

Новый Мир Искусства
НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art
Die Neue Welt der Kunst

1/48/2006



издатель ООО «Редакция журнала „Новый мир искусства“»
 директор Юрий Калиновский (yuriy@worldart.ru)
 главный редактор Вера Бибинова (vera@worldart.ru)
 заместители главного редактора:
 Евгений Голлербах (hol@worldart.ru),
 Александр Котломанов (kottomanov@worldart.ru)
 ответственный секретарь
 Инга Мушкина (office@worldart.ru)
 специальный обозреватель и куратор
 новостного портала «НОМИ»
 Дмитрий Новик (portal@worldart.ru)
 информационные связи
 Михаил Кузьмин (kuzmin@worldart.ru)
 разработка дизайна:
 Филипп Донцов, Надя Зубарева
 корректор Лиза Вертин
 коммерческая служба Дмитрий Седых
 производственный отдел Александр Гончаров
 экспедиторская служба Леонид Новожилов
 фотосъемка: Михаил Кузьмин, Дмитрий Новик
 допечатная подготовка Александр Балабанов
 техническое обеспечение Сергей Ивахно

Редакция оставляет за собой право
 не вступать в переписку с авторами.
 Присланные 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 ул., 13/39
 телефоны: (812) 233-0854, (812) 320-3162
 факс (812) 232-6467
 адрес в сети: www.worldart.ru
 e-mail: art@worldart.ru

представитель в москве:
 Андрей Краснов (495) 767-3964

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

Журнал «Новый мир искусства»
 выходит 1 раз в 2 месяца.
 Подписной индекс в Общероссийском
 каталоге 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: Рембрандт Харменс ван Рейн.
 Рембрандт, облокотившийся о барьер. Офорт.
 205x162. 1639. Государственный Эрмитаж

2-я стр. обложки: Ширана Шабази. [Farsh-08-2004].
 Ковер, сотканный вручную шерстяными и шелковыми
 нитями. 70x50. 2004. Courtesy of the Gallery Bob van
 Oersow, Zürich

3-я стр. обложки: Пеетер Аллик. Art. Линогравюра,
 цифровая печать. 1992

Печать — типография «Белл», Санкт-Петербург.
 Установочный тираж 5000 экз.
 Цена договорная.
 © «Новый мир искусства», 2006.
 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.

Сергей Даниэль

леонардо и рембрандт 2

зарубежные выставки к 400-летию рембрандта 6

взгляды / художник-проект

Антон Успенский

проект, еще проект 8

Ольга Манулкина

джон кейдж: «кто из нас вел машину?» 9

о роберте раушенберге, художнике, и его творчестве 10

Валентин Дьяконов

нам джун пайк: стоп, сигнал 13

Михаил Кузьмин

хармсу — 100? 15

сезонный дневник

луизиана (хумлебек), кунстхал (роттердам), тота (ню-йорк), кунстхауз (вена), музей эсторик (лондон), южно-лондонская галерея, дом культур мира (берлин), стеделик-музей (амстердам), биеннале уитни (ню-йорк), арт 06 (хельсинки) 20

Дарья Акимова

великое исчезновение золота 28

галерейное поле

Павел Войницкий

торонто: здесь нескучно 31

Михаил Волков

болеть модно 34

Ирина Дудина

от старого фаллоса к новому логосу 36

Иван Коновалов

раздеты и запятнаны 38

photo-step

Николай Оленин

VI международный в десятую весну 41

Николай Оленин

диверсант на фабрике гламура 44

дефиле

Аркадий Ипполитов

карьера мота и полный фэшн. размышления о новом русском денди 48

из книг

Александр Плюснин, Михаил Кузьмин, Кристина Эпштейн, Елизавета Крылова, Алексей Балакин, Любовь Бакст, Елена Шварц

рецензии 50

чистота жанра

Сергей Голлербах

империя watermedia 56

Александр Котломанов

марлен дюма: акварель и девочки-звери 59

история — жизнь

Александр Боровский

иосиф шванг: «художник, китаец-русский-немец, православный» 62

Сергей Голлербах

темная личность 67

искусствознание / имена

Валентин Дьяконов

всеобщая вещь. произведение искусства вне эпохи его технической воспроизводимости в трудах райнера марири рильке 70

взгляды

Н. К.

об андрее дмитриеве с андреем дмитриевым: «а что он, собственно говоря, там сделал?!» 72

хроника одной строкой / петербург, москва, регионы

петербургская арт-хроника / обзор 75

избранное / Москва, Петербург

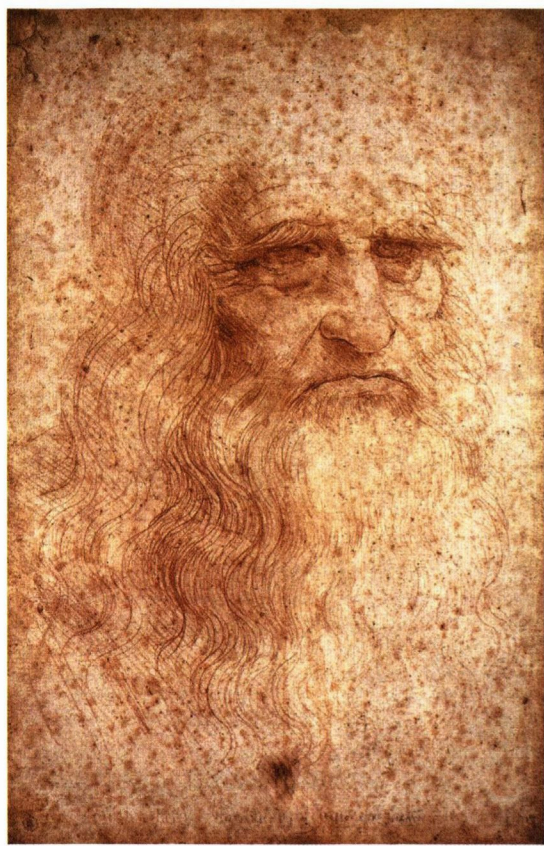
Дмитрий Новик

омаж коллажу. субъективные заметки 98

НОМИ-новости

102





Леонардо да Винчи. Автопортрет. Сангина. 33,3x21,3. Ок. 1512. Королевская библиотека, Турин



Рембрандт Харменс ван Рейн. Автопортрет (?) в шляпке с плюмажем и опущенной саблей. 1634. Государственный Эрмитаж

леонардо и рембрандт

Сергей Даниэль

Природа гениев парадоксальна. Чем пристальнее в них вглядываешься, чем больше о них узнаешь, чем дальше идешь по следам, ими оставленным, тем труднее поверить в реальность и даже возможность их существования. Однако, представляя собой некие абсолютные вершины творчества, они сохраняют индивидуальность облика и характера. Они существуют как бы на границе реального и возможного.

«...Если есть на свете чувство реальности, — а в его праве на существование никто не усомнится, — то должно быть и нечто такое, что можно назвать чувством возможности.

Кто обладает им, тот, к примеру, не скажет: случилось, случится, должно случиться то-то и то-то; нет, он станет выдумывать: могло бы, должно бы случиться то-то и то-то, хорошо бы случиться тому-то; и если ему о чем-нибудь говорят, что дело обстоит так-то и так-то, он думает: ну, наверно, оно могло бы обстоять и иначе. <...> Такие люди возможности витают, как говорят, в облаках, в облаках фантазии, мечтаний и сослагательного наклонения»¹.

Не таков ли Леонардо? Судя по всему, чувство возможности неизменно побеждало в нем чувство реальности. Точнее говоря, той или иной реальной возможности он явно предпочитал возможную реальность. На это указывает эпитет «божественный», употреблявшийся по отношению к Леонардо еще его современниками: «Куда бы такой человек ни обращался, каждое его действие божественно настолько, что, оставляя позади себя всех прочих людей, он являет собою нечто дарованное нам Богом, а не приобретенное человеческим искусством»².

Вся деятельность Леонардо проникнута демиургическим пафосом. Отсюда бесконечное разнообразие замыслов, устремлений, занятий, лишенных видимого порядка и приводящих в недоумение трезвый рассудок.

Зачем человеку, способному удовлетворить своей кистью самый изощренный эстетический вкус, тратить время на изготовление моделей, демонстрирующих «как возможно с легкостью сносить горы и прорывать через них переходы из одной долины в другую и как возможно поднимать и передвигать большие тяжести при помощи рычагов, воротов и винтов, как осушать гавани и как через трубы выводить воду из низин»³?

Зачем ему заведомо неосуществимые проекты нескончаемой вереницы книг — например, о воде, о наводнениях, о предотвращении натиска рек на города, о судах, о сосудах, о берегах, об отмелях, о движениях текучей стихии, где автор, не переводя духа, перечисляет шестьдесят четыре термина: отскакивание, круговое движение, круговращение, обращение, кружение, отражение, погружение, вздымание, склон, подъем, углубление, исчерпание, удар, разрушение, опускание, стремительность и т. д.⁴?

Зачем ему описывать язык дятла и челюсть крокодила?

«И так далее» — один из заголовков сравнительно недавней книги Леонида Баткина о Леонардо (в свою очередь отсылающий к названию статьи Карло Педретти «И так далее: потому что похлебка остывает»). Речь идет о характерной особенности записей Леонардо, часто обрывающегося фразу или абзац нетерпеливым «и т. д.»

Исследователи справедливо связывают этот прием письма с *проектным* принципом мышления Леонардо, который проявлял известное равнодушие к реализации своих планов, предпочитая снова и снова планировать. «Точнее: мысленно миновать стадию реализации, как если бы она не казалась слишком существенной, переходя сразу же к новой задаче, связанной с этим же или с совсем иным замыслом. Осуществление замещается пунктиром между замыслом и замыслом, проектом и проектом. Замещается горизонтальным прочерком, уходит в „и так далее“»⁵.

Помимо прочего, здесь — не знаю, в который уже раз, — приведен анекдот, рассказанный Вазари. Говорят, получив как-то от папы Льва X заказ на картину, Леонардо тотчас же начал перегонять масла и травы для изготовления лака, которым хотел покрыть несуществующее полотно. Папа иронически заметил: «Увы! Этот не сделает ничего, раз он начинает думать о конце, прежде чем начать работу»⁶. Не обделенный чувством реальности, заказчик явно не понимал действий «человека возможности», как не понимало их большинство современников художника.

Главное же, что ускользнуло от критиков Леонардо, это связь его «проектного мышления» с принципиально новой концепцией пластической формы. Нередко в его набросках вместо твердой определенности контура возникает двоение, троение ограничивающих линий, будто бы изображается не одно, а несколько тел, наложенных друг на друга или вложенных одно в другое. Свободно комбинируя различные движения фигуры, Леонардо может надеть ее лишней головой или лишней парой ног, как это сделано, например, в эскизах конной статуи Тривульцио. (Итальянские футуристы могли бы найти в Леонардо своего предшественника.) Ему доставляет гораздо больше удовольствия перебирать разные возможности изображения, нежели остановиться на чем-то определенном. Эрнст Гомбрих, посвятивший леонардовскому методу работы над композицией специальную статью, справедливо усмотрел в этой вариативной линии далеко идущие эстетические последствия⁷. Практика Леонардо показывает, что исходный мотив зачастую преобразуется у него в нечто иное, что формы меняются не только местами, но и обликами и значениями: одно существо обретает черты другого, кот становится ягненок и т. п. Композиционный эскиз — не подготовка к реализации определенного мотива, а средство стимулировать воображение.

Более того, в самой действительности Леонардо искал и находил стимулы, которые психологи именуют «неоднозначными»⁸. Чтобы привести зрение к творческому союзу с воображением и тем самым извлечь пользу для искусства, он призывал живописцев рассматривать стены, запачканные разными пятнами, фактуру камней, облака, пепел или грязь. «Если тебе нужно изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом; кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме; с подобными стенами и смесями происходит то же самое, что и со звоном колокола, — в его ударах ты найдешь любое имя или слово, какое ты себе вообразишь»⁹.

Действительность предстает здесь как некая сумма возможных состояний, из которых воображение посредством восприятия актуализирует то или иное. Иными словами, действительность существует в сослагательном модусе.

Леонардовские «и т. д.», *pop finito*, незавершенность множества проектов, эскизов, картин, скульптур, как и знаменитый прием *sfumato*, — все это следы творческой деятельности, уводящие в безграничное пространство и бесконечное время *возможного*, за которым так часто не поспевает чувство реальности. Как выразился автор цитированного романа, возможности пробуждают реальность...

Пророк, иль демон, иль кудесник,
Загадку вечную храня,
О Леонардо, ты — предвестник
Еще неведомого дня¹⁰.

А Рембрандт?

На первый взгляд, он кажется антагонистом Леонардо. Он сосредоточен исключительно на искусстве и необыкновенно плодовит; даже только в количественном отношении произведенного им хватило бы на целую мастерскую, причем он все делает собственноручно. У него необыкновенно развитое чувство почвы, его вовсе не увлекает

У каждого времени есть свой этимологический герпес, характерная лексическая лихорадка на критической губе. Так, мы уже не первое десятилетие заражены словом «проект». Сравнимой замены ему пока не предвидится, и это закономерно: за словом стоит смысл. <...> Мы избегаем пафоса, чураемся говорить «произведение», «творчество», «искусство». Язык подставляет нам блок модной страховки, легко разрешает использовать комфортное понятие «проект», тем самым размывая масштаб и конкретность художественного замысла. Слово, как обычно и случается в логоцентричной России, составляет и замещает суть дела. Проект — не качество художественного продукта, а долгота его дыхания, режим экзистенции, протяженность «жизни в искусстве». Автор бестселлеров Борис Акунин отрекомендовался следующим образом: «Я не писатель, а проект».

Антон Успенский (с. 8)

В истории американской музыки XX века прижилось слово «maverick» («бродяга», «диссидент», «не принадлежащий какой-либо партии») — это имя носит славный отряд композиторов, чья деятельность никогда не укладывалась ни в какие нормы музыкального поведения. Их слух был устроен по-другому. Кейдж — эталонный maverick. «Happy New Ears!», — желал он друзьям: «С новыми ушами!», «С новым слухом!»

За Кейджем — самый длинный список жестов, которые изобличают подлинного maverick'a: он препарировал фортепиано, подбирая мусор со свалки для своего ансамбля, писал опусы для 12 радиоприемников и жилой комнаты, создавал партитуры с помощью гадания по китайской «Книге перемен» («И-цзин»), карты звездного неба и шероховатостей бумаги, устраивал хепенинги.

Ольга Манулкина (с. 9)

Дзеном называют все формы общения с видимым миром, в которых простое строение объекта наблюдения призывает субъекта отбросить лишние размышления и действия. От рассказиков Хармса до объектов Старка (сами имена этих выдающихся деятелей культуры похожи на щелчок в голове от удара палкой, чуть ли не главного метода, согласно дзенским притчам, на пути ученика к просветлению), искусство парадоксального минимализма (термин американского культуролога Р. Ли) неизменно вызывает восхищение и особенную легкость в голове. Конечно, это не дзен, потому что нам всегда есть куда податься — в католическую пиццерию, православную церковь или на протестантскую фондовую биржу. Это некий шепот на фоне постоянного крика. Или щелчок, как корейская фамилия Пайк, принадлежавшая одному из самых прогрессивных художников второй половины XX века.

Валентин Дьяконов (с. 13)

На сочувствующий вернисажный вопрос — «Не трудно ли жить под таким грузом информации?» — торонтонианский работник кисти и холста, глядя на меня внациональными слегка безумными глазами настоящего художника, отвечает: «Нет, я нутром чувствую, что избраться». Вот и хватит умничать — творцы сами разберутся, что делать с мультикультурализмом. Зато по выставкам здешним ходить не скучно.

Павел Войницкий (с. 33)

В древнем Китае существовала изысканная казнь. Осужденного сажали в глубокую яму и медленно засыпали лепестками роз. Когда концентрация содержащихся в них эфирных масел достигала критической отметки — человек умирал. Его убивал цветок, столь любимый поэтами и влюбленными. Цветок, ставший для многих поколений символом любви и красоты.

Николай Оленин (с. 44)



Рембрандт Харменс ван Рейн. Рембрандт, рисующий у окна. Офорт. 1648. Государственный Эрмитаж

перспектива путешествия в Италию. Он находится в вызывающе резкой оппозиции к высоким эстетическим идеалам «родины искусств», шокируя зрителя, воспитанного на образцах средиземноморской классики. Если в гении Леонардо нередко ощутим некий астральный холод, бесстрашие художника-естествоиспытателя, то Рембрандт прежде всего человечен и полон глубокого сочувствия к ближнему. Леонардо мыслит живопись как синтез всестороннего знания и высшее совершенство. «И на самых ничтожных вещах можно научиться осуществлять основные правила, которые окажутся пригодными для самого возвышенного», — говорит Рембрандт¹¹. Творчество Леонардо по преимуществу экстенсивно, Рембрандта — интенсивно.

Нет нужды далеко ходить, чтобы встретиться лицом к лицу с реальностью, — достаточно заглянуть в зеркало.

Ни один художник до Рембрандта не обращался к автопортрету так часто, как голландский мастер, да и после него нашлись немногие. Он изображал себя десятки раз, с юношеских лет до старости, в разном

обличии и душевном состоянии, преуспевающим и разоренным, общительным и одиноким, словно на самом себе испытывая возможности искусства. Эти холсты, рисунки, гравюры представляют собой единственный в своем роде опыт художественного самопознания.

О чем говорят ранние опыты? О человеке любопытном и наблюдательном; глядя в зеркало, он то серьезен, то насмешлив, готов построить гримасу и тут же взяться за кисть. Его природный дар таков, что мастерство едва поспекает, но он трудолюбив и быстро добивается успеха. Практикуясь на себе, он учится глубже видеть других. Вместе с тем он вовсе не чужд приемов внешнего воздействия, неравнодушен к разного рода экзотике, богатому реквизиту, нарядам и украшениям, к жесту, рассчитанному на публику. Слава его кисти растет, умножая достоинство. Он собирает в своем доме предметы искусства и ремесел со всех концов света и при желании может легко превратить этот музей в «театр», где сам же и выступает главным актером. Блестящим образцом постановки такого рода служит дрезденский «Автопортрет с Саскией на коленях»: всеми средствами живописной рито-

рики Рембрандт призывает зрителя разделить с ним наслаждение жизнью.

Облик зрелого Рембрандта выражает уверенность и силу, однако экспрессия кисти утрачивает демонстративный характер. Словно остыв к внешнему блеску, мастер отказывается от сценических ухищрений, эффектных мизансцен, откровенной игры, чтобы пристальнее взглянуть в себя. Испытания, которым подвергла его судьба, только усиливают стремление к самоанализу.

Ни банкротство, опустошившее дом художника, ни утрата популярности не идут в ущерб искусству Рембрандта. Напротив, все, что занимало его жадное любопытство, увлекало ненасытное зрение, питало воображение и ум, будто сплавилось в волшебной амальгаме его палитры. При относительной простоте композиции поздние автопортреты Рембрандта завораживают силой внутреннего напряжения, глубиной проникновения в недра человеческой личности. Откуда рождается это ощущение? Мы видим неказистое старческое лицо, борозды времени, знаки одряхления и усталости — и ни малейших намеков на то, чтобы польстить себе кистью. И тем удивительнее происходящая на глазах у зрителя метаморфоза: лицо оживает в пульсации таинственного света, словно идущего изнутри и способного передавать изменчивые состояния души.

Художник, портретирующий себя, оказывается перед двойной проблемой. Прежде всего, это опыт самоидентификации, своего рода очная ставка внутреннего образа с внешним обликом, который никогда полностью не соответствует представлению о себе. Человек живет, не видя собственного лица, не объективируя его в качестве постоянного предмета созерцания. Разумеется, чем больше он озабочен своей внешностью, тем чаще он смотрится в зеркало. Однако художник не просто созерцает, но познает. Его внешний облик предстает творческому сознанию и действию. Иными словами, «я» сотворенное встречается с «я» творящим, преобразующим внешнее согласно внутреннему строю и эстетическому идеалу личности.

Именно таков Рембрандт в автопортретах, и то же относится к его моделям, столь мало соответствующим известным канонам красоты. «Даже немногие красавицы, которых он написал, прекрасны, скорее, какой-то эманацией жизни, нежели совершенством форм, — писал Поль Валери. — Его не пугают ни грузные животы с пухлыми и оплывшими складками, ни грубые руки и ноги, ни красные, налитые кисти, ни чрезвычайно вульгарные лица. Но эти зады, эти чрева, эти сосцы, эти мясистые туши, все эти дурнушки, эти служанки, которых из кухни он переносит на ложе богов и царей, — он их пронизывает или ласкает солнцем, известным ему одному; он, как никто, совмещает реальность и тайну, животное и божественное, самое тонкое и могущественное мастерство и самое бездонное, самое одинокое чувство, какое когда-либо выражалось в искусстве»¹².

Столь глубокое чувство реальности не уступает самому богатому воображению.

В этом смысле между Леонардо, который готов объять вселенную, и Рембрандтом, исходящим из «домашнего круга», нет коренного противоречия, как нет непреодолимой границы между возможным и действительным, когда речь идет о гениях.



Рембрандт Харменс ван Рейн. Автопортрет с Саскией. Офорт. 1654. Государственный Эрмитаж

Государственный Эрмитаж. Аванзал. Николаевский зал. Офорты Рембрандта. 17 марта — 11 июня

В 1898 году по завещанию Дмитрия Ровинского, известного государственного деятеля, юриста, историка искусств, коллекционера, почетного члена Императорской Академии наук, было передано в Эрмитаж около трехсот офортов Рембрандта. Благодаря этому дару музей на Неве обладает самым большим собранием печатной графики голландского художника в России и одним из самых полных собраний в мире. Памяти выдающегося коллекционера Дмитрия Ровинского посвящена выставка, которая откроется 11 марта в Николаевском зале Зимнего дворца.

Дмитрий Александрович начал коллекционировать гравюры Рембрандта в 1844 году. Он поставил перед собой цель подобрать офорты по принципу наибольшей полноты сюжетов и состояний, и это ему удалось. На листах из его коллекции, что ценно, сохранились надписи почти 100 предыдущих владельцев. Так что даже простое перечисление имен может составить краткий очерк истории коллекционирования работ голландского художника в XVII—XIX веках.

Офорты Рембрандта, как и его картины, посвящены разным темам, которые время от времени менялись. Все датированные графические работы художника располагаются между 1628—1661 годами. К концу 1620-х и началу 1630-х годов относятся преимущественно изображения нищих и портреты (около 100 листов). К 1630-м годам — главным образом религиозные сцены и портреты (около 70 листов), к 1640-м — пейзажи, обнаженная натура, а также сюжеты на библейские темы и портреты (около 60 листов), к первой половине 1650-х — пейзажи, религиозные сцены и портреты (около 50 листов), ко второй половине 1650-х годов — портреты, обнаженная натура, сцены из священных писаний (около 20 листов). Вершины офортного мастерства художник достигает в конце 1640-х — первой половине 1650-х годов.

Что касается автопортретов Рембрандта, выполненных в офорте, то это, как правило, эмоционально-лирические этюды, в которых художник ищет соотношения между внутренним состоянием человека и внешним его проявлением. В ранних автопортретах он более отстранен, закрыт для зрителя, а вот в листе «Рембрандт, облокотившийся о барьер» (1639) художник неожиданно позволяет себе смело и прямо взглянуть смотрящему в лицо, в свою очередь позволяя рассмотреть и собственную персону. Считается, что этим графическим листом Рембрандт подводит итог своим поискам в графическом автопортрете, и год спустя художник напишет очередной живописный автопортрет (Национальная галерея, Лондон), используя ту же композиционную схему, что и в офорте, но значительно смягчив «гравюрную дерзость».

¹ Роберт Музиль. Человек без свойств. Книга первая. Москва, 1984. С. 38.

² Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев. Санкт-Петербург, 2004. С. 343.

³ Там же. С. 345.

⁴ См.: В.П. Зубов. Леонардо да Винчи. Москва; Ленинград, 1962. С. 99.

⁵ Л.М. Баткин. Леонардо да Винчи. Москва, 1990. С. 237.

⁶ Джорджо Вазари. Указ. соч. С. 361.

⁷ E.H. Gombrich. Leonardo's Method for Working out Compositions // E.H. Gombrich. Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance. London, 1966.

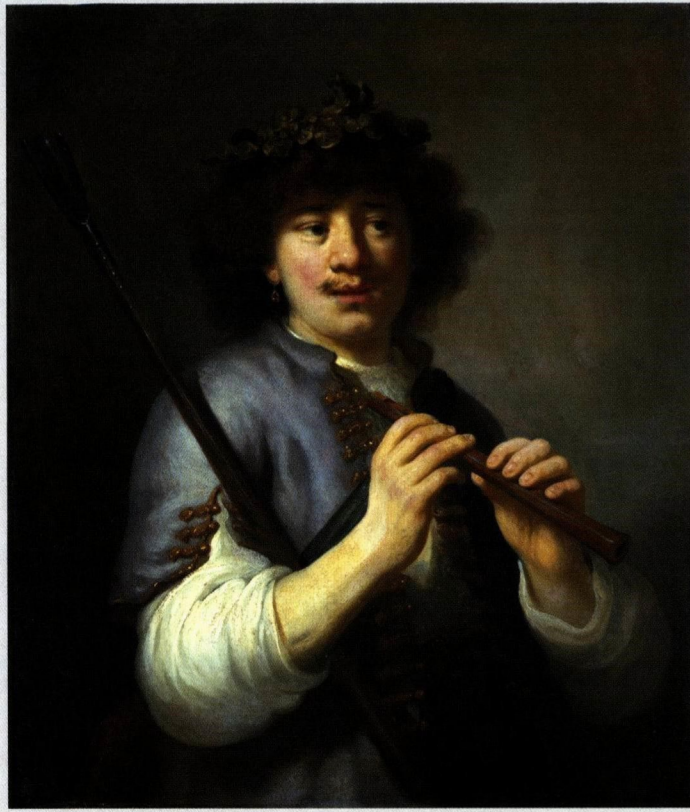
⁸ См., например: У. Найссер. Познавание и реальность: Смысл и принципы когнитивной психологии. Москва, 1981. С. 65.

⁹ Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. Санкт-Петербург, 2001. С. 408.

¹⁰ Из стихотворения Дмитрия Мережковского «Леонардо да Винчи» (1895).

¹¹ См.: Мастера искусства об искусстве. Т. 1. Москва; Ленинград, 1937. С. 515.

¹² Поль Валери. Об искусстве. Москва, 1976. С. 318.



Говерт Флинк. Рембрандт в виде пастуха с посохом и флейтой. Х., м. 1636. Rijksmuseum, Amsterdam



Рембрандт Харменс ван Рейн. Мужчина в восточном костюме. Х., м. 1632. The Metropolitan Museum of Art, New York

зарубежные выставки к 400-летию рембрандта

26 января — 19 февраля

Рейксмузеум, Амстердам. «Все картины Рембрандта в Рейксмузеуме». Полная экспозиция богатейшего собрания живописи великого художника.

4 февраля — 14 мая

Государственный музей искусства, Копенгаген. «Рембрандт? Мастер и мастерская». Из различных собраний Европы и Америки.

21 февраля — 26 марта

Новая Пинакотека, Мюнхен. «Рембрандт. Офорты». Из собрания музея.

24 февраля — 18 июня

Музей Ван Гога, Амстердам. «Рембрандт — Караваджо». Первая выставка, сравнивающая двух мастеров барокко. 25 монументальных полотен из различных собраний.

9 марта — 24 мая

Рейксмузеум, Амстердам. «Настоящий Рембрандт?» Картины Рембрандта, авторство которых поставлено под сомнение. Из собрания музея.

2 июня — 6 августа

Рейксмузеум, Амстердам. «Ночной дозор Питера Гринуэя». Театрально-визуально-звуковая инсталляция Питера Гринуэя с использованием образов гигантского полотна из коллекции музея. В рамках Фестиваля Голландии.

23 июня — 19 сентября

Шлосс Виллемсхох, Кассель. «Пейзажи Рембрандта».

26 июня — 18 сентября

Маурицхейс, Гаага. «Лето Рембрандта». 10 картин из собрания музея, три из которых недавно преобразились после реставрации.

11 августа — 11 октября

Рейксмузеум, Амстердам. «Все рисунки Рембрандта в собрании Рейксмузеума. Часть 1: Рассказчик».

15 сентября — 10 декабря

Библейский музей, Амстердам. «Рембрандт и Библия». 70 офортов на библейские сюжеты.

14 октября — 31 декабря

Рейксмузеум, Амстердам. «Все рисунки Рембрандта в собрании Рейксмузеума. Часть 2: Исследователь».

17 ноября 2006 — 15 февраля 2007

Лувр, Париж. «Рембрандт». Из собрания музея.

16 декабря 2006 — 19 марта 2007

Стеделик музеум де Лакехал, Лейден. «Мать Рембрандта: Миф или реальность?» Работы Рембрандта, его ученика Геррита Доу и друга, Яна Ливенса. Все они атрибутированы как портреты кого-либо из членов семьи художника. Из коллекции музея, а также из собраний Берлина, Касселя, Амстердама и петербургского Эрмитажа.

smk, копенгаген: «рембрандт? мастер и мастерская»

Это наиболее представительная из всех выставок Рембрандта, когда-либо проходивших в Дании. Но не в этом ее главная ценность. Сотрудники копенгагенского музея попытались выявить в творчестве мастера новаторские черты и подняли всегда больной для музейщиков вопрос об авторстве многих приписываемых ему произведений. Кроме самого музея-организатора, выставочный проект в юбилейный для Рембрандта год готовили Стокгольмский национальный музей, гаагская галерея Маурицхейс, Национальная галерея искусства Вашингтона, Лондонская национальная галерея, амстердамский Рейксмузеум и нью-йоркский Метрополитен. Последний представлен в Копенгагене полотном «Мужчина в восточном костюме (Знатный славянин)», которое до начала 1930-х годов находилось в Эрмитаже.

Выставка разделена на три части. Первая посвящена Рембрандту-новатору и призывает к сравнению ранних и поздних работ художника, исполненных на один и тот же сюжет. Так, Рембрандту не было равных в интерпретации библейских и мифологических тем; он постоянно искал и находил для них неожиданные и необычные композиционные решения. Создавая абсолютно новые для своего времени стандарты композиции, построения света и тени, используя цвет так, как не делал этого никто до него, Рембрандт остался в истории искусства и как автор, сумевший найти смелое решение взаимосвязи «зритель — картина».

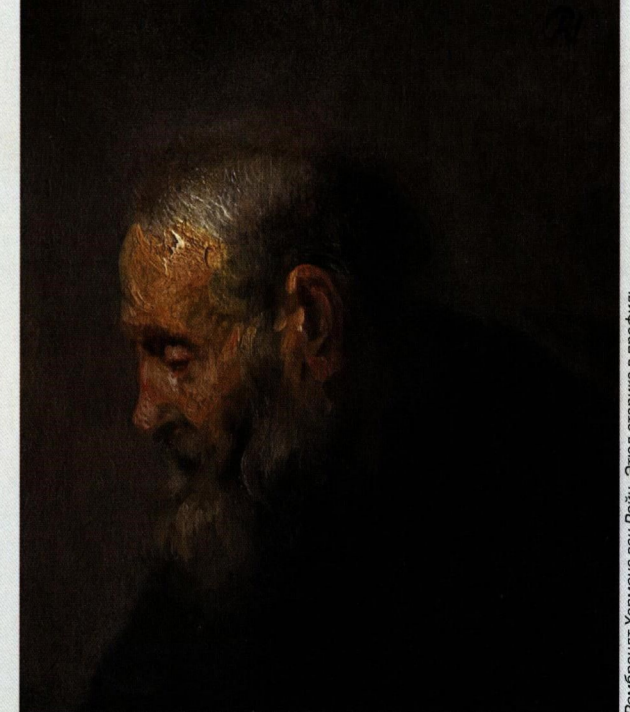
Второй раздел выставки демонстрирует нам Рембрандта-учителя, который уже при жизни мог гордиться работами своих учеников. Как правило, последние учились и набивали руку, выполняя копии с полотен самого мастера, что легко увидеть на примере ряда сравнений. Однако некоторые из представленных в Копенгагене картин — результат коллективного творчества, и узнать, какая их часть написана самим Рембрандтом, а какая талантливым подмастерьем, весьма затруднительно.

Наконец, в Государственном музее искусства экспонируются несколько картин, совсем недавно атрибутированных как работы Рембрандта. Среди них — «Портрет старика в профиль» и «Крестоносец», находящиеся в коллекции главного музея Дании.

новая пинакотека, мюнхен: «рембрандт. офорты»

Как и Государственный Эрмитаж, Государственное собрание графики в Мюнхене обладает почти полным драгоценным комплектом офортов Рембрандта. Многие из них демонстрируются на выставке, проходящей в Зеркальном коридоре Новой Пинакотеки, всего представившей 300 экспонатов.

Экспозиция разбита на 12 частей по темам и предлагает зрителю ряд версий 43 офортов. Художник тщательно дорабатывал даже свою печатную графику, внося исправления в одну и ту же доску, выполненную в технике сухой иглы. Особую ценность представляют незаконченные офорты, сегодня выглядящие вполне самостоятельными, сюрреалистически эффектными произведениями.



Рембрандт Харменс ван Рейн. Этод старика в профиль. Х., м. Ок. 1630. Statens Museum for Kunst



Рембрандт Харменс ван Рейн. Крестоносец. Х., м. 1659—1661. Statens Museum for Kunst



Рембрандт Харменс ван Рейн. Художник и модель. Офорт. Ок. 1639. Государственное собрание графики, Мюнхен

проект, еще проект

Антон Успенский

У каждого времени есть свой этимологический герпес, характерная лексическая лихорадка на критической губе. Так, мы уже не первое десятилетие заражены словом «проект». Сравнимой замены ему пока не предвидится, и это закономерно: за словом стоит смысл.

В 1975 году Виктор Пивоваров создал серию концептуальных работ «Проекты для одинокого человека», в современной трактовке этого понятия. Четверть века спустя художник оглядывается: «Сейчас словом „проект“ пользуются все и называют так и замысел, то есть какую-либо идею, и сам готовый художественный артефакт, и вообще все что угодно. В то же время, о котором я пишу, слово „проект“ употреблялось только в архитектуре или в научных и технических разработках. Возможно, впервые, во всяком случае впервые на нашем местном горизонте, слово „проект“ было употреблено в обоих смыслах, то есть как программа, план будущей реализации (проект в первоначальном смысле этого слова) и как готовый художественный продукт в виде щитов картин». Характерно, что в те же годы в полиграфии появилось слово «дизайнер», которое обозначило разделение целостного прежде искусства книги на оформление-дизайн и собственно иллюстрирование.

Мы избегаем пафоса, чураемся говорить «произведение», «творчество», «искусство». Язык подставляет нам блок модной страховки, легко разрешает использовать комфортное понятие «проект», тем самым размывая масштаб и конкретность художественного замысла. Слово, как обычно и случается в логоцентричной России, составляет и замещает суть дела. Проект — не качество художественного продукта, а долгота его дыхания, режим экзистенции, протяженность «жизни в искусстве». Автор бестселлеров Борис Акунин отрекомендовался следующим образом: «Я не писатель, а проект». Возможно, лучшая форма и пример проекта — джем-сейшн, где все получается азартно, раскрепощенно, необременительно — «весь этот джаз».

Проект отчасти заместил собой тот смысл, что ранее вкладывался в слово «авангард». Авангард не может стать постоянным, как революция — перманентной. Его век недолог, он быстро становится историей, и в этом он родствен популярному современному словечку. Уже и не важно, кто автор разоблачительного пассажа: «Вот вы говорите „авангард“... А когда же, позвольте узнать, подойдут и основные силы?» Важно, что для проекта также не нужны основные силы и арьергард с обозами: все его войско состоит в знаменосце, а зачастую и в одной фразе, объявляющей войну.

Проект — точное слово, именно прожектировать, предполагать, замышлять искусство, а не делать, создавать, строить. «Как мы обыграем этот интерьер?» — частый вопрос к дизайнерам, творящим счастье быстрого приготовления в рейтинговой ТВ-передаче. Сыграть по своим правилам и оставить в дураках «подставившееся» пространство. В допроектные времена говаривали: «решить пространство». Павел Михайлович Кондратьев рассказывал, что его учитель Филонов «работал» пространства.

Традиционно: проектировщики — архитекторы. Через поколение после бума бумажной архитектуры пришел черед бумажной живописи. Один из активных деятелей петербургской арт-сцены создал проект «Написанная картина» — художники делают описание (пером по бумаге) своей несуществующей картины, и эти тексты в факсимильном воспроизведении составляют каталог выставки без картин. Помимо художников, две такие картины, привычным для себя способом, написали приглашенные в проект искусствоведы. Настало время, когда необходимо, вслед за фотографией, вводить разделение: живопись и аналог.

1990-е годы показали, что на арт-рынке лучше всего продаются от мертвого Ван Гога уши. Неумерший, неизвестный и неувечный — самый неходовой товар. Художники калечили себя, лишали жизни (хотя

бы виртуально) и стяжали славу самыми навязчивыми способами. Пограничные пространства на пути к Эросу и Танатосу оказались истоптаны контрабандистами, считающими себя stalkерами в искусстве. Преподнести зрителю сюрприз, соблазнить, напугать, каким угодно способом дотянуться до его намозоленных рецепторов. Самые эффективные приемы, как и в спорте, — запрещенные, поэтому удары наносятся ниже пояса, где естественно господствует кишечно-генитальная тематика. У некоторых рисковый эксперимент приводил к состоянию обреченной возни с детородными органами — неотвязными погрешками (почти по Розанову) и неумению от них отвязаться. Добавим политические сюжеты и получим три извечные темы для анекдотов. В том числе и пластических.

Следом, в 2000-х, пришел короткий период нонспектакулярности. Искусство стали рекомендовать к приему в гомеопатических дозах, как будто утвердившись во мнении, что оно — сильнейший яд, обретающий лишь при таких пропорциях свойства целительного эликсира. Натужная застенчивость и напускная скромность не задержались на подиумах. «Отбрось стыдливость — киргизов нет. Их нет, есть внутренний Тибет», — как справедливо указывал Сергей Курехин.

Дизайнеры стали теснить художников с выставочных площадей и рынков. Спрос на утилитарное нашел ответ среди скульпторов, мастеров авторские стулья, и живописцев, сооружающих уникальные настенные панно. Адепты проектной деятельности внимательней отнеслись к ресурсам утомленного зрителя, насмотревшегося, помимо искусства, профессионально сработанных шоу. Проекты потянулись к аттракционам, и французское происхождение слова вполне уместно: в «парижах» самая большая похвала художнику — *amusant* (забавно).

Сейчас, с одной стороны, усиливается интерес к предметности — вещь наливается крепким соком ремесла, именуемого дизайном. Субъективность закономерно сменилась желанием объекта с его телесной материальностью, воплощенностью. В фотографии обернулись к физическим законам объектива, невзирая на его магическую сущность, доказанную Сюзен Зонтаг. Известные концептуалисты и графики перекидываются на изготовление «объектов». В то же время слабеет интерес к авторству, обесмысливается личное клеймо на фрагменте искусства. Охотнее приобретаются высококачественные постеры вместо оригиналов средней руки. Интернет приютил тысячи сетевых композиторов, поэтов и художников. Известен и нужен не автор, а его домен. Скорость производства виртуального искусства сравнялась с интенсивностью его утилизации — попадание в «топ» поисковика может обеспечить каждому 15 секунд славы. Энди Уорхол жил медленнее.

Уставший от сегодняшней аритмии, потребитель искусств припадает к испытанным средствам — седуксену Шишкина и цитрамону Айвазовского. Современные же проекты напоминают биологически активные добавки — никакого вреда, легко выводятся организмом, могут приниматься вместе с любой духовной пищей и другими добавками. Художественно активные добавки также не требуют консультации с их частую полуанонимным групповым изготовителем и помогают росту ослабленной культуры (не только в чашке Петри). Следуя инструкции, с ними управится любой интересант-непрофессионал. Например, если сделает запрос в Интернете, где моберы приглашают участвовать в своих проектах флэшмоб (*flashmob*) — организованная толпа. Некоторые считают это формой акционистского искусства, другие — перманентной социальной революцией, однако больше всего это похоже на один из видов ХАД (художественно активных добавок), имеющих шансы сменить слабеющий «проект». Врач сам пусть лечится, зритель лично художествует. Узнать рецепт для «одинокого человека» на форуме, поучаствовать во флэшмобе, щелкнуть себя цифрой, увидеть картинку-jpg на мониторе, бросить ее «мылом» знакомым, забыть. Лучше, чем в чате, и не скажешь: «давайте зделаем это вместе пишите!!!»



Джон Кейдж. Фотография предоставлена Музеем Людвига (Вена)

ДЖОН КЕЙДЖ: «КТО ИЗ НАС ВЕЛ МАШИНУ?»

Ольга Манулкина

В истории американской музыки XX века прижилось слово «maverick» («бродяга», «диссидент», «не принадлежащий какой-либо партии») — это имя носит славный отряд композиторов, чья деятельность никогда не укладывалась ни в какие нормы музыкального поведения. Их слух был устроен по-другому. Кейдж — эталонный maverick. «Happy New Ears!», — желал он друзьям: «С новыми ушами!», «С новым слухом!»

За Кейджем — самый длинный список жестов, которые изобличают подлинного maverick'a: он препарировал фортепиано, подбирал мусор со свалки для своего ансамбля, писал опусы для 12 радиоприемников и жилой комнаты, создавал партитуры с помощью гадания по китайской «Книге перемен» («И-цзин»), карты звездного неба и шероховатостей бумаги, устраивал хепенинги. Но самым известным его созданием была пьеса «4' 33''» («4 минуты 33 секунды») 1952 года «для любого инструмента или инструментов», в которой нет звуков — кроме тех, что спонтанно издает исполнитель или зал. Она доказывала: временная структура имеет смысл вне зависимости от того, говорит ли композитор что-нибудь внутри этой структуры, наполняет ли ее статичная или бессобытийная музыка, вообще не музыка или тишина.

Кейдж вполне по-американски всю жизнь смещал границы — между музыкальными звуками и шумами, между звучанием и тишиной, между материалом разных искусств, между произведением и автором.

Младший коллега и друг Кейджа Мортон Фелдман вспоминал о том, как они проводили время в 1950-х: «С Джоном мы крайне мало говорили о музыке. Все менялось слишком быстро, так что даже поговорить об этом мы не успевали. Но были бесконечные разговоры о живописи. Джон и я, бывало, заходили в бар „Седар“ в шесть вечера и беседовали с друзьями-художниками до трех утра, когда бар закрывался. Могу без преувеличения сказать, что мы поступали так каждый день в течение пяти лет нашей жизни».

В статье о Филипе Гастоне Фелдман сравнивает его с Кейджем: «Если двойник искусства это культура, тогда Гастон — это искусство, а Кейдж — культура. Необходимые друг другу, они оба непостижимы... Творчество Гастона необходимо континууму искусства. Но у него нет настоящего места в современной культуре. Тогда как современная культура была бы совсем другой без Джона Кейджа. Культура — больше „идея“, нежели искусство».

В книгу «Тишина» («Silence») 1961 года, которая стала библией для поколения 1960-х*, Кейдж включил статью о Роберте Раушенберге. Сразу же за этой статьей, на соседней странице, начинается «Лекция о ничто» («Lecture on Nothing»), которая формулировала эстетику Кейджа: «Мне нечего сказать, и я говорю это, и это и есть поэзия, которая мне нужна» («I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it»), где он использовал временные структуры по принципу пропорций, как в своих музыкальных произведениях.

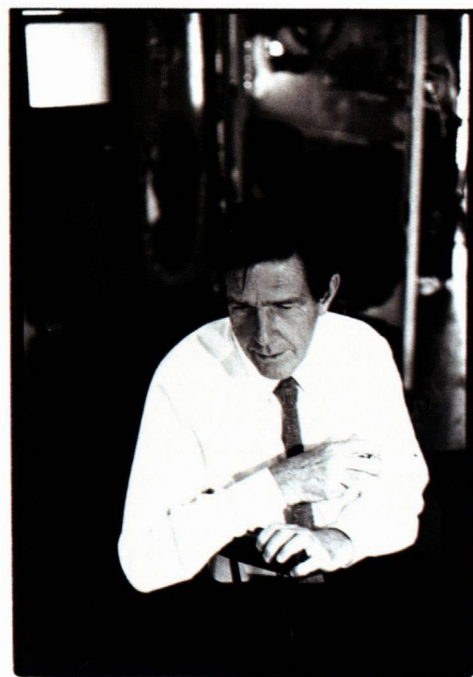
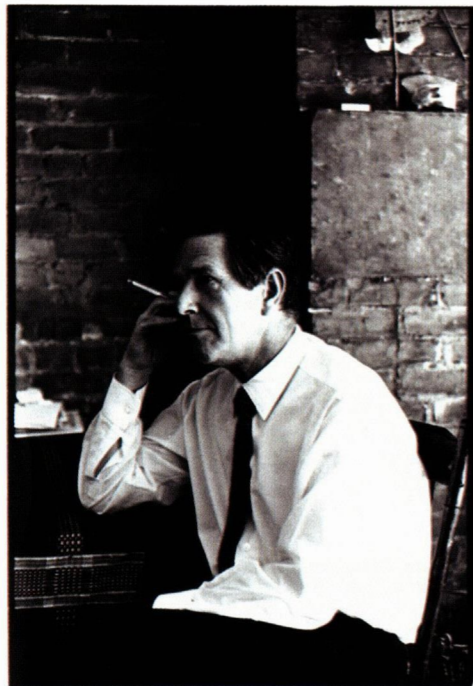
В предисловии к статье Кейдж сообщает о том, что своей «молчаливой пьесой» он обязан в том числе и Раушенбергу: «*Всем, кого это касается: / Сначала были белые картины; / моя безмолвная пьеса появилась позже. Дж. К.*»

Сегодня мы приводим несколько фрагментов из статьи, взятые в согласии с инструкциями Кейджа: «Эта статья закончена в феврале 1961 года... Ее можно читать целиком или по частям; можно пропустить любой раздел; то, что останется, можно читать в любом порядке. Верстка, использованная здесь, не существенна. Любой раздел может быть напечатан сразу после любого другого, и расстояния между абзацами можно варьировать любым способом. Слова, выделенные курсивом, — либо цитаты из Раушенберга, либо названия его работ».

* Silence: Lectures and writings by John Cage. 3rd ed. Cambridge (Mass.); London: M.I.T.Press, 1969.



Роберт Раушенберг. Без названия (Ashville Citizen). X, м., газета. 1987-88. Музей современного искусства, Нью-Йорк



Джон Кейдж. Фрагменты фотомагериала с выставки в Музее Людвиг (Вена)

о роберте раушенберге, художнике, и его творчестве

«Я знаю, что он намазал краской шины. И развернул рулон бумаги на городской улице. Но кто из нас вел машину?»

По мере изменения картин печатный материал становился таким же сюжетом, как краска (я начал использовать газетную бумагу), приводя к смене фокуса. Третья палитра. Нет плохого сюжета. (Любой импульс к работе не хуже любого другого.) Данте — импульс, при условии разнообразия, столь же подходящий, что и цыпленок или старая рубашка. Атмосфера такова, что все ясно видно, даже темной ночью, или когда просматриваешь старую газету или стихотворение. Этот сюжет неизбежен. (Холст никогда не пустует.) Он заполняет пустой холст. И если, чтобы продолжить исто-

рию, газеты наклеиваются на холст и друг на друга, и используется черная краска, сюжет проступает сразу в нескольких местах одновременно, как волшебство, — и получается картина. Если вы этого не видите, вам, скорее всего, нужна пара очков. Но окулисты бывают очень разные, и, когда стоит угроза потери зрения, лучшее, что можно сделать, — это пойти к лучшему окулисту (то есть к лучшему художнику: он вправит вам зрение). Идеи необязательны. Больше пользы избегать обладания даже одной и уж тем более — несколькими (это ведет к бездействию).

«Это не композиция. Это место, где вещи существуют, как на столе, или в городе, который видишь с воздуха: любую из них можно пе-

реместить и поставить на ее место другую в ходе обстоятельств, аналогичных рождению и смерти, путешествию, уборке дома или наведению беспорядка. Он не говорит; он рисует. (Что говорит Раушенберг?) Послание передается с помощью грязи, которая, смешавшись с клейкой смесью, пристаёт сама к себе и к холсту. Крошась и реагируя на погодные изменения, грязь непрерывно заставляет меня размышлять. Он сожалеет, что мы не видим, как капает краска».

«Современному искусству не нужна техника. (Мы упиваемся возможностью не знать, что мы делаем.) И так, техника, не имея отношения к живописи, имеет отношение к тому, кто смотрит на живопись и кто рисует. К людям. Техника — это: каковы люди? Не в смысле — насколько хорошо они это сделали, но, как говорится, с их слабостями. (Он говорит — о технике ли он говорит? — «Чего вы хотите, объяснения в любви? Я принимаю на себя ответственность за компетентность и надеюсь сделать нечто рискованное, на чем мы сможем испытать себя».) Это, таким образом, вопрос о способности видеть в темноте — не о том, чтобы скользить взглядом по поверхности вещей.

