово буквенное». В рамках праздника «Летний день в кремле». Инсталляция-перформанс.

**3 июля.** Историко-архитектурный музей-заповедник. «Рязань историческая, или Архитектурные ценности Рязанской области». Фотография.

**5 июля.** Областной художественный музей. «Живопись и скульптура, искусство XX века из фондов Рязанского областного художественного музея».

**12 июля.** Областной художественный музей.

«Эскилибрис».

«Графика». Работы, подаренные музею.

## САМАРА

**7 июля.** Галерея «Мария». Иван Карпунов. Живопись.

**27 июля — 1 сентября.** Культурно-выставочный центр «Радуга». «Природа и традиции Японии». Фотографии, традиционная японская одежда.

## САРАНСК

**10 июня.** Музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзы. «Возвращение Иренармонь». В рамках проекта «Этнопараллельные миры». Выставка художников-этнофутуристов. Андрей Алешин, Юрий Бирин, Людмила Колчанова, Степан Коротков, Николай Рябов. Живопись.

**5 июля.** Музей мордовской народной культуры. «Пейзажи Родины». Виктор Козочкин. Живопись.

**6 июля.** Музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзы. «К Клоду Моне». Надежда Северина. Живопись.

## САРАТОВ

**24 июня — 1 августа.** Балаковская картинная галерея. «А.П. Боголюбов и его Радищевский музей». Фотография.

**28 июня.** Музей-усадьба В.Э. Борисова-Мусатова. «Виктор Борисов-Мусатов и Общество любителей изящных искусств».

**28 июня.** Энгельсская картинная галерея А.А. Мыльникова. «Возвращение». Андрей Мыльников. Живопись, графика.

**28 июня.** Дом-музей Павла Кузнецова. «Музейная долина». Фотография, инсталляция, коллаж, арт-объекты, артефакты.

**29 июня.** Художественный музей им. А.Н. Радищева. «Дорога искусства — искусство дороги». Станислав Хорно-Поплавский. В рамках «Польских сезонов в России». Современная каменная скульптура.

**5 июля — 31 декабря.** Художественный музей им. А.Н. Радищева. «Шедевры Радищевского музея. От Рокотова до Малевича».

**7 июля.** Городская художественная галерея. «Нет России без Волги». Василий Фомичев. Живопись.

**8 июля — 1 сентября.** Дом-музей Павла Кузнецова. «Цветы Павла Кузнецова». Натюрморт.

**12—31 июля.** Музей К.А. Федина. Елена Мальцева. Живопись.

**21 июля.** Художественный музей им. А.Н. Радищева. Михаил Садовников. Керамика.

**22 июля.** Художественный музей им. А.Н. Радищева. «Все для тебя». Роман Кирин. Живопись.

**25 июля — 30 сентября.** Музей этнографии. «Ситцевая магия». Декоративно-прикладное искусство. Лоскутное шитье, куклы-обереги.

**28 июля — 28 августа.** Художественный музей им. А.Н. Радищева. «Анатолий Зверев и Владимир Яковлев». Живопись, графика.

фий Максима Дмитриева конца XIX — начала XX веков.

## ТОМСК

**13 июля.** Международный культурный центр Томского политехнического университета. «Окна ТАСС в Томске». Михаил Щеглов. Платкат.

**21 июля.** Художественный музей. Аркадий Чернышев. Живопись, графика.

## ТУАПСЕ

**7 июля.** Культурный центр «Россия». Анатолий Саров. Макеты храмов.

## ТУЛА

**1 июня — 1 сентября.** Государственный музей-заповедник «Куликово поле». «Православный щит России». Иконы, хоругви, награды, наградное оружие.