Аллилуйя! Слепой прозрел. Слепой к тому, что он видел ранее, так что на этот раз он видит как будто впервые».

«Место полотна на стене — то есть место полотна в процессе. Когда я показал ему фотографию одной из работ Раушенберга, он сказал: «Если бы у меня была картина, я бы хотел быть уверен, что она останется такой как есть; а это — коллаж и будет меняться». Но Раушенберг практичен. Он обращается с вещами, как они есть».

«Белые картины были аэропортами для света, теней, пылинок».

«В Раушенберге, между ним и тем, что он подбирает для использования в своих работах, есть ощущение неожиданной встречи. Впервые. Если, как это бывает, это серия картин, содержащих такой-то и такой-то материал, это как если бы встреча продолжилась визитом незнакомца (божественного)... Вскоре незнакомец уходит, оставляя дверь открытой».

«Создав пустые холсты (холст никогда не бывает пустым), Раушенберг стал дарителем даров. Дары, неожиданные и необязательные, — способ сказать «да» на «как дела», праздник. Дары, которые он раздает, не подобраны в отдаленных странах, это вещи, которые у нас уже есть».

«Если бы он говорил что-нибудь определенное, ему нужно было бы сфокусировать картину; он же просто фокусирует себя самого, и тогда подходит что угодно, пара носков; подходит для поэзии, поэзии бесконечных возможностей».

«Структура — не суть. Но она практична: вы можете на самом деле видеть, что все происходит, когда ничего не делается. Перед такой пустотой вы просто ждете, пока не увидите то, что увидите. Тогда пусть ли ум Раушенберга, как пусты его холсты? Означает ли это, что любому есть на них место? (Конечно, в промежутке между искусством и жизнью.) И, поскольку его глаза связаны с его умом, он может видеть то, на что смотрит. Его голова ясна и ничем не загромождена? Должно быть, так, поскольку только ум (XX века), где есть место для этого, мог посетить Данте (века XIII — XIV) — и покинуть его».

«(Белые картины улавливали все, что на них попадало; почему я не взглянул на них сквозь свою лупу? Только потому, что у меня ее не было? Вы согласны с утверждением: в конце концов природа лучше искусства?) Где начинается красота и где она кончается? Там, где она кончается, начинается художник».

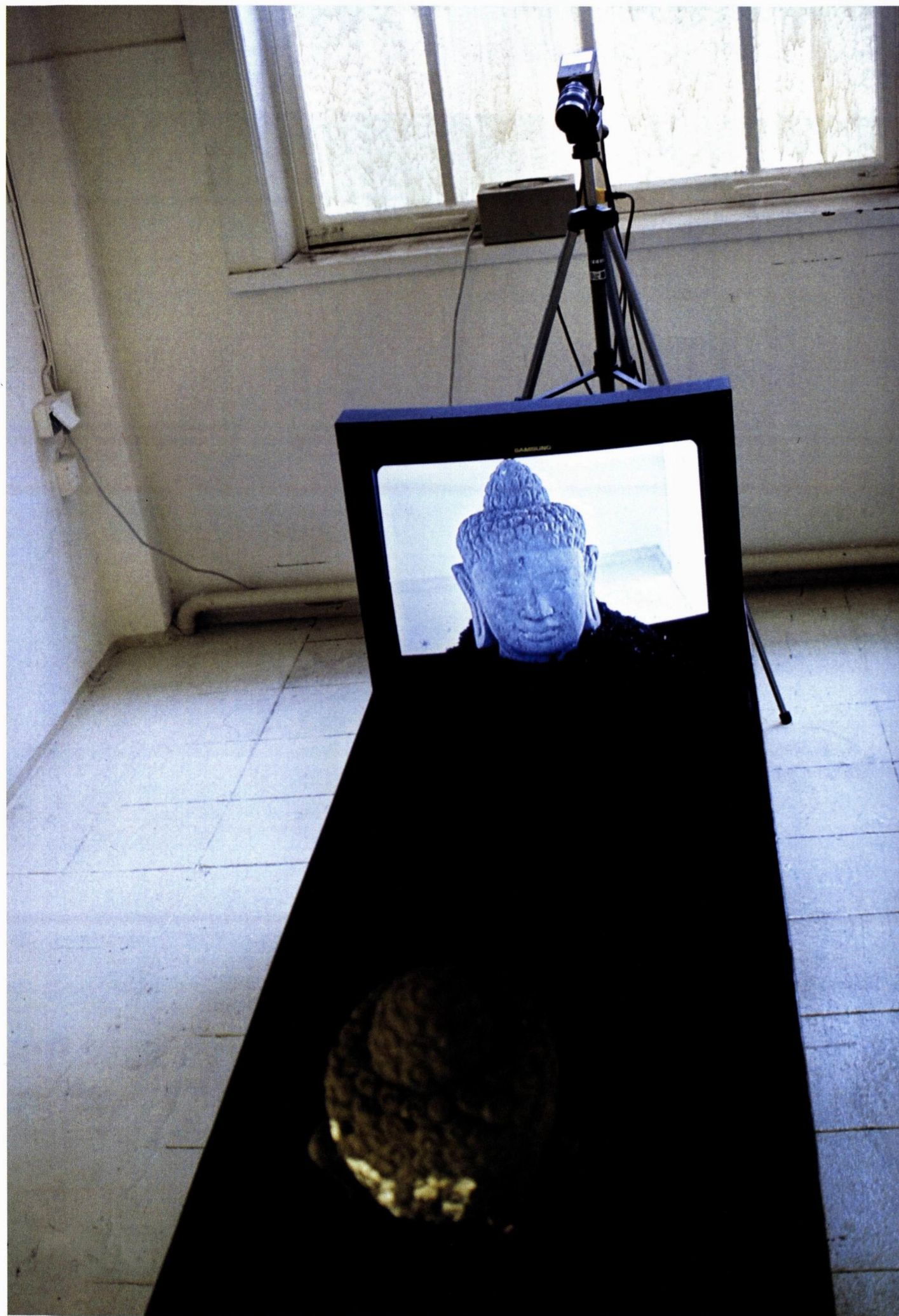
После курехинской «Поп-механики» и не припомнишь счастливых и масштабных случаев применения звука в современной отечественной арт-практике. Звуковые инсталляции и перформансы в России по-прежнему редки и невыразительны. То ли дело в том, что технические возможности наших художников не совпадают с их художественными претензиями, то ли летают наши голуби не так высоко, как в Европе. Хотя пассивности были всегда, и, наверное, на встречу с ними и рассчитывал «художник-жест» Джон Кейдж, когда планировал свой визит в перестроенную Россию образца 1988 года. В июне он приехал на берега Невы как участник международного музыкального фестиваля, где был представлен публике в качестве выдающегося композитора-экспериментатора.

Новаторская музыка Кейджа тогда понравилась не всем, зато куда успешней сложилась неофициальная программа пребывания американца в России. В свободное время музыкант общался с «новыми художниками» — Сергеем Бугаевым (Африкой), Сергеем Курехиным, Тимуром Новиковым и др., и сохранились воспоминания об этом, с которыми можно ознакомиться в Интернете, зайдя на сайт Новой академии изящных искусств (www.newacademy.ru/keij). Интересно, что, когда Кейджа привели в Эрмитаж, он не стал восторгаться увиденными шедеврами, но обратил внимание на какие-то второстепенные вещи и детали, например на пожарные гидранты, — и причислил их к реди-мэйдам в духе Марселя Дюшана. Привлекли его и этикетки, оповещающие зрителей, что то или иное произведение находится на реставрации. В изобразительном искусстве, как и в музыке, ему казалось интереснее отсутствие чего-либо, нежели присутствие.

Таким образом, самого Кейджа поняли и приняли в России раньше, чем его музыку. Но со временем благодаря стараниям композитора Александра Радвилевича и пианиста Алексея Любимова произошла популяризация музыкального творчества Кейджа в России. 90-летие со дня его рождения широко отмечалось в сентябре 2002 года в Москве, а в ноябре — в Петербурге. Тогда на международном фестивале «Звуковые пути» день 23 ноября официально был объявлен «днем Кейджа», и в рамках того же действия прошли музыкально-теоретическая конференция, премьерный для России показ фильма Митча Корбера «Джон Кейдж: человек и миф» (1995), состоялись три концерта. Питерскую публику особо впечатлило исполнение «Радиомузыки» (1956), в которой несколько радиоприемников транслировали разные передачи. Регулярно переключаясь, они создавали целую палитру звучаний, вписавшихся в новоявленный звуковой ансамбль.

Самый последовательный пропагандист Кейджа в России — Алексей Любимов. Случается, он исполняет Кейджа, чередуя с «вирджинистами» XVI—XVII веков Уильямом Бердом и Орландо Гиббонсом (сентябрь 2005, Львов, фестиваль «Контрасты»). Или включает в концерт всего пару избранных им вещей американца — «Музыка для подготовленного фортепиано» (Алексей Любимов) и «Ария для женского голоса» (Светлана Совенко), как это было недавно в Москве в помещении ГЦСИ на Зоологической улице (декабрь 2005).

Выставки, посвященные Кейджу, куда масштабнее — но тоже не у нас. Традиционно они объединяют музыку, перформансы, графические и фотографические произведения, а также аудиоинсталляции. В 2003 году итальянский Музей современного искусства в Роверето и Тренто показал проект «Молчание музыки». В 2004—2005-м Кейджа мощно представил венский Музей Людвиг. В январе 2006-го в университетской библиотеке штата Мерилэнд (США) открылась экспозиция, посвященная творческой дружбе Джона Кейджа и пианистки Греты Султан.



Нам Джун Пайк. Одна из многочисленных вариаций художника на тему Будды, вошедшая в проект «Стучите». Частное собрание немецкого коллекционера Харальда Фалькенберга

нам джун пайк: стоп, сигнал

Валентин Дьяконов

29 января умер отец видео-арта, друг и ученик Джона Кейджа Нам Джун Пайк.

Примерно с 80-х годов прошлого века приставка «дзен» фигурирует в информационном и прочих пространствах сплошь и рядом. Японская версия духовной практики, появившейся в Китае под именем чань-буддизм, завоевала мир европейской повседневности. Дзен-мебель стоит не меньше, чем роскошные апартаменты в духе Наполеона III. Дзеном называют все формы общения с видимым миром, в которых простое строение объекта наблюдения призывает субъекта отбросить лишние размышления и действия. От рассказчиков Хармса до объектов Старка (сами имена этих выдающихся деятелей культуры похожи на щелчок в голове от удара палкой, чуть ли не главного метода, согласно дзенским притчам, на пути ученика к просветлению), искусство парадоксального минимализма (термин американского культуролога Р. Ли) неизменно вызывает восхищение и особенную легкость в голове. Конечно, это не дзен, потому что нам всегда есть куда податься — в католическую пиццерию, православную церковь или на протестантскую фондовую биржу. Это некий шепот на фоне постоянного крика. Или щелчок, как корейская фамилия Пайк, принадлежавшая одному из самых прогрессивных художников второй половины XX века.

В XX веке впервые зашептали в компании авангардных американцев после Второй мировой войны. Писатель-битник Джек Керуак первым превратил дзен в один из ингредиентов послевоенного бульона. Джон Кейдж вел многочасовые беседы с практиком дзена Судзуки. И сам создавал вдохновенные пустотой произведения, которые до сих пор остаются герметичной загадкой, если рассматривать их в исторически сложившейся системе координат. Они тоже кажутся ясным, преисполненным яркого смысла щелчком, если попытаться просто пережить их мгновение.

Нам Джун Пайк, много лет изучавший музыку и бывший хорошим пианистом, учился у Кейджа, и однажды, в порыве дзенского веселья, отхватил композитору галстук ножницами. Исследователи склоняются к мнению, что Пайк следовал призыву дзена: «Если на пути к просветлению тебе мешает Будда, убей Будду». Этот полулегендарный инцидент относят к 1959 году. Освободившись от влияния Кейджа, Пайк пошел по собственному пути — от парадоксального минимализма к барочной, почти невыносимой сложности. Инсталляция «Пьеса для пианино», посвященная Кейджу и сделанная через год после смерти композитора, в 1992 году, напоминает алтарную преграду, которую образуют механическое пианино и водруженная на него гора телевизоров — на четырех из них Кейдж, на остальных — руки исполнителя, самого Пайка. Другие работы 1990—2000-х не проще.

Велик соблазн усмотреть в этой творческой эволюции сходство с развитием дальневосточных государств в послевоенный период. Сегодня фигура улыбчивого японца в рекламном ролике является синонимом высокой технологичности и передового качества. Но в 50-е годы лишь дисциплинированность японцев могла преодолеть разруху и бесплодие экономики, постигшие страну в результате Второй мировой войны. В Корее, на родине Пайка, в то время началась граждан-



Нам Джун Пайк в галерее «Парнас». Вупперталь, 11 марта 1963 года

ская война, и страна разделилась на отсталый Север и богатый Юг. 50-е годы почти по всему миру ощущались как некий нулевой меридиан истории. Востоку, с начала XX века искавшему диалога с Западом, вводившему европейские моды и порядки, пришлось тщательно поработать над поисками своего места в мире. В конце концов дзен превратился в один из признанных видов рекреации, а огромный процент бытовой техники, которой сегодня пользуется мир, делается в Корее, Тайване, Китае, Японии и Гонконге. Так, в инсталляции Нам Джун Пайка «Видеофлаг» американский звездно-полосатый стяг демонстрируется фрагментами на множестве телевизоров. Символ стар; средства коммуникации — новы. Сделано корейцем.

Нам Джун Пайк родился в 1932 году в семье текстильного магната. С началом гражданской войны семья покинула страну и переехала в Токио. Там Пайк учился в университете и защитил диплом о теории тональностей Арнольда Шенберга. Затем, в поисках знаний, он уезжает в Германию, где продолжает обучение в мюнхенском Университете Людвиг-Максимилиана. Там же знакомится с Карлхайнцем Штокхаузеном и некоторое время работает с ним в Дармштадте. В 1958 году Пайк знакомится с Кейджем и попадает под его влияние, что отражается на музыкальных сочинениях теперь уже немецкого корейца, все еще не ощутившего себя художником. Пьеса 1959 года «Посвящение Джону Кейджу» состоит, помимо звуков, исполняемых музыкальными инструментами, из шумов в зале, кряхтения живой курицы и многого другого. В том же году Пайк в письме Кейджу формулирует свое видение искусства — он хочет создавать «движущиеся телекартины... со звуком».

И все же Пайк все еще продолжает двигаться дорогой Кейджа к искусству парадоксального минимализма. В 60-е годы он становится членом «Флаксуса» (в русской транскрипции именующегося также «Флюксусом»). Веселые абсурдисты под предводительством американца Джорджа Мачьюнаса создавали работы в духе дада. В копилку остроумных работ Пайк кладет перформанс «Дзен для головы», в рамках которого окунает свою голову в краску и проводит этой кистью линию на бумаге. И «Дзен для пленки» — возможно, первую в мире видеоинсталляцию. «Дзен для пленки» — аналог знаменитой композиции Кейджа «4' 33'»: это кинопроектор, через который проходят метры прозрачной киноплёнки. Работа, таким образом, состоит из ничего — стрекота проектора и царапин на киношном материале. Более радикальные шаги по направлению к телеискусству Пайк предпринимает годом позже. В галерее «Парнас» немецкого городка Вупперталь Пайк делает выставку «Экспозиция музыки — электронное телевидение». В ней еще много элементов абсурда, характерных для «Флаксуса»: над входом в выставочное пространство висит голова быка, в залах разложен мусор. Но главным элементом инсталляции становятся двенадцать телевизоров, расположенные в духе японского сада камней. Они не только принимают сигнал, но и произвольно (опять-таки привет теории случайностей Кейджа) искажают его. Ассоциация с садом камней не случайна. Пайк писал в сопроводительном тексте: «Мое экспериментальное телевидение / не всегда интересно / но и / не всегда неинтересно, / как природа — она красива /



Смеющийся Будда. Видеоинсталляция. Старый металлический монитор, свеча, бронзовый Будда. 1992

не потому, что меняется красиво / но потому, что просто меняется». Организация телевидения, информационного поля как природного явления — это шаг к постмодернизму, где явления культуры подчас воспринимаются как явления природы. Выставка стала поворотным моментом для исследователей творчества Пайка, но зрителями замечена не была.

Настоящая слава ждет Пайка в 70-е годы, после переезда в США в 1964 году. Именно тогда он создает два произведения, ставшие его визитной карточкой. Скандал вокруг одного из них превращает Пайка в культовую фигуру. Речь идет о знаменитой «ТВ-виолончели», на презентации которой музыкант Шарлотта Мурман исполняет «Сюиту для виолончели № 1», написанную Пайком. Мурман обнажена до пояса. Это вызывает обвинения в оскорблении общественной нравственности, а автор с исполнителем проводят даже некоторое время в тюрьме.

Но Пайка уже не остановить. Попав в мир развитых информационных технологий, он чувствует себя как рыба в воде. И одновременно несколько раздваивается — на автора двух произведений, которые и всплыли в первые дни после его смерти, и на исследователя информационного поля. В 1973 году Пайк осуществляет свою первую телетрансляцию «Global Groove» («Глобальный ритм», «Всеобщая канва»), в которой смешивает кусочки поп-культуры, съемку Шарлотты Мурман, снабженной так называемым «ТВ-Бра» — двумя экранчиками, закрывающими грудь, — и интервью с Джоном Кейджем. Пайк говорит, что создал телевидение будущего, где будет место всем формам культурной жизни, от примитивных, рекламных, до сложноорганизованных и философских. В 1974 году он пишет по заказу Фонда Рокфеллера доклад «Электронная супермагистраль» и предсказывает изобилие телеканалов. У Пайка поистине глобальные виды на телевидение: он считает, что это та форма коммуникации, которая поможет снять социальную напряженность внутри США. Поскольку адаптация общества к порядкам после отмены расовой сегрегации идет весьма туго и положение не становится лучше, людей, считает Пайк, надо объединить телевидением.

Стремление объединить мир и снять при помощи своего искусства социальную напряженность движет Пайком на протяжении долгих лет. В 1984 году он устраивает глобальную трансляцию «Доброе утро, мистер Оруэлл», в которой несколько интеллектуалов планеты, друзей Пайка, поздравляют человечество с тем, что Большой Брат не пришел и предсказанный Оруэллом информационный тоталитаризм не наступил. В 80-е это уже выглядит забавно, на фоне академических споров о том, не является ли телевидение тем самым Большим Бра-

том. Утопическое стремление объединить планету на телеволнах выливается у Пайка, естественно, в форму башни, продолжая славную традицию Вавилонской и III Интернационала. В 1988 году он возвращается из Штатов в родной Сеул с инсталляцией «Чем больше, тем лучше». 1003 экрана, расположенные в виде праздничного торта, демонстрируют фрагменты праздничных телетрансляций с церемонии открытия сеульской Олимпиады.

Высшая точка единения всего мира оказывается и единственной. В 90-е годы ситуация с телевидением становится сложнее. Языков слишком много. Пайк это понимает и уходит в барочную усложненность, строит сложные, многосоставные инсталляции с помощью компьютеров, программирования на грани фантастики и прочих гаджетов. Не случайно одна из его работ 90-х годов называется «Барочный лазер» и представляет собой лазерную проекцию на замысловатые потолки церкви в Мюнстере. Поздний Пайк получает также все мыслимые знаки признания, уготованные художнику миром современного искусства. На Венецианской биеннале 1993 года его инсталляция «Электронная супермагистраль», расположившаяся в павильоне Германии по соседству с политизированными работами Ханса Хааке, выигрывает главный приз. Статус Пайка как живого классика подтверждает и его огромная ретроспектива в музее С. Гуггенхайма — «Миры Нам Джун Пайка» 2000 года. Несмотря на то, что в 1996-м художника поразил инсульт, он готовит для выставки несколько новых инсталляций, используя, в частности, образы христианской мифологии: одна из них, самая внушительная, называется «Лестница Иакова». В Сеуле организован конкурс на строительство музея Пайка. Его выигрывает уроженка Германии Кирстен Шемель. Видимо, после смерти художника работы над музеем будут завершены.

Мы не случайно умолчали о втором произведении художника, благодаря которому его знает мир. Оно удачно сочетает в себе двух Пайков — ученика Кейджа и последователя парадоксального минимализма, исследователя телевидения и проектировщика всемирного пространства. «ТВ-Будда» 1974 года существует в нескольких версиях, но само пластическое выражение идеи не так важно. Статуэтка Будды сидит перед остоном телевизора, в котором горит свеча. Аллегория самодостаточности проникла во все слои информационного поля. У «ТВ-Будды» множество инкарнаций — от музейного экспоната до Интернет-прикола. Не беда, что в 90-е годы Пайк снабдил очередную версию работы наушниками, веб-камерой и клавиатурой, сделал из нее посетителя Интернет-форума. В массовом сознании останется именно та классически замкнутая на себя версия, в которой видится максимально глубокое проникновение в природу информации: только просветленный может довольствоваться малым.

хармсу — 100?

Михаил Кузьмин



Даниил Хармс на балконе ленинградского Дома книги. Фотография Г. Левина (?). Середина 30-х годов. Собрание Марины Петровой, Санкт-Петербург

Даниил Хармс — гремучая смесь абсурда, юмора и тайного знания. Его тексты раздражают, выбивают почву из-под ног, и трудно назвать какого-либо другого поэта или писателя, который был бы так же «неудобен» с точки зрения серьезного аналитического разбора или даже вольного дилетантского толкования. Кафка рядом с ним просто ясный кристаллик, чистопородный классик, прочертивший маршрут от утраченных иллюзий цивилизации к потерянному раю искусства.

Хармс ничего не рассекретил, ничего не объяснил. Зато все переименовал, переименовал, инвентаризировал. Составил множество странных реестров, непонятных списков. Придумал, сочинил, измыслил десятки проектов, но сам их реализовать не смог. И все, что ему не удалось при жизни, похоже, доделывали и доделывают поныне за него другие: литературоведы, философы, историки, художники.

Когда речь заходит о Хармсе, в качестве «джентльменского набора» каждый, знающий его имя, припомнит детские стихи Даниила Ивановича, некоторое количество историй из цикла «Случаи», а также пару-тройку его анекдотов о Пушкине и других великих русских писателях. И — все. Но если это так и только так, то откуда тогда звездный шлейф его посмертной славы и неизбывного влияния на целые плеяды людей творческих, одаренных и попросту неглупых? Опуская литературу и кинув взор пошире, мы сегодня признаем тот факт, что волею судеб Хармс стал междисциплинарным творцом и под знаменами армии его имени, если разобраться, гарцуют каждый на своей лошадке Илья Кабаков, Виктор Пивоваров, Эрик Булатов, Дмитрий Александрович Пригов, Комар с Меламидом и многие-многие другие. И, как всегда, в начале было все-таки слово... Хармс. А уже потом — тексты, — знаменитые тексты Даниила Хармса.

Из взрослого Хармса более или менее понятным принято считать цикл рассказов и сценок «Случаи». Он неоднократно переиздавался. Выходил в свет в сборниках и отдельными брошюрками. В 1989 году издательством «Правда» цикл «Случаи» был напечатан тиражом 75000 экземпляров с иллюстрациями Юрия Ващенко. Первые рисунки этого художника, ставшего известным благодаря работе в журнале «Химия и жизнь», точно передают текуче-метафорический характер абсурда Хармса.

Нонсенс или абсурд в понимании Даниила Ивановича — не тупик, не лабиринт, а тоннель, в конце которого света нет, но есть новый и не понятно кем установленный порядок вещей. Как любил говорить Хармс, «чистота порядка». Но добраться до нее трудно, порой невозможно. Это что-то вроде идеала, который находится за пределами социума.

Например, в случае, который называется «Сонет», речь идет о забывании простых вещей, базовых категорий. Главный герой — это, по-видимому, сам Даниил Иванович — забыл, что идет раньше — 7 или 8. Вроде бы ничего страшного, ну, забыл и забыл. С таким незначительным «провалом в памяти» можно и дальше спокойно жить. Но

для Хармса нарушение привычной картины мира чревато серией метаморфоз, непредсказуемых событий, и герой рассказа отправляется к соседям за уточнением. Уж они-то наверняка помнят, что идет раньше — 7 или 8. Но, к сожалению, соседи тоже забыли порядок счета. Вернее, они помнят, что сначала идет единица, потом двойка, тройка, четверка, пятерка и шестерка. А вот что дальше — ведать не ведают. Поиски первопорядка героем «Сонета» приводят к «эпидемии забывчивости», к тотальной амнезии. Правда, всего лишь на две цифры — 7 и 8, вернее так: 7 или 8? Что раньше? Вопрос вопросов. Что действительно появилось на свет раньше: курица-семерка или яйцо-восьмерка?

...Даниил Ювачев стал называть себя Хармсом в 1924 году. И если придерживаться точной хронологии, то до векового юбилея Хармса еще далеко, а в декабре 2005 года мы отметили 100-летие со дня рождения его предтечи, Д.И. Ювачева. Не пора ли этих двух людей развести по разные стороны? Итак, всего пять букв: Хармс. Некоторые исследователи делают акцент на двойственности этого псевдонима. Он происходит от английского слова «harm» (вред, убыток, урон, ущерб) и от французского «charme» (очарование, обаяние, прелесть, привлекательность, чары, волшебство). Литературовед Александр Кобринский, например, считает, что противоречивость имени отразилась на отношении Хармса к жизни и творчеству: «Он умел травестировать самые серьезные вещи и находить весьма невеселые моменты в самом, казалось бы, смешном. Точно такая же амбивалентность была характерна и для личности самого Хармса: его ориентация на игру, на веселый розыгрыш сочетались с подчас болезненной мнительностью, с уверенностью в том, что он приносит несчастье тем, кого любит».

Когда в 1924 году Даниил Иванович Ювачев буквально влез в шкуру Хармса, он вряд ли подозревал, что проживет жизнь последнего, полную трагедии и абсурда, как сыграет в бесконечном спектакле, который завершится громким успехом, допустим, к 2005 году. Первоначальный его замысел был гораздо скромнее: просто удивлять, радовать. И тем самым преодолевать несусветную скуку. По мнению Лидии Гинзбург, «в экстравагантном и загадочном спектакле для себя и окружающих, в театризации своей жизни Хармс отводил большое место необыкновенному, чудесному, таинственно-всесильному».

Ну, вот, например, Хармс обожал фокусы...

Есть основания полагать, что в этом виде эксцентрического искусства у Хармса была своя тщательно разработанная методика. Он демонстрировал фокус не как частный случай, не как шутку, которая вызывает удивление или смех. Через исчезновение или появление вещи Даниил Иванович пытался внушить окружающим, прежде всего друзьям, какую-то иную картину мира. Свой любимый фокус с шариками Хармс превратил в сложный перформанс, то есть во время показа были задействованы не только его ловкие руки, но и другие части тела. Вот как это происходило.

На ладони появлялся шарик — потом пропадал. После взмаха руки шарик вновь возник между пальцами. Хармс дул на него, тот раздваивался; затем следовал еще один взмах, и между пальцами появлялись уже три шарика. Фокусник показывал зрителям левую руку, которая пуста, потом накрывал ею шарик. Несколько пасов, и вот на ладони лежит уже вовсе не шарик, а большое куриное яйцо. Все удивлены, но и на этом фокус не заканчивался. Даниил Иванович подносил яйцо ближе к зрителю, чтобы все удостоверилось в его «документальности». Затем разбивал яйцо, очищая его от скорлупы, и здесь же, посолив из неизвестно откуда появившейся солонки, медленно поедал на глазах у изумленного зрителя. Съев яйцо, «фокусник» смотрел на левую руку и делал вращательное движение большим пальцем: внимание зрителей концентрировалось на нем. И в этот момент Даниил хватал его правой рукой и мгновенно отрывал, эффектно демонстрируя публике четыре оставшихся. Оторванный палец к ужасу зрителей почему-то отправлялся в рот и так же тщательно пережевывался, как до этого яйцо. Зрители были поражены и терялись в догадках. Хармс внезапно делал вид, что ему что-то мешает жевать, и, открыв рот, вдруг извлекал из зева... блестящий шарик. Тот самый, с которого все началось. Серия метаморфоз завершена.

В принципе ту же ловкость «фокусника» демонстрирует поэт Даниил Хармс и на территории текста. Метод тот же самый. И словесный фокус возникает на пустом месте, без дополнительного объявления, неожиданно. Как будто из подбрасывания слов-шариков в воздух:

Человек устроен из трех частей,
из трех частей,
из трех частей,
хэу ля ля
дрюм дрюм ту ту
из трех частей человек.

Борода и глаз и пятнадцать рук,
и пятнадцать рук,
и пятнадцать рук,
хэу ля ля
дрюм дрюм ту ту
пятнадцать рук и ребро.

А впрочем не рук пятнадцать штук,
пятнадцать штук,
пятнадцать штук,
хэу ля ля
дрюм дрюм ту ту
пятнадцать штук, да не рук.

1930?

Если переложить этот текст на музыку, он может стать гимном всех фокусников-иллюзионистов. Обратим внимание и на то, как стихотворение заканчивается: неожиданным переходом фокуса в новое качество — в загадку. Кто отгадает, что это такое: пятнадцать штук, да не рук? Скорее всего, пуговицы. 5 на рубашке, 3 на жилетке, 4 на пиджаке и 3 пуговицы на пальто.

Самое интересное, что и в серьезных текстах Даниила Хармса философской направленности тоже можно уловить логику фокуса, тень чуда. Например, в «Трактате более или менее по конспекту Эмерсона» читаем: «Несовершенные подарки это такие подарки: например, мы дарим имениннику крышку от чернильницы. А где же сама чернильница? Или дарим чернильницу с крышкой. А где же стол, на котором должна стоять чернильница? Если стол уже есть у именинника, то чернильница будет подарком совершенным. / Тогда если у именинника есть чернильница, то ему можно подарить одну крышку, и это будет совершенный подарок. / Всегда совершенными подарками будут украшения голого тела, как-то: кольца, браслеты, ожерелья и т. д. (счи-

тая, конечно, что именинник не калека), или такие подарки, как, например, палочка, к одному концу которой приделан деревянный шарик, а к другому концу деревянный кубик. Такую палочку можно держать в руке или, если ее положить, то совершенно безразлично, куда. Такая палочка больше ни к чему не пригодна».

В этом трактате истоки многих концептуальных идей, которые будут развиты в 70—90-х годах. Например, проект «Пятьдесят капелек крови в абсорбирующей среде» Дмитрия Александровича Пригова — это ведь тоже поиски совершенных и никому не нужных вещей.

Сила Хармса в том, что он до ужаса последователен. Придумав самого себя и взяв таким образом вполне определенный курс на постижение мира через абсурд, парадокс, он уже никогда не сворачивал в сторону. Конечно, в его записных книжках можно найти немало горьких строк и на этом основании сделать вывод, что Хармс был мнительен, закомплексован, депрессивен. И эти слабости, скорее всего, нещадно терзали Даниила Ювачева, но вот в какой степени они были свойственны безкоризненному мифу-проекту по имени «Хармс»? Вот, например, Иван Чечот пишет в статье «Уроки внеклассного чтения»: «Хармса я бы назвал героическим инфантилом, в том смысле, что он героически, терпя лишения, ценой исключения себя из широкого общественного целого, практикуя эскапизм, героически в сильных формах отстаивал право на инфантильное существование. Взросление предполагает включение в систему конкретных социальных обязательств или сознательную борьбу с такой системой». Так ли это? Все-таки легко ошибиться, рассматривая в подзорную трубу 30-е годы, находясь в нашем времени. Что значит взрослое существование при тоталитарном режиме? Ходить стройными рядами и петь вместе со всеми «Нас утро встречает прохладой»? Или, наоборот, готовить в одиночку покушение на самого влиятельного человека эпохи? Но в чем уж точно Чечот прав, так это в том, что « всю жизнь Д. Х. занимался одним-единственным». «Я не назвал бы это литературой, — пишет Иван Дмитриевич о Данииле Ивановиче. — Это в прямом смысле слова спасение души. Он заботился о себе в душевном, во вкусовом, стилевом и моральном смысле, следил за каждым своим шагом с точки зрения пресловутой чистоты порядка. Стиль и был его мораль».

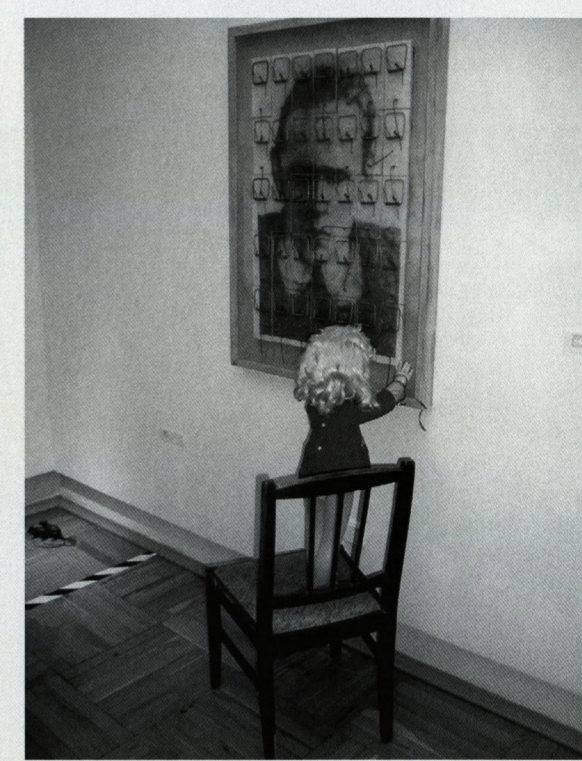
То есть «Ювачев-Хармс» следил за каждым шагом своего проекта под именем «Хармс». И это как раз тот случай, когда творение оказалось важнее самого творца. Рукописи Хармса были сохранены Яковом Друскиным. История про чемодан, который он вывез из блокадного Питера, общеизвестна. Повторять ее не будем. В соответствующей литературе подробно рассказано о публикациях текстов Даниила Хармса. Здесь, в России, и там, за границей.

Оказался востребованным и образ самого поэта. Молодого Даниила Хармса можно, например, узнать в Бананане, герое фильма «Асса» Сергея Соловьева. Совпадение почти полное. Хармс строил свою жизнь как индивидуальный проект, не зависимый от социума. Бананан тоже пытается делать это. У него, как и у Хармса, есть тяга к совершенным, но ненужным вещам. В фильме «Асса» фигурирует некая «коммуникативная труба» (communicative tube); ее Бананан (Сергей Бугаев) дарит главной героине (Татьяне Друбич). Есть в «Ассе» и вставной анимационный фильм, который в силу своей зашифрованности воспринимается зрителями как послание в будущее; этот мультик Бананан видит во сне.

Хармс, как тщательно выстроенный художественный проект, как парадоксальный симбиоз «творения и творца», привлекает тем, что в нечеловеческих условиях существования создавал параллельную жизнь, которая гораздо интереснее и лучше настоящей. И даже если к нему мы прикасаемся опосредованно — через чтение, через рассмотрение иллюстраций, — все равно это существенный отрыв от реальности. И не важно какой — сталинской, брежневской, ельцинской, путинской...



Виталий Пушкин. Отпечатки. Инсталляция. 4 рисунка (190x150) — бумага, графит, книги, надгробия — гипс (размер варьируется); кровать — железо. 2005



Владимир Козин. Хармс не детский писатель. Инсталляция. Бумага, принтерная печать, стекло, 35 мышеловок, пластмассовая кукла, стул. 101x71. 2005

инфо+

Первый крупный юбилей Хармса был отмечен в Петербурге серией выставок. Все они были разными, но и в музейном и в галерейном формате преобладала форма «омажей» — своеобразных подношений по случаю юбилея. Что-то делалось специально для Хармса, что-то под Хармса, что-то с подтекстом, что-то в лоб и по случаю. Подтекст такой: дорогой Даниил Иванович, мы, современные художники, вас очень любим и потому дарим вам вот эти штучки, вещицы, коробочки, баночки и пр. А много ли дельных или просто счастливых подарков получаете вы, читатель, в свой день рождения? Вот то-то и оно...

В арт-центре «Пушкинская, 10» одна из выставок называлась «Бюро находок». В трех залах флигеля куратор Глеб Ершов собрал огромное количество найденных объектов (objets trouvés), в основном чемоданов, банок, бутылок, кукол, пожелтевших писем, старых фотографий. Здесь пупсы были запрятаны в банки и бутылки (одна из подсобных емкостей — графинчик с пупсами — уже лет пять украшает стол главреда «НОМИ»), абсолютно вне связи с юбилеем Хармса), а туфельки от кукол тщательно выстроились по ранжиру: мал мала меньше. Возникло впечатление, что это как бы «коллекция садиста». И вообще, дух мелких пакостей и злых розыгрышей исходил от многих инсталляций. Едва ли Хармсу такие «подарки» понравились бы. Ну, признался Даниил Иванович в полемическом задоре, что не любит детей, но не стоит же этот факт гипертрофировать.

На «Елке Хармса» в галерее «Navicula Artis» было веселее. Здесь публика отметила сразу два праздника: Новый год и вселение Хармса в новую квартиру. Пространство галереи организаторы переделали в апартаменты в соответствии с планом-схемой, которая есть в записных книжках писателя. Мебели в новой квартире Хармса было мало: один шкаф, один старый диван. Один круглый обеденный стол, весь уставленный красивыми, но несъедобными бутербродами (инсталляция Мани Алексеевой). В спальне Даниила Ивановича пребывал велосипед (подарок Дмитрия Пиликина). Во время вернисажа было устроено еще и домашнее театральное представление по мотивам автобиографии Хармса: главную роль (самого Даниила Ивановича) сыграл художник Юрий Александров. Но когда шумная публика разошлась, от новой и безлюдной квартиры Хармса повеяло холодом одиночества.

В галерее IFA подношения Хармсу от десяти-двенадцати питерских художников заняли одну комнату и представляли собой один чистый омаж. Зато инвентаризационный характер носила выставка «Чудотворец был высокого роста», развернутая в Строгановском дворце Русского музея. В нескольких залах удалось собрать уйму всякого добра: фотографии Андрея Чежина и Дмитрия Горячева, книжные объекты Сергея Якунина, папки и чемоданы Петра Перевенцева, авторские книги Михаила Карасика. Все вполне качественные вещи, которые могли бы составить основу музея имени Даниила Хармса, если таковой когда-нибудь будет создан. Выигрышнее других объектов и экспонатов смотрелась новая инсталляция Виталия Пушкинцова «Отпечатки»: сложная композиция, выразительными фрагментами которой стали железная кровать, простыня-скульптура, несколько больших рисунков графитом, гипсовые надгробия и более ста раскрытых книг. По мысли художника, все это символизирует свободное обращение Хармса с различными культурными кодами. К сожалению, многие экспонаты в Строгановском не функционировали так, как было задумано авторами. По причине пожарной безопасности были обесточены две инсталляции Владимира Козина «Исчезновение». Не работало видео Людмилы Беловой «689. Ровно». Приходилось упрашивать смотрительниц, чтобы они включали звук в видео-проекте Андре Шройдерса «О явлениях и существованиях № 3». Без звука — это просто немой фильм, смысл которого совершенно непонятен: мы ведь еще не научились читать по губам. Актер Антон Матвеев был очень хорош в роли молодого Хармса.

Эпохе, в которой жил и работал поэт, то есть 30—40-м годам XX века, была посвящена выставка «Кругом возможно Хармс» в особняке графа Румянцева (Музей истории Санкт-Петербурга). Предполагалось, что она будет развернута в музее петербургского авангарда: в «доме Матюшина» на Петроградской Стороне. Но он еще не готов к приему экспозиций, и потому выбрали особняк Румянцева. Выставка задумывалась как диалог картин и текстов-цитат из записных книжек Хармса. Цитаты, распределенные по периметру всего зала чуть ниже картин, как бы подсказывали тему разговора, поддерживаемого Хармсом со всеми прочими. Его собеседниками в этом визуальном диалоге стали Михаил Матюшин, Петр Бучкин, Ольга Гильдебрандт, Татьяна Глебова, Владимир Гринберг, Николай Евграфов, Борис Ермолаев, Георгий Новиков, Николай Тырса.



Брассай. Бульвар Сан-Жак. Ок. 1931—1932.
Photo: Brassai © Estate Brassai — R.M.N.

луизиана: ночь в объективе

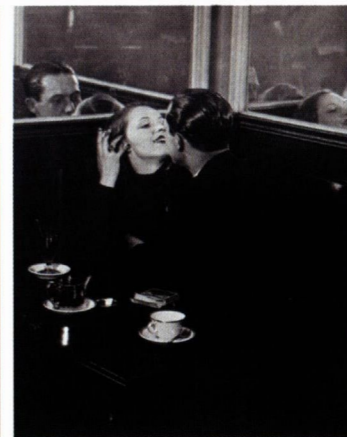
Музей современного искусства, расположенный на датской вилле Луизиана, уже много лет подряд организует показы классиков фотоискусства — таких, как Роберт Капа, Арнольд Ньюман, Роберт Франк, Анри Картье-Брессон. С конца прошлого года здесь — впервые в Дании — демонстрируются 200 работ еще одного талантливого фотографа, парижского венгра Брассай. Эта выставка под названием «Фотограф ночи» продлится здесь до 19 марта.

Ночной Париж как художественный сюжет — такова ее тема. Иногда остро-ироничные, в других случаях пронизанные сюрреалистической многозначительностью и таинственной пустотой, эти снимки парижских улиц и набережных, круглосуточных кафе и колоритных значных мест не только характеризуют Брассай как тонкого исследователя городского подсознания, но и сохраняют в истории атмосферу 20—30-х годов, бесшабашной и гротескной эпохи перемирия меж двух мировых войн.

«Ночь намекает, но не показывает, — говорил Брассай. — Ночь беспокоит и удивляет нас своей *инакостью*, она высвобождает наши внутренние силы, которые днем были во власти разума. Я люблю ночные чудеса, рождающие свет». Свет электрических фонарей выявляет в работах Брассай, многие из которых стали известны лишь спустя полвека после создания, некую городскую субкультуру, мир на периферии общепринятой морали. Не случайно один из наиболее удачных его ночных снимков — бордель «Сюзи» как квинтэссенция потусторонней жизни, могущей быть и жуткой, и приторно чувственной.



Брассай. Мамаша Бижу в «Bar de la Lune» Ок. 1932.
Photo: Brassai © Estate Brassai — R.M.N.



Брассай. Влюбленные в маленьком кафе. Площадь Италии, Париж. Ок. 1932.
Photo: Brassai © Estate Brassai — R.M.N.

Другая серия Брассай, представленная в Луизиане, — снимки стен с нанесенными на них граффити, или так называемые трансмутации: сюрреалистические эксперименты с фотоизображением, новаторские для своего времени. Однако это не все. В контексте выставки музей проводит показы двух кинофильмов. Первый посвящен истории создания Брассай книги «Paris de nuit», второй — «Tant qu'il y aura des bêtes» — снят в 1956 году самим мэтром в парижском зоопарке и даже получил специальный приз IX Каннского фестиваля.

«Фотограф ночи» организован в сотрудничестве с кураторами Центра Жоржа Помпиду, куда в 1984 году после смерти Брассай его вдова передала несколько сотен произведений мужа. Выставка в Луизиане составлена на основе именно этих работ.



Брассай. Статуя маршала Нея. Ок. 1932. Photo: Brassai © Estate Brassai — R.M.N.

луизиана (хумлебек)

До 5 июня. Базелиц. Ретроспектива известного немецкого художника.



Рене Магритт. Час танго. Афиша. 1925

инфо+

роттердам: потанцуем?

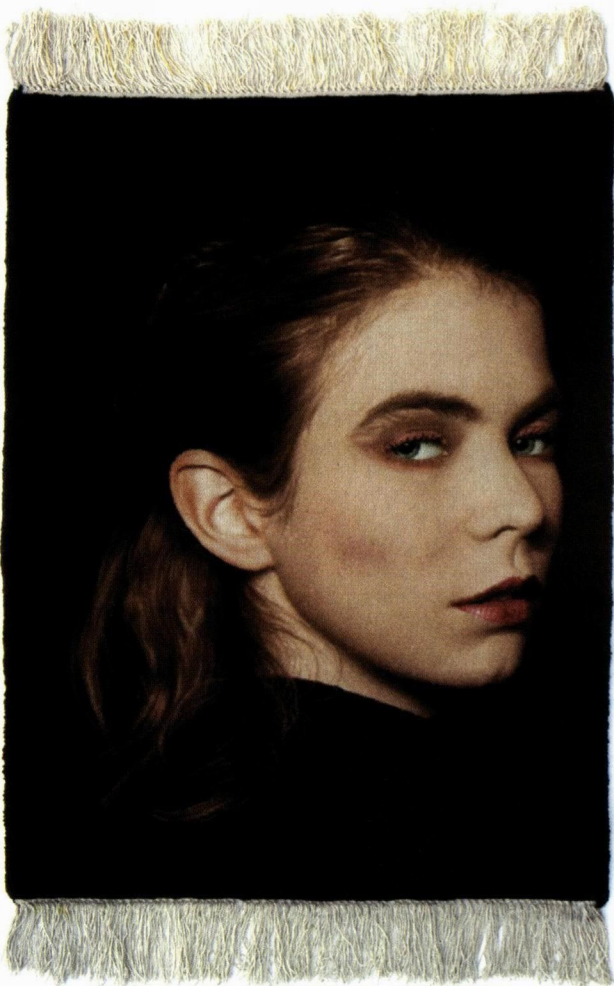
В роттердамском Кунстхале до 7 мая открыта выставка «Ар деко: Сила и мелодия», на примере двух сотен экспонатов — картин, афиш, плакатов, дизайнерской продукции — демонстрирующая многообразие ритмического стиля 20—30-х годов. В качестве основы экспозиции кураторами был выбран музыкальный аспект стиля ар деко, который временами еще называют «джазовым».

Послевоенная жизнь Европы 20—30-х годов была буквально пронизана этим характерным синкопированным ритмом, распространившимся тогда на все виды искусства. Он присутствовал в архитектуре, скульптуре, живописи того времени, однако более всего — в художественной продукции массового потребления. Именно потому самыми выразительными экспонатами роттердамской выставки стали афиши и плакаты, обложки грампластинок и рекламы ночных кафе и дансингов. Многие из них выполнены известными художниками — Рене Магриттом, Вилли Херцигом и другими, стремившимися «упаковать» мир музыкальных развлечений в емкую и выразительную форму. Что интересно, иногда им удавалось большее — обнаружить и разоблачить в джазовых судорогах таящиеся в них таинственные инфернальные силы.



Вилли Херциг. 1000 ритмичных танцев. Афиша. 1934

Ширана Шабazi. [Farsh-01-2004]. Ковер, сотканный вручную шерстяными и шелковыми нитями. 70x50. 2004. Courtesy of the Gallery Bob van Orsoy, Zurich



moMA (нью-йорк)

До 8 мая. Эдвард Мунк: Современная жизнь и душа.

18 июня — 11 сентября. Дада.

moMa: Взгляд с Востока

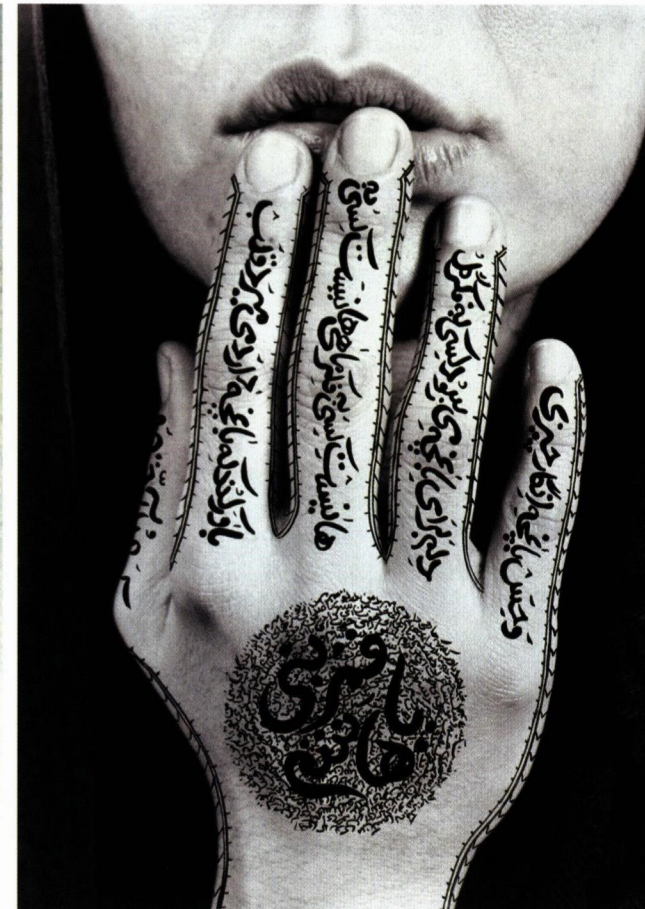
«Без границ: Семнадцать путей видения» — так называется выставочный проект нью-йоркского MoMA (до 22 мая), главные участники которого — выходцы из стран Востока: Алжира, Египта, Индии, Ирана, Ирака, Ливана, Турции, Пакистана и Палестины. Среди этих художников есть и настоящие звезды современной арт-сцены: Мона Хатум, Ширин Нешат, Шираз Хаушиари и Кутлуг Атаман. Компанию им составили два американца, Майк Келли и Билл Виола.