**11 июня.** Государственный музей-заповедник «Куликово поле». «Руси величое начало». О воинах Древней Руси.

**27 июля.** Музей П.Н. Крылова. «Поле Куликова». Илья Глазунов. К 625-й годовщине Куликовской битвы.

## УЛЬЯНОВСК

**20 июля.** Литературный музей «Дом Языковых». Петр Путин. Скульптура.

**21 июля.** Музей современного изобразительного искусства им. А.А. Пластова. Ольга Лысенкова. Эмаль.

**28 июля.** Выставочный зал Музея-мемориала В.И. Ленина. «Миниатюры из горного хрустала». Сергей Матренин.

## УФА

**10 июня.** Национальный музей Республики Башкортостан. «Уфа, день минувший». Фотография.

**5 июля.** Мемориальный дом-музей Сергея Аксакова. «Уфа, которую мы теряем». Михаил Мульменко, Павел Егоров. Фотография.

**6 июля.** Галерея «Урал». Василий Ильин. Живопись.

**7 июля.** Выставочный зал «Ижад». Рафаэль Бураканов. Живопись, графика.

**7 июля.** Дом профсоюзов. «Знакомые все лица». Николай Посников. Фотография.

**13 июля.** «Президент-отель». Валерия и Ярослава Артес. Живопись.

**14 июля.** Центральная городская публичная библиотека им. А.П. Чехова. Анна Кривко, Елена Колпакова. Живопись.

**21 июля.** Калязинский краеведческий музей. «Женщина и ее платье». Русский женский костюм XIV—XX веков, шляпки, сумочки, туфли, бижутерия, аксессуары, косметика.

## ХАБАРОВСК

**1 августа.** Дальневосточный художественный музей. «Открытие Ниигаты». Японская фотография.

## ХАНТЫ-МАНСИЙСК

**3 августа — 3 сентября.** Музей геологии, нефти и газа.

«По улицам олень бегущий...» Олень в произведениях искусства.

«Этнографика». Графика, художественные работы, экспонаты, макеты, чертежи, видео, предметы современного искусства.

## ЧЕБОКСАРЫ

**3 июня — 1 июля.** Чувашский государственный художественный музей. «Точка зрения». Ревель Федоров. Живопись, графика.

**8 июля — 31 августа.** Выставочный зал «Радуга». «Волжские просторы и жемчужина Поволжья — Чебоксары». Людмила и Аркадий Акцыновы. Живопись.

## ЧЕЛЯБИНСК

**7 июля.</b**

**«архетипическое кино»:****смотреть в оба**

Алексей Гарев — Игорь Лебедев.

«Для частного и домашнего просмотра».

Фотография. Графика. 16 октября — 16 ноября 2005 года.

ВЗ журнала «НОМИ»

**Новый художественный сезон выставочный зал «НОМИ» открывает новым проектом двух известных петербургских художников — Алексея Гарева и Игоря Лебедева. Пока он носит рабочее название, которое на момент открытия, возможно, что и будет изменено. Поживем — увидим. А пока работы Гарева — Лебедева из нового проекта не обрели своих постоянных мест в экспозиции, представляем их на страницах «НОМИ».**

Два художника предприняли попытку осуществить некую семантическую перекодировку визуальной информации, найдя общую точку соприкосновения, лежащую на пересечении «живописного холста» и «кинематографического экрана».

Из сказанного не следует, что Гарев — Лебедев готовят зрителям традиционный набор движущихся картинок, записанных в формате DVD. Кино или видео в техническом исполнении не будет. И в то же время авторы предложат для медитативного восприятия новое, «архетипическое кино». Оно — немое и не движущееся. Скорость и суета уже давно стали общим местом, а неподвижность и немота все еще привлекательны для художественных стратегий.

Напомним, что в трех недавних проектах Игоря Лебедева — «Петербургское барокко», «Лес», «Вслепую» — им уже была найдена стилистика, превращающая светотпись в живопись. Оптику своего чешского аппарата «Пионер» Игорь настроил таким образом, что она отсекает подробности, но тщательно «запоминает» свето-воздушную среду, которая и становится «живописной матрицей». От нее — один шаг до «архетипического кино».