Проблемы, связанные с национальной самоидентификацией личности, как и вопросы сексуальной ориентации, принадлежат ныне к самым актуальным темам современного искусства, хотя в политкорректном обществе их вообще не принято обсуждать. И кураторы нью-йоркской выставки не стремились доказать или опровергнуть миф об «особом пути» современного искусства с исламскими корнями. Радикальным концепциям они предпочли полноту показа калейдоскопичной картины времени со всеми его противоречиями, в основе которых лежат национально-культурные причины или неожиданные сексуальные предпочтения. Для «безграничной» выставки специально отбирались работы с ясным и гуманным мессиджем, пусть он и формулировался традиционной для Востока арабской вязью или обыгрывался приемами миниатюрной живописи.

Среди экспонатов — широко известные фотографические и видеоработы Ширин Нешат и видеоинсталляции Атамана, и даже на этом сильном в профессиональном смысле фоне свежим приемом и смелым выбором материала выделяются оригинальные вещи Шираны Шабazi, 32-летней уроженки Ирана, живущей в Цюрихе. Шабazi занимается фотографией в жанрах портрета, натюрморта и пейзажа.



Кутлуг Атаман. 99 имен. Видеоинсталляция. 2002. Courtesy of the artist and Lehmann Maupin Gallery, New York



Ширин Нешат. Без названия. Фотография, тушь. 121,6x85,7. 1996. Courtesy of the artist and Gladstone Gallery, New York

Но главное — она виртуозно играет форматами своих произведений, масштабируя фотопечать от миниатюры до размеров гигантских билбордов, какие можно увидеть на улицах Тегерана и Багдада. С недавнего времени Шабazi создает изящные яркие коврики с вытканными на них вручную фотографическими изображениями. Кэмповый характер этих «штучек» напоминает «лебединый стиль» петер-

бургской Новой академии изящных искусств — помните эти нежные тряпочки с «Иваном-царевичем на Сером волке»? Примеры идентичные и близкие по интенции: и в том и в другом случае решающую роль играет не национально-фольклорный или популистский момент, а личная воля художника, подчиняющая себе и образ, и традицию.

ксения хаузнер: госпожа удача?

15 февраля — 14 мая в венском Кунстхаузе открыта выставка современной австрийской художницы Ксении Хаузнер «Удачные удары». Новый живописный проект выполнен Ксенией в неореалистической манере и посвящен, по словам автора, агрессивному поведению Госпожи Удачи, говорящей на языке боксерского поединка.

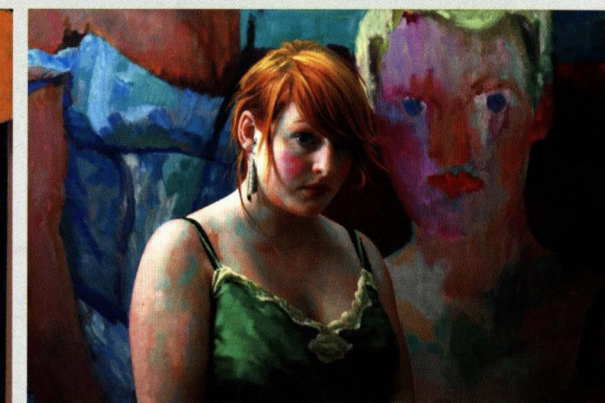
Ранние произведения художницы запечатали моделей в состоянии отчужденности, отстраненности, однако теперь Хаузнер больше интересуют ситуации экстремального характера, нарушения жизненного баланса, когда уповать остается только на удачу.

По мнению критиков, основная тема ее творчества — стремительная смена удач и поражений, характеризующая наше время и жизнь вообще. Героини, вокруг которых крутятся основные сюжеты Хаузнер, — конкретные женщины-модели, изображенные фотографически точно и ярко. Действие как таковое в этих картинах практически отсутствует: образы совершенно статичны. Однако заявленная автором и кураторами выставки концепция заставляет долго всматриваться в эти безмолвные и серьезные лица, дабы хоть как-то отследить свет удачи на них.



Ксения Хаузнер. Бэмби. Алюминий, смешанная техника. 124x186. 2005. © VBK Wien / Xenia Hausner, 2006

инфо+

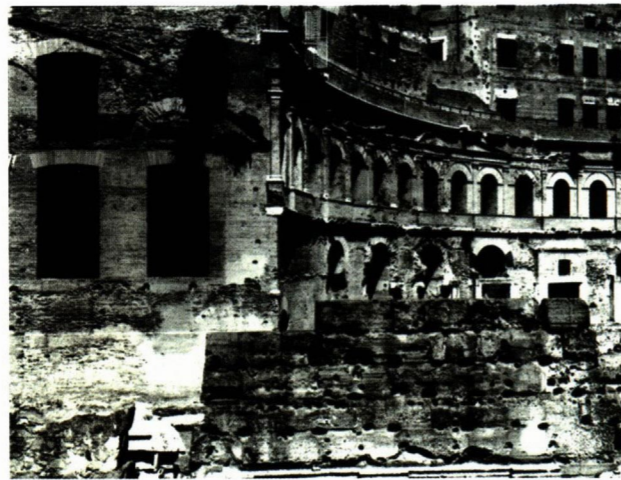


Ксения Хаузнер. Разговор тел. Алюминий, смешанная техника. 135x204. 2005. © VBK Wien / Xenia Hausner, 2006

Ксения Хаузнер. Луара. Смешанная техника на алюминии. 170x230. © VBK Wien / Xenia Hausner, 2006



Мэрион Коуттс. Эпик. Цветной звуковой кинофильм, переведенный на DVD, длительность 12 минут. 2000. Фрагмент



Ричард Биллингем. Рынок Траяна. Черно-белая фотография. 76,2x101,6. 2004. Courtesy of the artist and Anthony Reynolds Gallery, London

лондон: римские каникулы

В лондонском музее Эсторик, известном своей коллекцией итальянского искусства XX века, до 26 марта открыта выставка «Реагируя на Рим: 1995–2005». Перед зрителем — работы 35 современных английских художников, в течение прошедшего десятилетия выигрывавших стипендию для работы в Британской школе в Риме — своеобразную пенсионерскую поездку. Среди них — Эдвард Аллингтон, Ричард Биллингем, Томас Ламб, Марк Воллинггер.

Британская школа была основана в 1901 году для изучения подлинников итальянского искусства, а также в целях поддержки архео-

логических изысканий в Вечном городе. Традиция путешествий английских художников в Рим восходит к XVIII веку, эпохе классицизма, когда всякий просвещенный британский аристократ и человек искусства считал необходимым для себя совершить «Grand Tour» с обязательным осмотром памятников итальянской классики. В наше время художники не испытывают столь возвышенного благоговения перед Римом, как два столетия назад, но зачастую находят в этом городе ценнейшие источники вдохновения.

Когда участникам лондонской выставки задавали вопрос: «А почему, собственно, Рим?», они отвечали по-разному. Одни говорили об арте повера, другие о феномене «dolce vita», третьи — о классическом наследии. Однако всех их объединило желание высказаться «на тему» Рима, интерпретировать его канонические образы и известные всем достопримечательности.

Черно-белые фотографии Ричарда Биллингема — виды Колизея и рынка Траяна — запечатлели Рим как потрясающее нагромождение руин, бесконечное чередование могучих мраморных стен и пустых оконных проемов. Другой художник, Кит Вайз, посвятил свои «римские» работы анализу одного из наиболее популярных произведений Джанлоренцо Бернини — «Экстаза святой Терезии». Вайз разложил композицию Бернини на элементарные составляющие, отделив материал от контекста и сознательно совершив акт «анатомии искусства».

Другие английские художники решили раскрыть тему Рима в формате видео или кинофильма. Так, Мэрион Коуттс создала цветной фильм, повествующий о путешествии по римским улицам трех человек, несущих фигуру лошади в натуральную величину. Инсталляция Адама Чодзко, напротив, посвящена кинофильму — «Сало» Пьера Паоло Пазолини, картине, рассказывающей о закате фашистского режима, также неотъемлемой странице римской истории.



Файона Крип. Санта Констанца. Черно-белая фотография на алюминии в раскрашенной алюминиевой раме. 151x121x3. 2002. Image courtesy Matt's Gallery, London

музей эсторик (лондон)

5 апреля — 18 июня. Наследие Моранди: Влияние на английское искусство. Картины и рисунки Джорджо Моранди в сравнении с работами Дэвида Хокни, Тони Крэгга, Патрика Колфилда, Бена Николсона и др.

даниэль рот: волшебный родник

В Южно-Лондонской галерее британской столицы до 12 марта можно увидеть проект «Родник» известного немецкого художника Даниэля Рота: несколько инсталляций, рисунков, фотографий и скульптур.

«Родник» Рота — вымышленное мифологизированное пространство, включающее реальную архитектуру Южно-Лондонской галереи и воплощенные в разных материалах образы органической истории Пекхэма, района Лондона, где находится арт-заведение. За основу концепции взят исторический факт: давным-давно здесь существовала ныне осушенная река Пек, а из нее вытекал Большой Суррейский канал, связанный с Суррейскими доками. Сейчас на месте всего этого водного царства находятся типовые викторианские здания.

В центре выставки — запечатанный бункер; он-то и есть «родник», из которого берет начало мифическая река. Бункер соединен со стеной галереи сетью трубок, по которым «как бы» течет некая волшебная жидкость. Далее художник развивает идею о том, что здание галереи — это тело, где архитектурный интерьер воспринимается как система вен и артерий. «Кожа» обозначена обернутой в материю арматурой и доказывает зрителю свою витальность вдруг проявившейся на ней «сыпью» — аллергической реакцией на подпитывающую тело-дом волшебную жидкость.

Физическое пространство и его потенциально скрытый образ — такова тема большинства проектов Рота. Этот художник убеждает нас в существовании секретных тоннелей, потайных комнат, даже провалившихся под землю лесов с помощью «свидетельств»: фотографий, текстов, чертежей и скульптур. Его инсталляции заставляют поверить в истинность различных конспирологических теорий, в явь параллельной жизни, скрывающейся за фасадом нашей повседневности.

инфо+



Карта из книги: Nicholas Barton. The Lost Rivers of London: A Study of their Effects Upon London and Londoners, and the Effects of London Londoners on them. London: Historical Publications, 1992



Из проекта Даниэля Рота «Родник». Photo: Visualis

Из проекта Даниэля Рота «Родник». 2006



Шенг Кай. Воспоминание (Мое). Цветная фотография. 2000.
© SHENG Qi. Collection of the International Center of Photography



Янг Фудунг. Луу Лан. Кадр из фильма. 2003.
© YANG Fudong. Courtesy of the artist and Shanghai Art Gallery, Shanghai

берлин: китайская экспансия

«Между прошлым и будущим: Новая фотография и видео из Китая». Крупнейшая за последние годы выставка современного китайского искусства открыта в берлинском Доме культур мира (24 марта — 14 мая). Она организована в сотрудничестве с Международным центром фотографии и нью-йоркским Азиатским обществом и уже демонстрировалась в Чикаго, Сиэтле, Нью-Йорке и Лондоне. В британской столице экспозицию, построенную вокруг тем «История и память», «Игра в себя», «Новое представление о теле» и «Люди и пространства», принимала одна из лучших выставочных площадок — Музей Виктории и Альберта.

Целую эпоху китайскую фотографию и современное искусство вообще отличали такие качества, как четко выраженная идеологическая направленность и национальное сознание принадлежности к «великому пути», которым двигалась и движется эта страна. Последние три десятилетия она переживала процесс медленного освобождения



Квиу Жиджи. Tattoo 1. Цветная фотография. 1997.
© QIU Zhijie. Collection Smart Museum of Art, Chicago



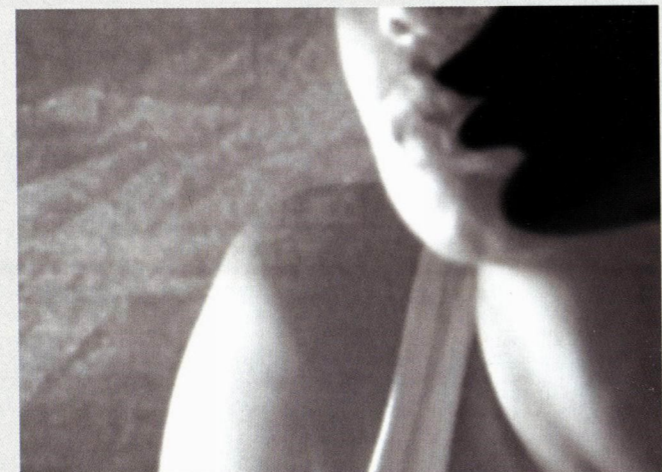
Ронг Ронг. East Village, Beijing, No. 20. Желатиносеребряная печать. 1994.
© RONG Rong. Courtesy of the artist

от официозно-политического диктата, и середина 1990-х годов стала временем мощного прорыва китайского искусства в мир contemporary art. К моде на все китайское — еду, одежду, оздоровительные практики, фото и видео в том числе — прибавилась и мода на кинопродукцию этой страны, стремительно и по-честному завоевывающей центральное место в мировой экономической системе.

Выставка в Берлине — как некогда модный кубок Рубика — обращена всеми своими яркими гранями к самым разным чертам современной КНР: от традиционной культуры до проблем общественной жизни с неперменным упоминанием роли и места в ней коммунистической идеологии. Например, раздел экспозиции, озаглавленный «История и память», демонстрирует, как по-разному трактуют молодые китайские художники понятие «культурное наследие». Для одних оно ассоциируется с многовековой традицией, для других — с эпохой

культурной революции, когда все древние традиции тщательным образом уничтожались.

Другие разделы выставки, напротив, посвящены индивидуальному восприятию современными китайцами себя, своей личности и своего тела, и эти аспекты общей темы поданы через фотографию, главного посредника в деле документирования жанра акционизма. Любопытен эффектный снимок, запечатлевший перформанс художника Жанг Хуаня, состоявшийся в 1994 году. Самоотверженный молодой человек, в то время студент Центральной академии изящных искусств КНР, намазав себя медом, зашел в общественный туалет и целый час расхаживал там, облепленный мухами. После чего нырнул в близлежащий пруд. По собственным словам художника, этот перформанс выражал не что иное, как «внутреннее состояние» автора, дошедшего до уровня полнейшей опустошенности.



Рома Пас. Здесь, в Китае (Портрет с тенью). Фотография. 2005



Рома Пас. Fingerspitzen. Фотография. 2005

дом культур мира (берлин)

25 мая — 9 июля. «Sora da cultura» в Доме культур мира. Фестиваль бразильской культуры и искусства. Совместно с Министерством культуры Бразилии

инфо+

рома пас: фрагменты Китая

В амстердамском Стеделик-музее — выставка «Здесь, в Китае». Ее автору, голландской художнице Роме Пас, 32 года. Экспозицию этой многообещающей представительницы актуального искусства можно увидеть в Амстердаме до 12 марта.

«Здесь, в Китае» создавалась в городе Хьямен на севере КНР по впечатлениям Ромы, а они у внимательного путешественника всегда особенные. Тем более у художника, и Пас подчеркнула невозможность передачи своего опыта после посещения этой страны какими-либо традиционными средствами. Социальные коды у европейцев



Рома Пас. Кактусы в конструкции. Серия крупноформатных отпечатков на шелке. 2005

и китайцев абсолютно разные, объясняет она, и любая репрезентация Дальнего Востока европейцем должна вначале пройти сложный процесс декодирования, возможно, и безрезультатный.

Выставка Ромы — мультимедийная: на ней есть фотографии, рисунки, видео, флэш-анимация. Разнообразие техник должно навести на мысль о парадоксально возрастающей фрагментарности нашего восприятия китайцев и Китая, и потому Пас подает материал как визуальный фрагментарий, сочный микст из многочисленных обрывков реальности и всплеск восприятия.

биеннале уитни: «американская ночь»

Одно из главных событий этого выставочного сезона — биеннале Уитни — открывается 2 марта в одноименном нью-йоркском музее. Выставки, проходящие здесь с момента основания музея в 1932 году, по традиции объединяют американских художников (в этом году их около ста), но отражают все разнообразие техник и концепций современного искусства в целом.



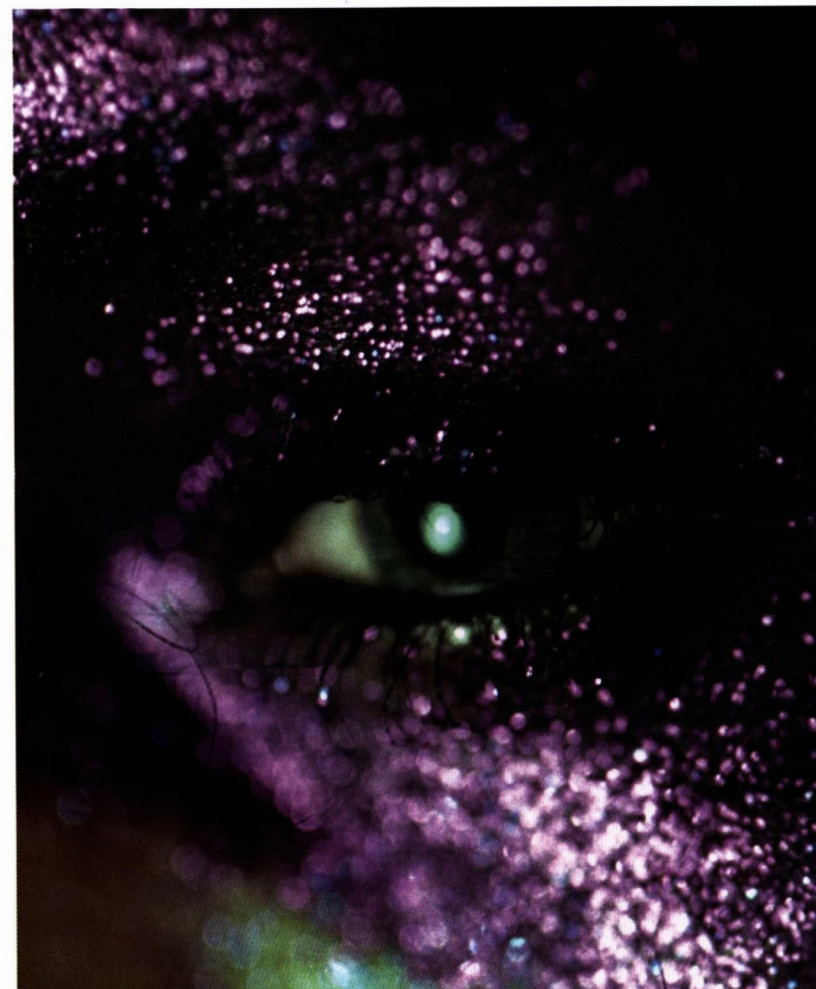
Джордан Волфсон. Последний монолог Чарли Чаплина из фильма «Великий диктатор» (1940), переведенный на язык знаков. (Название работы — это весь монолог). 2005. Кадр из фильма. Courtesy of Perry Rubenstein, New York

Уитни-биеннале этого года названа «День для ночи» — по второму названию кинофильма Франсуа Трюффо «Американская ночь» («La nuit américaine», 1973), под которым он шел в прокате. И, если название события хоть в какой-то мере определяет его концепцию, «День для ночи» в Уитни подразумевает распространенную технику «ночных» съемок в дневное время, когда используются специальные фильтры на объективах кинокамер.

По мнению кураторов арт-действия Крисси Айлес (Chrissie Iles) и Филиппа Вернье (Philippe Vergne), в их задачу входило исследование состояния американской культуры, которое они определили как Протопросвещение, — увлеченность чем-то иррациональным, мистическим, темным, эротичным и жестоким. Художники — участники биеннале работают как бы на пересечении всех этих энергетических потоков, находясь в некоем пространстве между «историей форм и формами истории», то есть пребывая в своеобразной сумеречной зоне, на границе дня и ночи.

Отталкиваясь от такой концепции, кураторы в основном вдохновлялись идеями, связанными с неопределенностью, экзальтацией, искусственностью, игрой, политикой и прочими амбивалентными вещами. Отсюда весьма специфические названия разделов проекта: «Неопределенные идентичности и неуловимые образы», «Шок и трепет», «Археология настоящего», «Жизнь на экране».

Итак, современное искусство вновь вступает в романтическую фазу, хотя новый романтизм пока и проявляется в эксплуатации уже разработанных идей и образов. В то же время их трансляция осуществляется с помощью новейших технологий, привлекаемых на помощь фотоискусству и видео. Интересно, что в зоне романтических интересов «актуальщиков» наряду со всякого рода метафизикой легко уживаются и такие жесткие темы, как война в Ираке или президентская кампания 2004 года.



Мерилин Минтер. Пурпурный взгляд. Металл, фотография на эмали. 121,9x91,4. 2005. Collection of the artist; courtesy of the Salon 94, New York



Пьер Хуг. Кадр из фильма «Путешествие, которого не было». Wollman Ice Rink, Central Park, New York. 2005. A project of the Public Art Fund in collaboration with the Whitney Museum of American Art. Courtesy of the Marian Goodman Gallery, New York and Paris. Photography by Tom Powel Imaging



Лиз Ларнер. RWBs. Алюминиевые трубы, проволока, висячие замки, ключи. 208,3x297,2x297,2. 2005. Collection of the artist; courtesy Regen Projects, Los Angeles

арс 06: реальность мертвая и живая

инфо+



Берлинде де Бруйкере. Jelle Luijpaard II. Воск, железо, эпоксидная смола. 2004–2005. Courtesy of the Galleria Continua, San Gimignano — Beijing; Hauser & Wirth Zürich — London. Photo: Petri Virtanen / KKA

Герда Штайнер, Йорг Ленцлингер. Лебединое озеро. 2005. Photo: Pirje Mykkänen / KKA

21 января в музее Киазма в Хельсинки открылась ежегодная выставка АРС. Нынешняя АРС 06 имеет тематический подзаголовок — «Чувство реального» и собрала более 100 работ 40 художников из 24 стран, которые до осени будут занимать все пространство этого изысканного по архитектуре современного музея Финляндии.

Чувство реального — сложное понятие, и, наверное, поэтому экспонаты АРС 06 столь отличны друг от друга. Хотя встречаются и параллельные версии... Так, инсталляция братьев Чепменов «Секс» (перепев их же «Великих подвигов против покойников») своей эстетизацией мертвой в прямом смысле природы очень напоминает работы Берлинде де Бруйкере, «Безмолвную лошадь» и «Jelle Luijpaard». Другие схожие между собой проекты, напротив, обращены к природе живой. Это искусственный куст, созданный Петой Койн, и «Лебединое озеро» Герды Штайнер и Йорга Ленцлингера. Авторы последней инсталляции, напоминающей фрагмент экспозиции какого-нибудь Зоологического музея, специально приехали в Финляндию еще летом, за полгода до выставки, чтобы собрать необходимый материал — местные растения — для своей сложной и действительно роскошной работы.

Попали на АРС и российские художники — группа «АЕС+Ф» с проектом-участником I Московской биеннале «Последнее восстание» и Александр Пономарев с видеоинсталляцией «Топология абсолютного нуля».



Петта Койн. Без названия #1163 (Родина). Воск, сталь, ветка дерева, проволока, гипс, искусственные цветы, перья, пигмент. 268,2x258,1x152,4. 2002–2004. Courtesy of the Galerie Lelong, New York. Photo: Wit McKay



Реконструкция полиптиха Уголино ди Нерио с главного алтаря собора Санта Кроче во Флоренции на фоне старинных витражей, Мюнстер. 1325—1326



Бартоло ди Фреди (мастерская). Погребение св. Павла-отшельника. 1380—1390. Фрагмент. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Foto: Christoph Schmidt



Джованни ди Паоло. Распятие. 1440. Фрагмент. (Центральное изображение пятичастного полиптиха). Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Foto: Jörg P. Anders

ВЕЛИКОЕ ИСЧЕЗНОВЕНИЕ ЗОЛОТА

Дарья Акимова

Gemäldegalerie, Берлин. *Geschichten auf Gold*. До 26 февраля

«Сотник, стоявший напротив Его, увидев, что Он, так возгласив, испустил дух, сказал: истинно Человек Сей Сын Божий» (Евангелие от Марка, 15:39). В «Распятии» (1440) Джованни ди Паоло сотник этот, указывающий на Христа, — юный прекрасный всадник, близкий родственник всех святых рыцарей. Светится его лицо, светится нимб над его волосами, светится окутывающий его фон, светится нежная рука с мягкими пальцами. Это свечение — не только заслуга кисти Джованни. Это сияние создано золотом.

В Берлинской картинной галерее — итальянская икона XIV и XV веков. Главный герой здесь — огромный алтарь Уголино ди Нерио 1325 года, произведение сиенского мастера, находившееся прежде во флорентийской Санта Кроче. Выбор этого алтаря создателями выставки символичен. «Geschichten auf Gold» фактически рассказывает о диалоге Сиены с Флоренцией на протяжении веков. И если первая половина выставки (XIV век) посвящена главным образом Сиене, то вторая (XV век) отдана Флоренции, — остальные же школы Италии представлены лишь немногими вещами. Уже в 1790 году, когда алтарь Уголино был тщательным образом зарисован (рисунки хранятся в Ватиканской библиотеке), в нем все еще не хватало нескольких частей. До наших дней без потерь дожила только семичастная пределла. Сегодня фрагменты алтаря хранятся разрозненно: в Берлинской картинной галерее, в лондонской Национальной галерее, в нью-йоркском музее Метрополитен; и когда «фрагмент» вновь становится частью целого, — это событие.

Соединить XIV и XV века вообще очень сложно. От конца 13-го и начала 14-го столетий, то есть времени, в которое работал Джотто и которое В. Н. Лазарев определил как Проторенессанс, можно пере-

кинуть мостик прямо в ренессансную живопись 15-го столетия. А вот то, что течет под этим мостом, то есть мощный пласт живописи 14-го столетия, в котором намеки на будущее искусство Ренессанса угадываются с большим трудом, в картину ровного и поступательного развития живописи никак вписываться не желает. Соблазнительно было бы объявить художников этого времени (пусть даже талантливых) жалкими ретроградами, вставлявшими палки в колеса прогрессивному искусству Возрождения, которое из-за них пришло почти на столет позже, чем могло бы (начавшись лишь в 1427 году, когда Мазаччо во Флоренции написал свою «Троицу»). Однако это только в гонках Формулы-1 «феррари» обгоняет «рено», а прочие вылетают на обочину. В захватывающей истории превращения искусства Средних веков в искусство Возрождения никого в кювет не сбрасывали, и искусство не исчезало бесследно, демонстрируя в своей эволюции если не абсолютную, то по крайней мере уважительную преемственность формы. Предположить, что картины Мазаччо желали опровергнуть прежнее искусство словно хулиганской прокламацией дадаистов, вряд ли возможно. И все же есть несколько узловых точек, словно вех на болоте, по которым лучше пройти, чтобы вернее понять, как искусство поздней готики уступило Ренессансу и что оставило ему в наследство. Одна из таких вех — золото.

Золотой фон до середины XV века — это главный способ передачи сияющего божественного пространства, небесной тверди, которая обретает в золоте всю свою силу и полновесность. Божьи небеса — они золотые, но постепенный отказ художников от золотого фона и появление синих небес на картинах и есть примета прихода Ренессанса. Берлинская выставка, названная «Geschichten auf Gold», на самом деле не «Истории на золоте», а «История исчезновения золота».

Золотой фон (главным образом золотое небо) не исчез в один день. Он «размывался» медленно. Когда художники отказались от наклеивания на картину тончайшего листового золота и начали писать золотом как специальной сложной краской (у Ченнино Ченнини описываются оба способа создания «золотой» части картины), — это уже был вполне решительный шаг к тому, чтобы однажды изменить драгоценному составу. Придуман был также метод втирания в краску золо-

той пыли, чтобы придать цвету объем и мерцание. Речь, разумеется, не шла об экономии, но появилась необходимость заменить золотое на синее. Между прочим, настоящая лазурь была баснословно дорогой краской: фра Анджелико во всех фресках монастыря Сан Марко смог написать ею один только плащ Богоматери.

Традиционно считается, что с приходом голубого неба картина теряет свою сакральность: так художники свидетельствуют о том, что посюсторонний мир с его собственным небом и собственными делами становится единственно реальным, подлинным. Вытесняется чистый символ, приходит скромное практичное знание человеческой истории, и история Христа становится лишь ее частью. Тем не менее ни о какой натурфилософии в начале XV века речи не идет, здесь не изучают божественное как любопытный феномен, подлежащий препарации. Здесь пишут картины о Боге. Не о человеке, который «штудирует» божественное, и даже не о «Боге внутри человека» (этим займутся гораздо позже народившиеся протестанты), но о человеке — внутри Бога. Если небеса на картине Кватроченто синие, это не значит, что умерла вера в «золотое небо». Это значит, что Бог стал ближе и осветил собой не исключительно другие небеса, но вот эти, сегодняшние, стоящие над нами.

И это очевидно на выставке в Берлинской картинной галерее. Если вы, побродив час по темному тихому залу, сможете сказать, что поздние картины, датированные XV веком (без золота), пронизаны меньшей верой, меньшей силой, чем картины из века 14-го (с золотом), то считайте, что вы доказали безбожие Ренессанса. Однако все дело в том, что вы так не скажете. Больше того: вы просто не сможете точно сказать, в какой именно момент ваш глаз перестал видеть золотой фон картин, потому что золотое сияние (в отличие от самого золота) из них не пропало. Скорее, наоборот, золото в какой-то момент, на сломе эпох, перестает поражать воображение. Вы вряд ли обратите внимание на то, что на картине **Бенедетто ди Биндо** в святой, однако достаточно «куртуазной» сцене со святой Маргаритой (1410) в благоуханном лесу, где дамы и конные кавалеры одеты словно представители знатного общества, решившие устроить пикник на природе, едва заметный за холмами и листьями край неба написан



Фра Филиппо Липпи. Рождение святого Амвросия. 1447. (Фрагмент алтаря Королевы Марии Сан Амброджио во Флоренции). Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Foto: Jörg P. Anders

золотом. Золото здесь уже не «срабатывает» как проводник в горный мир; зритель все равно остается на грешной земле.

На более ранней картине, сиенца **Бартоло ди Фреди**, в сценах из жизни двух святых отшельников Павла и Антония найден замечательный способ подчеркнуть роль золота: помимо мощного золотого фона присутствует только один основной цвет. Этот цвет — почти что глухой серый, который гасит все прочие краски и превращает картину в подобие чернофигурной росписи. Путь аскетичный и строгий, как и путь двух героев, и он мог бы сохранить роль золота для картины, однако непременно «съел» бы саму плоть живописи.

На смену зримой и наглядной святости приходит иной способ ее передачи: эта святость переливается из фона в самую живописную плоть картины. Золото находится теперь там, внутри рисунка и цвета, и каждый из авторов пишет его по-своему. Золото — это выраженная через линию и краску (любую краску) идея рая, света, добра, Бога. И отныне оно переплавляется в арсенал живописца и выражается через кисть, через скромную терраверде, через композицию и карнацию — словом, через мастерство автора-художника. Оно перестает быть имперсональным просто потому, что ему некуда больше деться. То, что мы привыкли звать словом «гений», то, что помогает отличать одного художника от другого, и есть золото. Как киллингский Тигр, оно светло горит из чаши каждой достойной картины Кватроченто. У каждого художника это «золото» — свое. У **Бенедикто Гоццолли** в сцене воскресения мальчика святым Зиновием (1462) оно — в горящих алых одеждах горожан и в поступи воскресшего, повторившейся в глубине картины в шагах крепкого юноши, — таким сможет теперь стать мальчик. На крошечной доске **фра Филиппо Липпи** (1447), повествующей о рождении святого Амвросия, золотом — задолго до Леонардо — становится сам воздух. Разумеется, утраты части красочного слоя способствовали возникновению в картине изумительной сквозящей атмосферы теплой большой комнаты. Однако тихая прелесть и чистота женского царства, в котором среди прочих товаров три скромные молодые женщины, беседа над колыбелью, превращаются в трех граций и трех парок, — не благопривнесенная, но подлинная, написанная отцом Филиппо.

На выставке специально не сделано никакого упора на громкие имена: **Мазаччо** соседствует здесь со скромными мастерами вроде **Франческо ди Нерио да Вольтерра**. Однако важно, что как раз с приходом не-золотой картины «имен» (тех, которые вошли в учебники) становится больше, чем во второй половине XIV века. Суд над картиной и над ее автором теперь становится строже, благо упустить из виду золотое божественное свечение, «забыть» о нем проще, чем раньше. И тем ценнее художник, который умеет его воплотить — новыми средствами живописи, освобожденными от средств ювелира. Что удивительно: в эпоху Кватроченто это умеют почти все. Отказ от золота воспитывает мастеров. Хотя вот ранний алтарь **Мантенья**, художника несравненной смелости, главного новатора XV века, по велению заказчика написан с золотым фоном. Золото — материал дра-

гоценный сам по себе, золото — это роскошь. Чтобы повесить в храм картину «бедную», то есть не прикрытую от взглядов прихожан и паломников безусловным, безупречным золотым сиянием, надо верить. Надо истово верить в то, что сила твоей кисти и твоей веры будет значить гораздо больше, чем золотая пластина. Надо истово верить в то, что перед твоей иконой все равно будут молиться.

Есть один важный момент в биографии золота в итальянской живописи этого времени, который остался «за кадром» выставки: история золотых нимбов. Нимб над головой святого героя очень долго оставался последним золотым бастионом на картине. Он менялся с течением времени. От весомых золотых дисков, выполненных поверх стукковых рельефов и выступавших над плоскостью доски, он постепенно редуцировался до золотой пластины-тарелочки, а затем «сократился» до тонкого золотого ободка или же едва заметного сияния, причем вариаций всех этих нимбов существует великое множество. Так, вместе с линейной перспективой в эпоху Кватроченто входит ракурсный нимб. Вместо совершенного круга, отчетливо прописанного над головой святого (куда бы ни склонялась эта голова) и вообще-то весьма точно отображающего на плоскости ту самую «ауру», прозрачный светящийся шар, который видят над иными головами чувствительные к энергетике люди, — вместо этого нимба появляется над макушкой святого овал, развернутый к зрителю под тем же углом, что и сама живая фигура святого героя. Интересно, что тот же Мантенья к концу жизни от «ракурсного» нимба отказался: уж раз это свечение не буквально «предмет», прикрепленный к голове наподобие короны или тиары, то и изображать его нужно не как предмет, а по его собственным законам, перспективе видимых предметов не поддающимся.

Однако, отказываясь от золота, живописцы не отказываются от изображения камня — напротив, начинают создавать силами красок живой, теплый мрамор. У **Лоренцо Монако** в «Тайной вечере» (1389) найден прием, который позже повторит в своей фреске на тот же сюжет **Андреа дель Кастаньо**: глубоко в галерее, за спинами сидящих апостолов, полукруглые арки стены «облицованы» разноцветным мрамором — каждому апостолу дан свой цвет, за Христом он — ярко-алый.

Само место действия, сам камень стен начинают говорить. Благочестие и святость поселяются не вообще на земле, а вот здесь, вот в этом конкретном доме. Если у **Джованни ди Паоло** изумительная келья святого ученого Иеронима (в ней царит эдакий «творческий беспорядок», который перемешивает книги, свитки, столы, колонны и ракурсы) расположена в месте неопределенном, то в «Смерти Доминика» **фра Анджелико** монахи стоят посреди вполне определенного кьостро. Стены флорентийского монастыря обнимают Доминика вместе с монахами, и стены эти, перестроенные Микелоццо уже после написания этой картины, вполне узнаваемы. Это настоящий флорентийский цвет, настоящий флорентийский камень, настоящие флорентийские подвижники. Ясное и вечное небо стоит над этой сценой у фра Анджелико. Небо это — синего цвета.

ТОРОНТО: ЗДЕСЬ НЕСКУЧНО

Павел Войницкий (Торонто — специально для «НОМИ»), фото автора

Страшное слово «мультикультурализм» («мультикультурный») в североамериканской дефиниции обозначает мирное сосуществование различных культур в одном социуме. В Канаде, стране иммигрантов, это понятие ключевое, и особенно актуально оно для Торонто — города, в котором больше половины жителей говорит с иностранным акцентом.

Торонто — крупнейший мультикультурный мегаполис. В разделенном на этнические гетто, совмещающем плоды цивилизаций со всего света городе существуют более 400 галерей, представляющих канадское и международное современное искусство. Разбросанные по городу прихотливой россыпью, они часто собираются в арт-дома и арт-районы. Свою характерную среду имеют, например, Куин Стрит Арт Дистрикт (недавняя периферийная улица, в последние годы оккупированная молодыми галереями), 401 Ричмонд Стрит (пятиэтажная бывшая фабрика, заполненная художественными или близкими к искусству организациями и студиями, — первый этаж полностью галерейный, выше — меньше), Йорквиллская колония галерей в Даунтауне (здесь дорого: исторический центр). Променад по этим мини-территориям искусства поражает обилием галерейных проектов, концепций, направлений.

Сориентироваться в таком разнообразии проще, разделив галереи по принципу финансирования. При таком подходе выясняется, что все они делятся на три основные группы: *коммерческие* — представляющие частный бизнес; *публичные* (национальные, провинциальные или муниципальные) — живущие за счет государственных грантов и спонсорства; и *сообществ художников* — которые тоже используют гранты, практикуют фандрайзинг, но выставки осуществляют в основном за счет средств самих творцов.

Коммерческие или частные (commercial, private) галереи — это чистое зарабатывание денег, процесс, в котором искусство — специфичный товар. Как правило, такие предприятия устраивают регулярные, сменяющиеся в жестком ритме выставки-продажи качественных вещей, рассчитанных на уютное вживание в интерьеры аппер-миддл-класса. Именно в таких галереях доминирует вечно живая живопись, от абстракции до фигуративности разной степени гламурности. Характерный пример — старейшая канадская частная галерея «Бо-Ши» (Bau-Xi Gallery; название в переводе с китайского означает «Великий подарок»). Она была основана в далеком апреле 1965 года китайским иммигрантом Бо-Ши Хуангом (Bau-Xi Huang), сейчас является успешным коммерческим проектом и представлена также в Ванкувере (где главный предмет спроса — живопись) и в Сиэтле (где лучше покупают скульптуру). Совет директоров предприятия, среди которых сын основателя, определяет, стоит ли выставлять художника, полагаясь на свои чувства и опыт и не прибегая к искусствоведческой экспертизе. В качестве главного принципа работы, таким образом, выступает стилистическая всеядность, основанная на личных предпочтениях (или на коммерческих предчувствиях) владельцев. Это наглядно иллюстрирует экспозиция в Торонто: в трех ее залах соседствуют геометрический абстракционизм с тяготением к минимализму, оп-арт, эффектами внутреннего свечения обаянный новым материалам (полимерная резина), экспрессионизм с ар-нувошными декадансными сюжетами и добротная плотная реалистическая живопись с золотистым закатным блеском и туманными атмосферными эффектами.

Коммерческое крыло — мейнстримное по количеству продаж и по представленности на галерейной сцене.

Публичные (public) галереи существуют в градациях от небольших университетских до музейных по статусу. Крупные галереи этого рода показывают признанных в стране и мире авторов и собирают коллекции, попадание в которые для художника — билет в «историю канадского искусства». Это престижные залы, выставки со знаком качества, подтверждающие репутацию экспонентов, а также архив, лекционная и издательская работа. Одно из лидирующих предприятий



Район галерей в Даунтауне



Район галерей в Даунтауне



Фрагмент экспозиции «Wallwork»



Фрагмент экспозиции «Swing Space»



Фрагмент экспозиции Музея современного канадского искусства

публичной категории — галерея «Пауэр Планта» (Power Plant Art Gallery). Ее текущие проекты: мировая живая классика — бесконечный медитативный диалог со временем Он Кавары (On Kawara), — современное национальное произведение — «гендерной тематики» видео-инсталляция Жавьер Теллез (Javier Téllez), — и немного истории: трогательное воскрешение в выставочном пространстве уже несуществующей галереи «Колд Сити» (Cold City Art Gallery), интересный четырнадцатилетний срез (1986—1999 годы) канадского актуального искусства.

Демонстрацией «истоков» выглядят галерейные репрезентации коллекций современного искусства, собираемые публичными организациями: классика 1990-х в Музее современного канадского искусства и «Уют: Смысл дома» — два зала живописи и графики 1950—1980-х в «Харт Хаузе» (Hart House Art Gallery). Подобные выставки позволяют заглянуть в глубину процесса: становятся видимыми этапы, предшествовавшие современному буйству тенденций. Публичные галереи — островки стабильности, твердой почвы среди стремительно-го потока арт-жизни Торонто.

Галереи художественных ран-центров и сообществ художников (artist-run-centers & co-operatives) представляют искания групп творцов-единомышленников. Самоуправляемые кооперативы — миниатюрные канадские Союзы художников — ведут выставочную деятельность за счет членских взносов и целевых государственных грантов. Это ассоциации по специализации (сообщества скульпторов или акварелистов), по гендерному признаку (организации художниц), по национальности (этнические общины), но чаще всего по близости творческих интересов. Типичный галерейный проект: в кооперативе «Ред Хед» (Red Head Gallery) — персональная выставка одного из его членов. «Бумажные карты» Питера Духаиса (Peter Dykhuis) — рефлексия на тему границ и расстояний: стены покрыты прямоугольниками конвертов, кроме одной, на которой ритмично-геометрично размещены бумажные тарелки с цветными силуэтами североамериканских штатов и провинций. В выставочном зале — портфолио остальных членов сообщества и дежурный художник, для объяснений с посетителями.

В отличие от кооперативов, ран-центры не ограничены тесным кругом авторов. Они могут специализироваться в какой-то одной области современного искусства, как галерея «44» (Gallery 44) — в художественной фотографии. Ныне она выставляет кричаще цветной фото-поп в лайт-боксах (проект «Домострой» Тониа Ди Рисиио (Tonía Di Risio)) и, на контрасте, групповую экспозицию молодых художников в классическом ч/б, серебро. Кстати, фотография — всегдашний экспонат в Торонто: кроме «44» здесь есть еще несколько заведений, работающих исключительно с фотоискусством. Кроме того, ряд галерей посвящает свои пространства только видеоарту или инсталляции. Но чаще всего ран-центры мультипрофильны, вот только живопись в них встречается крайне редко.

Ран-центры — базы для независимых кураторских проектов, например «YZZ Gallery» приняла «Арт + Активизм», курируемый Ким Прюсс (Kim Preusse). Искусство, включенное в пространство политики, кажется, одинаково во всем мире. Однако здесь своя местная специфика: проблемы индейцев, борьба за права сексуальных меньшинств. Среди представленных постеров, документации и видео привлекает яркой расцветкой передвижная оптимистическая инсталляция Дэниела Йоллифа (Daniel Jolliffe) «Одна бесплатная минута»: велосипедно транспортируемый желтый ящик-прицеп с красным громкоговорителем, из которого льется непрерывный поток общественного сознания. Художник дает возможность горожанам нескольких стран откомментировать ситуацию в мире — в течение одной минуты, — бесплатно позвонив на выделенный мобильный номер. На выставке в аудиоформате представлены спичи от «Хмм... Ну, что сказать... ммммм...» до почти непереводаемых (и не приводимых здесь, естественно) комментариев некоторых аспектов политики Джорджа Буша. Ценность большинства экспонатов определяется актуальностью заявленной проблемы, а не качеством самого арт-объекта. Международный и явно антиамериканский проект включает авторов из проблемных стран, таких как Афганистан, Палестина и Иран.

Эта разновидность галерей наиболее «живая», экспериментальная. Пожалуй, именно здесь находится передовая канадского искусства, вооруженная новейшими медиа, видеоартом, перформансом и другими «непродажными» или «с трудом продажными» техниками.

Кроме основных трех, есть и другие варианты галерейной деятельности, например такие как выставка независимого куратора Катарин Малгерин (Katharine Mulherin) в «Гладстон-отеле» (The Gladstone Hotel). Фигуративная (в основном) живопись в интерьерах стиля модерн на трех этажах функционирующего отеля выглядит неожиданно органично. Выставка, скромно описываемая куратором как собрание «лучшей современной живописи, доступной в Торонто», «с отсылками к фотографии, кино, театру, текстилю, еде, популярной музыке, дизайну, фолк-арту, Интернету, эротике, комиксу, коллективной памяти, ландшафту, архитектуре, джанк-культуре, литературе...», — это, конечно, выставка-продажа. И качественный микст из живописных произведений, стремящихся поймать зрителя (потенциального покупателя) нетривиальной техникой исполнения (живопись на металле, энкаустика, коллаж) или «многодельной» аккумуляцией деталей, фрагментов, или энигматичностью контекстов.

Интересна галерея Художественного фонда Идессы Хенделес (Ydessa Hendeles Art Foundation), показывающая публике фрагменты коллекции основателя этой организации. Среди навязчивой в Торонто экономии пространства — роскошный оазис расточительства по принципу «одна работа в одном зале». Выставляется классика современного искусства — Лючиано Фабро (Luciano Fabro), Катарина Фриш (Katharina Fritsch), кроме прочего, великолепно экспонирована

ный выводок щенков-вазочек Джеффа Кунса с живыми цветами (белый фарфор, белые розы и лилии, запах).

Интенсивный галерейный процесс Торонто не менее масштабно представлен в параллельном медиа-пространстве. Несколько журналов, ежемесячные арт-путеводители и другая сопутствующая полиграфия, виртуальные двойники галерей и выставок в Интернете — это работает, скорее, на коммерческий эффект. Для некоммерческих галерей важна поддержка проектов при помощи разветвленной системы государственных грантов. Естественно, что такая активно стимулируемая среда качественно неоднородна, однако всегда можно найти, путешествуя по экспозициям, среди калейдоскопа красок, стилей и экзотичностей, «осмысленные» работы. Они могут повстречаться всюду — и иногда, зайдя в маленькую галерейку-лавочку, зажатую между продуктовым и модным японским магазинами, обнаруживаешь вдруг замечательную инсталляцию, вполне представимую в нормальном среднеевропейском биеннальном проекте.

И все же невозможно избавиться от ощущения избыточности, чрезмерной аккумуляции контекстов, фрагментов культурных идентичностей. В этой пестрой лоскутной картине непросто разглядеть именно специфически канадские произведения — таковыми кажутся, например, работы Брайана Юнгена (Brian Jungen), интерпретации традиционных масок Западного побережья, сшитые из кроссовок фирмы «Найк». Преображенный художником характерный «продукт общества потребления» удивительным образом сочетает концепции японских игрушек-трансформеров, голливудские аллюзии («Хищник», конечно), пост-априорную утилитарность (все же сразу понятно, что это бывшие кроссовки) и странную угрожающую эстетичность. Как раз тот случай, когда удачно сложившиеся культурные пазлы образуют оригинальный свежий концепт, — впрочем, это уже классика: скульптура из серии «Прототипы нового понимания» находится в постоянной коллекции Художественной галереи Онтарио.

Из животрепещущего «типично канадского», — пожалуй, проект «Я представляю» в ран-центре «A Space», эксплуатирующий темы иммигрантских комплексов и проблем национальной (в данном случае афро) идентичности в мультикультурном обществе. Среди экуменических символов вроде глобусов в детской песочнице — демонстрируемый в формате видео бесконечный перформанс чернокожей (очень чернокожей) торонтонианской художницы Камиллы Тернер (Camille Turner), самопровозгласившей себя Мисс Канадианой и в этом качестве разъезжающей по свету. Кроме затрагивания специфических североамериканских «черных» проблем, это произведение отличается искренностью и провокативным прямым взаимодействием с социумом, которые кажутся очень канадскими.

Галерейная жизнь — только видимая часть живого арт-процесса Торонто. Сверкающая поверхность, за которой просматривается вну-

треннее движение удивительного сплетения художественных традиций, культур, стратегий. В этом городе континентальное бормотание об ужасах и опасностях глобализации кажется смешным и далеким. Да — дикая смесь, салат, мозаика, — но никак не нивелирование и растворение национальных идентичностей. Конечно, результат непредсказуем. Но зачем делать прогнозы? Культурная-мультикультурная модель работает сверхпродуктивно, создавая произведения под объединяющим брэндом «канадское искусство».

На сочувствующий вернисажный вопрос — «Не трудно ли жить под таким грузом информации?» — торонтонианский работник кисти и холста, глядя на меня внациональными слегка безумными глазами настоящего художника, отвечает: «Нет, я нутром чувствую, что изображать». Вот и хватит умничать — творцы сами разберутся, что делать с мультикультурализмом. Зато по выставкам здешним ходить не скучно.



Фрагмент экспозиции галереи «YZZ». Проект «Арт-активизм»



Сфинкс. Х., м., 167x80, 2004

болеть модно

Михаил Волков

Галерея современного искусства «Anna Nova»,
Белла Матвеева. «Птичий грипп». 17 января — 25 февраля

Стеклянные двери. Два небольших современных зала с мягким светом. Тихая, приятная, но совершенно незапоминающаяся музыка. Одна из стен превращена в экран для идиллического фильма из жизни водоплавающих птиц. А на остальных — холсты с розовой женской плотью. И золото, золото, золото...