Алексей Гарев в своих граффитично художественных поисках не раз работал, отталкиваясь от глянца, тиражной журнальной рекламы. Он использовал их pragmatically и упрямо, так же, как предпринимчивая реклама обращает все в свою пользу. Алексей переснимает, многократно увеличивает изображение, при этом проявляя фактуру печати, ее «микрофлору» — точечки раstra, не видимые в первоначальном рекламном модуле. Затем тонирует и в зависимости от цели покрывает знаками-царапинами, семиотической росписью, походящей на сделанные методом резьбы или штампованием узоры. Свое уже ставшее известным благодаря крупным художественным ярмаркам ноу-хау Гарев опробовал в проектах «Замещение» и «Субтитры», показанные в свое время петербургскими галереями «Дельта» и Дмитрия Семенова.

Для совместного с Игорем Лебедевым проекта Алексей Гарев подготовил серию семантических конструктов — «текстов, состоящих из слов, обрывков фраз, тонущих в прихотливых пространственных структурах, символах, чертежах, схемах, лабиринтах». Рядом с безмолвными фотографиями Лебедева они могут восприниматься как звуковая дорожка, и по старой интеллектуальной привычке зритель может попытаться выхватить из предложенного ему потока слов и фраз некое содержание, наполненный смыслом мессидж. И, надо сказать, что в большинстве случаев это может оказаться возможным, несмотря на то, что все фразы даны в зеркальном написании. Но в совместных работах Гарева — Лебедева от «двойного» художественного вмешательства рождается двойная зеркальность, особенная «перевернутость». Так, например, Игорь Лебедев перемещает негатив в зону позитива и замещает его.

В самом названии проекта — «Для частного и домашнего просмотра» — уже есть интрига, установка на интимное, частное, а потому и особое «асоциальное созерцание». По мысли авторов, опыт, который зритель получит в результате восприятия, не нуждается в дальнейшем тиражировании и тем более в популяризации. А значит — и в упрощении. Каждый увидит — что увидит, ведь индивидуальный просмотр принадлежит сфере сознания каждого «я» в отдельности и раскрывается на тех «виртуальных экранах», где образ и буква не отделены друг от друга иорданным псевдофилософским комментарием. Там «титры» и «субтитры» свободно перетекают друг в друга. Это и есть «архетипическое кино».

**НОМИ-инфо****алексей гарев**

**1968** — родился в Ленинграде; **1987** — окончил СХШ при Институте им. И.Е. Репина; **1995** — член фонда «Свободная культура»; **1998** — окончил ВХПУ им. В.И. Мухиной, кафедра монументальной декоративной живописи; **2001** — член Союза художников России.

**Персональные выставки:** 1992 — Выставка графики. Пушкинская, 10. СПб; 1996 — «Пласт культуры». Галерея XXI. СПб; 2001 — Галерея «Дельта». СПб; 2003 — «Замещение». Галерея Дмитрия Семенова. СПб; 2004 — «Субтитры». Jam Hall Gallery. СПб.

**Основные групповые выставки:** 1998 — «ARTGENDA». Стокгольм (Швеция); 1998 — «Петербург-98». Манеж; 1999 — Биеннале «Диалоги». Манеж. СПб; 1999 — I Международная биеннале графики. Новосибирск; 1999 — «Петербург-99». Манеж; 2000 — International Young ART 2000. Аукционы Sotheby's. Тель-Авив (Израиль), Чикаго (США), Вена (Австрия); 2000 — «MIART 2000». Милан (Италия); 2000 — Грант Центра современного искусства Праги. Чехия; 2000 — «Петербург-2000». Манеж; 2000 — Биеннале «Диалоги». Манеж. СПб; 2001 — «Фотографика». Государственная картинная галерея. Новосибирск; 2001—2002 — «Абстракция в русском искусстве. ХХ век». ГРМ; 2003 — «Арт-ЦДХ». Москва; 2003 — III Международная биеннале графики. Новосибирск; 2003 — «Черно-белый Петербург». ГРМ; 2005 — «Человеческий проект». I Московская биеннале современного искусства. ЦДХ; 2005 — «Арт-Москва». ЦДХ.

**Коллекции:** ГРМ, Новосибирская государственная картинная галерея, частные коллекции России, США, Израиля, Австрии, Германии, Норвегии, Дании.

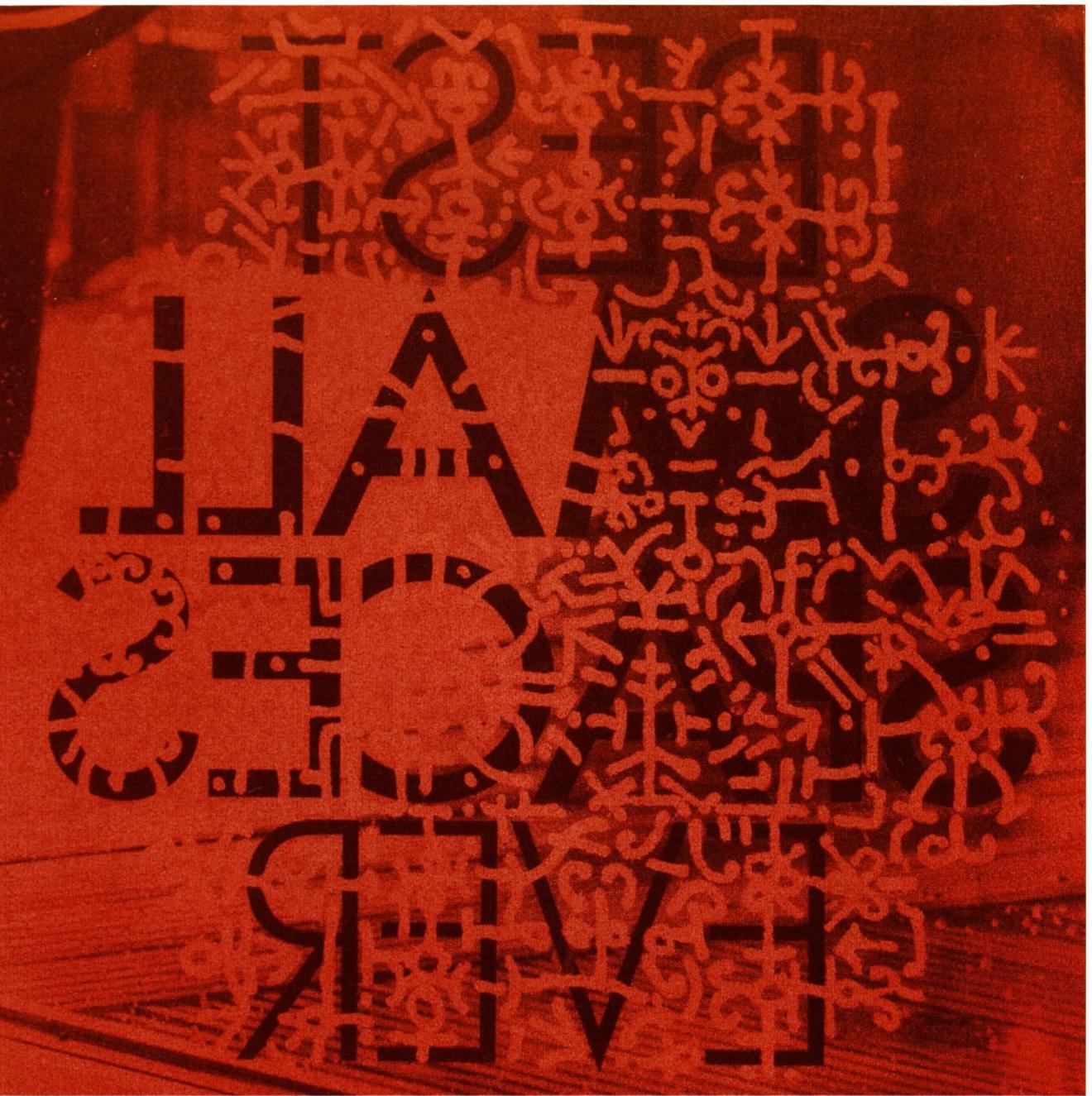
**игорь лебедев**

**1966** — родился в Ленинграде; **1985** — окончил техническое училище по специальности фотограф (красный диплом); **1985—1987** — служба в Вооруженных силах (дивизионный фотограф); **1986—1992** — работает в различных областях фотографии; **1992** — преподавание в детской фотостудии. С **1999** — педагог высшей квалификации; **1995** — член организационного совета галереи «ФОТОimage»; **1996** — член Союза фотохудожников России; **1998—1999** — преподает курс фотографии на факультете дизайна Балтийского института иностранных языков; **2000** — становится членом организационного совета фестиваля «Осенний фотомарафон», постоянно курирует многие фотографические проекты; **2002** — начинает вести класс фотографии в СПбГУ, филологический факультет.

**Персональные выставки:** 1996 — «Война». Галерея 21. СПб; 1997 — «Приближения». Театр «Балтийский дом». I Международный фестиваль «Солнцеворот». СПб; 1999 — «Точка зрения». Галерея «ФОТОimage». СПб; 2000 — «Сны». Институт «Открытое общество». СПб; 2002 — «Войны». Галерея «Сельская жизнь». СПб; 2003 — «Петербургское барокко». Московский дом фотографии; 2003 — «Лес». Галерея «Дельта». СПб; 2003 — «Красное и черное». Музей артиллерии. СПб; 2004 — «Фотопластики». Митки-ВХУТЕМАС. СПб; 2004 — «Мимоходом». Ярославский художественный музей; 2004 — «Движение во времени и пространстве». Дом Метенкова. Екатеринбург; 2005 — «К югу через северо-восток». Молодежный центр ГЭ.

**Основные групповые выставки:** 1995 — «Photoarcheology». Месяц фотографии. Братислава (Словакия); 1996 — «Петербургская фотархеология». Фотобиеннале-96. Галерея «На Каширке». Москва; 1998 — «След тени». Выставочный зал Союза художников. СПб; 1999 — Über das Lebendige und das Tote. Gallery Palais Jalta. Frankfurt am Main (Германия); 2000 — «Memento Mori». Галерея «Navicula Artis». СПб; 2001 — «RE // MIR». Gallery Art Agents Hamburg (Германия); 2001 — «Дембельский альбом». Музей А.А. Ахматовой. СПб; 2001 — «Искусство памяти». IV Красноярская музейная биеннале; 2002 — non/fiction. IV Международная ярмарка интеллектуальной литературы. ЦДХ. Москва; 2002 — «Черно-белый Петербург». ГМИ СПб. Петропавловская крепость; 2002 — «Estestvo». Lonnstrom Art Museum. Rautama (Финляндия); 2002 — «Ландшафт». Галерея «АЗ». Фотобиеннале-2002. Москва; 2002 — «Про-Зрение». II фестиваль фотографии в Нижнем Новгороде; 2003 — «Черно-белый Петербург». ГРМ; 2003 — «Улицы — лица, годы — дома». ГМИ СПб.

**Коллекции:** ГРМ, Columbus Museum of Art, Columbus Ohio (США), Коллекция фонда «Свободная культура», The Norton and Nancy Dodge Collection (США), частные коллекции России, Финляндии, Германии, Голландии, Англии.