«Проект Беллы Матвеевой „Птичий грипп“ — открытое размышление на тему, что такое кэмп», — утверждает куратор выставки Аркадий Ипполитов. И далее размышляет на заявленную тему сам: «Кэмп — это китч, прошедший горнило декаданса и хорошо знакомый с пресловутым языком модернизма, и его отличие от эстетики классического салона в том, что они как бы иронизируют над тем, что его восхищает, и в то же время иронизируют над иронией, к которой приходится прибегать, чтобы вас не поймали на восхищении тем, над чем принято иронизировать всем приличным людям, претендующим на обладание так называемым „хорошим вкусом“». Хороший же вкус всего лишь условность, принятая тем или иным кругом для удобства общения в определенный отрезок времени, и ничего больше, как пустое словосочетание».

Суждение это, на мой взгляд, весьма спорно. Разумеется, понятие «художественный вкус» — условность. Такая же условность, как и все понятия эстетики и морали. К примеру, в традиционном искусстве, которое по своему характеру стоит вне эстетических категорий, китч попросту невозможен. Главное же условие существования последнего — наличие в обществе понятия «хороший вкус». Без него китча не было бы, подобно тому, как нет понятия «верх» без понятия «низ». Китчевое искусство и осознает себя как китч только тогда, когда противопоставляется «эталонным», так сказать, образцам (специально беру это слово в кавычки). Образцам, которые большинством образованного меньшинства приняты как искусство «высокое», стоящее вне обсуждения и критики.

Являются ли китчем картины с изображением Маврокордато в красных панталонах и мундире или греческой героини Бобелины, одна нога которой кажется больше всего туловища любого из тех щеголей, которые наполняют гостиные? Для Собакевича и его домашних

...Да модная болезнь: она
Недавно нам подарена.

Александр Пушкин. «Сцена из Фауста»

такой вопрос не стоит: эти картины являются органической частью тщательно выстроенного интерьера. Но стоит только взглянуть на них глазом искушенного в искусстве человека, стоит только сопоставить их с картинами, висящими в иных местах, как они сразу приобретают несомненный оттенок китчевости. Таким же китчем являются романы Дарьи Донцовой или Марины Воронцовой, — но они осознаются как китч лишь потому, что их есть с чем сравнивать. А вот, скажем, шоу Филиппа Киркорова и «Фабрики звезд-4» ни в коем случае нельзя назвать китчем, потому что другой эстрады у нас сейчас нет.

В отличие от китча, который требует лишь вертикальной ценностной иерархии, кэмп — явление гораздо более сложное. Если китч возникает спонтанно, неосознанно, то кэмп является продуктом тщательной эстетической селекции, результатом концептуальных размышлений о генезисе и формах существования вторичного и вульгарного. Словом, кэмп — это осознанный, отрефлектированный китч. Для его описания недостаточно зычной рекламной кричалки: «Налетай, торопись, покупай живопись!», — он опутывается элегантно словесной тканью, становится предметом развернутых эстетических спекуляций (я употребляю это слово исключительно как философский термин), образец которых был процитирован выше. Кэмпу непременно нужен контекст, нужны предшественники и гипотетические последователи. Для него важно, чтобы в памяти у зрителя был ряд определенных образов-клише, обращаясь к которым, он и будет выстраивать свой эстетический message. Словом, кэмп должен встраиваться в определенный временной ряд, ощущать себя наследником и продолжателем какой-то традиции, какого-то арт-единства, от эстетики которого он может отталкиваться. И я не склонен утверждать, что это явление возникает исключительно в недрах декаданса, — оно гораздо шире. Свой маленький кэмп есть у каждого солидного, отстоявшегося направления искусства (да и литературы, пожалуй, тоже).

Ну да хватит о кэмпе. Поговорим о «Птичьей гриппе».

Называясь эта выставка по-иному, едва ли можно было бы считать ее концептуальным проектом. По крайней мере, он выглядел бы совершенно иначе, — и это еще одно свидетельство того, что кэмп рож-

дается из скрещивания визуального и вербального. Будь любая из десятка представленных на выставке картин оторвана от своих сестер и помещена в иную среду, она едва ли задержала бы на себе внимание пресыщенного знатока. Подобные работы обычно становятся предметом гордости корпоративной коллекции банка средней руки или домашнего собрания торговца подержанными сенокосилками. В том случае, правда, если покупателей не испугает их откровенный лесбийский замес.

Формально Белла Матвеева принадлежит к группе неоакадемистов, справляющей в этом году свое пятнадцатилетие и ставящей своей целью возродить классические традиции искусства. Судя по «Птичьему гриппу», в живописи Матвеевой «нео» гораздо больше, чем «академизма». Едва ли кто сможет увидеть здесь следы влияния Жака-Луи Давида или Бугро, а уж тем более Бронникова или Семирадского. Разумеется, я имею в виду не обычные сюжеты академической живописи, а рисунок, характер изображения обнаженной человеческой плоти, который у Матвеевой весьма далек от классического канона. Для нее эмоция важнее, чем правильный контур. Ее женщины — сгустки чувственности, размазанные по шершавой поверхности холста. Но чувственности не экстаической, рвущейся наружу и сметающей все на своем пути, а внешне холодной, тайной, сокрытой внутри статичных бесстрастных тел. Я бы даже сказал — усталой.

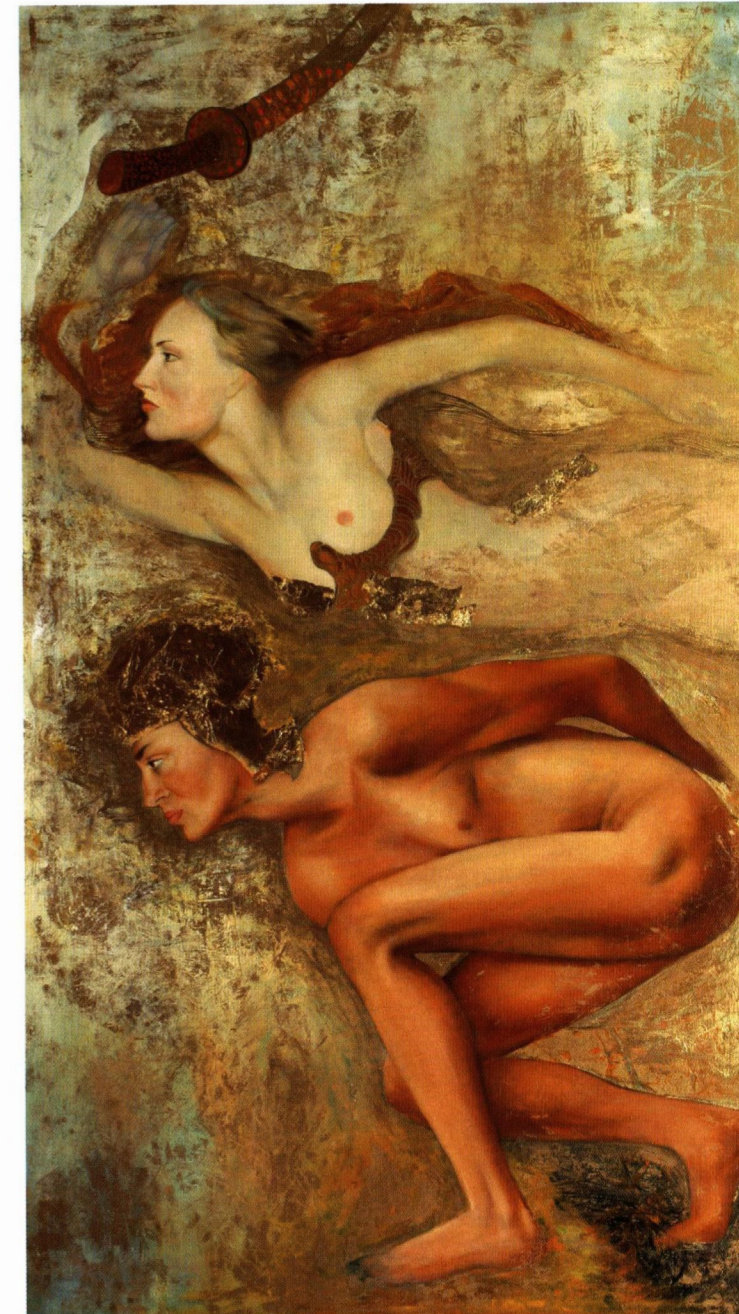
Последнее слово является ключевым для всей эстетики декаданса. Это искусство усталости, пресыщенности, разочарования. Даже яркие, режущие глаз краски — не праздничный колорит Эллады, а инстинктивное желание противостоять сумеречным тонам повседневности. Утомленный глаз декадента уже не в силах различать полутона, чувства декадента притуплены. Все кажется ему пресным, кроме кислоты, все невнятным, кроме истерики, все тусклым, кроме полированного золота. Картины Матвеевой созданы для человека именно такого душевного склада. Возможно, в скучной обстановке классического музея, при ярком свете они показались бы вызывающими, даже вульгарными. Но в полутьме салона, окутанного ароматным дымом курильниц и парами морфия, они на своем месте. Здесь их естественная среда обитания, здесь они выглядят как неперенная деталь интерьера, не бросающая никому вызова и не оскорбляющая ничьих эстетических предпочтений. Впрочем, fin de siècle миновал, времена изменились, и теперь салонная живопись неуклонно приобретает отчетливый привкус ретро, переходя из разряда актуального искусства в искусство хрестоматийное. То, что вчера казалось модной болезнью, сегодня становится одним из способов существования.

Поскольку кэмп сам опирается на хрестоматийные образцы или возникает в полемике с ними, — он выглядит порой как сплошная цитата. «Птичий грипп» не исключение. Вот с молоком матери впитанный Климт («Сераль», 2003), вот правильно законспектированный Матисс («Кокон», 2005), вот перерисованный Джон Эверетт Миллес («Офелия», 2005), — это самый первый ассоциативный ряд. Можно также вспомнить и Бакста, и Гюстава Моро, и других художников. Искусство Беллы Матвеевой произрастает на весьма питательной почве, и этот плодородный слой далек от истощения.

Наряду с живописными полотнами на выставке представлены две расписанные в том же духе ширмы. На обратной стороне одной из них висят дурно выполненные и слегка подмалеванные фотокопии порнографических гравюр конца XIX века. Видимо, по замыслу организаторов выставки, они должны наглядно демонстрировать разницу между китчем и кэмпом. А вот вторая ширма наглухо отгораживает угол. Кто знает, что скрывается за ней. Может быть, тайна искусства кэмп, а может быть — и вовсе пустота. Последнее предположение мне ближе.

И все же почему выставка декадентской живописи названа так странно? Это не объяснено ни в цветном буклете, ни в пресс-релизе. Наверное, так сделано, чтобы каждый сам мог поразмышлять об этом, чтобы у каждого родился свой вариант разгадки этого ребуса.

И я бы мог... впрочем, должен ли?



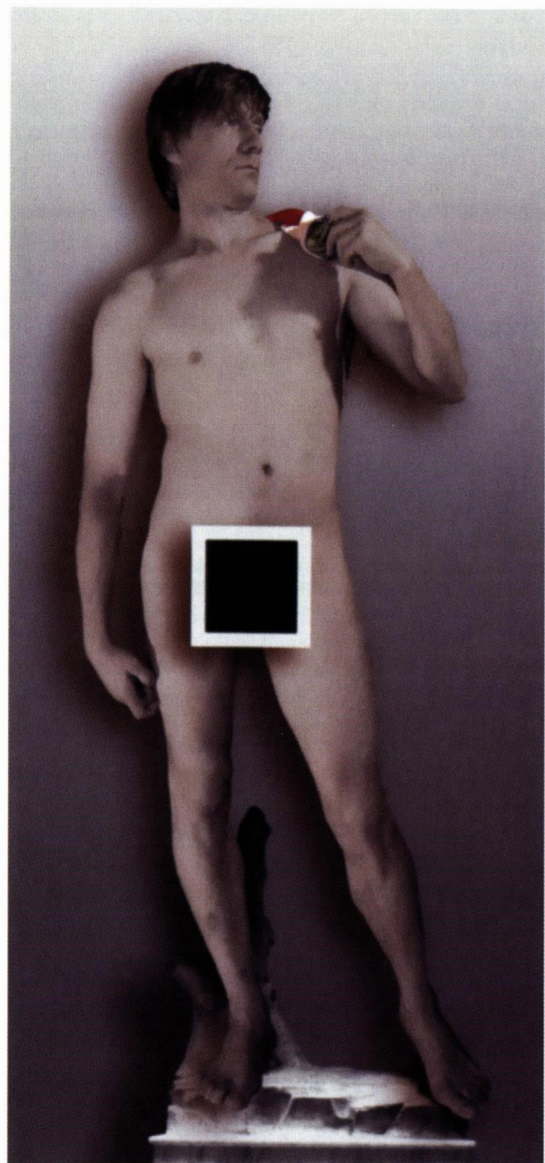
Валхалла I. X., м., 110x200, 2003



Сераль. X., м., 200x150, 2003



Колесников, Денисов. Back to Paradise. Девушка, черная ткань (сатин), тротиловая шашка 75 граммов (16 шт.), электрический провод, элемент питания 12 в, скотч, брезентовый ремень, выключатель. Фото, цифровая печать. 140x80



Алексей Курипко. Возрождение. Цифровая печать. 130x300

от старого фаллоса к новому логосу

Ирина Дудина

В Ростове Музей современного изобразительного искусства на Дмитровской представил проект под повергающим в задумчивость названием — «Человек не умеет быть голым». В развитии темы выставки куратор Александр Лишневецкий отталкивался от фразы Даниила Хармса о судьбе египетского фараона Эхнатона, который запретил своим подданным носить одежду и потому плохо кончил.

Конечно, люди не умеют быть голыми, ибо лишены необходимой для защиты от холода волосатости. Особенно остро это чувствуют, когда на улице минус 30. Человек не умеет быть голым и не очень-то этого хочет, ибо его обнаженность сегодня — либо приглашение к эротике, либо к медицинскому осмотру. И уже не вспомнить, когда правящие классы наполняли официальные помещения изображениями абсолютно голых людей, причем всех возрастов — начиная от младенчиков-амуров и кончая старцами, олицетворяющими



Александр Лишневецкий. Эртоход. Арт-объект. Пластик, металл, туфли, чулки. 86x42x34

ми Ночь или Хаос. Выход простого населения на пляжи и стадионы, а также тотальная сексуальная неудовлетворенность трудящихся масс привела к тому, что разнообразные составляющие смыслов тела, находившиеся вплоть до конца XIX века в гармоничном равновесии, с развитием индустриального общества дали мощнейший перекос, в результате явив миру телесную субстанцию как объект ограниченных и, в общем-то, убогих функций: прагматично разумного сексуального толка или же как рабочей машинки, готовой к труду и обороне.

Сегодня трудно представить себе кабинеты для переговоров Путина или Буша, Блэра или Берлускони, украшенные фотографиями абсолютно голых современниц или современников с неприкрытыми удами. Или хотя бы современными аллегорическими картинками, героями которых были бы голый старец — Война, голый малыш — Изобилие мирной жизни или голая зрелая женщина — Родина. Очевидно, нарастающая похотливость, делающая обнаженное тело неприличным либо превращающая его в приманку для потребителей товаров, неукротимые пошлость и разнузданность наших времен — это следствие глубокой неуверенности нас самих в нашей собственной эстетической телесной самодостаточности. Неудовлетворенный Фаллос всех достал, и... мы получили то, что имеем: «человек не умеет быть голым».

Ростовский проект — пожалуй, наиболее интересный в ряду других, взволнованных этой темой (вспомним, пожалуй, лучший — «Память тела», посвященный белью советской эпохи).

Вот одна из наиболее выразительных работ — «Возрождение» Алексея Курипко. Автор снял самого себя на мраморном пьедестале в антично-возрожденческом образе в виде микеланджеловского Давида. Может быть, не на сто процентов соответствующий классическому идеалу, наш современник преподнес свою обнаженность в точно найденных пропорциях иронии и пафосности. Подтверждая очевидность названия выставки, Курипко-Давид — человек и художник — стыдливо прикрывает гениталии вместо традиционного фигового листа черным квадратом в белой рамке. Эдакий Малевич, застящий формы природного плодородия, хотя искусственность черного квадрата и не мешает возрождению телесного идеала, идеала тела.

Парная «Возрождению» женская «обнаженка» — работа «Back to Paradise» Колесникова / Денисова. Худая голая шахидка опоясана взрывчаткой и держит в натруженных руках (весьма онанистично) вместо искусственного фаллоса кнопку с проводом у своего лона. Смерть вместо секса как сладостная дорога в рай. Женское тело не желает быть объектом сладкой похоти, предпочитая похоть смерти. Путь от Фаллоса вбок. Зигзаг прогресса. (Ростовская шахидка, кстати, показалась мне даже более интересной и напряженной, чем «Шахидка» Олега Кулика с выставки «Россия-2», за спиной которой возвышался полуразрушенный бюст мужского руководителя из авторитарной эпохи.)

Или вот другая работа. Интеллектуально нежное припадание друг к другу голых тел — отца и дочери, учителя и ученицы — на фотографии Олега Дергачева не вызывает никакого эротического зуда. К жирному немолодому мужчине в распятой позе прижалась юная особа в очках. Все это на фоне ржавой заводской стены. Вспоминается «Путь Бро» и «Лед» Владимира Сорокина с его мессиджем нового ледяного «говори сердцем».

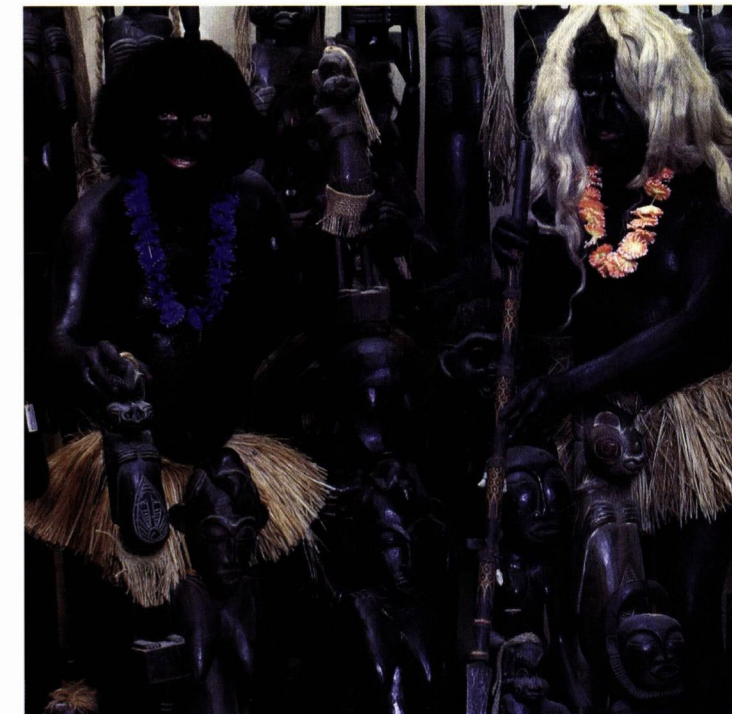
Изысканное цветное фото Анны Рубцовой «Холодно» превращает женскую соблазнительную плоть в объект ледяного эстетического наслаждения, начисто лишая его всякой искусственности. Некогда торжествующему диктатору Фаллосу следует заморозиться, чтобы засияло новое солнце чистой красоты.

Тела на работах Елены Костыриной «Пластмасса» утрачивают всякую сексапильность, переплавляясь в радостный дизайн, как лишены всякой эротичности и голубой и желтый мужские торсы в работе Александра Лишневецкого «Хочешь быть таким — тренируйся!»



ХОЧЕШЬ БЫТЬ ТАКИМ - ТРЕНИРУЙСЯ!

Александр Лишневецкий. Хочешь быть таким — тренируйся. Принт на холсте. 100x123



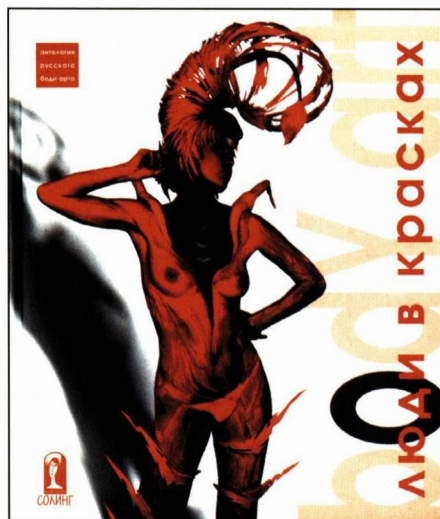
Виктор Черенов, Слава Козлов. Художники Черенов и Козлов в голом виде. Принт. 100x130. Фрагмент

ся!» В радостный декоративный объект превращены «Кончик пальца. Кончик языка» Татьяны Неклюдовой. Растиражированные обществом потребления женские ножки в чулочках идут себе по небу-воздуху благодаря пластиково-металлическому «Эртоходу» Лишневецкого. Панно «Price» Юлии Гарбузовой «перекроило» картонные ценники в человеческие и выстроило их в выигрышный ряд, как на мониторе «Однорукого бандита». Виктор Черенов и Слава Козлов выкрасили свои голые тела в черный цвет и замаскировались в толпе негров-идолов; лишь смех в их живых глазах нарушает обряд поклонения гуттаперчево-клонированным телам.

Новое эстетическое ощущение голого человеческого тела приходит на смену старому, времен тоталитаризма, представленному на обложке каталога выставки фотографиями потрескавшихся парковых скульптур советской эпохи. Красивые баскетболисты позеленели и заплесневели, кидая свой тупой мячик. Хочется чего-то нового, ну хотя бы нового логоса в телах, переставших вертеться вокруг фаллоса.



Синий Бартенев. Боди-пейнтинг. Михаил Манкевич, Татьяна Волкова. Фото: Владимир Фриджес



Body Art: Люди в красках: Антология русского боди-арта / [Автор идеи и координатор проекта Елена Демидова; Руководитель проекта Игорь Исаев; Арт-директор Андрей Бартенев; Главный редактор Галина Терещенко]. [Словакия; указано: Москва]: Ниола 21-й век, [2005]. 368 с.

раздеты и запятнаны

Иван Коновалов

Раздеть донага и запятнать — вот суть боди-арта. Только что вышедший в свет альбом «Body Art: Люди в красках» показывает, как именно и в каких обстоятельствах можно наиболее эффектно пятнать человеческие тела.

Не каждый способен понять смысл этого искусства: «Мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля», — образно выразился пушкинский персонаж. В самом деле, зачем разукрашивать то, что красиво и даже совершенно само по себе? Объектами для украшателей тел редко служат уродцы, обычно — красавицы и красавцы, чемпионы породы. Зачем, казалось бы, рисовать на них? Тем не менее боди-арт существует давно и повсеместно: как на просвещенном богатом Западе, так и в остальном мире, даже самом отсталом и малоразвитом.

Художественная роспись по телу, зародившаяся во тьме веков, в своих древнейших образцах известна нам благодаря труду археологов, этнографов, историков культуры: мейк-ап фараонов, бизнес-косметика гейш и куртизанок, боевая и обрядовая раскраска аборигенов, театральные грим... Примеров множество. Первоначальное осмысление выработанных человечеством богатств натальной раскраски в качестве оригинальной разновидности визуальных искусств произошло на заре XX века. Инициаторами формирования нового направления изобразительного творчества стали авангардисты 1900-х годов — итальянские и российские футуристы. Когда отгремели обе мировые войны, об интересном начинании вспомнили французы и американцы. Их усилиями современный боди-арт и получил общественное признание.

Альбом «Body Art: Люди в красках» был затеян для того, чтобы показать, как чувствует себя боди-арт в России.

Главный вывод: подзаголовок этого издания — «антология русского боди-арта» — мало соответствует его содержанию. Составители будто забыли, что «антология» (буквальный перевод с греческого — «собрание цветов») — сборник лучшего, наиболее выразительного, и взяли, кажется, все, что попало под руку. Причем выбирали не столько из «русского» (грамотнее было бы сказать — российского) искусства росписи по телу, сколько из московского. Творческий уровень и достижения обнаруженного оказались такими, что художественный руководитель проекта Андрей Бартенев на первых же страницах фолианта был вынужден констатировать: «Заметна разница между московским и европейским боди-артом, — приезжая в Европу, видишь столько разных вариантов последнего, неизвестных в России... Они отличаются по



Проект «Sale» — рассказ о сбежавших манекенах. Фото, боди-арт, компьютерная графика: Дмитрий Пузырев, Марина Гетманова



Евгения Якимова, Лика Шевченко (балет «Москва»). 2003. Фото: Серж Головач

стилю, по эстетике, по своим сверхзадачам. / А в Москве, по-моему, только одно направление успешно работает... «рекламный» боди-пейнтинг. Художники, которые это делают, заранее подготовлены к тому, чтобы быть хорошими для клиентов. Поэтому то, что они делают, — скучнейший средний уровень, «искусство для супермаркета», призванное в теории привлечь к товару массу клиентов, которые придут и все раскупят. Но все это — разовые акции, качество и количество которых несопоставимо с европейским» (с. 32). Обескураживающая откровенность, — такие слова, «облитые горечью и злобой», мог бы произнести недоброжелатель проекта, и то в приступе раздражения.

А хорошо ли был замысел? Возможно ли оно в принципе, национальное искусство боди-арта? Вероятно, да: существуют же русский фольклор, русская пляска, русская музыка, русское кино, русская живопись. Но вот необходимо ли в современном мире этнически акцентированное телописание? Вопрос дискуссионный. И еще более сложная тема: а сформировался ли наш национальный профессиональный боди-арт к моменту выхода московской «антологии»? Есть ли, вообще, предмет для разговора? Судя по заявлениям составителей книги и по ее подзаголовку, задачей было как раз это: показать особенности национального творчества в выбранной области, русские формальные обнаружения, уникальные достоинства. Увы, авторам не удалось предъявить зрителю ни очевидных особенностей, ни бесспорных достоинств. Разве что обратила на себя внимание антропология некоторых моделей: формы черепов, носов, глазных разрезов, славянская мягкость, застенчивость, не очень здоровая пышнотелость.

Ознакомившись с предложенной изобразительно-текстовой компиляцией, можно признать: «московскую школу» росписи по телу сегодня сложно называть выраженным явлением в искусстве. Столичные боди-пейнтеры нередко пионерски самостоятельны, почти не вы-

ходят за пределы демонстрации различных косметических и живописных средств, порой очевидно подражают зарубежным образцам (плохо передавая их смысл), фактически не пользуются какими-либо самобытными, «национальными» мотивами и приемами. Конечно же, не предлагают ни свеколки для щек, ни белого горошка по красному фону, ни гжели, ни палеха, ни петушков...

Впрочем, бог с ними, и с горошком, и с петушками. Вероятно, нет беды в том, что отечественное искусство развивается в координатах актуальной художественной культуры. Хуже, что реальные достижения совсем не впечатляют: у телописцев-россиян слишком мало профессиональных умений, исторических познаний, осведомленности относительно современной зарубежной ситуации, фантазии, творческой энергии, амбиций наконец. Зато есть явное отсутствие актуального изобразительного мышления, вкуса, избыток жеманности, мелочной детализации, тщательно прорисованных орнаментов, завитушек, рюшей, ложных намеков на многозначительность, пафосных и наивных апелляций к передвижникам, мирискусникам и футуристам, цитат из Виктора Васнецова, Врубеля, Бакста, Гогена, Дали, золотых и серебряных красок, помад, кислотных теней, блесков, люрекса, бижутерии, аксессуаров, накладных ресниц и ногтей, парикмахерских фокусов. Есть перегруженность лишними деталями, боязнь чистых цветов, неспособность на осмысленную решительность жеста и цельность образа. В общем, российский боди-арт демонстрирует то, что предлагает зрителю в огромном количестве современная российская эстрада в лице, к примеру, неподражаемых Жасмин и Филиппа Киркорова. Муси-пуси, кокетливые грудки и бедрашки, томное закатывание глазок... На фоне этой безотрадной панорамы заметно выделяются работы очень немногих авторов, воспринявших и использующих жесткую эстетику современности, — Андрея Бартенева, Влада Гансовского, Сержа Головача, Владимира Клавихо-Телепнева, Дмитрия Пузырева и Марины Гетмановой.

андрей бартенев

1969 — родился в Норильске.

Окончил Краснодарский художественный институт.

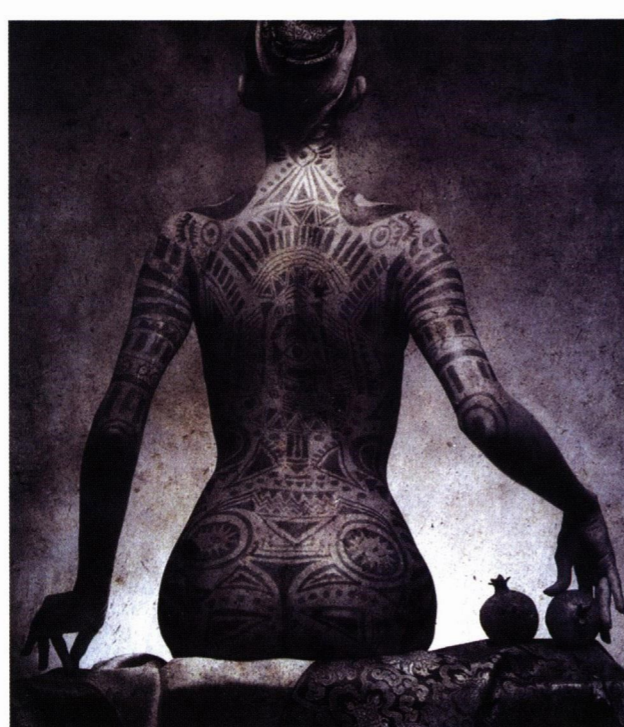
1996 — вступил в Московский союз художников.

Живет и работает в Москве.

Работы находятся в российских и зарубежных музеях, галереях, корпоративных и частных собраниях, в том числе: Paco Rabanne, Andrew Logan, Brian Eno, Zandra Rhodes, Zimmerli Museum (Нью-Джерси), Новая академия изящных искусств (Санкт-Петербург), Музей уникальных кукол (Москва), Музейный комплекс «Царицыно» (Москва).

Основные групповые и персональные выставки: 2005 — Москва; 2004 — Москва; 2002 — Тель-Авив, Нью-Йорк, Амстердам; 2001 — Москва; 2000 — Ганновер; 2000 — Москва; 2000 — Москва; 1999—2000 — Лондон; 1998 — Баден-Баден; 1998 — Лондон; 1997 — Штутгарт, Бонн; 1997 — Москва; 1996—1997 — Лондон; 1997 — Лондон; 1996 — Москва; 1993 — Москва.

Основные акции и перформансы: 2004 — «Падающие люди». Киев; 2004 — «Вторжение крошек хлеба»; 2003 — «Золушка». Гамбург; 2002 — «Лестница красных». Уотермилл (США); 2002 — «Приключение духа». Санкт-Петербург; 2002 — «Если мой рот был бы 1 метр 60 см ширины и 1 метр 40 см высоты». Москва; 2002 — «Вторжение крошек хлеба». Москва; 2001 — «Ботанический балет» и «Минеральная вода». Москва; 1999—2000 — оформление балета «Снежная королева». Лондон; 1999 — «Фауст». Москва; 1999 — «Танцующий человек-спектакль». Санкт-Петербург; 1998 — оформление спектакля «Ивонна». Новосибирск; 1998 — «Ботанический балет» и «Минеральная вода». Баден-Баден; 1998 — «Ботанический балет: Детская версия». Лондон; 1997 — «Ботанический балет». Базель; 1997 — «Нижнее белье для Африки». Киев; 1996 — «Ботанический балет». Лондон; 1998 — «Нижнее белье для Африки». Минск; 1995—1998 — «Альтернативная мисс мира». Лондон; 1995 — «Спящая красавица». Минск; 1993 — «Ботанический балет». Франкфурт-на-Майне; 1992 — «Ботанический балет». Рига; 1994 — «Снежная королева». Рига.



Фотофантазия на тему известных ароматов для выставки «EuroBeauty». Имитация татуировки. Боди-арт. Фото: Владимир Клавихо-Теллепнев

Оптимист Бартенев обнадежил читателя книги, что успехов в отечественном боди-пейнтинге можно ждать от передовых деятелей культуры: «Пока что в России демонстрация разрисованного тела — прерогатива художников, занимающихся современным искусством, и от них этого естественнее ожидать. Им нечего терять» (с. 36). Увы, есть. Несмотря на то, что боди-пейнтинг — «самая близкая человеку форма искусства, поскольку „холст“ всегда под рукой» (Елена Лаврова-Сокольников, с. 42), творчество эйфорическое, карнавальное, рассчитанное на соучастие публики, — в современной России это явление не популярно, не демократично, классово ограничено, не вполне искусство, гораздо более — коммерция, обнаженная зависимость от денежного мешка. Боди-арт здесь создается, как правило, отнюдь не для улицы: простая российская улица, обиженная богом, климатом и историей, известно ведь, какотреагирует, — степень толерантности, отзывчивости и креативности масс невысока. Российские боди-пейнтеры предпочитают работать для модных журналов и закрытых клубов, для фэшн-показов, западных фотокамер, видеостудий, дорогих ресторанов, корпоративных вечеринок, — куда, разумеется, не всякого творца и зрителя пустят, где не всякая модель даст себя расписать, где только распоясавшийся толстосум сумеет насладиться. Это, конечно, сказывается на качестве достижений.

Вероятно, чтобы как-то закамouflировать и отчасти компенсировать наглядно продемонстрированную миру творческую нищету «русского боди-арта», в издание включены материалы, в общем, посторонние заявленной теме: американские, британские, древнеегипетские, индийские, намибийские, нубийские, суданские, украинские, французские, чилийские, эфиопские, японские... Зрителю предъявлены крохоборски собранные картинки и тексты из популярной периодики вроде «Работницы» или «Лизы», из Интернета. Обилие мелких изображений низкого качества, кажется, привело в замешательство многочисленных дизайнеров и верстальщиков книги: макет очевидно непродуман, нерационален, невыразителен. Ряд изображений зачем-то повторен (например, малоинтересная полосная фотография на страницах 91 и 155). Ригористы сочли бы непростительным для издания по искусству и хаотическое применение разностильных шрифтов. Все, впрочем, вполне в духе нового издания. Замысленное, очевидно, как изысканное по форме, оно получилось эклектичным, — примерно так же выглядят самодельные сборники кулинарных рецептов, девичьи рукописные и дембельские альбомы. Это, впрочем, старая московская традиция: еще в 1906 году «роскошный» журнал Николая Рябушинского «Золотое руно» Александр Бенуа не смог определить иначе, как «Золотое говно». Резковато, но справедливо, в общем-то.



VI международный в десятую весну

С 27 марта в Москве пройдет VI Международный месяц фотографии Фотобиенале-2006, приуроченный к 10-летию музейно-выставочного комплекса «Московский Дом фотографии» и первой Фотобиенале. Главные его темы — «Соблазн, искушение», «Путешествия», «Конфликты».

Традиционно, на Фотобиенале-2006 будут представлены работы как классиков зарубежной и российской фотографии, так и молодых фотографов. Всего в рамках фестиваля пройдут более 100 выставок, из которых около половины зарубежные.

Событием фестиваля, безусловно, станет персональная выставка **Беттины Раймс (Франция)**, в рамках мирового турне приглашенная и в Москву. (Подробно об этом фотографе, работавшем для крупнейших гляцевых журналов — таких, как «Vogue», «Harpers Bazaar», «Elle» и др., — можно прочитать в «НОМИ» № 1 за 2005 год. Тогда наш корреспондент побывал на презентации выставки Раймс в Вене.) Кроме того, зрителей ждет встреча с одной из самых ярких американских художниц, **Лореттой Люкс (США)**, чья стремительная карьера сложилась за последние 5 лет. Ее работы экспонируются крупнейшими музеями мира: МоМА, Гуггенхайма и др. Впервые в России пройдет выставка **Нан Голдин (США)**, чьи работы сегодня являются классикой современной фотографии.

В ретроспективную часть Фотобиенале вошла выставка классика французской фотографии **Брассаи**, чьи фотоальбомы, прежде всего из серии «Париж ночью», издаются рекордными тиражами. (Ныне «Париж ночью» показывают и в Дании; о выставке этой знаменитой фотосессию читайте на с. 18—19). Также запланированы выставки **Себастиано Сальгадо (Франция)**, **Стефана Кутюрье (Франция)**, **Саймона Норфолка (Великобритания)** и др.

Перечислим основные выставочные площадки VI Международного месяца фотографии в Москве: это Манеж, Новый Манеж, ЦДХ, бывший Музей В.И. Ленина, Московский музей современного искусства (Петровка, 25, и Ермолаевский переулок, 17), Галерея искусств Зураба Церетели, МУАР им. А.В. Щусева, Петровский пассаж, торговый пешеходный мост «Багратион», художественный центр «АртСтрелка», галереи «На Солянке» и «А3», Фотоцентр Союза журналистов на Гоголевском бульваре, Международная школа фотографии и мультимедиа, Московский метрополитен и др.



Cimetière des Martyrs en Iran. (1979)

Christine Spengler

Кристина Шпенглер. Из проекта «Военные годы». 1972—1997



Vietnam, 1973. Le départ des Américains.

Christine Spengler

Кристина Шпенглер. Из проекта «Военные годы». 1972—1997

Стратегические партнеры: Билайн, Sony, MasterCard.

Генеральный партнер: Pio Global.



Патрик Таберна. Из проекта «Нитью дней». 2000—2005



Патрик Таберна. Из проекта «Нитью дней». 2000—2005

инфо+

Московские Фотобиеннале, «международные месяцы фотографии», проводятся уже десять лет, с 1996 года. Источником вдохновения их организаторов и главным образцом для подражания стали аналогичные парижские фестивали. Центральная персона московского проекта Ольга Свиблова никогда не делала тайны из факта заимствования и с самого начала, с середины 1990-х, охотно сообщала журналистам: «Мы взяли в качестве модели „Месяц фотографии в Париже“».

Расчет московских энтузиастов был верен, инициатива оказалась успешной. Собственно, с подготовки I Международного месяца фотографии в Москве Фотобиеннале-96 и началась деятельность ныне возглавляемого госпожой Свибловой музейно-выставочного комплекса «Московский Дом фотографии», созданного по модели парижского «Европейского Дома фотографии». Это первое российское учреждение, специализирующееся в области фотоискусства и осуществляющее обширную программу поддержки отечественной творческой фотографии.

Программа каждой из пяти биеннале включала российские и зарубежные экспозиции в разных музеях, выставочных залах и галереях Москвы. Фестивали имели свои определенные темы и приоритеты. **Фотобиеннале-96** запомнилась прежде всего выставкой «Русская пикториальная фотография», проходившей в Третьяковской галерее. На втором международном месяце фотографии в Москве были открыты 103 выставки, посвященные нескольким темам: моде, политическому портрету, другой реальности (то есть работе с мифами, мистификациями) и российским регионам. Причем даже последняя стала поводом для концептуальной, а не просто репортажной фотографии. Основная часть **Фотобиеннале-98** называлась «Мода и стиль в фотографии» и была сосредоточена в Манеже, включив в себя несколько десятков камерных экспозиций, как прямых, так и постановочных фотографий, монтажей и плакатов. Среди интересных фрагментов той выставки назовем работы Уильяма Кляйна, Жанлу Сиеффа, Сары Мун, Михаила Гершмана, открытого Тимуром Новиковым.

Фотобиеннале-2000 включала в себя более 100 выставок, прошедших на различных площадках, в том числе в Манеже, Новом Ма-

неже, ГМИИ им. А.С. Пушкина. Экспозиции разделили по трем темам: «Россия: XX век в фотографии», «Молодежь встречает III тысячелетие», «Посвящение (в память II Мировой войны)». Среди более 60 выставок первого раздела укажем, например, «Историю промышленности в России», «Жизнь дам высшего света России», «Миф о внешнем враге и Большом брате». В молодежном разделе экспонировались работы классиков мировой фотографии Анни Лейбовиц и Лорен Гринфилд, а также проект Мартины Франк «Дети Тибета» из собрания французского агентства «Магnum». Тема «Посвящение» раскрывала войну на материале всех противоборствующих сторон. Зрители увидели фотографии Маргарет Баркуайт, Роберта Капы, Марбура, а также из архивов Германии, Италии, США, Японии.

В **Фотобиеннале-2002** главными темами стали «Ландшафт», «Тело и искусство движения» и «Дети». Среди приглашенных знаменитостей — Жан Бодрийяр, прочитавший лекцию «Убийство изображения» и сам выступивший в амплу фотографа. В раздел «Тело и искусство движения» двумя крупными блоками вошли «Обнаженная натура в чешской фотографии 1960—2000-х» и «Собрание Европейского Дома фотографии в Москве». «Ландшафты» как проект разделились на два полюса — ретроспективный и футурологический. В ретроспективной преобладали работы пикториалистов начала века — Андреева, Грин-

берга, Улитина и их последователей Колосова, Таболиной, Скибицкой. Новые тенденции в пейзаже можно было обнаружить в работах Мэрилин Бриджес и Павла Губенко. Взгляд из космоса демонстрировали фотографии НАСА: Патрик Бэлли Мэтр-Гран и Жан Люк Тартарен. В третьем разделе наиболее внушительным оказался проект «Мир мечты», посвященный детской фотографии начала XX века.

Фотобиеннале-2004 представляла уже более 6 тысяч фотографий и 138 проектов, размещенные на 40 площадках. Темы на этот раз были такие: «Город», «Идентичность» и «Новые технологии». В программу большого проекта «Париж глазами фотографов», привезенного из Центра Помпиду, вошли несколько крупных ретроспектив — классический черно-белый Париж Ман Рэя, Робера Дуано, Анри Картье-Брессона. Поисками идентичности занимались, например, такие художники, как Ширин Нешат, Антон Ольшванг, Жакоб Татено, Лорен Гринфилд, Влад Монро. И активнее всех художница Орлан в серии работ «Африканские самогибридизации».

В Фотобиеннале разных лет участвовали и петербуржцы: Андрей Верховцев, Аля Есипович, Александр Китаев, Игорь Лебедев, Александра Федорова, Андрей Чежин и др., а также хорошо известные на берегах Невы краснодарские фотохудожники Елена Суховева и Виктор Хмель.



Из серии «Счастье». Цветная фотография

диверсант на фабрике гламура

Николай Оленин

На VI Московской фотобиеннале петербургский фотограф Аля Есипович представляет два своих новых проекта: «Счастье» и «Звезда эпизода»

В древнем Китае существовала изысканная казнь. Осужденного сажали в глубокую яму и медленно засыпали лепестками роз. Когда концентрация содержащихся в них эфирных масел достигала критической отметки — человек умирал. Его убивал цветок, столь любимый поэтами и влюбленными. Цветок, ставший для многих поколений символом любви и красоты.

Аля Есипович прошла суровую школу глянца в журнале «Собака.ру», где была директором фотодепартамента (согласитесь, что-то гоголевское звучит в этих словах). Если даже не слишком внимательно перелистать старые номера этого журнала, то ее работы все равно можно сразу выделить из ряда прочих. Выполненные на первый

взгляд строго в рамках канона «гламур-тужур», ее портреты известных и не очень известных людей поражают тем не менее полным отсутствием столь обычного для глянцевого фотожурналистики коктейля из подобиюстрастия и равнодушия. Есипович — не холодный наблюдатель, не азартный охотник за головами, а заинтересованный собеседник тех лиц, что попадают в поле ее фотографического зрения. Модель, фотограф и объектив находятся в состоянии устойчивого равновесия, образуя нечто вроде равностороннего треугольника, где каждый угол имеет такое же значение, как два других, и располагается на одинаковом от них расстоянии.

Но все же это — гламур, изыск, красота. А красота, как известно, страшная сила, способная убивать — в первую очередь попавшего



Из серии «Счастье». Цветная фотография





Из серии «Звезда эпизода». Цветная фотография

к ней в плен художника. Возможно, осознав это, Есипович в свободное от служения красоте время снимает совсем иные сюжеты.

Немногом более года назад скандально прогремела ее выставка «No comments», удостоенная многих восторженных и возмущенных откликов*. Черно-белые фотографии обнаженных стариков шокировали поклонников чистого искусства, поскольку заставляли задуматься о природе духовной и телесной старости. Но саму Есипович, думается, интересовали не геронтологические штудии. Ее объектив словно рентгеновскими лучами просвечивал безобразную плоть, выводя наружу спрятанную в ней прекрасную человеческую душу.

Если на свете существует антигламур, то он выглядит именно так. Обратная сторона гламура — не жесткий социальный репортаж, не героические саги из жизни бомжей в духе Бориса Михайлова, а изнанка красоты, запечатленная теми же визуальными средствами, которые уже доведены до автоматизма живыми фотомашинами из «Vogue» или «Forbes». У героев гламура нет биографии, нет индивидуальности, нет эмоций. Они одеваются в одинаково модных домах, живут в похожих друг на друга особняках, и даже их улыбки говорят гораздо больше о профессионализме их стоматологов, чем о них самих. Их тело пахнет не телом и даже не косметикой — а свежей типографской краской. Они живут только на страницах глянцевого журнала, и жизни им отмерено только до выхода следующего номера.

Два новых проекта Есипович — две бомбы замедленного действия, заложенные под конвейер, на котором штампуют иллюзии.

Вот серия «Счастье». Счастливая семейная пара. Он — пожилой, состоявшийся, удачливый, авторитетный, узнаваемый. Короче, настоящий лев, герой всевозможных светских хроник. И рядом она — юная, нежная, трепетная, влюбленная. Один из банальнейших сюжетов дешевых глянцевого изданий, истоптанный до изжоги и ломоты в суставах. Но Есипович выворачивает его наизнанку. Вместо модных одежд — футболки, халаты, тельняшки, ночнушки, домашние тапочки. Вместо белозубых улыбок — внешне бесстрастные, обыденные, даже напряженные лица. Прислоненная к холодильнику швабра, игрушечная мышка на полу, стопка свежесглаженного белья, кошачья кормушка. То, что никогда не демонстрируется гляцевым фотографам, что никогда не попадает на страницы их изданий. Нет, эти люди не застигнуты врасплох: композиция каждого снимка выстроена, детали тщательно подобраны, позы срежиссированы. Да, они позируют, но даже и не стараются изобразить счастье. Возможно, потому, что счастливы по-настоящему.

Вот серия «Звезда эпизода». Немолодые, уставшие актрисы. Их не узнают в лицо поклонники, их фамилии указывают в самом конце титров. Десять секунд в конце 153-й серии среднестатистического миллионного сериала они могут считать большой творческой удачей. Они живут в ничем не примечательных квартирах, где стоят обычные диваны, а стены обклеены типовыми обоями. В их глазах печаль и тревога; их удел — скука, обыденность, быт. Есипович же пытается вытащить их из этого антуража, помогает им вспомнить, что они актрисы и женщины, что они талантливы и красивы. Работает с ними, как с настоящими звездами, — и в итоге заставляет их почувствовать себя таковыми, сыграв тем самым самую главную роль в жизни. Этот материал никогда не заинтересует ни один, даже самый убогий гляцевый журнал. Но сделан он так, словно фотосессию заказал как минимум «Cosmopolitan».

Технически фотографии Есипович выполнены почти безупречно. Ювелирная работа со светом, внимание к деталям, плавные тональные переходы. Работа со средним форматом (особенно в его классической, «квадратной» версии) чрезвычайно дисциплинирует, потому что он более привередлив и не терпит композиционной небрежности. Зато аккумулирует и передает на лист бумаги бесконечно богатую гамму эмоций, которые заимствует как у фотографа, так и у его моделей.

Эмоций, которые стандартному гламуру совершенно не нужны.

* Об этом проекте писал и наш журнал, см.: Лиза Вертин. Любимые люди Али Есипович // НОМИ. 2004. № 4 (39). С. 44—45.



Из серии «Звезда эпизода». Цветная фотография



Фото из журнала «Collezioni — Uomo» (Италия)

карьеря мота и полный фэшн размышления о новом русском денди

Аркадий Ипполитов

В 1947 году Игорь Стравинский увидел на выставке в Чикаго серию гравюр Уильяма Хогарта «The Rake's Progress», изображающих печальный жизненный путь молодого человека, Тома Рэйкуэлла, получившего наследство от своего унылого скопидома отца и пустившегося во все тяжкие в славном и веселом Лондоне. Очаровательный юноша — в начале серии он мил, свеж и полон сливочного английско-го обаяния, как это замечательно определил Ивлин Во, — вкусив лондонской жизни, промотав деньги в погоне за изысками, женившись на богатой уродине и спустив и ее приданое в игорном доме, бритый, полуголый и несчастный, испускает дух в сумасшедшем доме. Мораль сей басни очевидна и даже несколько плоска, но искусство на то и искусство, чтобы доказывать, что на самом деле все не то, чем кажется. Хогарт, защитник добродетели, бичующий щеголей и мотов, создает замечательное по трагической напряженности произведение, в котором соблазн греха гораздо более привлекателен, чем скупка назидания. Страдание, исказившее черты бедного Тома в последней сцене в Бедламе, придает его образу героическую обреченность, оно очищает и оправдывает его. Ведь все мы так или иначе обречены на один и тот же конец, и, может быть, безумие хоть какой-то выход.