## журнал «НоМИ» можно приобрести по адресам:

### Санкт-Петербург

«Санкт-Петербургский Дом книги» — Невский пр., 62  
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» — Фурштатская ул., 20  
Книжный салон РНБ — Садовая ул., 20  
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 — Пушкинская ул., 10  
«Чайный домик» — Летний сад, наб. Кутузова, 2  
ЦВЗ Союза художников — Б. Морская ул., 38  
ЦВЗ «Манеж» — Исаакиевская пл., 1  
Галерея «Арт-Взгляд» — Железнодорожная ул., 3  
Галерея «Д137» — Невский пр., 90–92  
Галерея «Квадрат» — Рыбацкий пр., 12  
Галерея «Креатив» — ул. Бакунина, 5  
Галерея «Борей» — Литейный пр., 58  
Галерея «С.П.А.С.» — наб. Мойки, 93  
Галерея Михайлова — Литейный пр., 53  
Галерея Третьякова — Пионерская ул., 2  
Галерея «Гильдия мастеров» — Невский пр., 82  
Галерея «Голубая гостиная» — Б. Морская ул., 38  
Галерея «Сельская жизнь» — Новосельковская ул., 6  
Галерея «Мансарда художников» — Б. Пушкарская ул., 7  
Музей «Царскосельская коллекция» — г. Пушкин, Магазейная ул., 40  
Галерея «Астро-Софт» — Литовская ул., 10

### Москва

Ассоциация искусствоведов — Гоголевский бул., 10  
Магазин «Книга и ремесло» — Б. Садовая ул., 3  
Магазин издательства «Ад Маргинем» — 1-й Новокузнецкий пер., 5–7  
Магазин «Летний сад» — Б. Никитская ул., 46  
Магазин «Fine Arts» — ул. Забелина, 1  
Музей современного искусства — ул. Петровка, 25  
Музей современного искусства — Ермоловский пер., 17  
Кафе «Пироги» — ул. Б. Дмитровка, 12/1  
Книжный салон «Викто-М» — Н. Радищевская ул., 2/1  
Книжная лавка архитектора — ул. Рождественка, 11  
Книжная лавка в Институте мировой литературы — Тверской бул., 25  
Книжный магазин «Билингва» — Кривоколенный пер., 10, стр. 5  
Книжный магазин «Фаланстер» — Б. Козихинский пер., 10  
Проект «Книжный клуб ОГИ» — Потаповский пер., 8–12, стр. 2  
Центр современного искусства «М'АРС» — Пушкирев пер., 5  
Государственный центр современного искусства — Зоологическая ул., 13  
ГВЗ «На Солянке» — ул. Солянка, 1–2, стр. 2  
Галерея предметного искусства «Новодел» — Б. Палашевский пер., 9  
Галерея искусств Зураба 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