Под впечатлением гравюр Стравинский создал замечательную оперу — «Похождения повесы», — для которой заказал либретто Уильяму Одену. В одном из своих интервью по поводу постановки

оперы в Венеции, в театре «La Fenice», Оден сказал следующее: «Эта история — самая настоящая мифологема, ситуация, в которую каждый из нас, пусть даже и потенциально, попадает постольку, поскольку он вообще является мыслящим существом». Ни больше ни меньше. Пусть тот, кто без греха, бросает в бедного Тома камень.

Что может быть печальнее вида пожилого денди, одиноко плетущегося по променаду, когда-то принадлежавшему ему одному, когда-то расступавшемуся перед ним, когда-то полному поклонников, бросавших жадные взоры на его манжеты, на бутоньерку, на гордый и самодовольный вид, когда-то ловившему каждое его слово. Теперь же променады для него пусты, и, почувствовав на себе чей-нибудь рассеянный взгляд, наш денди с отчаянием видит в нем недоумение и неузнавание, страшный признак смерти известности, без которой дендизм невозможен. А если и узнают, то это только хуже — невыносимо слышать перешептывания:

— Этот, что ли... Нет, не может быть... Говорят, он был... И когда?.. Ни за что бы не подумал... Какой забавный...

Бо Браммелл, бредущий по набережной Ниццы, задавленный безденежьем и воспоминаниями об обидах, преследованиях, неудачах. Обиды... Как неприятно тому, кто был известен своей блестящей наглостью, всегда вызывавшей восхищение, теперь вспоминать, как что-то кому-то недосказал, и как он, именно он, все же в конце концов он, был вышвырнут оттуда и отсюда, и теперь всем миром заправляют молодые шакалы, ничего не умеющие и ни в чем не понимающие, и сколько убийственных слов можно было бы бросить в лицо этим ничтожествам, если бы они обратили на них хоть малейшее внимание. Но внимания нет, а у тех немногих, кого еще можно назвать окружающими, есть лишь холодный интерес к прошедшему, убийственно безжалостный, все время подчеркивающий нищету настоящего. Одна лишь отрада — маленькая девочка с сопливым носом, со вниманием, происходящим от одной убогости скуки, слушающая старенького дяденьку, все время что-то говорящего, говорящего, говорящего... Хоть она слушает. Мир сошел с ума. Или Бо Браммелл сошел с ума? Во всяком случае Бо Браммелл умер в больнице для умалишенных.

Парижский сумасшедший дом, последнее пристанище Бодлера. Смотрите на него, ведь он ужасен... Как манекен смешон, сомнамбулы страшнее. Глаза запали, череп лыс, и дрожащие губы дергаются в бессвязном бормотании. Вот он, обретенный «Искусственный рай», результат «Путешествия» без паруса и пара, и где же теперь, «Дон Жуан в раю», твое хваленое равнодушие? И сладок ли желанный яд, что должен был спасти от боли, и как она, та бездна, le gout de l'infini, что влекла твой мозг больной, и что скажешь про *новый мир* в безвестной глубине? Помогли ли тебе невозмутимость, ироническая вежливость, изысканность в туалете и литании Сатане? Где твои синие волосы, и орхидея в петлице, и клуб гашишистов, и черная венера?

Оскар Уайльд с оплывшим бабьим лицом и огромными серыми мешками под ставшими бесцветными глазами. Но все с той же орхидеей в петлице. Все время пытается острить и чем-то напоминает опереточную старуху, все еще корчащую из себя примадонну — «Подайте то, подайте се», — а вокруг все давятся от смеха, что за ужимки и прыжки у этих английских эстетов. А как начнет свой «De Profundis» со всеми припоминаниями, кто да что, да еще так серьезно, и все сыплет и сыплет именами, никому уже неизвестными. Вы видели этого его прохиндея? Облезлый тип, из-за чего весь сыр-бор, совершенно уже непонятно. Говорят, что сын лорда. Неужели? А жена... с двумя детьми, бедняжка, представляете? Вы читали «Портрет Дориана Грея»? Ужасная скука, и все так напыщенно, невнятно и старомодно... Все-таки новый век начался, а все эти эстеты прошлого сезона...

Михаил Кузмин, жмующийся в проходной комнате в коммуналке нового режима, вечно озябший, вечно голодный, в лоснящемся сюртучке и рваных носках. Все миниатюрное и нечистенькое, мебелишка от грязнотцы покрылась сальным налетом, и сальный взгляд, и остроумие сальное, шея давно не мыта. Впереди — ничего, все только коммуналка, а позади — бесконечное безденежье и мелкие разбирательства со всеми этими петями и митями. Пальцы-то, пальцы какие... Видно, из бывших. Паскуда недобитая... Все время преследует страх, и страх тоже какой-то сальный, вот придут и возьмут тебя, слабенького, не способного ни бежать, ни сопротивляться. Возьмут и расстреляют, вот тебе, бабушка, и «Александрийские песни»... Поплавали, попутешествовали, голубчики. Доигрались.

Слово «дендизм» стало страшно популярно в новом русском лексиконе. Гламурные, окологламурные и не совсем гламурные издания только и разбирают проблему, как стать, быть или казаться денди. Слово непонятное; что значит, неизвестно, но очень красивое. Соберутся за круглым столом, и давай обсуждать: ну, вид должен быть наглый, речь краткая, походка уверенная, часы такие, часы сякие, а главное — пуговицы на рукаве расстегнуты. И чтоб никакого тоталюка. Что за тоталюк? Ну, тоталюк, дурак, это когда у одного все дизайнера. Очень все довольны друг другом, и из умнейших бесед, проникнутых тончайшими интеллектуальными аллюзиями, вырастает полный фэшен, чудная фигура иностранного принца.

Того самого принца, с которым Вронский провел в середине зимы очень скучную неделю в начале четвертой части «Анны Карениной». «Принц пользовался необыкновенным даже между принцами здоровьем; и гимнастикой и хорошим уходом за своим телом он довел себя до такой силы, что, несмотря на излишества, которым он предавался в удовольствиях, он был свеж, как большой зеленый глянцевитый голландский огурец. / Это был очень глупый, и очень самоуверенный, и очень здоровый, и очень чистоплотный человек, и больше ничего. Он был джентльмен — это была правда, и Вронский не мог отрицать этого. Он был ровен и неискателен с высшими, был свободен и прост в общении с равными и был презрительно-добродушен с низшими. / Глупая говядина! Неужели я такой?»...

Дендизм — квинтэссенция европейского индивидуализма. Индивидуализм вообще-то явление отвратительное. Ценность дендизму придает только трагедия одиночества, без которой он лишен всякого смысла, превращаясь в вид шопинга для «глупой говядины». Представьте себе, что Том Рэйкуэлл все же не проигрался, а вполне мирно занял свое место в high life; стал бы модным персонажем, в клубах все бы прислушивались к его мнению и шелковым чулкам бы подражали? Вот скука была бы; от такого беспросветного будущего любое мыслящее существо Бедлама возжаждет как манны небесной. Великие старики европейского дендизма величественны и прекрасны в своем осмысленном конце, и только в жалком и руинированном состоянии они и являются подлинными денди, а не «глупой говядиной», освящая дендизм, явление довольно унылое, своими страданиями.

Эссе «Русские денди» Блок заканчивает прелестной фразой: «А ведь в рабочей среде и в крестьянской тоже попадают уже свои молодые денди. Это — очень тревожно. В этом есть тоже, своего рода, возмездие». Любимое словечко Блока сегодня как нельзя кстати. То, что дендизм станет возмездием, он догадался, хотя, наверное, и ему не приходило в голову, до какой степени оно будет жестоко и какими сегодня станут эти денди, попадавшие уже и в рабочей среде, и в крестьянской тоже. Старательно избегающие тоталюка и тем самым достигающие полного фэшена.

1 апреля в гаагском музее Месдаг открывается выставка «Leven al see dandy» — «Жить как денди». Это история эlegantных людей с 1800 года до наших дней, собранная в единый проект искусствоведом и куратором Джоном Силлевисом (John Sillevis). В экспозицию вошли живописные, графические и фотографические произведения, а также документы, газеты, журналы, плакаты. И, конечно, стильная одежда.

Историческая часть рассказывает о таких знаменитых денди, как Бо (Джордж) Браммелл, Барбе д'Оревилю, Оскар Уайлд, Габриеле д'Аннунцио, Рудольф Валентино, Дэвид Бекхэм. Не забыты и литературные герои, которых придумали Пруст и Гюисманс. Специально к выставке реконструирована одежда некоторых денди прошлых веков. Популярный голландский фотограф Вилли Йолли (Willy Jolly), создавший целую галерею модных людей, представлен в проекте Джона Силлевиса отдельной экспозицией. Йолли — выходец из Индонезии, самоучка. Прославился черно-белыми фотографиями, стилизованными под голливудскую моду конца 40-х годов XX века.

Денди как людей, отличающихся от общепринятых стандартов, активно высмеивали карикатуристы XIX века. Юмористические журналы того времени («Шаривари», «Газета костюмов» — «Journal de Tailleurs») заполнены шаржированными образами щеголей и модников, неизменно раздражавших вкус тех, кто предпочитал «золотую середину».

Центральным событием всего проекта станет однодневный фестиваль, который пройдет 1 июля. В его программе — конференция, посвященная дендизму, на которой с докладами выступят историки и теоретики моды. Вечером того же дня для специально приглашенной публики — любителей винтажа, в жанре «Театра моды» пройдет ретроспективный показ одежды, а в специально оборудованном зале зрители смогут примерить понравившиеся им образцы. Предусмотрен и интерактив: вы сможете сделать свою фотографию в понравившемся наряде и включить ее в экспозицию. Завершится праздник дегустиацией розового шампанского и тостами в честь вечно живого дендизма.

К выставке издан богато иллюстрированный каталог, подготовленный Джоном Силлевисом.



Foto © Willy Jolly

путешествия нарцисса

Александр Плюсин



Сабин Мельшиор-Бонне.
История зеркала / [Предисловие
Жана Делюмо; Перевод с французского
Ю.М. Розенберг]. [Ярославль; указано:
Москва]: Новое литературное
обозрение, [2005]. 456 с.

Когда речь заходит о сверхъестественном, о мистике, о магии, зеркало вспоминается как самое простое, самое очевидное средство для путешествия по ту сторону обыденности. Трудно представить себе предмет столь же таинственный, как зеркало, но одновременно и столь же повседневный, скучный даже. В самом деле, что может быть обыкновеннее обыкновеннейшего зеркала? Однако все меняется, когда открываешь книгу французского исследователя Сабин Мельшиор-Бонне. Повседневность имеет не только нормативную природу, но и собственную историю. Прошлое самых загадочных вещей может на поверку оказаться самым заурядным и поучительным.

Эволюция отражающих поверхностей прослежена Мельшиор-Бонне весьма добросовестно и подробно. Подкрепленные примерами из литературы и живописи, экскурсами в политику и экономику, даже деталями технологического процесса, повествование уверенно движется от металлических отполированных пластин античности к безумной, но страшно притягательной роскоши первых стеклянных зеркал. Далее — через жесткую конкуренцию европейских ремесленников с венецианскими мастерами к становлению королевской мануфактуры, введению монополии, промышленному шпионажу XVII века, наконец, к учреждению фабрики в Сен-Гобене и превращению зеркала из свидетельства высокого статуса, показателя богатства, индикатора мотовства в предмет первой необходимости.

Античная философия, средневековое богословие, искусство Возрождения, мода XVII—XVIII веков — вот примерный маршрут второго путешествия Нарцисса. Известно, что в древности считалось опасным долго смотреть на свое отражение, так как зеркало могло поймать душу человека. Философское прочтение этого представления, рудиментарно бытующего в народных традициях до сих пор, мы встречаем в знаменитом платоновском мифе о пещере. В Средневековье зеркало превратилось в поистине вездесущую метафору, символическое изображение этого мира, но одновременно и вызываю-

щее тревогу, умножающее реальность, будоражащее отсылкой к неведомому образцу. Совершенно иная картина возникает в эпоху Возрождения. Зеркало предстает как плоскость, где сходятся разные точки зрения, место приложения сил и перспектив, пространство обретения человеком самого себя...

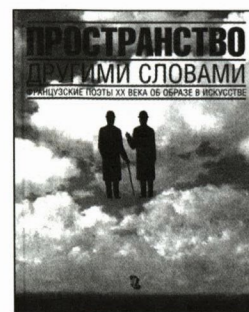
Не секрет, что «историческая наука является областью искусства идеологической борьбы». Не случайно у Сабин Мельшиор-Бонне — историка лакановской школы психоанализа — искусство (живопись и литература) используется не столько как архив иллюстраций для авторской концепции, но скорее как самостоятельный, обуреваемый страстями и комплексами персонаж. Французскому историку культуры недостаточно просто констатировать, что художник Возрождения «есть не что иное, как зеркало этого мира, и проявляется он в таком качестве не через анонимное участие, при котором он скрылся бы за отблеском отражения акта божественного сотворения мира, а через преисполненное гордости индивидуальное, личное утверждение» (с. 199). Знаменитый автопортрет Дюрера столь же необходимая веха, как и рубенсовская Венера, как картины ван Эйка и Энгра. Вы спросите, веха на пути к чему? К структуре личности современного человека.

«Расколотый, расщепленный, разделенный на части субъект смотрит на себя, но он себя не видит или более себя не узнает; и тогда он покидает свое тело, бежит от него и одновременно отпускает на волю свое отражение, чтобы избежать преследований и гонений со стороны двойника-преследователя» (с. 389). Последнее странствие эллинского красавца самое интересное, но и самое опасное. Если верен исходный тезис и бессознательное действительно структурировано как язык, то, конечно, именно в искусстве оно находит свое самое чистое отражение. Веселая шизофреничность Алисы в Зазеркалье или психотическая параноидальность Фрэнсиса Бэкона — дело не в точности диагноза, а в том, что, став фотографически точным и четким, современное искусство не отражает более ничего кроме нас самих, то есть поистине ничего. Однако анализ по-прежнему далек от завершения.

Эlegantный по манере письма, детально продуманный, по-хорошему тенденциозный труд Сабин Мельшиор-Бонне является образцовым исследованием культуры повседневности. Но тем более обидно, когда такие замечательные книги попадают в руки таких бестрепетных издателей. Преисполнившись, по-видимому, желанием «не наследить», редактор практически самоустранился от подготовки текста к печати. Чем же еще объяснить, что в комментарии (не подписанном) перевод соседствует с французским оригиналом и зачастую отсутствует логическая связь с основным текстом? На одной странице уживаются Вермеер и Вермейер — особенности национальной корректуры. По всему корпусу щедрой рукой разбросаны забранные в скобки и оставленные без малейших пояснений варианты перевода отдельных слов. Возможно, в случае «дискурса» такой ход мог быть полезным лет десять назад, но когда со словом «визуальный» соседствует ремарка «зрительный» — это, пожалуй, чересчур. Право слово, уж сил нет, как хочется видеть этих людей. Никакого членовредительства, только молча руки пожать и в глаза посмотреть... со значением...

поиски «внутренней картины» близятся к завершению

Михаил Кузьмин



Пространство другими словами =
L'Espace autrement dit: Французские
поэты XX века об образе в искусстве /
Составление, перевод, примечания
и предисловие Бориса Дубина;
[Художник А. Бондаренко].
Санкт-Петербург: Издательство
Ивана Лимбаха, [2005]. 336 с.

О непереводимости живописи, особенно абстрактной, на язык литературы было так четко и так громогласно заявлено в XX веке, что возник своего рода запрет на любые толкования нефигуративных полотен.

Смотрите, созерцайте холсты, например, Виллема де Кунинга или Жоржа Матье сколько вашей душе угодно, но за перо ни в коем случае не беритесь. Все равно ничего стоящего из вашего порыва не выйдет. Слово — неповоротливый инструмент. Из него во все стороны тупо «торчат» смыслы и значения, закрепленные в толковом словаре. А кисть, тем более спонтанная, в руках художника-охотника может «пригвоздить» к холсту такую дичь, такую живность, которая не встречается в словаре Брокгауза и Ефрона. Да и в Британской энциклопедии тоже.

В XX веке пути-дороги живописи и литературы окончательно разошлись. Можно ли «Сагу о Форсайтах» Джона Голсуорси сравнить с какой-нибудь беспредметной картиной Василия Кандинского? Можно, но сравнение не будет конструктивным. Слишком разные миры у Голсуорси и Кандинского. Гораздо важнее другое: порвав с литературой, нетрадиционная живопись сблизилась с новой поэзией. «Поэты первыми прекратили описывать реальность, вслед за ними художники перестали ей подражать», — утверждает Пьер Реверди, один из авторов рецензируемого сборника (с. 30). Нас в данном случае интересует тот факт, что поэты, отказавшиеся от описательности и повествовательности, создавали на бумаге достаточно сложные словесные композиции, вполне соотносимые с поисками живописцев на холсте. В той или иной степени этот процесс затронул многие европейские страны. Большие того, легализации (или социализации) того или иного художника-беспредметника помогли именно поэты.

Из сказанного вовсе не следует, что в XX веке основательно пошатнулся статус традиционно пишущего искусствоведа. Люди этой профессии продолжали анализировать творчество тех или иных художников. Если судить по количеству выходящих книг, в том числе и монографий, искусствоведы вполне востребованы. Назовем в качестве примера популярную серию книг «Жизнь и творчество», выпускаемую международным издательством «Parragon Publishing». А компактная монография «Рембрандт», принадлежащая перу Дугласа Маннеринга, переведена на многие европейские языки, в том числе и на русский. Это отличное пособие для тех, кто хочет быстро разобраться в творчестве голландского живописца. За каких-то два-три часа.

В принципе, никакой конкуренции между поэтами и искусствоведами нет: каждый занят своим делом. Поэты ловят метафоры, искусствоведы стряхивают пыль с классических картин. Но когда появилась новая, революционная живопись, понадобились и нетрадиционные эссе, разъясняющие суть происходящих на холсте метаморфоз. Не будет преувеличением, если мы скажем, что именно поэты научили зрителей правильно читать и воспринимать новую живопись.

В сборнике «Пространство другими словами» собраны по хронологическому принципу тексты 14 известных французских поэтов, в том числе Гийома Аполлинера, Пьера Реверди, Антонена Арто, Анри Мишо, Робера Десноса, Жана Тардые, Ива Бонфуа, Жака Дюпена. Сначала идут эссе, написанные в первой половине века, затем тексты, созданные позднее. Следует отметить, что жизненный путь большинства авторов завершен. Многие из них были долгожителями: например, Франсис Понж (1899—1988), Жан Тардые (1903—1995), Мишель Лейрис (1901—1990). Среди ныне здравствующих авторов значатся несколько, которым уже за семьдесят.

Поражают размеры написанных текстов. Как правило, страница, две, три, изредка чуть больше. Специфику поэтических эссе определить трудно, но поверим на слово Жаку Дюпену: размышляя о голландском художнике Бrame ван Вельде (1895—1981), он признался, что не описывает картину, а цитирует ее (с. 255). В этом парадоксальном утверждении есть, кажется, точное жанровое определение.

европа удивляется

Кристина Эпштейн



Ксения Богемская. Наивное искусство:
Павел Леонов / [Художник
Дмитрий Орлов]. Санкт-Петербург:
Дмитрий Буланин;
[Государственный институт
искусствознания РАН], 2005. 192 с.

Вот как Дюпен цитирует одно из произведений ван Вельде: «...Оболочка синего, камнепад желтого, рубец красного — энергия, поддержанная, подхваченная дрожью всего этого сновиденного устройства и пульсацией пустоты, сотрясающей стены, в которых она замурована... / Без возможности отсюда выйти, без желания куда бы то ни было выходить, поскольку все, что в конечном счете остается, происходит здесь и должно происходить именно так, — распад, танец, страх перед пустотой, затаенная и шаткая поступь света, любого перечеркиваемого здесь света, кроме того, который бьет из тела, колоотящегося в невероятном сопротивлении измору и гнету» (с. 255). Нужно быть очень подготовленным зрителем/читателем, чтобы из этого «метафорического потока» составить конкретное живописное произведение. В конце книги можно увидеть репродукцию картины Брама ван Вельде, которая абсолютно точно подходит под приведенное описание.

С задачей точного цитирования справились и другие поэты, представленные в сборнике «Пространство другими словами». Но есть ведь еще и сверхзадача. Так, чтобы прорваться к сути абстрактной живописи, необходимо осуществить интуитивный прорыв. Это удалось, например, Франсису Понжу, заинтересовавшемуся беспредметными работами Оливье Дебре (1920—1999). По мнению поэта, живопись в течение многих веков занималась очень важным делом: пыталась «пробиться к чувствам через дверь взгляда» (с. 99). И в итоге убедила нас, зрителей, что глазам можно доверять, а можно и не доверять. На этих «перепадах» (верю — не верю) и строится суть игры, именуемой живописью. И в этом же — «источник нашего удовольствия». Когда же художники стали использовать голые приемы (тыкать в глаза краску, «громоздить между зрителем и холстом целый лес немислимых конвульсий»), живопись перестала быть тонкой игрой.

Понж считает, что живопись Дебре «решила молчать, чтобы тем безотлагательней, наверно, выговорить то, что поклялась донести любой ценой» (с. 98). Она похожа на дзенские коаны. Допустим, Оливье Дебре — пейзажист. Тогда он создает «изображение наоборот», которое перехватывает, отводит наш взгляд, «скрадывая подробности и предоставляя только смутно догадываться о дивных, единственных на свете ветрах тех мест и недель» (с. 99). А если Дебре не пейзажист? Тогда «коан живописи» усложняется, становясь еще более интересным. Значит, не «к чувствам через дверь взгляда» хочет прорваться Оливье Дебре своими картинами, а к чему-то действительно невыразимому. Может быть, к чистой метафизике. И в этой «игре» утверждения «верю — не верю», основанные на получении визуальной информации, не имеют решающего значения.

Парадоксально, что Франсис Понж заканчивает свое изящное эссе о ветрах в картинах Оливье Дебре гимном реальному сквозняку — свежему воздуху, который ворвался в галерею современного искусства через случайно приоткрытую дверь. «Картину сквозняка» нам легко представить, и она не принадлежит кисти нового живописца. Поэтому цитировать ее близко к тексту не надо. Можно просто пере-сказать — своими словами.

Ксения Богемская — специалист по французскому импрессионизму, однако гораздо более она реализовалась и прославилась как знаток и горячий поклонник русского художественного примитива. Новой книгой исследовательница продолжила диалог о «наивном искусстве», начатый в предыдущих публикациях (в частности, в 2001 году — также в издательстве «Дмитрий Буланин» — вышла монография Богемской «Наивное искусство: Елена Волкова»).

На этот раз героем повествования стал Павел Леонов, в прошлом самодеятельный, а теперь, можно сказать, признанный и вполне востребованный художник. Идущее в гору искусство примитива уже успело обрести круг ценителей в лице многочисленных коллекционеров, а также свою «светскую хронику» в виде разнообразных конкур-

сов и показов. Леонов на этом поле отличился как минимум дважды — получив первый приз на Пятой триеннале наивного искусства в Братиславе (1997) и Гран-при на Международном конкурсе современного примитива в швейцарском Морже (2000). В 1999 году в Москве вышел альбом «Павел Леонов» (подготовленный также Ксенией Богемской, совместно с сыном, Алексеем Турчиным). Происшедшее, впрочем, кажется, не повлияло на художника: как жил в селе Меховицы под Москвой, в простом деревянном доме, в бытовой неустроенности, так и живет, являя всем своим существом образ заправского аутсайдера. Настоящего, русского аутсайдера, а не их, западного, обретающегося в комфортных условиях клиники для душевнобольных или — еще хуже — на воле споро работающего под аутсайдера.

У новой книги Ксении Богемской, на мой взгляд, две главные цели: рассказать о самородке широкому читателю (всем, кто способен интересоваться) и заложить основы будущего леоноведения. Потому что, считает искусствовед, 85-летний Леонов — великий русский художник. Даже без определения «наивный». А как можно доказать «великость» великого художника сегодня, сейчас, когда еще не прошло достаточно времени, чтобы это стало очевидно? Тут есть разные способы. Можно коллекционировать его работы, тем самым поддерживая мастера материально, эмоционально и творчески. Можно «раскручивать», показывая его работы на выставках. И, наконец, можно написать о нем хорошую книжку.

Первым и вторым Ксения Богемская занимается уже более десяти лет, причем с успехом: именно по ее инициативе в Морже была выставлена леоновская картина «В рай воров и мошенников не пускают», получившая главный приз. А сейчас пришел черед и хорошей книжке — небольшой, однако очень емкой, о самом важном. Не только «родился, женился», но и о впечатлениях от общения с художником, о его характере, о причудах, наконец. А главное — о его мире, потому что наивное искусство, как никакое другое, формируется именно миром его создателя.

Мир Леонова — переплетение традиционного фольклорного мышления (с прославлением красоты природы, торжеством добра и справедливости) и образов советской политической жизни, укорененных

в народном сознании. Вот некоторые названия его работ (орфография художника): «В.И. Ленин. Я памятник воздвиг себе нирукотворный, к нему не заростет народная тропа», «Комсомолки и комсомольцы пошли в школу. Прием в комсомол», «А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Н.А. Крылов прибыли в село Михайловское. А.С. Пушкин читает книгу Гоголя Меретвои души», «Шалапин и Русланова под гармошку народные песни исполняют», «Медведь. Диких животных привлечь к труду» (в духе советских лозунгов), «Свадьба в селе» (репродукция вынесена на обложку книги). Много у Леонова автобиографических сюжетов, порой героями его картин становятся заказчики (их имена фиксируются автором не всегда верно): «Тургин А.В. и Богемская К.Г. путешествуя по морям увидели французских рыбаков», «Автор прибыл в село Вышнежерновец Орловской обл.», «Леонов в Ленинграде 1943 г. Атопортрет». Иногда до Меховиц долетают какие-то обрывки мировых событий, тут же получают чисто леоновскую интерпретацию и уже в таком виде существуют в его произведениях: «Нападение Ирака на Кувейт. Командование Ирака отвергло предложение США и НАТО о прекращении огня против Кувейта. В Ирак прибыла дилигация из США, на то немедленно прекратить агрессию против Кувейта», «Из Беларуси прибыла дилигация чтобы жить вместе с Россией. Ее встречают с концертом» (орфография, естественно, художника). А такой шедевр, как картина, демонстрирующая поливальные машины и озаглавленная «День Иван Купал. В каждом селе свои обычаи и своя техника», достоин, по-моему, того, чтобы его автора зауважали и этнографы-фольклористы.

Очень хорошо заметил из Парижа художник Михаил Рогинский (ныне покойный), у которого Леонов учился когда-то в Заочном народном университете искусств: «Он жил всегда в перевернутом мире, в Зазеркалье, в котором есть все — свои законы, свое небо, своя земля. Он был и есть Дон-Кихот советского времени, где вместо Дульсиныи Тобосской была Советская власть, ее ложь, ее пропаганда. Но чудо, что в результате мы получили такую нежную, чистую, по-настоящему народную примитивистскую живопись» (с. 74). Что ж, все правильно. Но мне представляется — не меньшее чудо и то, что Леонов, в отличие от многих самодельных художников, не пропал, не сгнил, а оказался в самом центре художественной жизни.

Что общего у японцев и митьков, кроме выраженной склонности к мифологизированию и, разумеется, спорных «северных территорий»? Ответ на этот вопрос дает книга «Почти по-японски», придуманная и нарисованная Владимиром Яшке, митьковским художником, поэтом и писателем. Родился он во Владивостоке, окончил Московский полиграфический институт, в Ленинград переехал в 1976 году, к митькам присоединился в 1985-м.

Итак, что же японского в новой книге? Во-первых, вошедшие в нее стихи написаны в форме традиционных японских трехстиший (хокку, хайки) и пятистиший (танки). Впрочем, не совсем. Отличие своих произведений от подлинной японской поэзии автор, накинувший кимоно на тельняшку, являющуюся отличительной особенностью племенной (митьковской) принадлежности, замечательно охарактеризовал сам: «Хайки мои, конечно, не хайки, поскольку они даже и не хокку, а танки не тянут даже и на бронетранспортеры...»

Это относительно формы, содержание же текстов никакого отношения к Стране восходящего солнца не имеет. Правда, в них присутствуют такие приметы, как самурай, гейша, сакэ, иногда они даже сохраняют свое основное значение, близкое к первоначальному, — однако при помещении в иную этническую среду приобретают, как правило, множество новых нюансов и оттенков. Нередко они употребляются для описания и определения персонажей и явлений, имеющих происхождение самое что ни на есть русское. Так что сюжеты сугубо жизненны и реалистичны: «Вышел на Невский / где бывший „Сайгон“ и „Гастрит“ / гейши три штуки дрались / из-за двух самураев / мимо

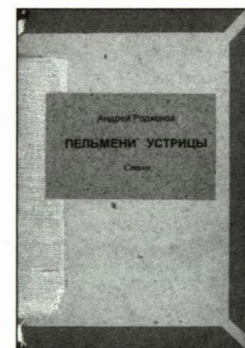
пытаясь пройти / в ухо и я получил / ни за что ни про что» (с. 10) или «Вышел на Невский / к „Борею“ свернул — / там самурай-братки / и сестренки их — гейши / сакэ предлагали / строго хозяйка-Татьяна глядит / вежливо я отказался / и чай заказал. / Дома бояру по-пью» (с. 16).

Философское начало, без которого невозможно представить произведение восточного искусства, присуще всем этим стихотворениям. Наиболее ярко оно проявилось в сочетании с истинно восточным фатализмом в цикле «Тихо картины и хайки пишу»: «Радость осталась / могу поделиться: пока что не мочат / тихо картины пишу» (с. 61), «Пьяница сволочь дерьмо / говорит мне подруга / тихо картины пишу» (с. 64).

Тексты снабжены квазикомментариями, которые объясняют как специфически японскую терминологию, так и сугубо ленинградско-питерско-митьковские понятия и явления: «кимоно — яп. нац. одежда в виде вроде как-бы халата» (с. 24), «сакэ — нац. яп. алкогольный напиток. Пробовал — ведром не напьюсь, но хорош с похмелья, особенно, как и положено, в подогретом виде и под лимончик» (с. 16) и «„Сайгон“ и „Гастрит“ — ныне не существующие в Санкт-Петербурге (б. Ленинград) кафе — точки общения местных, иногородних и забу-

наизнанку

Алексей Балакин



Андрей Родионов. Пельмени устрицы: Стихи / [Автор идеи, дизайна и продюсер книги А. Дмитриев; Предисловие К. Валовой; Послесловие Д. Давыдова; Оформление Л. Миллера]. Санкт-Петербург: Красный матрос, 2004. 122 с.

Поначалу мне казалось, что написать про эту книгу будет легко. И в самом деле. Вышла она уже полтора года назад и вызвала немало откликов. Ее автор — не безвестный новичок, но популярный поэт (несколько сейчас могут быть популярны поэты), обладающий сложившейся репутацией, неоднократный победитель фестивалей русского слэма. Придумал ее успешный и модный дизайнер, получивший на прошлогодней ярмарке «Non/fiction» за эту работу «Bookberry Best Book Design Award». Предисловие и послесловие написаны людьми достойными — если не уважения, то внимания. Ну а уж сама книга издана и оформлена так, что описание оформления могло бы занять добрую треть отведенного для рецензии объема. Вот примерно по такому абрису и можно было б ее написать.

Но мешает одно обстоятельство.

Лежащий передо мной предмет едва ли можно назвать книгой.

Если верить словарю Ожегова, книга — это «произведение печати в виде переплетенных листов бумаги с каким-нибудь текстом». Действительно, стихи Андрея Родионова напечатаны на коричневой оберточной бумаге с прожилками (которая, по-видимому, ради смеха названа в выходных данных «бумагой офсетной № 1»), сшитой в тетрадки, на которые затем надет переплет. Только переплет этот надет шиворот-навыворот, демонстрируя удивленным зрителям и синеватый картон обложки, на который наклеен кривой картуш, и торчащий наружу каптал, и прочие книжные внутренности.

горных камикадзе-неформалов-диссидентов и объекты усиленного внимания шпионов, доносчиков и провокаторов всех тогдашних сегунатов и лично сегунов» (с. 10).

Книга Владимира Яшке «Почти по-японски», если отвлечься от карнавальности ее восточной экзотики, представляет и закрепляет в сознании публики классический образ митька. Эти хайки, которые не хокку, танки и другие стихотворные формы, примененные автором, пропитывает и пронизывает тотальная и всеобъемлющая ностальгия по ушедшей молодости, по былому образу жизни, по социальному окружению, которое митьки в начале своей деятельности так успешно мифологизировали. Вот почему реакции это творчество вызывает смешанные: и смех, и грусть, и жалость одновременно, — но в целом «чувства добрые», светлые и приятные, благодаря ласковости, безмятежности и иронии, свойственным лучшим образцам митьковского творчества.

Подводя итог, можно сказать, что любые творцы, даже воплотители национального типа, обречены либо на творческий застой и регресс, либо на эволюцию, а следовательно — на периодические поиски новых форм самореализации, в том числе в областях, весьма далеких от этого национального типа расположенных.

Понятно, что приготовить подобный полиграфический изыск было непросто, тем более его растиражировать (а тираж «Пельменей устрицы» немаленький — тысяча экземпляров). Но Андрей Дмитриев не стал искать дешевых технологических решений. В одном из интервью он произнес знаменательную фразу, которая вполне может служить эпиграфом ко всей его арт-деятельности: «Где начинается компромисс, заканчивается дизайн» (100% красный (СПб.). 2005. № 2. С. 70). И эта работа мастера также лишена компромисса.

Было бы заблуждением трактовать подобное полиграфическое решение как простой эстетский выпендрег, желание эпатировать пресытившуюся яркими обложками публику. В работе Дмитриева я вижу стремление дать концептуальный художественный комментарий к стихам Родионова, вернее, определить их место в... чуть было не написал: «современной поэзии»; но нет, берите шире: в самой системе мироздания.

Последняя мысль, возможно, нуждается в некотором пояснении. Эстетические отношения искусства Родионова к окружающей действительности можно определить просто: оно эту самую действительность и воспроизводит в виде рифмованных строк. Подтверждая старый тезис, что «воспроизведение жизни — общий, характеристический признак искусства, составляющий сущность его» (Н.Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений. Т. 2. Москва, 1949. С. 92). Если вы заглянете и в набросанное левой ногой предисловие Кати Валовой, и в серьезную, глубокую статью Даниила Давыдова (перепечатанную из «НЛО»), то легко сможете найти там все признаки согласия с приведенным выше тезисом известного русского эста. «Он тщательно собирает фрагменты действительности. <...> Получается новая реальность, в пару к уже существующей» (с. 5—6), — щебетает Катя Валова. Справедливо ли это? Дадим слово самому поэту:

И хочется плакать, глядя на эти места.
Внутри бывшей котельной — зловонная куча отбросов.
И здесь я, наверное, просто покурить не смогу никогда.
Смогу ли я даже поссать здесь — и то под вопросом.

Или:

В домике зеленом с белым горошком,
С потухшей в руке сигаретой,
Сидел я и глядел в окошко,
Прячьась от яркого света.

япония: самурай в лаптях и онучах...

Елизавета Крылова



Владимир Яшке. Почти по-японски: [Стихи, рисунки]. Санкт-Петербург: Красный матрос, 2005. 72 с.

Самурай в лаптях и онучах гордо шагает по Санкт-Петербургу со знаменем Страны восходящего солнца в руках. Эта поистине фантазмагорическая картина родилась из странного соединения элементов японской культуры с мифологией питерской творческой группы «Митьки».

Япония, как известно, — чрезвычайно мифологизированная страна самураев, гейш, кимоно, сакуры, икебаны, Фудзиямы, Мураками, Куросавы, Хокусаи, панасоника, тойоты, якудзы, ниндзя, хокку, суши, сакэ... «Митьки» — группа питерских художников и литераторов, существующая с середины 1980-х, более или менее последовательно развивающая «тип симпатичного шалопаи», который является, по их мнению, «одним из самых обаятельных национальных типов».

Или:

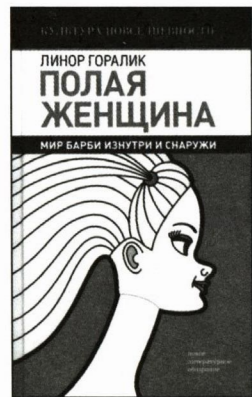
Кто-то положил доски на грязь,
Потому что от дождей дорога раскисла.
Еще вчера ходить по ней было нельзя,
Сегодня можно, но не имеет смысла.

Едва ли реальность Родионова можно назвать новой. Это та самая реальность, которую мы с вами видим каждый день, глядя на которую хочется плакать, прятаться от дневного света и не ходить по замаскированной досками грязи. Просто в стихах Родионова действительность предстает в концентрированном виде, достигая крепости спирта и едкости соляной кислоты, обжигая неосторожного читателя или слушателя. Это в книгах ходят по чисто выметенным тропинкам, нюхают розы, признаются в любви и говорят красивые слова...

Последнее Андрей Дмитриев понял как никто другой и сделал все возможное, чтобы «Пельмени устрицы» не были похожи на книгу. Если в привычных нам книгах красивая жизнь прячется под обложкой,

ЖЕНЩИНА В СЕТИ

Любовь Бакст



Линор Горалик. Полая женщина: Мир Барби изнутри и снаружи / [Послесловие Н. Смолянской; Художник М. Заикина]. [Москва]: Новое литературное обозрение, [2005]. 320 с.

Посетивший Россию лет десять назад университетский профессор и автор бестселлеров «Имя розы» и «Маятник Фуко» Умберто Эко осчастливил Петербург публичной лекцией под названием «От Интернета к Гутенбергу». Форма лекции была блестящей, пафос очевидным: в эпоху Интернета никуда не деться от маленьких черненьких значков, покрывающих листочки бумаги, а текст превращается в гипертекст.

Тема казалась жутко актуальной. «Большая советская энциклопедия» и вся «Britannica» на CD к тому моменту еще не были изданы, а Виктор Ерофеев на телеканале «Культура» не занимал интеллигентных людей полуторачасовыми размышлениями о том, умрет или не умрет книга в картонном переплете с офсетной или какой-нибудь там еще печатью в результате появления Интернет-библиотек.

С тех пор появились онлайн-издания и особые «сетевые писатели». К поколению «культовых-молодых-сетевых» авторов принадлежит Линор Горалик, закончившая Беер-Шевский университет по специальности «Computer Science» и испробовавшая в своей жизни, кажется, все: бизнес, журналистику, программирование, современное искусство... Компьютерные технологии в жизни Горалик занимают важное место. Ее Интернет-дневник имеет почитателей, ей принадлежат эссе «Интернет и сексуальная революция» и «Интернет для психопата». Широта так или иначе охваченных ею тем и многообразие видов деятельности сопоставимы, пожалуй что, с необъятностью всемирной Паутины.

а вызывающая содрогание реальность эту обложку обступает со всех сторон — то почему бы не сделать наоборот? Почему не вывернуть книгу наизнанку, поменяв тем самым правила эстетической игры, создав, по сути, антикнигу? Давайте думать, что окружающая нас действительность — бесконечно сочиняемая книга, книга о глубоких мыслях, прекрасных чувствах и чистой любви. Книга, противостоящая окружающей ее родионовской действительности, отгораживающая ее, отгораживающаяся от нее панцирем обложки. А что реальнее, книжная жизнь или жизненная книга, — каждый может выбрать сам.

Стихи Родионова существуют не только в виде напечатанных на бумаге текстов. Убедиться в этом может каждый, кто прослушает приложенный к изданию диск, где записано тридцать одно стихотворение в авторском исполнении. Восемь из них — в сопровождении перкуссии, которая превращает банальное чтение в некое подобие шаманского действа. И, хотя Родионов приобрел славу прежде всего «звучащего поэта», я все же предпочитаю его читать.

Затем хотя бы, чтобы понять — какой бывает живая поэзия.

С момента выхода в свет книги «Полая женщина» госпожа Горалик вполне может называть себя еще и ведущим российским специалистом по кукле Барби, поскольку, как заявляет автор на первой же странице своего сочинения, «это — первая исследовательская книга о Барби, написанная на русском языке» (с. 9).

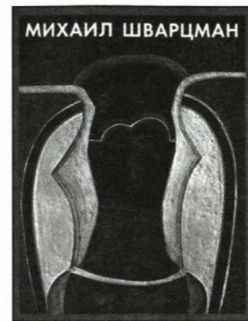
Исследовательская книга вышла без сносок или ссылок на литературу. Компания «Маттел», с 1959 года выпускающая куклу с тактико-техническими данными топ-модели, категорически отказала автору в каком-либо содействии. Что было делать? Естественно, спас Интернет. Однако все сколь-нибудь значимые факты из истории куклы с ТТД топ-модели (недаром она появилась в 1959-м, в эпоху расцвета так называемой «высокой моды») исчерпываются на третьем десятке сайтов русскоязычного Интернета. Все прочие факты нуждаются как минимум в серьезной проверке. Прямая связь между куклами и модой началась, конечно, не в XVII столетии (с. 36), а много раньше, поскольку уже в XIV—XV веках курсировавшие между европейскими столицами куклы-модницы выполняли функцию журнала «Vogue». А «прима-балерина Мари Таглионе» (с. 47) — это, конечно же, та самая удивительная Мария Тальони, о которой восхищенный Н.В. Гоголь написал: «Тальони — воздух!!!» Эти мелкие «блохи», кажется, специально сохранены в книжке, вышедшей без какого бы то ни было участия редактора.

Занятные комбинации самых разнообразных, хотя и не всегда достоверных сведений с официальных и неофициальных сайтов, форумов и чатов, поданные с определенной точки зрения, — этот рецепт прежде применялся исключительно при написании статей для глянцевого журналов, но, кажется, еще не использовался при создании толстых книг солидных издательств. По собственному признанию Горалик, она писала книгу, «„тусуясь“ на форумах фанатов и ненавистников этой куклы» (с. 10). Перед нами все же не «исследование» на тему «Барби в Интернете», а произведение писателя, умело имитирующее работу в Сети. Горалик удалось даже создать характерное ощущение щелкающей «мыши» под рукой. Многочисленные повторы напоминают «всплывающие» гиперссылки, а различные варианты написания одних и тех же имен и названий задают коррекцию «Поиска».

Название лекции пожилого итальянского семиотика стало руководством к действию, родился особый жанр литературы — книга, целиком и полностью вышедшая из Интернета. Обратный путь — от гипертекста к тексту линейному — пройден легко и безболезненно. Вот только — зачем?

Язык третьего тысячелетия

Елена Шварц



Михаил Шварцман: [Альбом—монография] / [Составители Евгений Барабанов, Дмитрий Горохов, Надежда Федорова, Ираида Шварцман; Биографическая хроника Ираиды Шварцман; Статьи Евгения Барабанова, Барбары Тиманн, Жана—Клода Маркаде, Владимира Иванова; художник Йозеф Киблицкий]. [Италия; указано: Санкт—Петербург]: Palace Editions; [Йозеф Киблицкий]; [ГРМ], [2005]. 488 с.

Наша культура получила чудесный подарок: огромный фоллиант, волшебный ларец, а в нем — чудо творчества и жизни Михаила Шварцмана (1926—1997). Это первая монография о великом художнике. Впервые воспроизведено почти все созданное им: живопись, графика, эссе, биографические заметки, стихи, некоторые письма.

Имеется запись бесед Шварцмана с его учеником Дмитрием Гороховым, сохранившая для нас свойственную Михаилу Матвеевичу причудливую и точную речь, его говорок, удивительную и беспощадную меткость характеристик. Вдова художника Ираида Шварцман составила по документам и дневникам подробную биографию мужа. В книге содержатся также воспоминания и статьи разных авторов о художнике, подробнейший каталог его живописных и графических работ. Кроме того, к изданию приложен диск с неоконченным фильмом о Шварцмане, снятым Барбарой Кузенберг в 1990 году. Появлением этой замечательной книги мы обязаны подвижническим усилиям Ираиды Шварцман, «метаморфизовавшей» (выражение Шварцмана) свою жизнь в высокое служение.

В случае Михаила Шварцмана важно познакомиться с его теорией в авторском изложении. Вопреки всеобщей разочарованности в духовных возможностях искусства он дерзнул утверждать: «Музыка, живопись, поэзия, ткачество и скульптура прямо направляют означать ноуменальное, изъяснить, что мир целостен: феномен не врозь с нуменом. Феномен мертв без нумена» (с. 37). «Иератизм — новая иератическая живопись — сызнова... дает первосвидетельства о Духе» (с. 36). Шварцман был убежден: живописец, осуществляя духовный труд, в идеале приближается к иконописцу, — но только ныне он создает не иконы, а явленные его внутреннему зрению знаки высшего мира — иературы.

Михаил Шварцман, может быть, единственный творец второй половины ушедшего века, создавший новую концепцию искусства, новую терминологию, без которой любая теория неубедительна, и, главное, сумевший доказать ее нечеловеческую правоту на деле. «Работы свои называю „Иературы“». Дело мое — Иератизм. Я иерат (термин явился мне в видении). Я — иерат — тот, чрез кого идет вселенский знакопоток... / Созидаю новый невербальный язык третьего тысячелетия» (с. 39). Иерат — мне слышится — иерей и солдат, рыцарь духовного ордена.

Его талант осуществился вопреки всему, вопреки духу времени. Будучи воспитан в убогости и бедности, потеряв в сталинских лагерях отца, пройдя армию, прослужив в ней пять лет, которые могли быть отданы искусству, в конце концов художник сумел осуществить себя как живую телесно-душевную иературу. Шварцман понимал и жизнь, и творчество именно как духовную работу, и это противоречило не только царившему тогда соцреализму, но и вообще всему подпольному и неподпольному искусству (он не видел между ними большой разницы).

Из бесед и записок Шварцмана мы узнаем, как драматично развивались его отношения со многими ключевыми персонажами эпохи — с Михаилом Шемякиным, Евгением Шифферсом, Ильей Кабаковым, Борисом Гройсом и другими. В частности, рассеян теперь туман слухов над историей о «Шемякином суде». Когда уехавший в Па-

риж Шемякин, находившийся под большим влиянием Шварцмана, подал в суд на искусствоведа Поля Тореза, обвинившего Шемякина в плагиате и стремлении выдать себя за создателя иератической школы, Шварцман посочувствовал собрату-художнику и отправил в суд телеграмму: «Статью „Метафизический синтетизм“ писал не я», — этого оказалось достаточно, чтобы выиграть дело (с. 17). Надо признать, что после кончины Шварцмана Шемякин помогал в издании каталогов выставок мастера и испустил свою вину, если она была.

Напечатанный в рецензируемом издании текст Евгения Барабанова на сегодняшний день — наиболее убедительное и фундаментальное истолкование творчества Михаила Шварцмана. Автор очень точно и глубоко показывает родственность и вместе с тем чуждость работ художника таким явлениям, как иконопись, модернизм или абстракционизм. Действительно, если за абстрактными пятнами и линиями тоже скрывается некая метафизическая сущность, хотя бы потому, что она всегда присуща цвету и гармонии (дисгармонии), все же ее проявление стихийно и случайно. Тогда как Шварцман по-соколиному зорко устремлял свой взор к невидимой сущности, помогая ей оплотнеться и воплотиться на доске (своеобразная техника Шварцмана — темпера на пролевкашенных досках). Барабанов пишет: «В живописи он претендовал на большее, нежели „живопись“ или „картины“» (с. 448). Это кажется парадоксальным, но всякое большое явление искусства или литературы всегда выходит за свои пределы и становится духовным изъяснением. Барабанов подчеркивает принадлежность Шварцмана искусству, живописи, и, хотя называет его «легендой московского искусства последних десятилетий», настаивает именно на легенде, скептически относясь к подмене ее мифом и басней о «гуру» и «экстатическом шамане» (с. 445). Последнее, конечно, просто нелепо, — но вот «гуру» и Учителем Шварцман все-таки был для многих художников и даже поэтов. Его строй жизни и души был камертоном, а его творчество — воплощением мечты о творческих возможностях человека.

Шварцман отрицал всякую вербальность в живописи и названия своим работам давал неохотно, как бы снисходя к слабости понимания других, делая им уступку. Он считал: картина должна говорить своим бессловесным, чисто живописным языком. Но его графика говорит и линией, и словом, часто в рисунке вплетаются псалмы, стихи, похожие на руническое письмо, — они тоже несут параллельную весть.

Художник делал разное: фрески, книги, плакаты, рекламу, товарные знаки. В новом альбоме впервые представлены многие его труды, не относящиеся к живописи и рисунку в чистом виде. Его затейливые, виртуозные иллюстрации к книгам Олеси и Машковской, невероятные рекламные плакаты поражают воображение. Товарные знаки выглядят просто Знаками. Но вместе с тем в них проявлена человеческая сторона Михаила Матвеевича, его глубокое и сочувственное отношение ко всем земным тварям.

Единственный упрек, который можно сделать составителям этой книги, — пожалуй, слишком мало включено сюда писем Шварцмана, и их выбор кажется случайным. Увы, оставляет желать лучшего редакционная подготовка издания. Примечания и комментарии здесь формально не унифицированы, имена фигуративов даны то с инверсией, то без, то с отчествами, то без отчества (а то и вовсе без личных имен), то полностью, то лишь инициалами, то с датами жизни, то без них. Неверно транскрибированы или просто воспроизведены некоторые иностранные имена и названия: например, город Хемниц (Chemnitz) превратился в Кемниц (с. 49), Роналд Хэтуэй (Ronald Hathaway) — в Хэзуэя (с. 464), Мэттью Каллерн Боун (Matthew Cullerne Bown) — то как Мэтью (именно так) Каллерн Боун (с. 20, 483), то как Колен-Боун (с. 465), Дэвид МакИлвейн (David MacIlwaine) — то как Макилвейн (с. 20), то даже как Мак Келвин (с. 465), Тонино Гуэрра (Tonino Guerra) — как Антонио Гуэрра (с. 465)... Библиографические описания неверны и неединообразны. небрежная корректура: орфографические ошибки, катастрофическая пунктуация. Однако в полиграфическом отношении книга, отпечатанная в Италии, безупречна, — и это, в конечном счете, главное: пришедшее к нам на исходе 2005 года издание показывает изобразительное наследие Михаила Шварцмана самым достойным образом.

империя watermedia

Сергей Голлербах (Нью-Йорк — специально для «НОМИ»)

Watermedia — в свободном переводе «водяные краски» — это все виды красителей, растворяющихся в воде: акварель, гуашь, темпера, акрил. Недавно появились даже разводимые водой масляные краски и цветные карандаши, которые, будучи тронуты мокрой кистью, превращают рисунок, ими сделанный, в прозрачную акварель. Но они, как говорится, не рыба, не мясо, вещь совершенно несерьезная.

Прожив более полувека в Америке, могу с уверенностью сказать: нет ни одной страны на свете, где водяные краски пользовались бы такой популярностью, как в Соединенных Штатах. Акварелисты (так для простоты назовем всех, кто пользуется водяными красками) представляют собой своего рода империю, которая захватила даже самые отдаленные уголки североамериканского континента. Ее можно, пожалуй, сравнить с Древним Римом — с той только разницей, что в ней нет цезаря. Впрочем, если говорить о реалистической живописи, следует признать: на акварельном Олимпе царит 88-летний Эндрю Уайет, работы которого оцениваются в сотни тысяч долларов. Говорят, он пишет всего две-три акварели или темперы в год. Зато все другие акварелисты проявляют бурную деятельность. В каждом штате Америки существует общество акварелистов, в каждом городе есть художественные центры, где проводятся бесчисленные семинары (workshops) акварельной живописи. Наконец, устраиваются экскурсии в Европу, Азию, Латинскую Америку, Австралию — с единственной целью: писать там акварелью. В течение всего года во всех штатах страны, во всех крупных городах проводятся групповые выставки, популярные художественные журналы объявляют высокобюджетные конкурсы на лучшую акварель, а многие известные художники выпускают видеофильмы, в которых раскрывают тайны своего успеха, нанося мазки на заранее подготовленные рисунки. Всю эту акварельную империю питают многочисленные универмаги художественных материалов. Чего там только нет: бумага со всех концов света, от рисовой из Японии и Китая до французской, английской и итальянской, акварельные кисти, колонковые, синтетические, из верблюжьей шерсти и из беличьего хвоста, краски всех фирм Америки и Европы (а в последнее время и России), всякие походные мольберты, стульчики, сумочки, чемоданчики и рюкзаки, гарантирующие художнику комфорт в его творческой работе...

В моих словах есть доля иронии. Почему? Потому что я тоже гражданин этой акварельной империи, знаю ее положительные и отрицательные стороны и чувствую необходимость их правдиво описать, не исключая смехотворных, трагикомических и абсурдных аспектов этого опьянения водяными красками. При этом, вероятно, не обойтись без исторической справки. Вот основное. В Америку акварель была занесена из Англии и, как это иногда бывает, на новой почве дала яркое цветение. Масляная живопись появилась сравнительно недавно, в XV веке, раньше же связующим веществом для растительных, минеральных и животных пигментов были вода, белок (яичная темпера) и воск (энкаустика). Акварель в том виде, в каком мы ее теперь видим, можно найти у крупнейшего художника немецкого Ренессанса Альбрехта Дюрера (1471—1528), блестящим акварелистом был англичанин Джозеф Мэллорд Уильям Тернер (1775—1851), и все же для обеих она была побочным занятием. Заметим, что долгое время акварельная живопись считалась как бы младшей сестрой настоящего искусства — живописи маслом. В культурных семьях девушек учили играть на фортепиано и писать акварелью цветы. «Акварельные тона» — легкие, прозрачные, нежные. В Америке такое понимание акварели стало меняться во второй половине XIX века благодаря двум известным художникам. Уинслоу Хомер (1836—1910) положил начало яркой, сочной акварельной живописи, исполненной сильным, уверенным мазком. Джон Сингер Сарджент (1856—1925) продолжил эту традицию. Оба художника писали маслом, а Сарджент был известен как салонный портретист, но акварель перестала быть младшей сестрой их

живописного творчества и стала, скорее, близнецом, в чем-то дополняющим и даже дающим иное направление их живописному мироощущению.

В 1866 году было основано Американское акварельное общество (American Watercolor Society), которое существует по сей день и доглетним членом которого — с 1955 года — я состою. Можно назвать много имен художников конца XIX — начала XX веков, которые, работая маслом, были одновременно прекрасными акварелистами: Морис Прендергаст, Чайлд Хассам, Джон Марин, Чарз Берчфилд, Эдвард Хоппер... Не все из них известны в России, но в Америке их высоко ценят. Тем не менее — не они создали империю водяных красок, о которой речь. Эта империя возникла в результате роста периодики и развития рекламного искусства.

В первой половине XX века существовал большой спрос на цветную журнальную иллюстрацию. Рекламное искусство в то время еще мало использовало фотографию, изображения исполнялись обычно гуашью на специальном картоне (illustration board), и для многих художников это стало средством существования, выросла целая рать коммерческих авторов, добровольно или по необходимости посвятивших свое творчество этой области искусства. Среди них можно встретить русские имена: Владимир Бобри (Бобрицкий), Борис Шалляпин (сын великого певца), Константин Аладжалов, Сергей Животовский, Четч. Большинство художников стало специалистами по определенным сюжетам: бутылки кока-колы, запотевшие и с капелькой воды, ползущей вниз, хорошенькие домохозяйки, посуда, еда, автомобили, одежда, зимние пейзажи с Санта Клаусом... Поселившись в Нью-Йорке в самом начале 1950 года, я застал еще кое-кого из этих воинов коммерческой рати. Большинство из них мечтало в молодые годы стать художниками, но обстоятельства не благоприятствовали тому, и они погрязли в болоте коммерции. Правда, наиболее талантливые и энергичные занимались, помимо рекламы, так называемым чистым искусством — и я, став членом Американского акварельного общества, познакомился со многими из них. Их творчество было, я бы сказал, на грани иллюстрации и свободного диалога с окружающим миром. Один из них специализировался на красных деревенских сараях, другой зарекомендовал себя мастером выброшенных на берег и полусгнивших рыбацких лодок, третий предпочитал белые маяки и чаек... В юго-западных штатах излюбленными сюжетами всегда были, естественно, ковбои и индейцы, в северных — дремучие леса, озера и построенные бобрами плотины. Я познакомился с художницей, которая выплывала в лодке на середину озера, бросала в воду уже начатый пейзаж, выкуривала сигарету, вылавливала бумагу из воды и затем, вернувшись домой, заканчивала свою картинку, изображавшую густой туман над озером со смутно проступающими сквозь него верхушками сосен. Другая барышня изображала цветную гальку на дне быстротекущего прозрачного ручейка. И теперь существуют такие специалисты — по заржавевшим сельскохозяйственным машинам, тракторам, локомотивам... Эти-то художники и положили начало империи водяных красок.

Их продукция сейчас находит спрос у широкой публики, они процветают. Появились так называемые «How to» books (книги «Как делать»), в которых успешные акварелисты посвящают заинтересованных читателей в тайны своей техники и объясняют, как писать пейзажи, животных, человеческие фигуры и портреты.

После появления в Америке поп-арта и постепенной «реабилитации» реализма абстрактная живопись, пережившая расцвет в 1950—1960-е годы, потеряла свою власть над умами молодых художников. Фотореализм, неоаккадезм, неоэкспрессионизм ныне вновь набирают силу. Тем не менее абстрактная живопись, конечно, жива. И вот тут-то оказалось: водяные краски дают ей большую свободу — благодаря тому, что допускают всяческие импровизации и неожиданные



Эндрю Уайет. Герань. Бумага, акварель сухой кистью. 1960. © Andrew Wyeth

эффекты, создать которые в масляной живописи гораздо труднее. Поэтому народилась целая плеяда художников и художниц, которые с увлечением лютят на бумагу акварель или гуашь, добавляя к ним капли древесного спирта и всяких ими открытых субстанций для достижения особых результатов. Кое-кто размачивает рисовую бумагу и приклеивает ее, поливая сверху краской, другие используют губки, тряпки, промокашки — пределов для таких экспериментов не существует. Параллельно этому буйству творческой свободы происходит противоположное движение, которое даже трудно назвать фотореализмом (он имеет свою логику и эстетику), — просто копирование цветных фотографий и слайдов: изображения проецируются на бумагу при помощи фонаря, срисовываются и раскрашиваются. Это, конечно, низшая форма акварельного труда.

Когда-то, прибыв в Америку недоучившимся студентом Мюнхенской академии художеств, я не мог прокормить себя искусством и

скрепя сердце был вынужден наняться делать всякую мелкую работу в коммерческую литографскую фирму, где и столкнулся с мастерами бутылок кока-колы и хорошеньких девичьих лиц. Став членом Американского акварельного общества, я познакомился с мастерами старых рыбацких лодок и заржавевших тракторов. Наконец, получая приглашения проводить семинары акварельной живописи в разных штатах Америки (в 23 из 50), я смог составить довольно ясное представление обо всей этой империи водяных красок. Будучи частью ее, я, как и многие другие художники, не стал мастером старых лодок, я не лью краски и не копирую слайды. Критически относясь ко многому и даже иронизируя по поводу чужой практики, я тем не менее не смотрю ни на кого свысока и даже стал находить для многих и многого не-которые «смягчающие вину обстоятельства».

...В штате Южная Каролина есть город Миртл Бич, известный как прекрасный курорт на берегу Атлантического океана. Туда прилетают



Эндрю Уайет. «Sunday Times». Бумага, акварель. 1987. © Andrew Wyeth

даже европейцы. Сеть первоклассных отелей, гольф, верховая езда, а в двух часах езды — исторический город Чарлстон, бывшие плантации, знаменитый парк Брукрин Гарденс с многочисленными скульптурами, среди которых можно найти даже бронзу князя Паоло Трубецкого. Семинары акварельной живописи в Миртл Бич проводятся в одном из отелей, принадлежащих большой местной фирме, сдающей помещение художественной организации «Springmaid Beach Watermedia Workshops». Она приглашает меня туда уже в течение многих лет. Всего нас там шесть инструкторов, у каждого по два с половиной десятка студентов, мы все завтракаем, обедаем и ужинаем в громадном кафетерии. Полет, отель, пропитание (включая бар) оплачиваются организацией, и, конечно, мы получаем неплохой гонорар. Время занятий — с 9 утра до 4 пополудни, по вечерам, после ужина, — лекции, показы слайдов. Под конец семинара, по пятницам, — всеобщая выставка, коктейли, торжественный банкет и танцы.

Студентам обычно от 35 до 80 с лишним лет, это типичное для Америки явление. Большинство из них женщины, и у большинства сходные истории: талантливая девушка хочет стать художницей, но выходит замуж и растит детей. Когда они поступают в колледж, заботы о них отпадают. Муж — бизнесмен, адвокат, врач — все время на работе, и жена, поощряемая мужем, возобновляет занятия живописью. Материальных забот нет, времени достаточно, и студентки с энтузиазмом пытаются наверстать упущенное. Некоторые из них действительно талантливы и мечтают о карьере художника, другие просто наслаждаются тем, что могут заниматься живописью, третьи — безнадежные случаи, но и они радуются мало-мальски удачному мазку. Предъявлять строгие требования к ним не имеет смысла, пара обна-

деживающих слов — это все, что им можно предложить. Известно, что хороший преподаватель умеет поддерживать неослабевающий интерес студентов к тому, что говорит или делает, и должен быть в какой-то степени актером. То, что я русский, учился в Европе и каждый год бываю там, идет мне на пользу, так как мне есть что рассказать. О русском искусстве никто понятия не имеет, хотя жители юго-западных штатов знают Николая Фешина (1881—1955), он там жил, но имя Кандинского мало что им говорит. Что касается западноевропейского искусства, то им известны Леонардо да Винчи, Микеланджело, импрессионисты, Ван Гог, Сезанн и Гоген. Бывают, правда, исключения. Однажды, сделав комплимент одной моей студентке, очень хорошо использовавшей эффекты света и тени, я упомянул имя Жоржа де ла Тура (1593—1652). «Как, вы любите этого художника? — с радостью воскликнула она. — Я его обожаю!» Встречаются и трагикомические фигуры. Одна старушка призналась мне, что мечта ее жизни — быть принятой на выставку Американского акварельного общества: тогда, как говорится, и помирать не страшно...

Недавно я вновь побывал в Миртл Бич. Семинары, как обычно, были многолюдными, акварель по-прежнему популярна. В субботу, перед отлетом в Нью-Йорк, я встал рано, около шести, и пошел на рыбачью пристань попрощаться с океаном. Солнце еще не взошло, только розовая полоска была видна на горизонте. Громадное водное пространство, шум прибоя и крики чаек навели на мысли о вечности, о том, что вся жизнь вышла из воды, и — неожиданно — о том, что водные краски тоже часть этой водной стихии. Пока существует она, будет существовать и акварель во всех ее видах, красотах, искажениях и уродствах.

марлен дюма: акварель и девочки-звери

Александр Котломанов

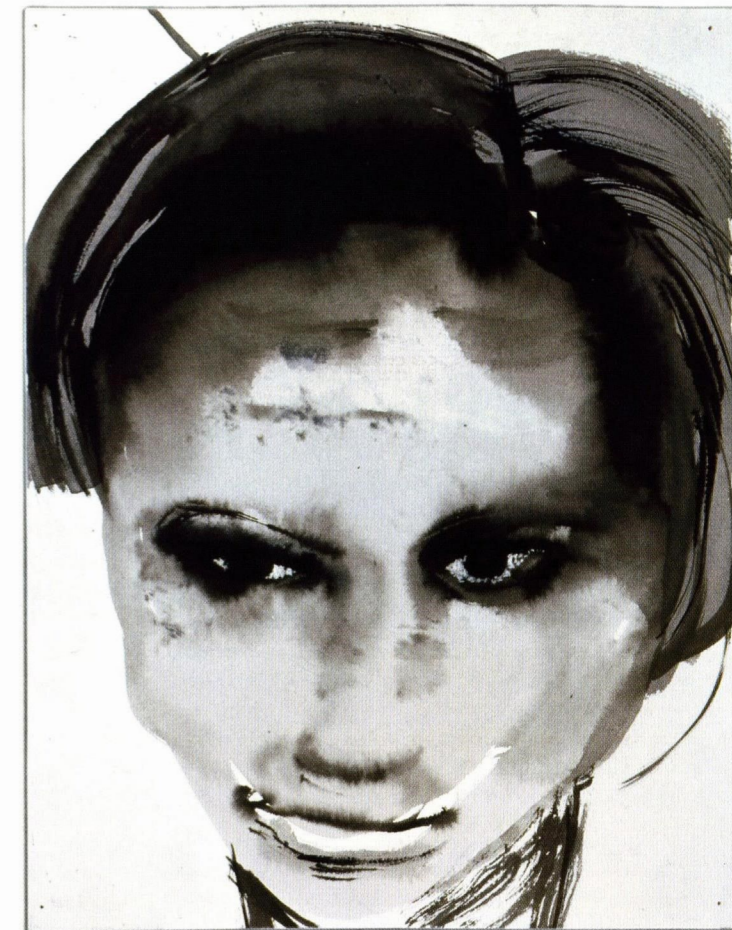
Она своя в скандальном мире современного искусства. И при этом чуть ли не самый известный в мире художник, занимающийся акварелью. Человеческая фигура, ню, портрет — классический репертуар — главные сюжеты чувственных и жестких работ Марлен Дюма.

Дюма родилась в Кейптауне (ЮАР) и получила художественное образование в местном университете. В 1976-м она переехала в Нидерланды, где продолжила свое обучение в гарлемских Ateliers'63. С 1980-х годов начинается ее активная выставочная деятельность, и вместе с ней приходит мировая известность. Дюма выставлялась в Центре Помпиду, Галерее Тейт, Институте современного искусства в Бостоне, участвовала в Венецианской биеннале. И вот уже четверть века, с тех пор как зритель и специалисты заметили Дюма и ее работы, техника письма водяными красками у этой художницы остается неизменными. Она предпочитает листы больших форматов и письмо «по мокрому», герои Марлен Дюма — в основном девочки и женщины.

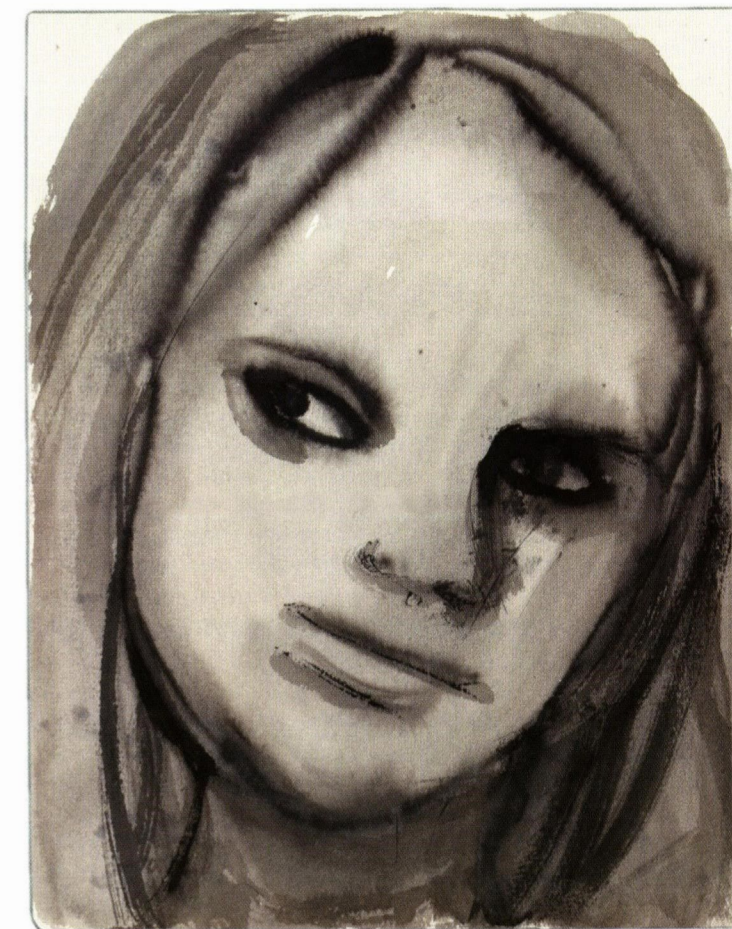
Эта голландская художница практически не пишет с натуры: парадокс для традиционного фигуративиста, но типичный случай для героя contemporary art. Большинство ее произведений базируется на фотографиях, взятых из газет и журналов или снятых самой Марлен на поляроид. Странно, но ее не волнует, кто запечатлен на снимке, известная фотомодель или какой-нибудь классический живописный персонаж. В лицах героинь Дюма можно (правда, с большим трудом) узнать и Мэй Уэст, и Наоми Кэмпбелл, и Олимпию с картины Эдуарда Мане — все они волею автора утратили свое «я» и стали для нее всего лишь исходным художественным материалом. Она использует эти образы, как бы изобретая их заново, предлагая им новую жизнь. Но в отличие от стилистики многих современных фотореалистов ее визуальность ни в коем случае не воссоздает академически идеальную натуру, а, как раз напротив, стремится выявить все ее визуальные изъяны. Создавая подобные «second hand depictions», Дюма как бы приглашает нас освободиться от связанных с тем или иным лицом с обложки или картины цепи ассоциаций, и по большому счету — забыть об иллюзиях в искусстве, а заодно и в жизни.

Картины и рисунки Дюма обычно выглядят вызывающе — во многом благодаря сюжетам, вернее их трактовке. Некоторые из них как бы опираются на евангельские темы: Саломея с головой Иоанна Крестителя, Иуда, Мария Магдалина и т. д. Однако художница создает эти образы, привнося в них чувственно-преступную ноту, и они раздражают нас тем больше, чем безобразней и испорченней кажутся созданные ею в нежном материале их отталкивающие характеры. Жуткие, искореженные лица, тревожные цветовые сочетания, наркотическая ломка форм. «Ничего святого» не видит Дюма и в детях, даже в младенцах. Стоит только взглянуть на работы ее серии «Воспоминания о беременности», куда вошли изображения детей как отвратительных и опухших зловонных пупсов, синюшных, самодовольных паразитов, и становится по-настоящему жутко. Своего ребенка художница тоже не пожалела, запечатлев и его в виде неприглядного монстра.

Провокативность присуща всему творчеству Дюма, хотя задуманного эффекта она добивается минимальными, и прежде всего техническими, средствами. Распухшие губы, темные слипающиеся веки, зверские оскалы, смоляные волосы — ее эстетика узнаваема, лица — ужасны. В одном образе Дюма соединяет несколько возможных его интерпретаций — так считает большинство пишущих о ней критиков. С этим соглашается и она сама. Художественная манера Дюма, которая может показаться небрежной, на самом деле очень тонко и продуманно организована. Абстрактные пятна краски плавно перетекают в четко определенные объемы, эскизность отдельных частей фигуры сменяется подробной проработкой остальных. Плавающая подвижность фигур и лиц, хотя и дышит тупым и тоскливым сексуальным чув-



Female No 217. Бумага, тушь, акварель. 40x31. 1992—1993. Sammlung Garnatz, Städtische Galerie Karlsruhe. Foto: Heinz Pelz



Female No 177. Бумага, тушь, акварель. 40x31,2. 1992—1993. Sammlung Garnatz, Städtische Galerie Karlsruhe. Foto: Heinz Pelz



Ребенок Урхола. X., м. 100x300. 1992–1993. Sammlung Garnatz, Städtische Galerie Karlsruhe. Foto Heinz Pelz

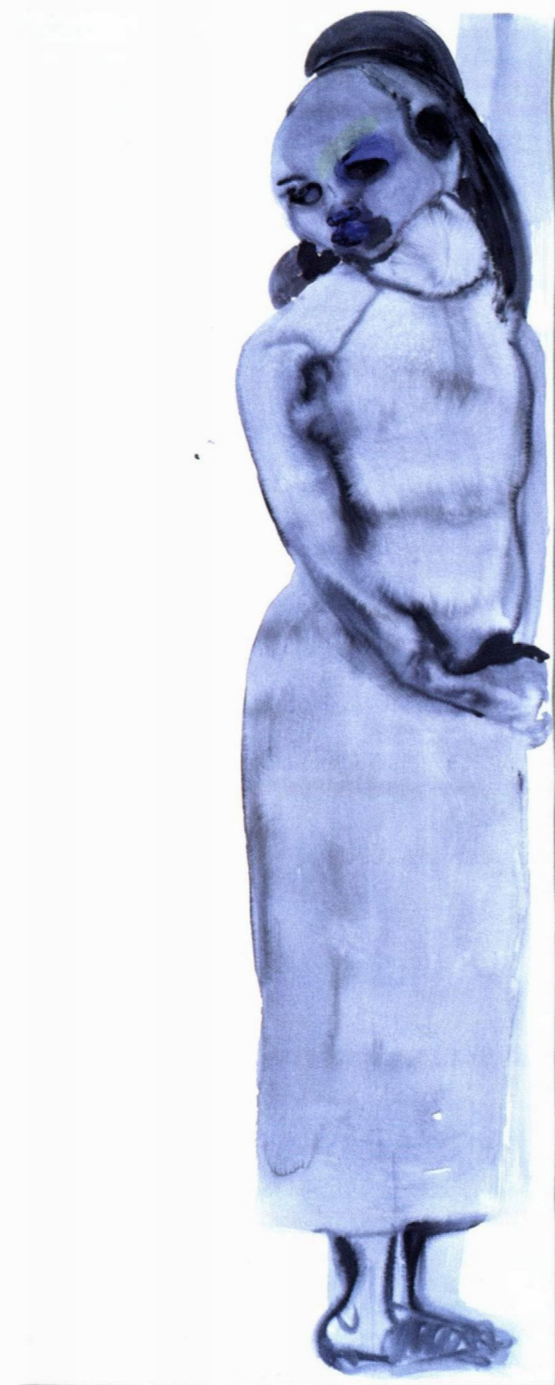
ством, максимально выразительна. В них более всего ощущается холодно-сонная, вязкая и гибельная половая стихия — как будто автор самым садистским образом препарирует свое женское нутро, выявляя в нем наиболее темные и отталкивающие свойства женской натуры. (Иначе откуда такое знание предмета?) Героини Дюма одновременно напоминают томных, одуревших от страсти *sexu crazy* и страшных бледных мертвецов с провалившимися в темноту глазницами. Источая плотоядную силу, эти мерзкие валькирии или девочки-звери запугают любого своей схожестью с фантастическими упырями.

Дюма обожает самые «модные» темы современного искусства: феминизм и гендерную проблематику в целом, эрос и танатос, вопрос о национальной самоидентификации... Обладая внешностью типичной белокурой бестии, художница тем не менее с успехом разыгрывает и другую выигрышную карту — свою мифическую связь с «черным континентом» (Дюма провела в Африке первую половину жизни). Настаивая на своем «экзотическом» происхождении, она подкрепляет свою риторику об африканских корнях работой, в которой изобразила себя негритянкой. И, как ей кажется, именно эта часть ее природы — древняя африканская кровь, негритянские культы и чуть ли не духи вуду, говорящие в ней, — делает ее искусство таким глубоким и сложным, таким вечным и таким contemporary. Актуальные художники любят представлять себя носителями тайного знания, и в ряду наиболее успешных из них — Аниш Капур, Ширин Нешат — Дюма чувствует себя вполне комфортно.

Но все же не стоит видеть в ее неоэкспрессионистических образах какую-то запредельную мудрость: если концепция шагов творца легко прочитывается, становится скучно. То, в чем Дюма действительно сильна, это точное, хотя и неожиданное применение ею техники, в котором образ и материал играют друг с другом на равных. Акварель она использует мастерски, ее работы «по мокрому» ничем не уступают аналогичным произведениям Эмиля Нольде, легендарного классика этого акварельного приема. К тому же особенно ловко художница включает в акварельные композиции элементы, нарисованные черной тушью. Тушь, по структуре более однородная, чем неизбежно кристаллизирующаяся краска, легко вступает с последней в дерзкое сочетание — особенно на мокрой бумаге, образуя эффектные, глубокие и темные пятна-тени причудливой формы (серия «Female»).

В серии работ, посвященных амстердамскому кварталу «красных фонарей», черные включения с разных сторон подкрадываются к обнаженным фигурам, придавая им лихорадочно-трагический характер. Дюма не мыслит света без мрака и страдания. Ее мир — амбивалентная реальность, соединившая в себе социальные и сексуальные роли, эротический экстаз и черное бешенство мира, в котором торжествует депрессия — основное состояние произведений Дюма, их душа.

Изображения любезно предоставлены Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, где 17 декабря — 26 февраля прошла выставка «Марлен Дюма: Female».



Чужие мысли. Бумага, тушь, акварель. 230x90. 2002. Sammlung Garnatz, Städtische Galerie Karlsruhe. Foto Heinz Pelz

МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ САЛОН ЦДХ 2006

СОВРЕМЕННОСТИ

17-26.03

Международная конфедерация союзов художников, Совет по культурному сотрудничеству государств-участников Содружества Независимых Государств, Федеральное агентство по культуре и кинематографии Министерства культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации

Центральный дом художника. Москва, Крымский вал, 10. Часы работы: 11.00–20.00, ежедневно, тел./факс: +7 (495) 238-40-59, e-mail: salon02@ru.ru. Проезд: метро ст. «Октябрьская», «Парк культуры», тролл. Б, 10



Обложка альбома с архивными записями, документами и фотографиями Иосифа Шванга. Его «книга жизни». Публикуется впервые

иосиф шванг: «художник, китаец–русский–немец, православный»

Александр Боровский

Весной 1937 года этот человек заводит альбом, в который клеивает семейные фотографии, газетные репродукции и главным образом — разные свидетельства, справки, выписки. Словом, заводит своего рода «книгу жизни». Жизнь была советской — значит, полагалось начинать с анкетных данных. Он и начал, но совершенно по-хармсовски: «художник, китаец-русский-немец, православный»*.

Собственно жизни оставалось немного, советский бумагооборот завершился казенным документом, выполненным уже вполне кондиционно: «Шванг Иосиф Александрович, 1900 г. р., уроженец деревни Преображенское Старинской волости Торопецкого уезда Псковской губернии, русский, беспартийный, художник горкома ИЗО, проживал: г. Ленинград, наб. реки Фонтанки, д. 33, кв. 12. Арестован 6 сентября 1937 г. Особой тройкой УНКВД ЛО 20 сентября 1937 г. приговорен по ст. 58-10-11 УК РСФСР к высшей мере наказания. Расстрелян в г. Ленинград 24 сентября 1937 г.»

В общем-то, шансов у Шванга не было. Была неблагоприятная фамилия — осенью 37-го в Ленинграде добрали уже массово и по принципу «телефонной книги» — немцев, поляков, финнов... Был срок, отбытый в 32-м, — небольшой, но достаточный, чтобы поставить против его фамилии несмылаемую птичку. К тому же Шванг был религиозен и не скрывал этого, и еще он был филоновцем.

Обложка его альбома-дневника выглядит вполне по-дадаистски: повторяющаяся фамилия Шванг, по-русски и по-немецки, выклеен-

ная разными шрифтами (в эту типографскую игру включено и что-то китайское, иероглифическое); фотография автора; репродукции икон, каких-то картин с парусниками, филоновской «Коровницы», газетные вырезки — цветущие яблони, горные кряжи, западные небоскребы, самолет... За всей этой «заумью» стоят, однако, вполне конкретные реалии жизни Шванга: его религиозность, какая-то семейная тайна, связанная с китайской темой (по воспоминаниям племянницы художника, Е. Арьевои, об этой теме среди родных «не говорили»), дань уважения П. Филонову, любовь к ботанике и к геологии... А фелюга под парусами и самолет — недвусмысленные намеки на несущественное желание Шванга вырваться из круга советско-сталинской жизни.

Шванг родился 17 марта 1900 года в семье обрусевшего немца-ремесленника (под его выцветшей фотографией сын поместил: Иохан Рудольф Александр Шванг, рабочий, механик, мельник, немец, грамотный, лютеранин), женившегося на крестьянке Анастасии Георгиевне Рябковой. В 1919—1921-м был на военной службе. С 1921-го по 1927-й учился, как записал в том же альбоме сам Шванг, в Академии художеств у Татлина и Филонова, но курса не закончил. Видимо, и учеником был неофициальным, вольноприходящим, в списках не значился. Работал художником в разных учреждениях. Растил троих детей. К филоновскому «Коллективу мастеров аналитического искусства» примкнул примерно в 1926 году. С филоновцами выставлялся трижды: в апреле 27-го в ленинградском Доме печати, в ноябре того же года — на Большой Морской (выставка посвящалась 10-летию Ок-

тября) и в 1928—1929-м — в Московско-Нарвском доме культуры на «Выставке группировок». В расприх, раздиравших «Коллектив МАИ», не участвовал, покинул его «по уважительной причине»: «Работать в живописи как профессионал, отдавая лучшую часть времени постороннему делу <...>, у меня нет сил. Бросить службу и лишиться заработка я не могу ввиду семейности. Поэтому прошу исключить меня из членов КМАИ, готовый посильно помогать делу». Филонов, бескомпромиссный до безжалостности, способный вычеркивать из своей жизни не только отступников, но и сомневающихся, Шванга продолжал ценить и судьбой его интересовался по-прежнему.

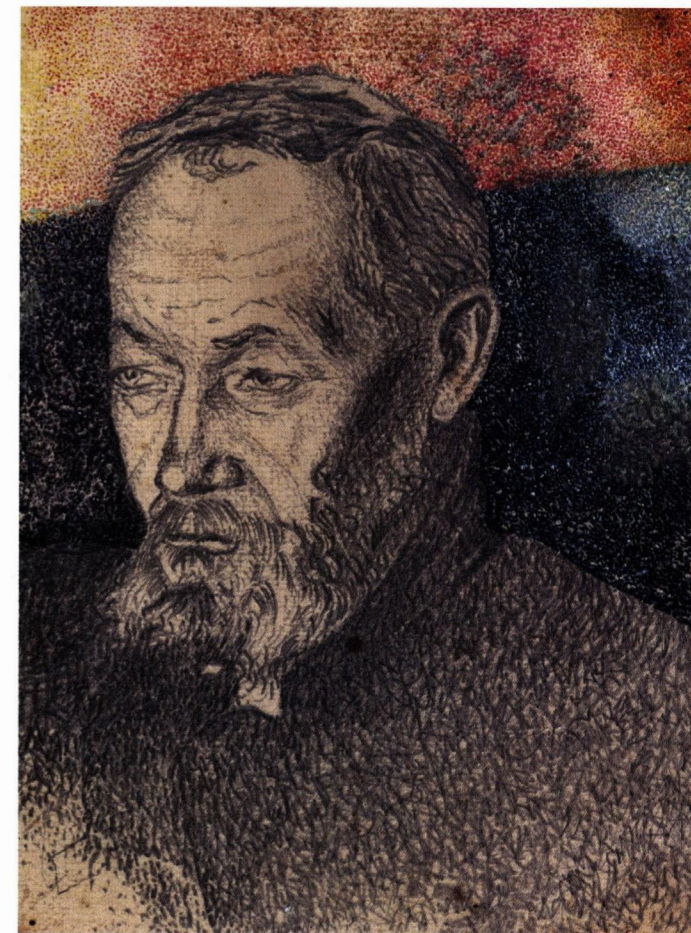
Видимо, наш герой и впрямь был личностью — неординарной, открытой, чистой. Если увлекался, то безоглядно. Так, он проникся любовью к творчеству Матисса и жаждал получить от него отзыв о своем искусстве. И не придумал ничего другого, как найти способ перелать ему не репродукцию и не фотографию своего произведения, а вещь «живьем». Мэтр вежливо недоумевал: «Я весьма тронут восторженным порывом т. Шванга, <...> но неужели художник, желающий услышать мое мнение о своей работе, должен высылать непременно полотно подобного размера?»

Шванг всегда мечтал учиться за границей и однажды-таки решил бежать из СССР Черным морем в Турцию. (Помните образ фелюги под парусами на обложке «книги жизни»?) «Шванг в Батуме арестован, кажется, за попытку перейти границу. Жену Шванга и его мать уже вызывали в милицию <...>, — внес в дневник Филонов 25 июня 1932-го. А 5 сентября с обескураживающей доверчивостью записал: «<...> Т. Шванг прислал своей матери письмо из батумской тюрьмы. Обращаются с ним хорошо, компанией доволен — народ интересный. Он просит выслать ему красок, кистей и бумаги. Если бы не религия — его бы можно было поставить заведовать продовольствием Ленинграда». Что ж, последнее утверждение симптоматично: трудно отыскать в дневнике Филонова, человека настороженного и даже обозленного реалиями советской жизни, трагически не совпадавшей в своем развитии с его идейными убеждениями и чисто человеческими надеждами, высшую похвалу! Сам Шванг в альбом вклеивает справку ГПУ Республики Аджария об освобождении: «срок социальной защиты» — шесть месяцев — отбыл полностью. Прямо на бланке, карандашом, пишет: «Мое желание учиться живописи за границей: Финал!!!»

Кстати, об оговорке Филонова: «Если бы не религия». С каким-то обостренным вниманием он артикулировал эту тему в своих записях о Шванге. Видимо, за этим стояли серьезные дискуссии, и резкостью высказываний Филонов, возможно, гасил иные свои внутренние, невысказанные сомнения. Евгений Ковтун, подробно анализировавший историю религиозных настроений Филонова, справедливо отметил, что истинное мировоззрение мастера не сводилось к агрессивному и упрощенному атеизму, который он выказывал на всем протяжении послереволюционных лет. Действительно, фразеология «безбожника у станка», которой с упорством, выдающим подсознательный терапевтический импульс, пользовался Филонов, явно не равна объективной стереоскопии его миропонимания, включающей в себя на равных материалистические, эзотерические, интуитивистки-спиритуальные компоненты. Тем не менее... «Я с первых же слов разговора спросил его (Шванга. — А. Б.), являются ли его религиозные убеждения причиной его разрыва с нами. Он ответил, что действительно теперь уверен, что Бог существует, и религия ему дает все. А наука бессильна в сравнении с нею. Он сказал, что видел Бога и снова может увидеть его. <...> На мои слова — если дальше идти по той дороге, на которую он стал, непременно будешь в контакте с белогвардейцами и последняя гадина будет водить его за нос, — он ответил следующее: „Вовсе не обязательно, что мистик — непременно белогвардеец. Ваши работы потому так дороги мне, что я вижу в них мистический момент. А вы вовсе не белогвардеец“. На это я возразил: „Такой сволочи в моей работе нет и не будет — мы выводим мистику и мистиков из искусства, где они так сильны, в особенности в педагогике, что до сих пор водят партию за нос“. Уходя, он сказал: „Вы мне очень, очень дороги“».



Фотографическая «самоидентификация» Шванга. Фрагмент «книги жизни». Публикуется впервые



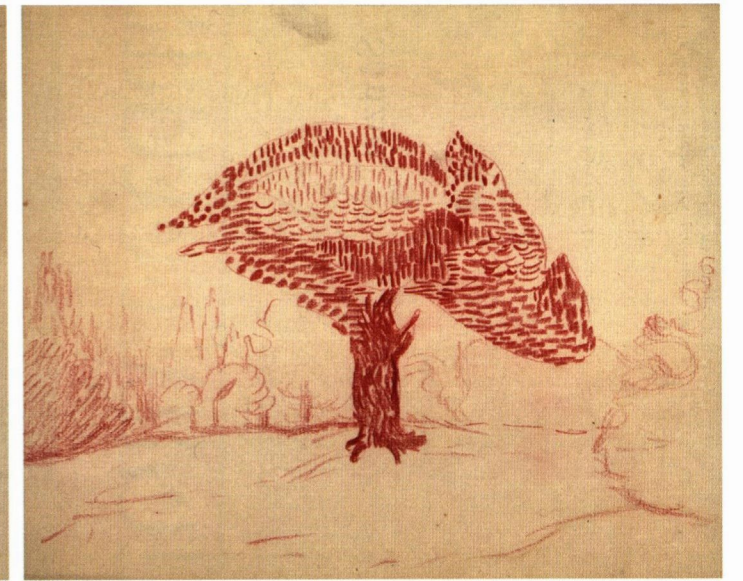
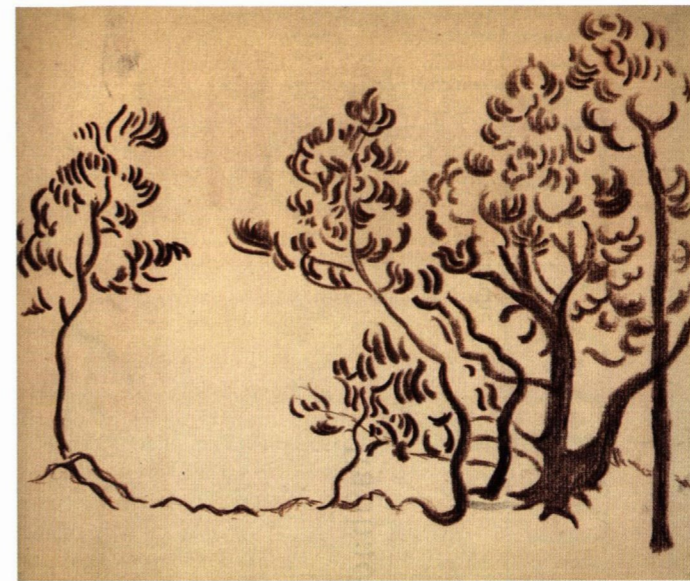
Иосиф Шванг. Портрет отца. Бумага, цв. карандаш. Не датировано. Публикуется впервые



Фрагмент «книги жизни». Публикуется впервые



Иосиф Шванг. Пейзаж. Картон, м. Не датировано. Публикуется впервые



Иосиф Шванг. Рисунки и фрагмент листа с набросками. Не датировано. Публикуется впервые

Что ж, таков был Шванг. Интересная, значительная фигура даже в дневниковом и мемуарном отражении, свидетельстве его влияния на современников. Так, многие из них не могли забыть его картину «Плодовый сад» на выставке в Доме печати: Р. Левитон, Т. Глебова, П. Кондратьев. «На картине среди цветущих вишен был изображен мужчина с разведенными в стороны руками — в позе Христа», — вспоминал последний.

Но вот — удача, находка, после которой художник предстает уже не в отраженном свете, а непосредственно своими произведениями. Корпус найденных работ Шванга состоит из пары десятков рисунков и нескольких живописных произведений. Ряд ранних рисунков носит характер «пробы сил»: в одних он ставит задачи на кубистические сдвиги форм, в других исследуются возможности примитивизирующей установки, третья группа условно экспрессивна, не без намека на орнаментализм ар деко. Собственно филоновское содержание присутствует в нескольких произведениях. Прежде всего — в двух портретах отца. В маленьком, выполненном цветными карандашами, реалистическая форма распадается на микрочастицы, оцвеченные атомы. Во втором портрете атомизация не столь очевидна, филоновской остается некоторая расфокусировка портретного изображения: особая пристальность к определенным элементам лица. Филонов, как известно, не строил изображение от общего к частному. Один из его учеников, Н. Лозовой, вспоминал: «П.Н. как-то особенно выделял ноздри, мешки под глазами, суставы на пальцах». Подобные «точки силы», обеспечивающие психоэнергетическую «жизнь лица», выделяет и Шванг. Но особенно интересными в плане развития филоновской теории являются рисунки, условно говоря, ботанического цикла. Филонову в высшей степени свойственна натурфилософская и естественнонаучная

метафорика: от самолично изобретенной «проросли мировой», эволюционности, сделанности биологического роста до непосредственно ботанических образов. Так, он призывал: «<...> Видя только ствол ветви, листья и цветы, допустим, яблони, в то же время знать <...> как берут и поглощают усики корней соки почвы, как эти соки бегут по клеточкам древесины вверх, как они распределяются в постоянной реакции на свет и тепло, перерабатываются и превращаются в атомистическую структуру ствола и ветвей, в зеленые листья, в белые с красным цветы, в зелено-желто-розовые яблоки и в грубую кору дерева». Думаю, Шванг был наиболее внимателен именно к этим природно-органическим аспектам учения мастера. И, кажется, метафорика Филонова поначалу понималась им буквально; во всяком случае большая часть его рисунков выглядит как своего рода визуальная документация ботанических пассажей учителя. Многие из них выполнены как бы в жанре атласа; Шванг тщательно и даже натуралистично «срисовывает» ботанические реалии. Образы скорее подлипы, сделанные для памяти, нежели сами рисунки: «Схема листика — треугольник с припухшими сторонами». Или: «Бледно-желтые тычинки и такой же пестик, из тела (мешочка граненого) и трех лепестков вверх»...

От эмпирики он переходит к выводам: «В деревьях и листе имеет значение ЧИСЛО (сколько стволов, сколько листьев в группе) и ОБЩАЯ ФОРМА групп, составленная (форма) из элементов». И — далее — к формулам: «Композиция — тяжесть — пятно — пропорция мерою Весы: весом качеством Направление — линия — движение». Это довольно наивное теоретизирование, зато, безусловно, не головное и не воспринятое в качестве догмы от учителя, а основанное на собственном опыте. И потому ботанические циклы Шванга исключительно интересны. Он как бы исследует разные типы структурности:

от чисто филоновской атомарности до укрупненной динамичной штриховки, действительно обладающей «весом». От штриховки с ее «тяжестью» переходит к арабескам иероглифического плана с их «безвесием», при этом сохраняя параметр системности. И все эти «меры» формообразования отрабатываются на изображениях природных реалий — дерева, цветка, листа. Постепенно тема органического усложняется: появляются листья, в которых ботанические мотивы сочетаются с архитектурными. Возникает тема человеческой фигуры, выполненной в русле примитивизирующей линии русского авангарда (создается впечатление, что Шванг здесь не озабочен индивидуализацией стиля; наоборот, его устраивает некий собирательный, имперсональный образ архаического, тотемного типа). К этим плотно заполненным листам не подходит метафорика филоновского метода — атомизация, работа точкой. Они и визуально другие. Это иная структура — динамическая, волнообразная: художник целенаправленно меняет вектор «эволюционного роста», то есть восходит от элементарного к сложному, и возвращается назад. Тема единства, образ универсума заданы не только формальной структурностью, то есть аналогами в формообразовании. Она прежде всего организуется некой процессуальностью — волнообразным ритмом совокупного приращения, развивающейся цельности.

Мне кажется, в этих листах Шванг пошел дальше многих филоновцев в критическом развитии метода. Во всяком случае предложил свою версию его эволюции. Уверен, интересами этой эволюции объясняется и обращение Шванга к геологии. В 1930-е годы он в качестве художника-топографа, геодезиста несколько раз ездил на Камчатку с экспедицией Центрального камчатского геологического отряда Академии наук СССР. Конечно, это можно объяснить житейскими обстоятельствами: поиском хлеба насущного или хотя бы относительной безопасности — чем дальше от НКВД, тем сохраннее. Но главным, уверен, был все же шедший еще от филоновской школы импульс поиска универсальных законов формообразования. Этюды вулканов — Ичинского, Алней, Авачу, — зарисовки кратеров и ледников... Разумеется, во всем этом был практический, функциональный план — документация работы экспедиции, маршрутная съемка и т. д. Но было и другое, главное.

Сохранилась единственная живописная работа, репрезентирующая содержание тогдашних поисков Шванга: от органики биологического роста к органике геологического формообразования и геологического времени. Это удивительный пейзаж синтезирующего плана: горная гряда, ледник, снег на склонах, растительность на переднем плане — трава, распутившиеся диковинные цветы. Ощущение абсолютного единства всего сущего достигается не атомарностью даже, а кристалличностью: в подоснове формообразования ощущается новая мера органики — форма кристалла и некий процесс протекания геологического времени, рождающего универсальную форму.

Разумеется, эта уникальная, мощная работа не была показана. Репродуцировались в камчатских газетах и даже выставлялись (на персональной выставке Шванга «Вулканы» в Доме ученых в Москве в 1936 году) другие, служебно-функциональные работы. Вообще Шванг как мастер хорошего уровня ремесла был вполне востребован. В его альбоме много трудовых договоров: оформительская работа в Музее города и в ЦПКИО, работа копииста в Русском и в Эрмитаже, портреты вождей для Горкома ИЗО. И совсем неожиданный, уникальный, безрассудно сохраненный, вклеенный художником в свою «книгу жизни» документ — наряд, написанный от руки карандашом: «Предлагается вам согласно договоренности написать плащаницу Богородицы на холсте масляной краской размером 124 на 52; холст — от двадцатки собора, срок исполнения 15 августа 1937 года».

Что ж, Шванг, видимо, своих убеждений не менял и не скрывал. Жить ему оставалось всего ничего.

* Биографией И.А. Шванга занимались исследователи творчества П.Н. Филонова и филоновцев П.П. Ефимов (П.П. Ефимов. Объединение «Коллектив мастеров аналитического искусства» (школа Филонова): Из истории русских художественных группировок // Панорама искусств. Вып. 13. Москва: Советский художник, 1990), Е.Ф. Ковтун и Г.А. Марушина (Павел Филонов. Дневники / Вступительная статья Е. Ковтуна; Комментарии Г. Марушиной. Санкт-Петербург: Азбука, 2000). Обнаруженный альбом позволяет уточнить некоторые моменты биографии художника. Собственно изобразительный материал публикуется впервые.

Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации
Федеральное агентство по культуре и кинематографии Российской Федерации
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина
АО «Группа „Энергетический стандарт“»

представляют выставку

ВАСИЛИЙ ЧЕКРЫГИН

Рисунки из собраний Константина Григоришина
и ГМИИ им. А.С. Пушкина

25 января — 26 марта

Волхонка, 12

Генеральный спонсор проекта — АО «Группа „Энергетический стандарт“».