### Белоруссия

Витебск: Музей Марка Шагала — ул. Путна, 2

### Регионы

**Архангельск:** Архангельский областной музей изобразительных искусств — пл. Ленина, 2  
**Астрахань:** Картичная галерея им. Б.М. Кустодиева — ул. Свердлова, 81  
**Брянск:** Брянское художественное училище — ул. Максима Горького, 20  
**Волгоград:** Музейно-выставочный центр — ул. Калинина, 13  
**Вологда:** Музей-заповедник — ул. Орлова, 15  
**Воронеж:** Воронежский областной художественный музей им. И.Н. Крамского — пл. Революции, 18  
**Екатеринбург:** Дом художника — ул. Куйбышева, 97  
Музей изобразительных искусств — ул. Вайнера, 11  
**Иваново:** Ивановский областной художественный музей — пр. Ленина, 33  
**Ижевск:** Музей изобразительных искусств — ул. Кирова, 128  
**Иркутск:** галерея «Дом художника» — ул. Карла Маркса, 38  
**Йошкар-Ола:** Музей изобразительных искусств — ул. Гоголя, 15  
**Казань:** Музей изобразительных искусств Республики Татарстан — ул. Карла Маркса, 64  
**Калуга:** картичная галерея «Образ» — ул. Ленина, 77  
**Киров:** Выставочный зал Художественного музея им. Васнецовых — ул. Карла Либкнехта, 71  
**Кострома:** галерея «Перпетуум Арт» — ул. Московская, 48-а  
Государственный художественный музей — пр. Мира, 7  
**Красноярск:** Художественный музей им. В.И. Сурикова — ул. Парижской Коммуны, 20  
**Курган:** Художественный музей — ул. Максима Горького, 129  
**Курск:** галерея «АЯ» — ул. Зеленко, 6-а  
**Мурманск:** Мурманский областной художественный музей — ул. Коминтерна, 13  
**Мценск:** «Художественная галерея» — ул. Кузьмина, 1-а  
**Нижний Новгород:** Государственный центр современного искусства — Верхнее-Волжская наб., 2  
Муниципальное предприятие «Киноцентр» — ул. Пискунова, 11  
**Нижний Тагил:** Музей изобразительных искусств — Уральская ул., 7  
**Новгород Великий:** Центр творческой интелигенции  
НовГУ им. В.В. Сороки — Б. С.-Петербургская ул., 41  
**Новосибирск:** «Художественная галерея» — Красный пр., 5  
**Омск:** галерея «Квадрат» — ул. Лермонтова, 77  
**Орел:** Музей И.С. Тургенева — ул. Тургенева, 11  
Краеведческий музей — Гостиная ул., 2  
**Пермь:** магазин «Художник» — ул. Максима Горького, 27  
**Петрозаводск:** Выставочный зал Карельской филармонии — ул. Кирова, 12  
**Псков:** Историко-художественный архитектурный музей-заповедник — ул. Некрасова, 7  
**Пушкинские Горы:** Музей-заповедник А.С. Пушкина  
«Михайловское» — Новоржевская ул., 23  
**Ростов-на-Дону:** Музей изобразительных искусств — Пушкинская ул., 115  
**Рязань:** Выставочный зал Дома художника — ул. Есенина, 112  
**Самара:** Художественный музей — ул. Куйбышева, 92  
**Саратов:** Художественный музей им. А.Н. Радищева — Первомайская ул., 75  
**Сургут:** Художественный музей — ул. 30 лет Победы, 21/2  
**Тамбов:** Тамбовская областная картинная галерея — Советская ул., 87  
**Тольятти:** Выставочный зал Лицея искусств — бул. Курчатова, 2  
**Томск:** Томский областной художественный музей — пер. Нахановича, 5  
**Тула:** Творческо-производственный комбинат — Красноармейский пр., 5  
**Уфа:** галерея «Мирас-Уфа» — ул. Революции, 55  
**Хабаровск:** Дальневосточный художественный музей — ул. Шевченко, 7  
**Чебоксары:** Государственный художественный музей — ул. Калинина, 60  
**Челябинск:** Творческое объединение «Художественный салон» — ул. Кирова, 145  
**Череповец:** Музейное объединение — Советский пр., 30-а  
**Якутск:** Национальный художественный музей Республики Саха — ул. Хабарова, 27  
**Ярославль:** центр современного искусства «Арс-Форум» — ул. Свердлова, 9  
Художественный музей — Волжская наб., 23

По вопросам приобретения и подписки на «НоМИ» в России обращаться к официальным представителям:

в **Москве:** центр современного искусства «М'АРС» — Пушкирев пер., 5, тел. (095) 923-5610  
в **Омске:** галерея «Квадрат» — ул. Лермонтова, 77, тел. (3812) 51-0096  
в **Белгороде:** галерея «Жар-Птица» — ул. Островского, 19-а, тел. (0722) 26-3795  
в **Костроме:** галерея «Перпетуум-Арт» — Московская ул., 48-а, тел. (0942) 53-7433  
в **Петрозаводске:** Выставочный зал Карельской филармонии — ул. Кирова, 12, тел. (8142) 78-5547  
в **Пскове:** галерея «На Бастионной» — Бастионная ул., 9-а, тел. (8112) 2-1630  
в **Уфе:** галерея «Мирас-Уфа» — Революционная ул., 55, тел. (3472) 23-1771

Подписной индекс в Общероссийском каталоге агентства «Роспечать» — 38490,  
в Объединенном каталоге «Пресса России» — 19342,  
в Каталоге российской прессы «Почта России» — 24518.

[www.worldart.ru](http://www.worldart.ru)

e-mail: art@worldart.ru