Официальный информационный партнер ГМИИ им. А.С. Пушкина — издательский дом «Аргументы и факты».

Информационные спонсоры — «Новый мир искусства», «Русское искусство», «Седьмой континент: Столичное ревю», «Музеи России» (www.museum.ru).

Информационная поддержка — «Труд».

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



Василий Чекрыгин. Троица. Бумага, прессованный уголь. 1922.
Из коллекции Константина Григоришина

анонс



Джон Грэхем

Темная личность

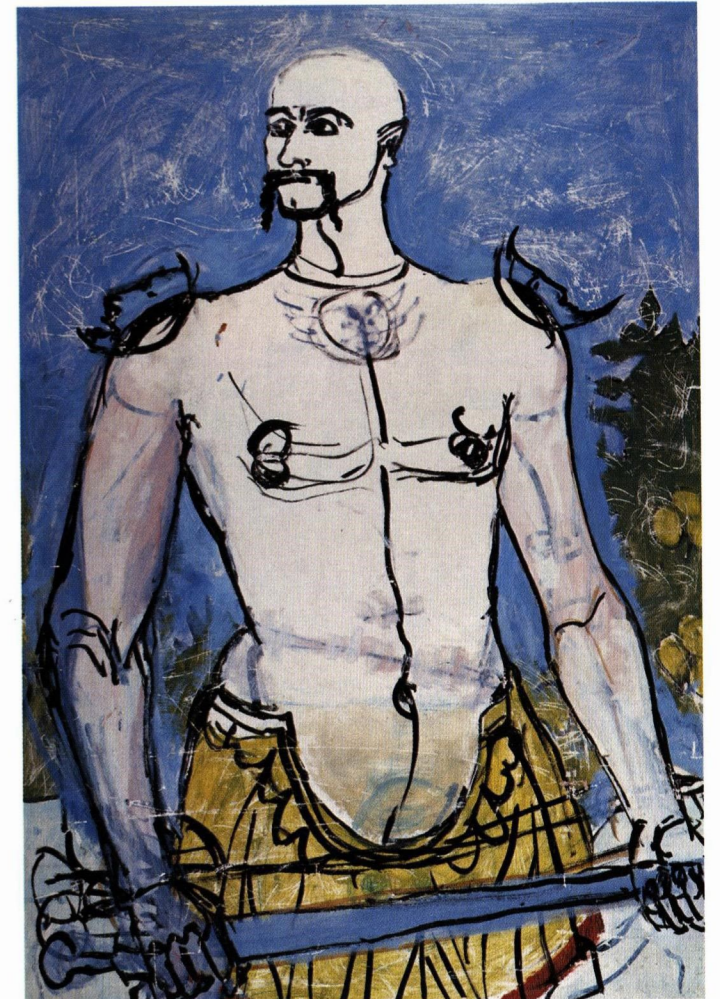
Сергей Голлербах (Нью-Йорк — специально для «НОМИ»)

В нью-йоркской «Allan Stone Gallery» (113 East 90th Street) до самого Рождества работала выставка «Sum Qui Sum». Автор — русский поляк Иван Домбровский, гораздо более известный миру как Джон Грэхем (John Graham) или Иоаннус Магус Сервус Домини (Ioannus Magus Servus Domini).

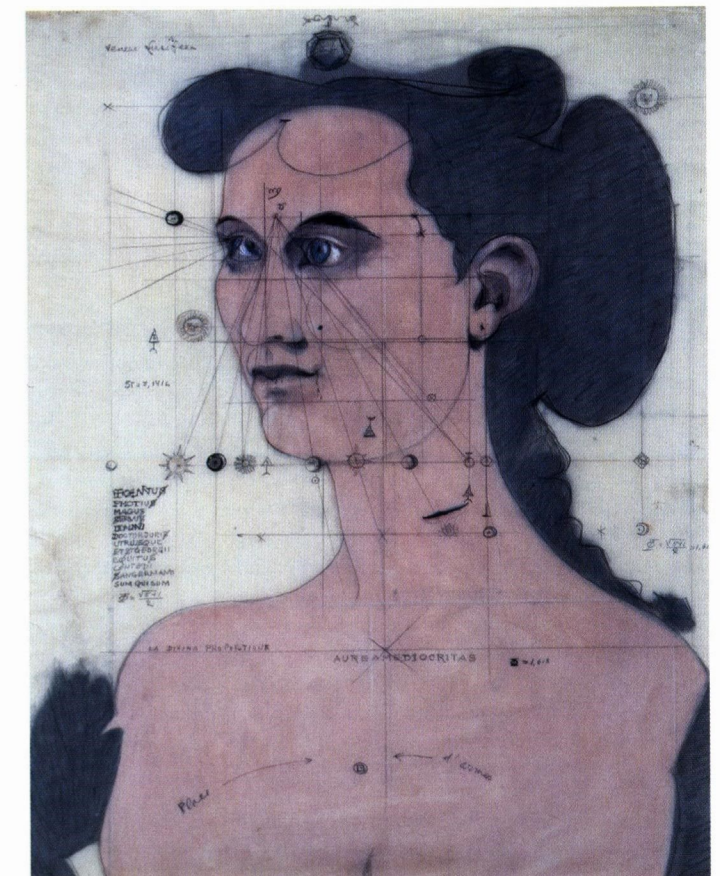
Он был фигурой чрезвычайно колоритной. Дворянин польского происхождения, человек с университетским образованием, блестящий офицер-кавалерист, герой I Мировой войны и бегом движения, Иван Грацианович Домбровский эмигрировал в Америку в 1920 году, получил в польском консульстве паспорт на имя Ивана Дабровского, а затем принял американское гражданство и имя Джон Д. Грэхем. Прославился он как живописец, коллекционер, теоретик искусства и духовный вождь целой плеяды американских художников-новаторов.

Он был, жаловались многие, человеком «непрозрачным». Все годы, прожитые в США, работал над созданием совершенно новой личности, сообщал о себе противоречивые, не соответствующие действительности сведения. Даже о дате его рождения мнения расходились — одни считали, что он родился в 1881 году, другие — что в 1887-м. Сведения, которые исследователям удалось более или менее выяснить, приведены в прекрасном альбоме, изданном в Нью-Йорке только что, по случаю выставки в «Аллане Стоуне».

8 ноября (по новому стилю) 1887 года в Киеве у Грациана-Игнатия Домбровского и его супруги Евгении Брезинской родился сын Иван, которого крестили в местном костеле по католическому обряду. Впоследствии Домбровский утверждал, что его родители были польскими аристократами, хотя, скорее всего, это были простые дворяне, высланные в Россию после одного из разделов Польши. Будущий художник закончил в Киеве гимназию, в Москве — лицей, затем юридический факультет киевского Университета святого Владимира. Будто бы стал государственным служащим и даже судьей, но эти сведения не подтверждены. Затем в 1910-х поступил в петроградское Николаевское кавалерийское училище, участвовал в I Мировой войне, перешел почему-то в Преображенский пехотный полк. Могло ли такое быть? Исследователи разводят руками: надежной информации о ранних годах креативного полка слишком мало. Дальше — женитьба на художнице Марии Микулиной, жизнь с нею в Москве, знакомство с западноевропейским искусством в коллекциях Морозова и Щукина, развод, женитьба на Вере Соколовой, арест, выход на свободу, бегство в Польшу, переезд в Англию и, наконец, в Америку. Биохроника Домбровского полна всяких бытовых деталей, дающих представление о жизни эмигрантов в те времена. Для заработка на жизнь сам он, прекрасный наездник, давал уроки верховой езды, а его жена поступила в гувернантки в богатое американское семейство. По некоторым сведениям, Домбровский работал также в Нью-Йоркской публичной



Автопортрет в образе воина. Дерево, м. 119,4x81,3. Ок. 1957



Venere Lucifera. Пергамент, м., цв. кар., синяя шариковая ручка, графитный кар. 58,4x46,4. Ок. 1951



Марья (Donna Ferita, Грустная леди). Х., м. 121,9x121,9. 1944

библиотеке и даже в каких-то коммерческих учреждениях, где было необходимо знание иностранных языков.

Где же он получил художественное образование? О каких-либо его занятиях живописью в России сведений нет, но достоверно известно, что в 1923-м он поступил в нью-йоркскую художественную школу «Art Students League» и стал там старостой в классе известного реалиста Джона Слоана (об этом вспоминал впоследствии всемирно прославившийся скульптор Александр Колдер). Несомненно и другое: образованный, светский человек, обладавший большим личным шармом, Домбровский был вхож в лучшие круги американского общества — конечно, той его части, которая интересовалась искусством и покровительствовала художникам. Он был также большим поклонником прекрасного пола и имел у него успех. После развода с Соколовой Домбровский дважды вступал в брак и был отцом нескольких детей, хотя и не очень заботливым. Про него говорили, что он двоеженец: вторая жена — живопись.

Теперь модно выискивать в биографиях известных людей неслесные для них бытовые детали: называется это deconstruction and reinvention (деконструкция и переизобретение), а цель — пролить новый свет на личность интересующей персоны. Метод спорный, но и «ретушь» портретов приносит мало пользы, в особенности когда речь идет о сложном, увлекающемся человеке, каким был Домбровский. В Нью-Йорке про него ходили слухи, что он, известный антибольшевик, распространяет прокоммунистические листовки. То был период американского экономического кризиса, известного как Депрессия, администрация президента Рузвельта заботилась о художниках, заказывала им фрески и росписи в государственных учреждениях. Домбровский якобы тоже получал какую-то помощь, хотя сам отрицал это. Став членом Общества независимых художников, бойкотировавших нью-йоркский Музей Уитни за то, что тот не выставляет работ современников, Домбровский будто бы утаивал тот факт, что его-то полотно там выставлялись...

Вообще его биография пестрит выражениями «по некоторым сведениям», «согласно некоторым источникам», «сам художник утверждал» и так далее. Не будем, однако, останавливаться на этом и обратим внимание на Домбровского как на творческую фигуру. Первым

его — уже Джона Грэхема (так и будем теперь его называть) — страстным увлечением стал кубизм, кумиром — Пикассо. На выставке в галерее Аллана Стоуна не оказалось работ художника, выполненных в чисто кубистическом стиле, зато было показано много небольших полотен — явных подражаний Пикассо. Этим, впрочем, переболели многие молодые. Впоследствии в мировоззрении Грэхема произошел крутой поворот, он целиком отверг современное искусство, возненавидел Пикассо, стал называть его салонным художником и сравнивать с Бугро, олицетворением всего плохого в салонном творчестве.

История современного искусства знает несколько таких случаев. Итальянец Джорджо де Кирико отрекся от своих прекрасных метафизических работ молодости и, вернувшись к реализму, стал если не посредственным, то малоинтересным художником. То же произошло и с Андре Дереном, бросившим фовизм. Однако с Джоном Грэхемом произошло обратное — из талантливого имитатора Пикассо он стал совершенно своеобразным мастером, со своим собственным путем. Его новыми кумирами стали Пуссен и Учелло, большое влияние оказал также Энгр.

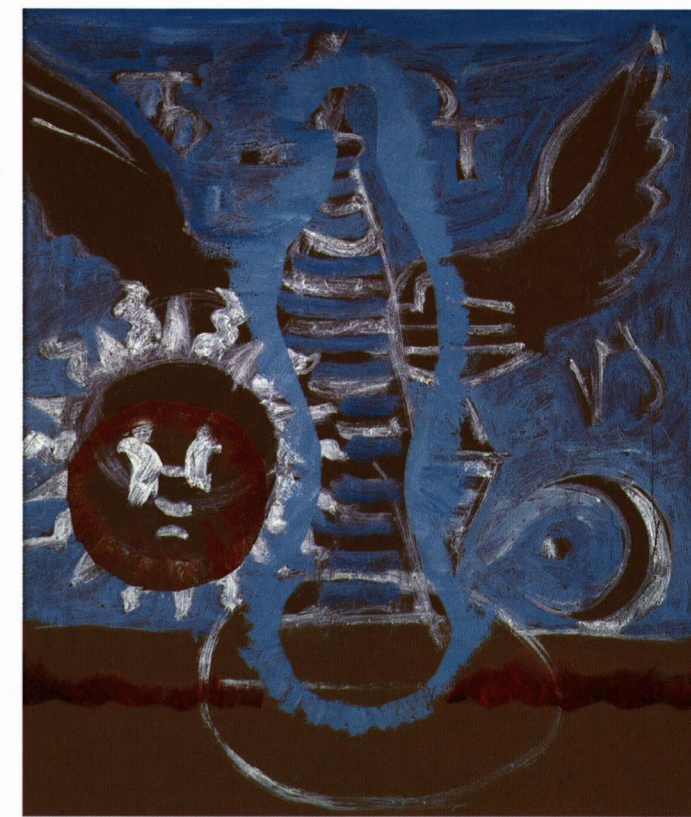
Обращают на себя внимание несколько высказываний художника, приведенных в газете «The New York Times» искусствоведем Грейс Глюк. «Сейчас пишут как попало и что угодно, и что хуже всего — продают». «Мир состоит из людей двух категорий. Первые — это те, кто ищет успеха любыми средствами и достигает его. Другая — это те, кто ищет успеха любыми средствами и его не получает». «Настоящие творцы — редкость. Только божественные силы по-настоящему творят, человек же только имитирует, анализирует, синтезирует, компонует и раскрашивает. Леонардо да Винчи никогда на большее не претендовал». И, наконец, — «Даже Иисус Христос не нашел более двенадцати апостолов, да и то кое-кто из них оказался фальшивым». Если бы эти слова исходили из уст реалиста-ретрограда, озлобленного на современное искусство, было бы логично. Но это сказал художник, который в своей книге «Система и диалектика искусства» (1937) написал: «Что такое абстракция? Абстракция — это эволюция абсолютно понятной формы... Это трансмутация увиденного феномена в более простые, ясные и органически завершенные формы». В другом месте читаем: «Абстракция раскрывает нам вещь как саму себя, вне обычных ассоциаций».

Как могла произойти в человеке такая радикальная перемена во взглядах? Может быть, мы найдем ответ в том, что Джон Грэхем считал себя чуть ли не духовным близнецом Пикассо и способен был на такие же крутые повороты. Кроме того, если говорить о сходстве Пикассо и Грэхема, следует заметить, что для этих двух художников была чрезвычайно характерна их тяга к женщинам, продолжавшаяся до самых преклонных лет. Женские портреты и составляют, пожалуй, самое ценное в творчестве американского автора. Интересная деталь: многие женщины Джона Грэхема заметно косят — художник считал это свидетельством духовного и интеллектуального напряжения портретируемых. Однако уважение к косоглазью появилось с годами; первые же женские изображения Грэхема носят следы его сильного увлечения Пикассо неоклассического периода.

Лучшие портреты Грэхема свидетельствуют о его увлечении Энгром, но художник брал от последнего лишь формальную композицию, наделяя женские лица только ему присущим напряжением. Позволю себе предположить, что Грэхему было знакомо немецкое течение 1920-х и 1930-х годов «Neue Sachlichkeit» («Новая предметность»), реализм, построенный «на фундаменте психоанализа». Прибавьте к этому долю романтики — и вы получите образ Женщины-загадки, жрицы каких-то древних культов, существа досягаемого и недосягаемого, а также (уже под самый конец жизни) Женщины-соблазнительницы — не только в физическом, но и в духовном смысле. В постоянной экспозиции нью-йоркского Музея современного искусства давно уже можно было видеть двойной женский портрет работы Джона Грэхема, выполненный в 1944 году и считающийся типичным для этого мастера: одна из моделей — с обнаженными грудями, и обе слегка косоглазы. Теперь же эту картину выставила галерея Аллана Стоуна. Она называется «Две сестры», в каталоге выставки помещено и французское название, придуманное художником: «Les mamelles d'ouïres-mer» («Заморские сосцы»). Можно только догадываться, какой смысл вложен в эти слова. Но известно, что в середине 1940-х Грэхем стал интересоваться оккультизмом, и очевидно, что «Двумя сестрами» началась целая серия «оккультных» произведений, завершившаяся женским портретом под названием «Венера Люцифера».

Интересна техника этой небольшой работы — масло, цветные карандаши, перо, синие чернила и графит на бумаге-веллум. Портрет испещрен всевозможными надписями, среди которых «Ioannus Photius Magus Servus Domini... Sum Qui Sum, La Divina Proportione, Aurea Mediocritas» и математические формулы. Разобрать их смысл и значение затруднительно, так как, по мнению биографов, художник занимался сознательной мистификацией, которую не следует принимать всерьез. Это предположение не лишено основания хотя бы потому, что один из женских портретов Грэхема назван «Madame Sijou». Французам такая шутка непонятна, а русский человек удивится довольно примитивному юмору художника.

Сильным женским образам Грэхема предшествовали серии работ на другие темы. Одна из них — портреты военных, относящиеся к 1942—1943 годам и ставшие, вероятно, особого рода откликом старого бойца на события II Мировой войны. Например, в портрете «Солдат Павловского полка», как и в других работах этого ряда, можно увидеть долю изощренного примитивизма, даже что-то от народного лубка, но в то же время в круглых широко открытых глазах солдата чувствуется какая-то «потусторонняя» напряженность, какую мы увидим потом в женских портретах. Как кавалерист, Грэхем не мог оставить без внимания и коней. Все они у него — выходы из эпохи Возрождения, кони-статуи. Одна очень странная работа Грэхема довольно позднего уже периода, 1952 года, изображает черного рыцаря на белом коне и озаглавлена (на специфическом французском самого маэстро) «L'eagle noir se transforme en lion rouge» — «Черный орел превращается в красного льва». К этим же, 1950-м годам относятся автопортреты, на одном из которых Грэхем обнажен до пояса, с бри-



Солнце и птица. Х., м. 53,3x45,7. Ок. 1941—1942

той головой и с саблями в руках, на его голых плечах — эполеты. Мы видим, что в сознании художника снова произошли перемены. Действительно, к концу жизни он стал более экстравагантен, окончательно увлекся оккультными науками, в его рисунках появились «число Зверя» 666, изображения луны, полумесяца, глаза, лебедя, а также латинские, древнегреческие и древнееврейские надписи (столь же грамматически сомнительные, как и французские), родился Иоаннус Магус Сервус Домини. Было ли это запоздалым проявлением идей русского Серебряного века, эпохи Блаватской, Гурджиева и Рудольфа Штайнера? Вполне возможно...

Кто же такой был в конце концов Джон Грэхем? Как деятель искусства — чемпион абстрактной живописи с чуткой интуицией на молодые таланты. Он рано познакомился с молодыми художниками Джексоном Поллоком, Аршилом Горки, Дэвидом Смитом и Виллемом де Кунигом, распознал в них, тогда еще совсем неизвестных, талант, стал их духовным ментором и всячески старался им помочь, никогда не смеясь над их провинциальностью. Поощряя молодежь, он создал нью-йоркскую школу абстрактного экспрессионизма, — не став, однако, ее частью. Неожиданно для многих он обернулся против модернизма, взял за ориентиры произведения старых мастеров, под конец жизни проявился как мистификатор и оккультист. И при всем том — совершенно оригинальный современный мастер с безупречным художественным вкусом. Как человек — Грэхем был натурой увлекающейся, охваченной страстью к путешествиям, склонной к выдумке, к эксгибиционизму (в Париже в Булонском лесу он показывал своим американским друзьям самую рискованную джигитовку), к нарциссизму (автопортреты как воина и лауреата), наконец — ненасытный женолюб. Его последним увлечением была молодая француженка Изабель Колин Дюфрен, ставшая потом звездой фильмов Энди Уорхола под именем Ультра Виолет; Грэхем называл ее «mon petit plat gastronomique» («мое маленькое вкусное блюдо»).

«Sum Qui Sum» («Есть кто есть») — написано на портрете Венеры Люциферы. Таким, каков он был, мы и должны воспринимать этого оригинального мастера, промелькнувшего, как комета, по небосводу американского искусства и оставившего после себя серии загадочных, не слишком грамотных, но высокохудожественных портретов и рисунков.

всеобщая вещь

произведение искусства вне эпохи его технической воспроизводимости в трудах райнера мари рильке

Валентин Дьяконов

Подзаголовок этой статьи представляет собой парафраз названия знаменитого труда Вальтера Беньямина, в котором речь идет о месте искусства в первой четверти XX века. Изменения, связанные с движением «масс» (термин, употребляемый также Х. Ортегой-и-Гассетом) и их культурными потребностями, сформировали новые взаимоотношения между искусством и зрителем, основанные зачастую на доступности художественного языка.

С другой стороны, возникновение элитарной, аналитически организованной манеры изображения в кубизме поставило условием понимания определенного сегмента искусства владение особой техникой чтения. В статье Беньямина, написанной в 1934 году, имя Райнера Марии Рильке ассоциируется с завершённым этапом европейской истории: «Картина Арпа или стихотворение Аугуста Штрамма не дают, подобно картине Дерена или стихотворению Рильке, времени, чтобы собраться и прийти к какому-то мнению. В противоположность созерцательности, ставшей при вырождении буржуазии школой асоциального поведения, возникает развлечение как разновидность социального поведения». Проще говоря, Рильке асоциален, потому что противопоставляет мещанству созерцательность; но времена мещанства прошли — в обществе действует масса, не разделенная личной заботой об уюте гостиной, буржуазным эгоизмом.

Конечно, между Рильке и Беньямином мало общего. Возможность поставить их рядом дает разве что интерес к России, Рильке в какой-то степени сформировавший, а для Беньямина послуживший толчком к пересмотру радикальных политических взглядов. Но контраст в понимании активного участия зрителя в возникновении искусства дает возможность подчеркнуть нечто важное во взглядах Рильке.

Рильке изображает своего любимого художника Огюста Родена рабочим; в это слово он не вкладывает никакого социально-политического смысла, который был проанализирован Марксом в «Капитале» и Беньямином в процитированной выше статье. В начале XX века мир, безусловно, был знаком с техническим прогрессом, однако вопросы техники (и, следовательно, распространения произведений искусства) Рильке нисколько не интересовали.

Для Рильке, убежденного сторонника аристократизма, в искусстве важны были не полюса между деятельностью массы и сложным языком искусства, но возникновение «вещи». В оригинале это понятие звучит как «Kunst-Ding», буквально — «искусство-вещь». В нем сконцентрированы одновременно и универсальность, всеобщность художественного высказывания, и его сделанность — качество, порожденное упорным, ремесленным трудом. «Вещь» — не философская абстракция и не точка приложения психических сил. Она «определеннее», чем «первоначальная вещь», то есть «предмет, служащий моделью».

«...В одном стихотворении, которое у меня получается удачно, куда больше действительности, чем во всех связях и склонностях, которые я ощущаю», — утверждает Рильке в письме к Лу Андреас-Саломе. В эпоху, описанную Беньямином, абстрактные общественные силы, получающиеся из «пролетаризации» общества, становятся действительностью. Беньямин поместил Рильке (что именно?) в век отживающей мелкобуржуазности. Но тот отнюдь не был адептом созерцательности, которая подразумевает неартикулированный, индивидуальный диалог с искусством. Конечно, значение личного усилия велико. Зритель (слушатель) должен уподобиться «вещи». В одной из сказок

Рильке, написанных по мотивам русских легенд, поэт изображает идеального воспринимающего: «Какое это все же удовольствие — рассказывать парализованному! На здоровых людей надежда плохая: ведь они видят вещи то с одной, то с другой стороны, и если удастся провести с ними какой-нибудь час так, что они находятся справа от тебя, они вдруг могут ответить слева, и это только потому, что им придет в голову, что так оно вежливее или доказывает более тонкое воспитание (практически картина «социального поведения» по Беньямину. — В. Д.). С больным этого нечего опасаться. Неподвижность делает его похожим на вещи, с которыми он действительно интимно связан, можно сказать, делает его самого одной из вещей». В таком, несколько шокирующем по нынешним временам, представлении есть что-то от ритуалов примитивных культур с их «уподоблением» явлениям природы.

Рильке часто писал об изобразительном искусстве. В том числе и о русском: сочинил статью «Основные тенденции в современном русском искусстве», вел переписку с Александром Бенуа, Леонидом Пастернаком и другими. Монографических трудов Рильке об искусстве известно, однако, всего два. Первый посвящен группе немецких художников Ворпсведе — провинциального местечка в Нижней Саксонии, где художники жили и работали; там же с 1900 по 1902 годы обитал и Рильке. На русский язык эта книга переведена лишь выборочно. В сборнике статей Рильке об искусстве, вышедшем в 1971 году, от нее осталось только введение и глава о Генрихе Фогелере. Фогелер, надо сказать, не был самой яркой фигурой в Ворпсведе. Тем не менее он был удобен переводчикам, ибо после участия в Ворпсведе вступил в компартию Германии, а в 1931 году переехал в Советскую Россию, где работал в сфере проектирования сел и деревень. На рубеже веков Фогелер был одним из пионеров югендштиля. Его полотно, правда, namного преснее творчества гениев венского Сецессиона. К концу жизни Фогелер исповедовал социалистический реализм: в его карельских зарисовках лишь яркость цвета выдает знакомство с модерном. Судьба беглеца от гитлеровского режима была печальна: Фогелер умер в 1942 году в эвакуации, в Казахстане, — сельхозработы оказались не по силам 70-летнему старику. Теперь о нем вспоминают только историки искусства.

Nамного интереснее судьба Паулы Модельзон-Беккер, в которую Рильке был влюблен. Имя художницы принадлежит истории искусства хотя бы потому, что она единственная среди соратников по Ворпсведе приняла близко к сердцу открытия постимпрессионистов Гогена и Ван Гога. Беккер и Рильке обменялись шедеврами: художница написала его портрет, похожий на образец народной деревянной скульптуры (1906), а Рильке, узнав о ее внезапной смерти, за одну ночь создал один из самых пронзительных образцов своей прозы — «Реквием другу» (1907). В «Ворпсведе», книге, полной тонких замечаний об искусстве пейзажа, речь о «вещи» еще не идет. Неудивительно: чтобы убеждение (язык не повернется назвать это теорией) окончательно оформилось, Рильке надо было обнаружить ту силу, которая оставила бы его парализованным, близким к состоянию вещи.

Важнейшим трудом Рильке стала книга об Огюсте Родене. Общения с Роденом поэт искал сам. Он познакомился с ним 1 сентября 1902 года, во время первой поездки в Париж. Монография о Родене вышла в свет в 1903-м. В 1907-м к новому изданию был присоединен доклад о художнике, который Рильке читал аудиториям Германии и Австро-Венгрии. Именно в текстах о Родене — в самой книге, в упоминаниях о встрече с ним в письмах — Рильке удалось выразить тот



Фото Владимира Кукуруза

фундаментальный смысл, который он видел в существовании произведений искусства. В «Докладе» 1907 года «вещь» видится ему точкой стягивания времени и пространства: «Вещи. Когда я произношу это слово (слышите?), воцаряется тишина — тишина, окружающая вещи. Всяческое движение улеглось, превратилось в контур, прошлое соприкоснулось с будущим, и возникла длительность — пространство, великое успокоение вещей, которым некуда спешить. / ...Если можете, обернитесь хотя бы частью вашего притупленного, взрослого чувства к какой-нибудь вещи, подолгу сопутствовавшей вам в детстве. вспомните, имелось ли что-нибудь более близкое вам, более верное и надежное, чем такая вещь. Разве не все на свете, кроме этой вещи, было в состоянии мучить и обижать вас, ужасать болью или смущать неизвестностью? Если ваши первые впечатления скрашены добротой, доверием, общением, разве не ей вы обязаны этим? Разве не с вещью вы разделили впервые ваше маленькое сердце, словно кусок хлеба, которого должно хватить на двоих? / ...Этот маленький забытый предмет, готовый обозначить все, сближал вас с тысячами других, играл тысячи ролей — животное, дерево, короля, младенца — и, когда он сошел со сцены, все это осталось. Это нечто, такое никчемное, предуготовило ваши связи с миром, ввело вас в свершение и вывело в люди, — больше того: своим существованием, своим внешним обликом, своими последними осколками или своим загадочным исчезновением оно заставило вас пережить все человеческое, вплоть до смерти».

Вещи могут существовать в состоянии, близком к смерти, понимаемой как вечная неподвижность. В конце концов, именно смерть и есть точка максимального успокоения непрерывно бегущих плоскостей, временной и пространственной. Персонажи книги Рильке «Новые стихотворения» — сборника «стихотворений-вещей» — частью

замерли в тот момент, когда оказались всего ближе к вещам, как «Газель», частью являются изображениями, оживающими только для того, чтобы принять позу потустороннего сосредоточения, как «Святой Себастьян», частью мертвы, как герои «Морга». Таким должно быть произведение искусства у Рильке, «вещью», которая при этом не сложнее, чем слово, — сравните со знаменитыми строками из девятой «Дуинской элегии»:

Быть может, мы здесь для того,

Чтобы сказать: «колодец», «ворота», «дерево», «дом», «окно»...

Здесь время высказывания, здесь родина слова.

Рильке не завещал «вещи» конкретного облика; она существует вне стилистических и исторических интерпретаций. Поскольку у Рильке «вещь» оформилась в результате вдумчивого общения со скульптурами Родена, можно предполагать, что «колодец», «ворота», «дом», «окно» должны быть похожи на свои прототипы, то есть первоначальные вещи. Впрочем, в стилистических характеристиках нет необходимости, поскольку диалог, или уподобление, вещи возможен только в результате собственной истории спасения вещами, собственного диалога с «вещностью» взамен «вечности».

«Социальное поведение» масс, описанных Беньямином, реагирующее на скандальную экспрессию, может и не заметить «вещь». И уж тем более не может ее создать. Ведь в мире человеческих сборищ, культур и субкультур смерть и оцепенение уходят на задний план. Тем не менее, как кажется, ощущение «вещи» в таком мире не исчезает. Торжество технической воспроизводимости не отменило этого чувства. Просто в наше время оно сжимается до точки (punkt) в работе Ролана Барта о фотографии.

об андрее дмитриеве с андреем дмитриевым:

«а что он, собственно говоря, там сделал?!»

По поручению «НОМИ» с известным петербургским декоратором беседовал Н. К.



НОМИ: Как вы для себя дешифруете понятие «винтаж», которое пришло к нам из винного языка, это ведь, по-простому, — выдержанное вино?

Андрей Дмитриев: Да-да, хорошее выдержанное вино называется винтажным, но мне, хоть я по образованию и филолог-романист, зачастую трудно понять пути, которыми в язык забредает то или иное понятие. В нашем языке, кстати, множество слов-паразитов; он, например, засорен языком зоны (ведь много людей у нас сидело и сидит в тюрьме). Но, что касается слова «винтаж», есть еще и слово «антиквариат», и предметы антикварного рынка иногда называют «антиками».

НОМИ: Но «винтаж» — это не совсем антиквариат. Винтаж — такое стилистическое явление в мире вещей, которое позиционируется нами самими. Мы сами его назначаем. Как люди, когда-то пережившие влияние какого-то стиля как большого эстетического впечатления. Только «те самые» вещи и могут оказаться винтажными. Но не те, о чем бытовании мы не знали и которые не наблюдали...

Андрей Дмитриев: Я тоже так полагаю.

НОМИ: Я слышал много раз, что ваше творчество называют винтажным. С одной стороны, это так, ибо вы оперируете старыми вещами.

Андрей Дмитриев: Да, я всегда пользуюсь знаками времени. В отличие от многих архитекторов, которые в своей работе совершенно не испытывают необходимости в старой вещи. Они ее просто не понимают. У меня же процесс обратный: я зачастую не могу понять новую, недавно изобретенную вещь, зато способен понять и «укоренить» в совершенно новом пространстве вещь старую.

НОМИ: А что такое для вас «понимание вещи»?

Андрей Дмитриев: Суть вещи отрывается для меня через прикосновение, то есть через непосредственное обладание, пусть даже

временное. Я всегда хочу понять вещь в ее временном статусе, ведь время весьма сложная категория. И уверен, что без прикосновения к прошлому понять нашу действительность, живой сегодняшней мир невозможно. Мы же задумываемся о том, что такое пространство и время, и это осознание, на мой взгляд, совершенно необходимо для человеческого существования. Такие же мир и порядок есть и в вещах.

НОМИ: Я помню, как в одну из наших встреч вы показали мне вещь, назначение которой я разгадать не мог.

Андрей Дмитриев: Это был такой предметик, предназначенный для комфортного, джентльменского бритья. По виду молочник, что ли, но создающий пену, подтапливающий мыло.

НОМИ: И тогда меня удивило, что уже нет никаких способов понять, как эта вещь действует. Мы не видели ее в детстве, при нас ею никто не пользовался, и для меня она осталась воплощением «чужого», самым настоящим «антиком». Ну, хотя бы потому, что никакая телесная прапамять нас с этим предметом не связывает...

Андрей Дмитриев: Это потому, что он пришел и ушел. Давно ушел. Восстановить его в нашей жизни почти невозможно. Для этого потребуются сверхусилия. Уже нет таких сортов мыла, которые дают такую пену. Не будем же мы выдавливать туда гель из баллона.

НОМИ: Так и есть. Я, кстати, заметил, что тем предметам, которые вы вводите в свой ареал, вы стараетесь придать интимный статус. Будто, невзирая на их историческое происхождение, удаленность и скрытость, когда-то уже пользовались ими сами. Это удивительное ваше свойство.

Андрей Дмитриев: Да-да, это как в детстве, игра в «секреты». И иногда, уже будучи взрослым, очень приятно вновь обнаружить и разгадать тот давний «секрет», заново прикоснуться к своему про-

шлому, которое, невзирая на то, что было фантастическим, снова становится реальностью. Помните эти непонятные предметы, которые мы разглядывали? Сахарокол, сплюснутый дамский ночной горшок, похожий на дорогую посуду или шляпу, алюминиевый стаканчик из той поры, когда алюминий был драгоценным металлом... Вот это и есть вещи из фантастического прошлого, вновь обретшие свою реальность.

НОМИ: То есть вы хотите вернуть им прежний статус? Насытить прикосновением опытом, что ли?

Андрей Дмитриев: Да, я хочу вернуть предметам их сущностное значение, возратить их к жизни хотя бы через созерцание. И мы опять вернулись к важнейшему для меня вопросу — каким образом почувствовать время, «потрогать» его, как оказаться в его «машине». И, знаете, из моих наблюдений, из моей практики художника следует неутешительный для меня вывод, что я могу продать свою работу только тем людям, кто обладает той же суммой знаний и опыта, что и я: мой труд требует соучастия, заинтересованности.

НОМИ: А не кажется ли вам, что на самом деле вы навязываете покупателям вашего искусства мнимую очевидность, наделяя желанием познать то, что познаны вы? Или это и есть ваш «художнический ход», мессидж?

Андрей Дмитриев: Все сложнее. Я не раз замечал, как часто не совпадают внутреннее желание человека чем-то обладать и его социальный вкус, и мне знакомо ощущение, что иногда буквально мечешь бисер в свинском месте. Именно по этой причине я сейчас почти свернул все свои предложения, сузил до минимума территорию поиска. Сажу на попе ровно, простите за грубость.

НОМИ: Ну, что вы, разве ж это грубость...

Андрей Дмитриев: Делаю только то, что нравится, — во-первых, мне.

НОМИ: Когда рассматриваешь ваши работы — декорированные интерьеры ресторанов, клубов, выставочных павильонов (вы ведь оформляли российский павильон на Франкфуртской книжной ярмарке в 2003 году), — возникает впечатление, что ваш ход как художника, а не декоратора, состоит в том, что вы каким-то образом посетителю, зрителю, седоку на стуле, примеривающему свое тело к высоте стола, вкладываете некоторое эстетическое знание, соприродное вашему. Такое, которого у него, может, и не было; вы предлагаете ему какое-то интимное лекало.

Андрей Дмитриев: Я понимаю это и, не стремясь к равенству моего и чужого понимания того самого «эстетического знания», сознательно прибегаю к провокации — например посредством очевидного сталкивания противоположных предметов или фактур. Эстетическая провокация заключена в том, что дорогие предметы интерьера сводятся с необработанным старым кирпичом стен, с грубыми поверхностями; я ввожу гигантские люстры, чтобы возник новый для этого места контекст, чтобы родилось новое ощущение места. Только тогда становится ясно, что красота — это не только явная дороговизна предметов, но и грязь, и неряшливость элементов декора, которые номинально не имеют ценового выражения. Именно их фактуры «выпячивают» эстетику вещей и при этом эстетизируются сами. Дорогая люстра наделяет новым смыслом старую кирпичную кладку, выявляет в ней несомненные достоинства — и эстетизм фактур, и в каком-то смысле литературность минувшего времени.

Это простые, на мой взгляд, методы. Как филологу мне близки знаковые системы, и иногда кажется, что мое декораторство в каком-то смысле и есть верное применение моих семиотических знаний. Без семиотики я бы не смог прийти к такой простоте решений.

В моих интерьерах есть только четыре составляющие. Это фактура стен, это пол, это мебель, это свет. Больше никаких фокусов — я стремлюсь обходиться минимумом. Но для этого приходится на чашу весов бросать изящное и уродливое, современное и старое, грубое

и утонченное, мягкое и жесткое. Например, я свожу на одной территории специальные столы из металла и китчевые стулья из пластика. Мне необходимо постоянно выстраивать ряды противоречий. Секрет простой.

НОМИ: Да, но это кажущаяся простота: семантический код должен быть точно так же считан участником вашего интерьера.

Андрей Дмитриев: Мне кажется, я могу принудить его интуитивно понять меня. Подготовленный зритель сможет считать, неподготовленный — просто почувствует.

НОМИ: А в чем состоит загадка считывания?

Андрей Дмитриев: Знаки считываются всеми людьми за очень короткий срок. Например дорожные знаки, сигналы светофора. Человек, получив сигнал, мгновенно на него отвечает...

НОМИ: ...Но ваш дизайн лишен такой интерактивности. Все-таки очень хочется понять, почему в вашем случае возникает довольно сильное воздействие. Кажется, вы погружаете зрителя или посетителя в некий мир детского путешествия, когда человек себя наблюдал наблюдающим, когда он видел свое зрение, что ли. Словно мальчик на питерском чердаке увидел, как к нему в зрение входит мрачный сегмент неоштукатуренного брандмауэра. И вот его впечатления: кирпичная старая кладка (ваша излюбленная фактурная в прямом и переносном смысле «закавыченная цитата») и рядом — клочок неба в слуховом окне. Вы полагаете, эти контрасты имеют для человека фундаментальные свойства?

Андрей Дмитриев: Контраст усиливает и убыстряет восприятие, на знании этих темпов я и работаю.

НОМИ: Вам удается выявить у грубых и неопрятных вещей интимный подтекст, и их после этого трудно забыть. Как вот это шелушащееся качество стены вашей кухни (разговор проходит в петербургском доме Андрея. — Прим. ред.). Это чувство удивляет меня каким-то глубоким лиризмом. Ведь странно, что неопрятное порождает что-то очень личное. Хотя нет, ничего странного — вы правильно понимаете психологию созерцателя.

Андрей Дмитриев: Это сложное покрытие, здесь много чего намешано — и клеи, и соки, и краски. Вообще главный закон декорации — конечный сюжет, который должен быть понят не как навязчивый план, а как неотъемлемая личная история. Знаете, королевские покои или дворец султана делаются в театре из картона и ваты, а мы не должны сомневаться, что они настоящие, хотя бы на какое-то время. И сегодня просто невозможно создать интерьер, пользуясь только аутентичными вещами, тогда я создаю миф «похожего», провоцируя зрителя на детскую игру. Погружаю его в искусственный мир, в который он должен верить. И имею всегда некий сценарный план, когда делаю интерьер. Он начинается с того, что я пытаюсь отгадать «геня места». Бывает, он появляется из полных руин. Правда, обязательно надо учитывать и бюджет, это важный ограничитель. Мне вообще-то не нравится попадать на завершенные территории, где уже кто-то потрудился; в таком случае я прошу произвести «зачистку», лишить место чужого декора. Чтобы он не сбивал мою фантазию, чтобы я фантазировал, а не боролся. Ведь от уже имеющегося отвлечься весьма сложно. Правда, бывают варианты, когда из того, что уже есть, надо лишь изъять лишнее. Я это называю «дизайн методом вычитания».

Мы начали наш разговор с детства, а я ведь уже тогда сделал несколько интерьеров: три интерьера за детство! Первый, когда мне было лет семь, наверное, — я вырыл землянку в лесу. (Мы тогда жили очень плотно, и в моей семье существовало сразу несколько поколений — родители, бабушка с бабушкой... Но это была совсем не коммунальная квартира, никакого отчуждения — просто квартира, плотно населенная родственниками. Так что ни чужих тазиков, ни разных счетчиков, ни унитазных сидений, висящих на гвоздях в сортире, в ней не было. Была семья, но очень большая.) Это было мое первое «прайвеси». Знаете, в русском языке нет точного аналога этому слову, и, на мой взгляд, оно переводится лишь суммами значений.

петербургская арт–хроника

Раздел ведет Инга Мушкина.

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

ДЕКАБРЬ

2—22 декабря. Галерея «Рахманинов дворик». «Провокация в портрете». Сергей Раделов. Фотография.

5 декабря — 3 марта. Музей-квартира Николая Некрасова. «Ингерманландия». Андрей Антоненко. Фотография.

6—16 декабря. Галерея «Ars Magna». Людмила Таболина. Фотография. В рамках проекта «Петербургская художественная рукотворно-серебряная фотография на рубеже веков».

6—20 декабря. Галерея «Рахманинов дворик». «Подарок маэстро». Петербургские фотохудожники. Ко дню рождения Александра Китаева.

6—25 декабря. Выставочный центр Союза художников. Константин Дверин. Живопись.

7 декабря. Библиотека им. Владимира Маяковского. «Петрографика». Андрей Антоненко. Фотография.

7—18 декабря. Музей-квартира Исаака Бродского. Павел Бандуров, Сергей Грузднев. Аquareль, гуашь, карандашные зарисовки.

8—29 декабря. Музей истории фотографии. «Фотопанегирик: Петербургский юбилейный альбом начала XX века». Фотография.

8—31 декабря. Клуб чайной культуры «Море чая» на Фонтанке.

«Великая китайская стена: Путевые заметки художника». Валерий Григорьев. Фотография, акварель.

«Эдем. Древо познания. Хармсызмы». Людмила Радченко. Смешанная техника.

«Весна, лето, осень, зима… И еще раз весна…» Ксения Шильникова. Живопись.

«Петербург зимой». Эльмира Мустафина. Акварель.

9 декабря — 1 января. Галерея «Национальный центр». «Юрьев день». Юрий Сухоруков. Живопись, графика.

11 декабря. Студия Алексея Гарева. «Голый дизайн». Наталья Гарева. Предметы, объекты дизайна.

11 декабря — 7 января. Галерея «Арка». «Вифлеемская звезда». Ювелирные изделия, резьба по камню, объекты дизайна.

12—13 декабря. Институт Про Арте. Современный финский видеоарт. Из коллекции FRAME.

12 декабря — 15 января. Выставочный зал «Пенатъ». «Когда здесь жил Репин». Пейзажная фотография конца XIX — начала XX веков.

12 декабря — 22 января. Галерея «Мансарда художников». «Альтернатива снегу, или На повестке дня „Русско-итальянские взаимоотношения“ либо „Итальянско-русские“». Алекс Фокоси, Лорка R. (Alex Fokosi & Lor-ka R.) (Италия — Россия). Живопись.

13 декабря. Факультет этнологии Европейского университета в Санкт-Петербурге. Михаил Солоненко. Фотография.

дизайнеров (я прошел при минимальном перевесе), те, кто был против, говорили — «да что он, собственно говоря, сделал, он ничего там не сделал». Для меня в этом заключалась наивысшая оценка. Если человек не видит ничего привнесенного, это высшая оценка качества «изделия».

***НОМИ:** Так же спроектирована и сделана вами книга гиньольного поэта Родионова «Пельмени устрицы», где вы выступили художником. Вроде бы всего-навсего не доведены до конца переплетные процессы, а перед нами предстает совсем другой культурный продукт, изымающий из книги как привычной вещи самую книжность. Я словно почувствовал какой-то культурный феномен переплета — изъятый, он стал драгоценностью. Незирая на то, что прикрывает собой абсолютный трэш. Не поделитесь ли своей детской памятью, помните ли вы что-то на вкус, на ощупь, на запахах?*

***Андрей Дмитриев:** Очень хорошо помню запах окисленной бронзы, дух из тесного кухонного шкафчика — сырой картошки. Я себя помню с трехлетнего возраста. От этого времени остались мимолетные воспоминания. Те запахи, если они настигают меня, сразу переносят в прошлое. Вообще через запахи человек может погружаться в глубины, о которых страшно подумать. Это похоже на большую литературу.*

Осталось ощущение от хождения в лесу босиком — по теплomu еловому насту. (Лето было теплым. В Комарово.) И оно, может быть, обострило во мне важность выбора материала для полов. Я люблю ходить босиком. Здесь вот полы из очень старой лиственницы, которую нашли на стройке.

***НОМИ:** Да, я понимаю ваше удовольствие, так как ненавижу ламинат. Наверное, потому, что, когда хожу по нему — все равно, в обуви или без, — всегда ощущаю, что у меня есть подошвы. Что между полом и мной еще есть моя «мясная» прослойка. Не хочу знать о своей анатомии.*

***Андрей Дмитриев:** А я однажды даже сыграл на этом чувстве — выбрал для устройства интерьеров Русского музея (Мраморного дворца) качающиеся стулья. Они были как настоящие, но качались, так как сделаны из прозрачного акрила. И, на мой взгляд, вселяли в человека, сидящего на них, тревогу. Не давали ему возможности забытья, что ли.*

***НОМИ:** Скажите, Андрей, не остались ли у вас воспоминания о вещах, которыми вы брезгуете. Которые вы вообще-то не хотите вспоминать? Может быть, и те, что имеют отношение к интерьеру? Вообще…*

***Андрей Дмитриев:** У меня больше брезгливости к запахам детства — к запаху туалета детского сада, к запаху столовой. Запах карболки пионерского лагеря. Да-да — запахи институтов принуждения. Я брезгую ими. Детский сад, пионерлагерь, армия.*

***НОМИ:** И вот откуда проистекает вопрос о нынешних стерильных интерьерах, о новом «нулевом» дизайне.*

***Андрей Дмитриев:** Человек, прошедший детство в захлавленной квартире, при первой возможности устремляется к чистоте. Это понятно. Появление таракана на белой стене вызывает у него сердечный припадок. Но, избавляясь от старого, окружая себя чем-то абсолютно новым, эти люди не умеют обживать это новое. Новые интерьеры не обживаются, так как не принимают следов; не следов мелкого быта — шелухи, пыли, — а следов человека в большом смысле. Интересно, что очень часто общественные интерьеры, если в них главенствует стерильность, негативно действуют на людей. Эти территории оказываются непосещаемыми — люди не знают, как там себя вести, боятся наследить. Ведь гигиене всего двести лет. Наша чистота, стерильность — для нас все-таки еще культурная новость. В отличие от самых «грязных» мест, где след оставить уже невозможно. В грязную рюмочную войти может каждый…*

***НОМИ:** А «личное» — разве не эквивалент?*

***Андрей Дмитриев:** В целом, наверное, и все-таки «личное» не безусловное «прайвеси» и зависит от контекста. В ситуации моего детства личного было очень мало, и на личном приходилось настаивать. Вот я его и изобретал для себя, конструировал. Эта землянка в лесу — один из первых моих интерьеров. И, как раз к тому, почему я вообще занялся интерьерами, еще одно мое сильное впечатление примерно из того же времени. Я тогда жил недалеко от ТЮЗа, и, когда он открылся (наверное, в 65-м году), в фойе я увидел выставку макетов сценического пространства. Все они были за стеклом, такой волшебный воображаемый мир, куда так хотелось попасть.*

Потом было еще совсем маленькое помещение на чердаке дачи. Я выстроил маленькую комнатку с чучелом орла, какими-то индейскими шапками (дедушка привозил мне их из своих странствий), советскими плакатами, старыми бутылками. И был еще домик, построенный собственноручно из бревен во дворе нашей дачи в Комарове.

А когда мне было тринадцать — сделал целую комнату. Просто во мне всегда было желание иметь свое интимное пространство, «прайвеси», созданное по собственному эстетическому вкусу. Вот только я не думал, что это случится со мной так рано, а когда стал анализировать свое прошлое, то понял: я дизайнер с самого детства.

***НОМИ:** Интересно, большинство мальчиков в такие игры не играют, они предпочитают «реконструировать», разрывать замкнutoе. А у вас обратный ход.*

Знаете, в строительстве ваших интерьеров нет ничего виктимного, это как фантастический интимный театр: мир детских вещей, ва-ша давняя «метафизическая квартира»… Все носит какие-то специфические ленинградско-петербургские черты. Может быть, отсюда тяготение к винтажной вещи?

***Андрей Дмитриев:** Знаете, у меня начисто отсутствует желание обладать, но желание увидеть прекрасное — до сих пор непомерно и никуда не исчезает. Я люблю старые вещи за то, что иногда в них проступают абсолютные свойства, делающие их именно вещами, которыми можно пользоваться. Вот посмотрите: лампа, подсвечник. При всей своей утилитарной простоте — они идеальны, от их созерцания получаешь эстетическое удовольствие. Для меня важна пропорция. Соотношение длины и ширины.*

***НОМИ:** Да-да, я чувствую, как вы хотите вещи снова наделить символическим смыслом, сделать их «еще более» вещами, извлечь из них культурный код. Вот, например, вы повторяете в чуждом материале — в полированной стали — контур барочного карниза со сложной витиеватой резьбой. Создаете силуэт, сохраняющий очерк этой вещи, прячете ее хрупкость в вечный материал.*

***Андрей Дмитриев:** Сейчас многие так играют, это не новость. Например, Старк повторяет стул Людовика XIV в акриле…*

***НОМИ:** …И кажется, вы оба преследуете формулу удобства, которая заложена, вот кстати, в этом подсвечнике, сделанном несколько веков назад. Как он точно примыкал к пальцам, когда его требовалось переставить… Это какое-то глубокое изучение человека.*

***Андрей Дмитриев:** И мне приятно изучать эти свойства и извлекать их из старых вещей. Будто я снова могу узнать чужой вкус. Хороший. Знаете, я часто убеждаюсь, какой огромный и глубокий вкус заложен в народных бытовых предметах. Вкус, оказывается, не зависит от социального статуса. Народный вкус вульгарным не бывает.*

***НОМИ:** Но вернемся к вашему «строительству». Мы заговорили о приватном и личном, а последнее слово в русском языке происходит от лица. То есть личное — это то, что имеет отношение к губам, ноздрям, слуху. Для меня тактильные, вкусовые коды — прямые пути к пониманию вашего искусства, в котором готовые интерьеры не кажутся инженерным итогом.*

***Андрей Дмитриев:** О, да, для меня критерий качества — отсутствие ощущения сделанности. Знаете, когда меня принимали в Союз*

***20 декабря — 10 января.** Выставочный зал Союза художников. Произведения молодых петербургских художников.*

***20 декабря — 20 февраля.** Музейно-выставочный центр «Петербургский художник». Георгий Татарников. Живопись.*

***20 декабря — 21 февраля.** Особняк графа Николая Румянцева. «Кругом, возможно, Хармс». Живопись, графика современников Даниила Хармса, книги. К 100-летию со дня рождения писателя.*

***20 декабря — 28 февраля.** Музей коллекционеров. Выставка приобретений музея-заповедника «Петергоф» за последние пять лет.*

***21—25 декабря.** Музей-квартира Исаака Бродского. Георгий Орлов. Живопись.*

***21 декабря — 13 января.** Музей истории революционно-демократического движения 1880—1890-х годов. «Празднование Рождества и Нового года: Россия и Финляндия». Елочные украшения, маскарадные костюмы, рождественские и новогодние поздравительные открытки, новогодние поделки и рисунки детей Тампере и Петербурга.*

***21 декабря — 17 января.** Музей Федора Достоевского. «Мгновение». Владимир Погуляев. Живопись, графика.*

***21 декабря — 21 января.** Галерея Дмитрия Семенова. «Art to Art». Живопись, графика, объекты.*

***21 декабря — 10 февраля.** Музей истории религии. «Пилигрим-2». Живопись петербургских художников на религиозные темы.*

***22 декабря — 7 января.** Галерея «Гильдия мастеров». «Рождественская выставка». Вера Павлова. Живопись.*

***22 декабря — 11 января.** Галерея «Голубая гостиная». Татьяна Чернова. Живопись, пейзаж, натюрморт.*

***22 декабря — 15 января.** Петропавловская крепость. Печатня. «Андерсен и Булгаков в рисунках художников братьев Трауготов». Графика, раскрашенные пастелью офорты.*

***22 декабря — 15 января.** Галерея «Edge». Юрий Калюта. Живопись, графика.*

***22 декабря — 22 января.** Музей игрушки. «Шутки ради». Новогодние объекты-сюрпризы.*

***22 декабря — 25 января.** Галерея «С.П.А.С.» «Долгое путешествие». Рубен Моныхов. Живопись.*

***22 декабря — 29 января.** Музей-квартира Исаака Бродского. «Русь купеческая». Борис Кустодиев. Акварель, живопись, рисунок.*

***22 декабря — 31 января.** Петропавловская крепость. Тайный ход. «Арт-механика: Куда мы движемся?!» Виктор Григорьев, Юрий Круша, Александр Мотылев, Данила Приходько, Андрей Яковишин. Объекты, кинематоы. В рамках проекта «Петровская кузница».*

***22 декабря — 15 апреля.** Музей артиллерии. «Арсенал венценосных охотников». Предметы огнестрельного и холодного оружия XVI—XIX веков.*

***23 декабря — 10 января.** Выставочные залы IFA. «Ночь перед Рождеством: Вокруг Го-голя и не только». Живопись.*

23 декабря — 10 января. Галерея «Рахманинов дворик». «Рождественская выставка». Валерий Филиппов. Живопись, графика.

23 декабря — 15 января. Музей городской скульптуры. «Четыре бездомных цвета». Виктор Лашенко. Фотография.

23 декабря — 15 января. Галерея дизайна. «Коллекция обмылков». Андрей Чезин. Фотография.

23 декабря — 16 января. Выставочные залы IFA. «Рождественская выставка». Работы петербургских художников.

23 декабря — 22 января. Музей игрушки. «Елка в музее игрушки». Елена Губанова, Рашид Доминов, Анатолий Заславский, Латиф Казбеков, Петр Конников, Александр Позин, Петр Рейхет, Петр Татарников и другие. Объекты.

24 декабря — 12 января. Галерея «НА.И.В.» «Надо верить в чудеса!» Елена Катаргина, Юлия Мурадова, Валентина Поварова, Наталья Трубина, Мария Турина. Живопись, скульптура.

24 декабря — 20 января. «Jam Hall Gallery» на Петроградской. «Елка в Джеме». Живопись, видеоарт, перформанс на тему Рождества.

24 декабря — 25 января. Музей музыки в Шереметевском дворце. «Литературные и театральные фантазии в куклах». Портреты, литературные и театральные персонажи, композиции.

24 декабря — 25 января. Елагиноостровский дворец-музей. «Стекло на снегу». Художественное стекло петербургских мастеров на фоне пейзажей Елагиноостровского парка.

26—27 декабря. Петропавловская крепость. Потерна и каземат Государева бастiona. «Космос как слияние». Декоративные свечи.

26 декабря — 15 января. Выставочный центр книги и графики. «Обретение ангела». Фотография, живопись, золотое шитье, иконопись, стекло, керамика, квилт, батик, флористика.

26 декабря — 19 января. Дом ученых. «Тетр. Живопись. Графика». Нелли Полякова.

26 декабря — 20 января. Информационно-культурный центр по искусству и музыке библиотеки им. Владимира Маяковского. «Рождественский обед». Елена Агафонова, Людмила Григорьева, Александр Китаев, Дмитрий Конрадт, Ольга Корсунова, Игорь Лебедев, Борис Михалевкин, Алексей Петров, Людмила Таболина, Наталия Цехомская, Вальтер Цуркан, Станислав Чабуткин. Фотография.

27 декабря. Петропавловская крепость. Невская куртина. «История Петропавловской крепости». Архитектурная графика, планы, карты, макеты, археологические находки, произведения искусства, фотографии.

27 декабря — 15 января. Музей Владимира Набокова. «Матисс — Малевич — транзит». Алексей Трубецков. Графика, коллаж, фотография с подрисовкой акрилом.

28 декабря — 18 января. Галерея «Арка». «Ангелы в Петербурге». Азат Мамединов, Тамара Семенова. Живопись, керамика. В рам-

ках программы «От Рождества до Крещения».

28 декабря — 27 января. Музей городской скульптуры. «Театральная сказка». Эскизы костюмов и декораций конца XIX — начала XX веков. Из коллекции Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки.

28 декабря — 31 января. Елагиноостровский дворец-музей. «Рождественские дары». Керамика.

29 декабря — 15 января. Выставочный центр Союза художников. «В саду творений». Наталья Талавира. Пастель, текстиль, граттаж.

ЯНВАРЬ

3—29 января. Галерея Третьякова. «Армения. Цветущий миндаль. 1944 год». Дия Бекарян. Графика, живопись. В рамках выставочного проекта «Художественные династии Петербурга (отцы и дети)».

5—19 января. Выставочный зал Московского района. Евгений Жаворонков. Живопись.

6—25 января. Центральный выставочный зал «Манеж». «Решающее мгновение». Жанровая фотография, живопись, графика, инсталляция, объекты. В рамках ежегодной экспозиции «Петербург — 2005».

7—29 января. Музей Новой академии изящных искусств. «Новогодняя выставка». Тимур Новиков, Иван Сотников, Олег Котельников, Андрей Медведев, Сергей Бугаев (Африка), Андрей Хлобыстин.

7 января — 5 февраля. Музей неконформистского искусства. «Новые имена». Живопись, фотография, графика, скульптура, инсталляция, объект.

7 января — 5 февраля. Музей неконформистского искусства. Музейный флигель. «Future 4 future». Дмитрий Шубин. Фотография.

8 января. Галерея «Сельская жизнь». «Domini Canes». Олег Котельников. Рисунки.

8 января — 8 февраля. Галерея «Гильдия мастеров». Лариса Астрейн, Михаил Церуш. Живопись.

10—21 января. Галерея «Борей». «Похоронны крокодила». Афанасий Пуд. Графика.

10—31 января. Центр культурных программ «Anglia». «Маша и цветы». Елена Щелчкова. Открытки ручной работы, графика.

11 января — 28 февраля. Петропавловская крепость. Тайный ход. «Быль о современном Левше». Николай Алдунин, Владимир Анискин, Андрей Манджос, Андрей Рыкованов. Микроминиатюра. В рамках проекта «Петровская кузница».

12—28 января. Выставочные залы IFA.

«Визуальная поэзия». Борис Хотин. Карикатура.

«Земля и небо». Игорь Каганский. Акваграфия.

12 января — 7 февраля. Галерея «Сарай». «Сказка под старый Новый год. Домашний театр бродячего медведя». Виктория Гусакова. Роспись по дереву.

12 января — 26 февраля. Музей кукол. «Камышовый пес». Надежда Сулейкина. Куклы, многофигурные композиции, коллажи из природных материалов.

13—31 января. Галерея «Национальный центр». «Стихия цвета». Николай Москвин. Живопись.

13 января — 8 февраля. Музей истории фотографии.

«Освоение пространства». Надежда Кузнецова. Фотография.

«Восточнее Востока». Ориентализм в европейской фотографии XIX века.

13 января — 8 февраля. Галерея «Рахманинов дворик». «Прикосновение к прошлому и будущему». Вадим Егоровский. Фотография.

13 января — 10 февраля. Музей истории фотографии.

«Полюбите нас черненькими…» Этнофотография конца XIX века.

14 января. Галерея «ГЭЗ-21». «Алые паруса». Ольга Егорова (Цапля), Наталья Першина-Якиманская (Глюкля). Аудио-видеоинсталляция.

14—27 января. Галерея «Ars Magna». Мария Снигиревская. В рамках проекта «Петербургская художественная рукотворно-серебряная фотография на рубеже веков».

14 января — 2 февраля. Клуб «Манхэттен». «Немые наблюдатели». Дмитрий Голубев. Фотография.

14 января — 4 февраля. Галерея «Navicula Artis». «Синтетические культуры». Илья Гапонов. Живопись.

14 января — 14 февраля. Галерея «FOtOimage». «S.P.O.R.T.» Азаматъ Э. Чеслав. Фотография, фотограммы, сканерография.

14 января — 16 февраля. Музей «Царское-сельская коллекция». Елена Гусева. Живопись, графика.

15 января — 15 февраля. Выставочный зал «Пенаты». Стас Бородин. Живопись.

15 января — 15 февраля. Чаплин-клуб. «Чуковские картинки». Гавриил Лубнин. Живопись на дереве и металле. По мотивам сказок Корнея Чуковского.

16 января — 31 марта. Музей-памятник «Сампсониевский собор». «Новый завет Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа: Малое Евангелие Сампсониевского собора». Выставка книги 1703 года.

17—28 января. Галерея «Борей». «Основной инстинкт». Алексей Нечаев. Живопись.

17—29 января. Выставочный центр Союза художников. «Кондуров’s Art». Александр Кондуров. Живопись.

17—31 января. Дом архитектора. Вера Орлова. Аквапель.

17 января — 2 февраля. Галерея «НА.И.В.» «Свое / чужое». Эдгар Калаев, Андрей Чезин, Сергей Шитов. Фотография.

17 января — 25 февраля. Галерея «Anna Nova». «Птичий грипп». Белла Матвеева. Живопись.

17 января — 28 февраля. Центральная библиотека Василеостровского района.

Творческая мастерская «Глиняная игрушка». Керамика.

17 января — 31 декабря. Российский этнографический музей. «Парад народов». Праздничные и свадебные костюмы жителей российских губерний XIX века, предметы быта.

18 января. Музей Академии художеств. Виктор Орешников. Пейзаж, натюрморт.

18 января. Галерея «ГЭЗ-21». «Sweet Dreams». Мария Кулак, Инна Позина, Вера Светлова, Маша Ша.

18 января — 5 февраля. Выставочный центр Союза художников. Современная деревянная скульптура.

18 января — 5 февраля. Выставочный зал Союза художников. Выставка слабослышащих художников. Живопись, графика.

18 января — 19 февраля. Музей «Мир воды Санкт-Петербурга». «Арт-мост — Аквапель — 2005».

19 января. «Гостиная искусств» ресторана «Палкинъ». Владимир Яшке. Графика.

19 января — 9 февраля. Музей Федора Достоевского. Работы мастеров книжной графики из коллекции издательства «Вита Нова».

19 января — 10 февраля. Музей связи им. Александра Попова. «Путевые зарисовки». Елена Боровко. Фотография.

19 января — 28 февраля. Салон искусств «Абрис». «Маленькая зима». Туман Жумабаев, Владимир Кожевников, Олег Теняев. Живопись.

19 января — 12 марта. Галерея «Квадрат». «Исчезающее время». Татьяна Назаренко. Скульптура, живопись, фотоколлаж, видеоарт.

20 января — 17 февраля. Галерея «Арка». «Мистика в эротике». Работы петербургских художников.

20 января — 18 февраля. Интернет-клуб «Quo Vadis?» «Лучшие обложки „Афиши“».

20 января — 28 февраля. Галерея «Матисс-клуб». «Неслабый пол». Надежда Блок, Евгения Гладкая, Жанна Ковенчук, Юлия Сопина, Татьяна Туличева. Живопись, графика.

20 января — 31 марта. Музей артиллерии. Из императорской коллекции Гатчинского дворца. Охотничье оружие.

21—22 января. Отель «Санкт-Петербург». Фестиваль этнической культуры «Ethnolife». Фотография, видеоарт, инсталляции, перформанс, музыка, танцы Бразилии, Индии, Ирландии, Китая, России, Турции.

21—29 января. Молодежный образовательный центр Эрмитажа. Русский народный костюм.

21 января — 4 февраля. Выставочный зал Московского района. Елена Попова. Фотография.

21 января — 18 февраля. Петербургский архив и библиотека независимого искусства. «Золотые червяки». Дмитрий Савин. Ретроспектива земляных работ.

21 января — 19 февраля. Галерея «КиноФот-703». «Жужжащий гардероб». Фотография, мода, перформанс, объекты, видеоарт студентов «Мухи».

21 января — 25 февраля. Музей Новой академии изящных искусств. «Волго-Балт». Андрей Медведев. Фотография.

22—29 января. Галерея «Белка & Стрелка». «Новый Эрмитаж». Владимир Козин.

22 января — 10 февраля. Галерея «Blow Up». Илья Лаврешкин, Dusia Sobol. Фотография.

22 января — 26 февраля. Музей сновидений Зигмунда Фрейда. «Вороны и собаки». Владимир Кустов. Фотография, видеоинсталляции.

23 января. Центральная городская детская библиотека им. Александра Пушкина. «ПРО-ление, ПРОчтение, ПРОзрение…» Дядя Гусев.

23 января — 3 февраля. Выставочный зал Союза дизайнеров. «Дефиле на Карповке: Backstage». Раиса Кочурова. Digital Art.

23 января — 17 февраля. Выставочный зал журнала «НОМИ». «Географические карты». Ольга и Александр Флоренские. Скульптуры-объекты. В рамках проекта «Универсальный музей Вильгельма Винтера».

24 января. Эрмитаж. «Реликвии святого Эчмиадзина».

24 января. Еврейский общинный центр. Александр Эдельштейн. Художественная эмаль.

24 января — 4 февраля. Галерея «Борей». «Мойка. Пряжка. Люди». Владимир Хахо. Живопись, графика.

24 января — 1 марта. Центральная библиотека Василеостровского района. «Гордость и слава Отечества: История военного костюма в куклах».

25 января — 5 февраля. Галерея стекла. «Татьянин день». Студенческие работы.

25 января — 5 февраля. Галерея «Голубая гостиная». Татьяна Лысак-Полищук. Живопись.

25 января — 8 февраля. Выставочный центр книги и графики. «Мой Эдем». Александр Соломянко. Фотопейзажи.

25 января — 12 февраля. Музей Владимира Набокова. Сергей Макаров. Аквапель, рисунок.

25 января — 24 февраля. Галерея мебели «Bella Casa». «Мелодии моего света». Варужан Епремян. Живопись.

25 января — 25 февраля. Музей-дача Александра Пушкина. «Пейзажи Сергея Бекеша». Живопись.

26 января — 20 февраля. Российская национальная библиотека. «Из истории русской геральдики: Награды России и военная геральдика».

27 января. Галерея «DiDi». «Явление бога Волоса в виде гербов лета 2005». Феликс Волосенков. Живопись, графика, объекты, инсталляции.

27 января — 10 февраля. Музей связи им. Александра Попова. «Толстый в Центральном музее связи». Владимир Котляров (Толстый). Мэйл-арт.

27 января — 20 февраля. Галерея «С.П.А.С.» «Добрый вечер». Вячеслав Шрага. Живопись, графика.

27 января — 27 февраля. Государственный центр фотографии. Сергей Фалин. К 50-летию художника.

27 января — 28 февраля. Центральная библиотека Василеостровского района. «Молодые василеостровцы — жители блокадного Ленинграда». Рисунки.

28 января. Петропавловская крепость. Иоанновский рavelин. Из коллекции Николая Тагина. Открытки.

28 января — 10 февраля. Галерея «Ars Magna». «Прошлый век». Александр Китаев. Фотография. В рамках проекта «Петербургская художественная рукотворно-серебряная фотография на рубеже веков».

28 января — 10 февраля. Выставочные залы IFA. «Коллаж». Светлана Цвиркунова.

28 января — 12 февраля. Выставочные залы IFA. «Последние римляне». Вячеслав Баранов. Фотография.

28 января — 17 февраля. Галерея стекла. Татьяна Саломатина. Керамика.

28 января — 28 февраля. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. «Образ Иосифа Бродского в работах скульптора Константина Симуна».

29 января. Выборгская школа искусств. «Товарищество передвижных художников: XXI век». Живопись, скульптура, графика.

30 января — 20 февраля. Галерея «Мансарда художников». «Страсти по Хармсу». Михаил Асташкин. Живопись, инсталляции.

31 января — 20 февраля. Выставочный зал «Смольный». «Петровская академия». Живопись, графика, скульптура.

31 января — 1 марта. Музей истории ОАО «Ижорские заводы». «Шотландцы в России». Портреты.

ФЕВРАЛЬ

1—5 февраля. Центральный выставочный зал «Манеж». «Питер-ювелир-2006».

1—12 февраля. Музей-квартира Исаака Бродского. «Кофе». Михаил Кочетков, Сергей Феденко. Живопись, графика.

1—12 февраля. Выставочный центр Союза художников. «Палитра Юга». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

1—15 февраля. Центр культурных программ «Anglia». «Пальчики облизешь». Серж Лис. Фотография.

1—21 февраля. Институт Финляндии в Санкт-Петербурге. В рамках проекта «Финляндия: 700 лет со Швецией, 108 — с Россией».

«Helsinki: New Vision». Фотография.

«Шведские каникулы». Фотография.

1—26 февраля. Галерея Третьякова. «Дни недели: Разговор с Константином Сомовым». Марина Принцева. Смешанная техника.

1—28 февраля. Библиотека им. Владимира Маяковского. «Глобальное изменение климата». Фотография.

1—28 февраля. Центральная библиотека Василеостровского района. «Когда на земле

мир». Акварель, живопись учащих лица при Академии художеств.

1—28 февраля. Медиатека Французского института. «Молодые русские таланты на фестивале комиксов в Ангулеме». Рисованные истории.

1—28 февраля. Галерея «Мансарда художников». «Между живописью и картиной». Филлип Казак.

2 февраля. ГРМ. Строгановский дворец. «Оригинальная графика XIX — начала XX веков». Из собрания Башкирского государственного художественного музея им. Михаила Нестерова.

2 февраля. Петропавловская крепость. Институт Про Арте. «Futuro: История финского экспериментального искусства». Видеоарт.

2—25 февраля. ГРМ. Мраморный дворец. «Русский трофей». Ольга и Александр Флоренские. Объекты.

2 февраля — 12 марта. Музей кукол.

«Школа и метод». Татьяна Слезина.

«Театр и маскарад». Работы студентов постановочного факультета Академии театрального искусства. Куклы в маскарадных костюмах, текстильные коллажи, маски, театральные аксессуары.

3 февраля. Библиотека князя Георгия Голицына.

«Ольга, Ольга, Елена». Элеонор де Монтескью (Éléonore de Montesquiou) (Франция). Видеоарт.

«Cinderella». Ольга Киселева. Видеоарт.

3—7 февраля. Выставочный зал Союза дизайнеров. «Красный десант». Фотография.

3—20 февраля. Детский музыкальный театр «Зазеркалье». «Отражение души». Детские работы.

3—28 февраля. Дом архитектора. «Архитектурные фантазии». Евгений Куприянов. Графика, акварель.

5 февраля. Галерея «ГЭЗ-21». Софья Нелюбина. Видеоарт, посвященный Рудольфу Нуреву.

5 февраля — 16 марта. Выставочный зал «Лицей». «Приют задумчивых дриад: Пушкинские усадьбы и парки». Елена Егорова. Тисненные фотокартинки.

7 февраля. Центр искусств им. Сергея Дягилева. «Холст, масло, ковер». Владимир Фомичев.

7—17 февраля. Выставочный зал Московского района. Рисунок, батик, керамика. К 10-летию изостудии Детского дома творчества.

7—18 февраля. Галерея «Борей». «Образ власти в мифологии времени». Плакат.

7—19 февраля. Выставочный центр Союза художников. «Психология души». Светлана Хмелинина-Спасская. Живопись.

7—24 февраля. Галерея «НА.И.В.» «Русский пейзаж начала XXI века». Группа «Волковтрио». Живопись.

7 февраля — 3 марта. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. «Сокровенный Другой / Significant Other». Нам Джун Пайк (Nam

June Paik), Марк Бозвелл (Mark Boswell), Жаклин Госс (Jacqueline Goss), Дмитрий Девяткин (Dimitri Devyatkin), Рикардо Миранда Зунига (Ricardo Miranda Zuniga), Карлос Мотта (Carlos Motta), Джим Финн (Jim Finn), группа «neuroTransmitter» (США), Сюзан Келли (Susan Kelly) (Ирландия), Маттс Лейдерштам (Matts Leiderstam) (Швеция). Западные художники о России.

7 февраля — 7 марта. Музей городской скульптуры. «Сам против себя / Be Your Enemy». Теему Мяки (Teemu Mäki) (Финляндия). Фотография.

7 февраля — 12 марта. Музей игрушки. «Дети и маски: Портреты». Белла Сегаль. Графика.

7 февраля — 15 марта. Галерея «Д137». «Тарквиний и Лукреция». Ольга Тобрелутс. Медиа-искусство, видеоарт.

8—22 февраля. Выставочный зал Союза дизайнеров. «Регион 29. Реликтовая Русь». Фотография.

8—26 февраля. Выставочный центр Союза художников. Альберт Мурзагулов. Живопись.

8—28 февраля. Всероссийский музей Александра Пушкина. Василий Шиханов. Акварель.

9 февраля. Библиотечно-информационный и культурный центр по искусству и музыке (Дом голландской церкви). «Федор Михайлович Достоевский. Царствие ему небесное». Елена Агафонова, Борис Аксельрод, Ирина Васильева, Владлен Гаврильчик, Геннадий Головин, Арон Зинштейн, Марина Каверзина, Александр Китаев, Сергей Ковальский, Владимир Козин, Дмитрий Конрадт, Наталья Манелис, Кирилл Миллер, Павел Николаев, Станислав Чабуткин, Андрей и Людмила Чежины, Алексей Чистяков, Владимир Шинкарев.

9—22 февраля. Галерея «Рахманинов дворик». Виктор Зайцев. Фотография.

9—25 февраля. Дом ученых. Художники Старой Руссы. К 180-летию Федора Достоевского.

9—28 февраля. Галерея «Национальный центр». «Времена года». Работы учащих художественных школ Петербурга.

9 февраля — 12 марта. Музей игрушки. «I Love You!: Гламурная выставка». Ко дню святого Валентина.

9 февраля — 9 апреля. Музей-заповедник «Гатчина». «Metaorder». Студия креативной вещи, Андрей Чежин. Фотография, нелинейная скульптура.

9 февраля — 1 мая. Музей-заповедник «Павловск». «Великий князь Михаил Павлович и его семья в Павловске».

10—20 февраля. Выставочный зал Союза художников. «Смена-Word». Фотография.

10 февраля — 1 марта. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Анна Попова. Графика.

10 февраля — 2 марта. Галерея стекла. «Губернский город». Майолика.

10 февраля — 3 марта. Дом журналиста. «Музыкальный звездопад», «Страсти по Форсайту». Елена Бледных. Фотография.

10 февраля — 9 апреля. Музей музыки в Шереметевском дворце. «Тени бамбука».

Китайские музыкальные инструменты, картины, фрески, статуэтки, изображающие музыкантов, танцоров, сказителей, аудио-видеоинсталляции.

11—24 февраля. Галерея «Ars Magna». Вадим Егоровский. В рамках проекта «Петербургская художественная рукотворно-серебряная фотография на рубеже веков».

11 февраля — 2 марта. Музей Федора Достоевского. «Спасибо жизни: Незабываемые моменты истекших дней». Айла Терявяйнен (Aila Teravainen) (Финляндия). Фотография.

11 февраля — 5 марта. Музей неконформистского искусства. «Четверо в городе, считая собаку». Феликс Волосенков, Наталия Цехомская, Алексей Ярыгин. Живопись, графика, фотография, объект.

11 февраля — 5 марта. Музей неконформистского искусства. Музейный флигель. «Стакан песка». Ирина Быкова. Живопись, графика, авторская техника «сэндекс».

11 февраля — 5 марта. Галерея «ФОТОimage». «Про Буратино». Фотография, сепия.

13—27 февраля. Выставочный центр книги и графики. «Керамика в день святого Валентина».

14—25 февраля. Галерея «Борей». «Анимализм». Галерея «Parazit» в гостях у «Борей». Александр Вилкин, Андрей Кабо, Владимир Козин, Евгения Коновалова, Игорь Межрицкий, Юрий Никифоров, Вера Светлова, Олег Чернов, Григорий Ющенко. Живопись, объекты, фотография.

14—26 февраля. Выставочный центр Союза художников. «Театр вещей». Елена Якуничева. Живопись.

14 февраля — 1 марта. Музей Владимира Набокова. «Ленинградский авангард». Из собрания галереи IFA.

14 февраля — 14 мая. Эрмитаж. «Мирмекийский клад». Находки археологов на античном городище Мирмекий.

15—25 февраля. Государственный центр фотографии. «Под маской». Петр Жуков. Фотография.

15—27 февраля. Выставочные залы IFA. Творческая фотография.

15—28 февраля. Эрмитаж. Выставка рукописей и рукописных копий произведений композиторов Джузеппе Сартти (Giuseppe Sarti), Джованни Паизиелло (Giovanni Paisiello), Доменико Чимарозы (Domenico Cimarosa).

15 февраля — 12 марта. Музей-квартира Исаака Бродского. Борис Григорьев. Живопись, графика.

15 февраля — 15 марта. Галерея «Liberty». «Вакуум». Заза Харабадзе. Живопись.

16 февраля. Галерея Марины Гисич. «Круг 2». Петр Белый. Объекты.

16 февраля — 15 марта. Галерея «Гильдия мастеров». Игорь Шаймарданов. Живопись.

17—26 февраля. Молодежный центр Эрмитажа. «Железный век». Виталий Пушницкий. Инсталляция, живопись, графика.

17—28 февраля. Центральный выставочный зал «Манеж». «Крупным планом». Худо-

жки Петербурга. Живопись, графика, фотография, скульптура.

18—19 февраля. Музей Арктики и Антарктики. «Альтернативно-культурные тенденции». Фестиваль. Видеоарт, объекты.

18 февраля — 4 марта. Галерея «Navicula Artis». Алексей Митин. Живопись.

18 февраля — 9 марта. Галерея «DiDi». Левон Лазарев. Скульптура, графика.

19 февраля — 4 марта. Выставочный зал Московского района. Надежда Комарова. Живопись.

московская арт-премия «мастер»: новые перспективы

30 января 2006 года Оргкомитет ежегодной профессиональной художественной премии «Мастер» провел в московском ресторане «Ноев ковчег» пресс-конференцию, на которой были сообщены подробности подведения итогов премии за 2005 год.

По традиции, имя лауреата-2005 в ближайшие месяцы назовет Экспертный совет, состоящий из искусствоведов и художников, представителей различных художественных институций — музеев, галерей, РОСИЗО, Московского союза художников, Российской академии художеств, Государственного института искусствознания. Кроме того, в рамках премии представителями ведущих СМИ будет присужден традиционный специальный Приз журналистов и арт-критиков.

Премия, присуждаемая за творческие достижения московских художников, учреждена в 2003 году по инициативе столичной галереи «Ковчег», однако не является галерейным проектом. Принципиальным условием «Мастера» является не выдвижение соискателей, а рассмотрение всех выставочных московских проектов прошедшего года из области станкового искусства, длившихся не менее десяти дней. Премия «Мастер»

21 февраля — 4 марта. Галерея «Борей». «Кефир для Кифера». Григорий Кацнельсон.

Живопись, графика, керамика, книги.

21 февраля — 21 мая. Эрмитаж. «Скульптор Эмилио Греко: В поисках идеала». Из собраний Италии и России.

22 февраля. ГРМ. Михайловский замок. «В стенах Инженерного замка».

24 февраля — 9 апреля. Государственный центр фотографии. «Лучшее». Ара Гюлер (Ara Gyler) (Турция). Фотография.

придерживается статистического принципа подведения итогов ради объективности и справедливости принятия решений.

Лауреатами премии «Мастер-2003» были названы Михаил Рогинский и Нина Котел; среди журналистов и арт-критиков — Михаил Рогинский и Константин Батынков. Лауреатом премии «Мастер-2004» стала Ирина Затуловская, а обладателем специального приза журналистов и арт-критиков — Виктор Пивоваров.

В этом году главными партнерами премии стали Русский банк развития, салоны красоты «Дессанж» и ресторан «Ноев ковчег». Благодаря спонсорской поддержке лауреаты премии обретут не только свидетельство профессионального признания, но и денежные призы в размере 50 тысяч рублей каждый. Об этом объявил на пресс-конференции Вадим Юрко, заместитель председателя правления Русского банка развития. Помимо денег, лауреатов 2005 года ждут подарочные сертификаты на поездку в комплекс отдыха «Завидово», а также ценные подарки.

Церемония награждения премией «Мастер-2005» состоится в мае 2006 года.

25 февраля — 18 марта. Петербургский архив и библиотека независимого искусства. «Curcumella distillatoria». Михаил А. Крест. Работы, связанные с алхимией спирта и авангардными музыкальными инструментами.

25 февраля — 26 марта. Галерея «Кино-Фот-703». «Закат Европы». Азамат Э. Чеслав. Рабочие материалы, черно-белая фотография.

28 февраля — 21 мая. Эрмитаж. «Славная коллекция скульптурных произведений». Собрание Фарсетти (Farsetti) в Италии и России.



Оргкомитет премии «Мастер-2005»:

Юрий Петухов, Сергей Сафонов, Ирина Стежка, Игорь Чувилин.

127434, Москва, ул. Немчинова, 12.

Тел.: (095) 977-0044

Факс: (095) 977-0088

E-mail: kovcheg-art@mail.ru

инфо+

Галерея «Арт-Диваж», основанная в апреле 2003 года, завершила свое существование в прежнем формате, но поиском наследий малоизвестных мастеров 20—30-х, преимущественно «ленинградской школы», бывший куратор «Диважа» Ильдар Галеев собирается заниматься и впредь.

Галерея «Арт-Диваж» продолжает существовать как корпоративное собрание живописи довоенного искусства, сам же куратор в конце 2005 года вышел из этого проекта и организовал свой собственный — «Галеев-галерея», — по идеологии и кругу интересов близкий предыдущему.

ДЕКАБРЬ

1 декабря. Музей Востока. «Лаос: Взгляд коллекционера». Фалеристика, бонистика, нумизматика, филокартия, рукописи на пальмовых листьях, резьба по дереву. Из собрания Виктора Петракова.

2 декабря — 12 января. Paper Works Gallery. Александр Виноградов, Владимир Дубосарский. Графика, шелкография.

5 декабря. Галерея «Сэм Брук». «Кубанское актуальное». Работы краснодарских художников.

7 декабря — 5 января. Международный славянский культурный центр. Сергей Куприянов. Живопись.

8 декабря — 8 января. Галерея «Шанти». Андрей Попов. Фотография.

9 декабря. Клуб «Улица ОГИ». «Exegi Monumentum». Александр Долгин. Фотография.

9—13 декабря. Выставочный зал «Манеж». «Точка замерзания». Марина Звягинцева. Живопись, инсталляция.

9 декабря — 1 февраля. Храм Христа Спасителя. «Вертеп: Итальянская рождественская традиция». Старинные и современные вертепы, фигурки из дерева, глины, терракоты, живописные полотна, изделия из папье-маше, железа, камня, гипса.

10 декабря. Галерея «Ателье № 2». Андрей Бартенев. Тотальный медиа-арт.

10—30 декабря. Пущинский музей экологии и краеведения. Живопись. Из коллекции Владимира Котелкина.

10 декабря — 27 февраля. Музей кукол «Кукольный дом». «Герои любимых мультфильмов. К 70-летию киностудии «Союзмультфильм».

12—30 декабря. Галерея «Art Play». «Art’Build-2005». Архитектура и градостроительство России глазами архитектора, художника и фотографа.

14 декабря. Выставочный зал «Новый Манеж». «Чудо света». Юрий Аввакумов, Елена Берг, Никита Гашунин, Евгений Нестеров, Никола Овчинников, Дмитрий Цветков, Сергей Штуов. К 85-летию «плана ГОЭЛРО».

14 декабря. Музеи Московского Кремля. «Посольские дары русским царям».

14—28 декабря. Зверевский центр современного искусства. «Зверев и Костаки: Портреты».

14 декабря — 10 января. Центр современного искусства «М’АРС». «Стихия чувств». Зенон Комиссаренко. Живопись.

14 декабря — 10 января. Галерея «ФотоСоюз». Сергей Воронин. Фотография.

14 декабря — 14 января. Выставочный зал Петербургского зоопарка. «Живопись 1950—1960-х годов: Далекое и близкое». Юрий Васильев. Репродукции. В рамках проекта «Зимний вернисаж под открытым небом».

14 декабря — 31 января. Музей Александра Пушкина. «Рождество в Санкт-Петербурге». Из собрания Государственного музея истории России.

15 декабря. «Якут-галерея». «Земля и небо». Леонид Ротарь. Живопись.

15 декабря. Галерея «Каренина». «Истории в коробках». Мюриэль Руссо-Овчинников

(Muriel Rousseau Ovtchinnikov) (Франция). Ящики, коробки, сундуки, шкатулки.

15 декабря. Государственный центр современного искусства. К 100-летию со дня рождения Даниила Хармса.

«Хармс-кабинет». Сергей Якунин. Инсталляция.

«Эстер». Петр Перевезенцев. Перформанс.

15 декабря — 8 января. Музей архитектуры им. Алексея Щусева. «Мы на елку повесим звезду». Фотографии, кадры кинохроники, предметы быта. В рамках фестиваля «Рукописи не горят».

15 декабря — 14 января. Музей архитектуры им. Алексея Щусева. Алексей Наделяев (Крендель). Ретроспектива.

15 декабря — 28 января. Фонд народных художественных промыслов. «Волшебный калейдоскоп». Художественное стекло, елочные игрушки ручного изготовления.

15 декабря — 15 марта. Исторический музей. «Золотые дети». Детский европейский портрет XVI—XIX веков. Оттавио Леони (Ottavio Leoni), Хуан Карреньо де Миранда (Juan Carrasco de Miranda), Жан-Батист Удри (Jean-Baptiste Oudry) и другие. Из собрания Фонда Бена и Янника Якоберов (The Ben and Yannick Jakober Foundation).

16 декабря. Государственный центр современного искусства. «Птицы сна». Тотальный театр Вячеслава Колейчука. Фольклорная мистерия. В рамках программы «Контекст визуального».

16 декабря. Культурный центр «АРТСтрелка». В рамках фестиваля искусств «Рукописи не горят».

«Минареты современного искусства». Ксения Перетрухина. Аудиоинсталляция.

«Вечный воздух». Яков Каждан. Инсталляция.

«Слова, подобные молоту». Александр Сигутин. Баннер.

«Фавор». Ростан Тавасиев. Инсталляция.

«Огненные люди». Гор Чахал. Баннерная инсталляция.

«Искусственный фонтан». Марина Белова, Алексей Политов. Объект.

Галерея «James».

«Панаев, Скабический и другие». Программа «Escаре» (Валерий Айзенберг, Антон Литвин, Богдан Мамонов, Лиза Морозова). Инсталляция.

«Вишневы сад». Елена Берг. Инсталляция.

«Как грустна вечерняя земля». Сергей Зуев и группа «ЗПТ». Инсталляция.

Галерея «АРТСтрелка projects».

«Без подписи». Юрий Шабельников. Инсталляция.

«Митасов». Павел Маков. Видеодокументация.

Галерея «XL projects». Видеопрограмма.

Галерея Виктора Фрейденберга. «Профессор Фрейденберг. Сеансы цветной магии без полного ее разоблачения».

Галерея «Lumi коллекция». «Новая Москва». Александр Медведкин.

Территория «АРТСтрелки».

«Платок Фриды, или Арт-Ябеда». Лиза Морозова. Перформанс.

«Мессир». Группа «fire kids». Fire show.

«Оратория — времена года». Группа «Bell’Art». Фэшн-шоу.

16—23 декабря. Галерея «Кино». «Рождественские подарки». Катя Филиппова. Живопись, графика, ювелирные украшения.

16 декабря — 20 января. Галерея «Аркадия». «Приносящая радость». Галина Мазурская. Живопись.

16 декабря — 31 января. Музей-заповедник «Царицыно». «Античный спектакль в русской усадьбе». Александр Гринберг. Фотография.

17 декабря — 15 января. Музей-усадьба «Архангельское». «Дед Мороз и вся его родня среди новогодних игрушек». Из коллекций художников-кукольников.

17 декабря — 20 января. Галерея «Риджина». «Триумфаторы». Виллем Вайсманн и Мауро Боначина (Willem Weismann & Mauro Bonacina) (Великобритания). Живопись.

17 декабря — 20 января. Театральная галерея на Малой Ордынке. «Рождество в Замошворечье». Картинки из лоскутков.

18 декабря. СДК МАИ. «CosmoArt». I Всероссийский молодежный фестиваль. Дизайн, фотография, живопись.

18 декабря. Клуб на Брестской. «Артистический Новый год». Выставка Клуба рисовальщиков.

19 декабря. Дом Юргиса Балтрушайтиса. Римас Бичюнас (Rimas Biciunas) (Литва). Живопись.

19—26 декабря. Центр современного искусства «М’АРС». «Алроса». Эскизы конкурсных работ молодых ювелиров.

19 декабря — 30 января. Галерея «por/off/art». «Шестой». Гороскоп на 2006 год в картинках.

20 декабря. Выставочный комплекс «Крокус-экспо». «Культурная реальность Подмосковья». Декоративно-прикладное, театральное и изобразительное искусство.

20—24 декабря. Галерея «Творчество». «30 лет спустя». Юрий Васильев. Живопись, графика.

20—31 декабря. Галерея «Лестница». «Снимая „Амфитрион“». Лорансин Лот (Laurencine Lot) (Франция). Фотография.

20 декабря — 20 января. Галерея искусств Зураба Церетели. Валерий Кокурин. Живопись.

20 декабря — 20 января. Политехнический музей. «15 лет во имя спасения». Фотография.

20 декабря — 20 января. Галерея «Аркадия». Александра Жаркая, Ада Сван, Лейла Фараджова. Живопись.

20 декабря — 2 февраля. Галерея Елены Врублевской. «Вторая душа». Анна Тагути.

20 декабря — 28 февраля. Музей-центр им. Андрея Сахарова. «Солидарность. 1980—1989 годы: Учебное пособие». Фотография, самиздат, видеоарт.

21 декабря — 22 января. Музей-квартира Николая Островского. «Жизнь в красках». Евгений Устинов. Живопись.

21 декабря — 27 января. Российская государственная библиотека по искусству. «Вьется в вальсе домино». Маскарадные костюмы, аксессуары, цветные литографии, гравюры, книги, альбомы.

21 декабря — 25 февраля. Музей Александра Пушкина. Выставочные залы на Арбате. «Сомнения красоты». Татьяна Маврина, Катя Медведева. Живопись, графика.

22 декабря — 28 января. Галерея Марата Гельмана. «Оптика оранжевой революции». Василий Цаголов. Живопись.

22 декабря — 22 февраля. Галерея «Улей». «Хаим Сутин и художники его круга». Художники «парижской школы» Моисей Кислинг, Пинхус Кремень, Хаим Сутин, Константин Терешкович, Василий Хмелюк.

22 декабря — 26 февраля. Музей личных коллекций. «Парижские находки». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство. К 100-летию со дня рождения Ильи Зильберштейна.

23 декабря. Станция «Деловой центр». «Предъявление мира». Юрий Рост. Фотография.

23 декабря — 15 января. Московский музей современного искусства. «Зимние каникулы». Детское художественное творчество.

23 декабря — 22 января. Галерея «Нагорная».

«Тайны русского леса». Евгений Бурмакин. Живопись.

«Вторая жизнь старого журнала». Евгения Потапова. Коллаж, роспись по стеклу, авторские предметы декора.

23 декабря — 22 января. Галерея «Изопарк». «Гран-при». Объемные композиции, скульптура, медали, живопись.

23 декабря — 22 января. Библиотека иностранной литературы им. Маргариты Рудомино. «Возвращение цвета». Детское творчество.

24 декабря. Клуб «Улица ОГИ». Сергей Ерков. В рамках проекта «Ностальгическое путешествие».

24 декабря — 15 января. ГМИИ им. Александра Пушкина. «Выставка рисунков американских детей». Из собрания Музея искусств Джослин.

24 декабря — 23 января. Культурный центр «АРТСтрелка».

Галерея «XL projects». Игал Зак (Израиль). Объекты, видеоарт.

Галерея «АРТСтрелка projects». «Song of Russia». Евгений Фикс. Живопись, кино.

Галерея «VP Studio». «Oldschool». Людмила Блок, Егор и Иван Дмитриевы. Живопись, объекты, натюрморт.

Галерея-витрина Давида Тер-Оганьяна. Макс Роганов.

Галерея «Reflex». «Нью-Йорк. Квадрат 1». Валерий и Наталья Черкашины. Фотография.

Галерея Виктора Фрейденберга. «Клон». В рамках проекта «Тотальная эстетизация».

Галерея-офис «Art Business Consulting». «Приведение в порядок». Ольга Божко. Инсталляция.

Electroboutique ViewStation. «Электронный вуду-2».

Галерея «Lumi коллекция». «Пять препятствий». Ларс фон Триер (Lars von Trier) (Дания). В рамках проекта «Открытая мастерская».

Галерея «James». «Театр». Викентий Нилин. Перформанс.

Галерея «Глаз». «Соцреализм». Сергей Борисов. Фотография.

«Фабрика найденных одежд». «Тюрьма Акакия Акакиевича: Лондонский дневник». Инсталляция.

Галерея «Водный мир». «Реалоид», «Сейчас». Нестор Поварин. Перформанс, инсталляция.

24 декабря — 24 января. Медиацентр газеты «Известия». «Другие». Портретная фотография первой половины XX века.

24 декабря — 12 февраля. Выставочный зал Федеральных архивов. «Художники театра и кино: Рисунки, фотографии, документы из собрания Российского государственного архива литературы и искусства».

24 декабря — 18 февраля. Галерея «На Ленивке». «Дети в стране книг». Портреты детей, книжная графика, книги первой половины XX века.

25 декабря — 25 января. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Куклы как искусство». Авторская кукла.

25 декабря — 25 февраля. Музей-заповедник «Царицыно». «Преображение во времени». Отреставрированные произведения искусства.

26 декабря. Государственный центр современного искусства. «Кубик Казимира», «Малевич против Тайсона: Начинает и выигрывает». Леонид Тишков. Видеопроекции.

26—30 декабря. Галерея «Творчество». «Новогодние сюрпризы». Наталья Адус, Ильяс Айдаров, Ирина Скит и другие.

27 декабря. Музей Востока. «Аланский всадник». Произведения ювелирного искусства древнего кочевого народа — аланов.

27 декабря — 15 января. Российская академия художеств. Андрей Васнецов. Живопись.

28 декабря — 17 января. Галерея «Практика». «Яйца». Ростан Тавасиев. Инсталляция.

28 декабря — 23 января. Музей современной истории России. «Верность традиции». Владимир Никонов. Живопись, фалеристика.

28 декабря — 29 января. Российская государственная библиотека по искусству. Нина Гелинг и Эккахарт Бушон (Nina Geling & Ekka-hart Bouchon) (Германия). Живопись, скульптура.

29 декабря — 5 января. Зверевский центр современного искусства. «Солдатский альбом. 1987». Петр Евтушенко. Графика.

29 декабря — 29 января. Галерея «На Солянке».

«Откройте дверь… (За столом)». Николай Ватагин, Хсар Гассиев, Наталия Глебова, Андрей Гроссицкий, Лев Табенкин, Нина Шапкина-Корчуганова и другие. Живопись, слайд-фильм.

«Рождество». Михаил Алдашин. Живопись, графика, видеоарт.

29 декабря — 31 января. Галерея «Феникс». «Дети и праздники». Анатолий Пан-

филь, Виктор Штульман. Антикварная фотография.

29 декабря — 1 февраля. Музей истории Москвы. «Зимняя Москва». Живопись, новогодние и рождественские открытки конца XIX — начала XX веков.

30 декабря — 31 января. Выставочный зал НИИ реставрации. Борис Яковлев. Живопись. Из собрания Звенигородского художественного музея.

ЯНВАРЬ

1—12 января. Выставочный зал «Новый Манеж». Павел Рыженко. Живопись.

5 января — 5 февраля. Мастерская на Мясницкой. «Вера, надежда, любовь и их продолжение». Живопись.

5 января — 15 апреля. Музей-усадьба «Архангельское». «Князя Юсуповы и их владения». Фотографии конца XIX — начала XX веков.

8 января. Государственный центр современного искусства. «Room&Road». Вадим Фишкин. Перформанс.

9—31 января. Музей Александра Пушкина. «Рождество в Санкт-Петербурге». Из собрания Государственного музея истории России.

10—22 января. ЦДХ.

Зал № 11. «Непознанный вакуум». Заза Харабадзе. Живопись.

Зал № 12. «Воспоминания об СССР». Владимир Лаповок. Живопись, графика.

Зал № 12. Из коллекции галереи «Лабиринт». Живопись, графика.

Зал № 14б. «Двенадцать месяцев». Живопись, скульптура.

10—29 января. ЦДХ.

Зал № 8. Ким и Наталья Бритовы. Живопись.

Зал № 15. «Раритет». Ольга Лысенкова, Латиф Казбеков. Горячая эмаль, графика.

10 января — 5 февраля. Галерея «Фотоцентр». I Фестиваль промышленной фотографии.

11 января. Зверевский центр современного искусства. «War imPRessions». Хавьер Камбре (Javier Cambre), Чарлз Хуанс-Альварадо (Charles Juhbsz-Alvarado), Мигель Лусиано (Miguel Luciano) и другие (Пуэрто-Рико).

11—15 января. ЦДХ. Зал № 16. «Я люблю учиться». Всероссийская выставка детского рисунка.

11—22 января. ЦДХ. Зал № 13. Дмитрий Косьмин. Живопись.

12 января. Центр современного искусства «М’АРС». «Убить Пугало! Парад аттракционов». Константин Горецкий (Беларусь).

12 января. Клуб на Брестской. «Героическая иконопись». Тигран Бежанов. В рамках проекта «Пэкшот».

12—22 января. Галерея «Творчество». Изобразительное искусство Абхазии. Живопись, графика.

12—22 января. ЦДХ.

Зал № 9. «Во времени и пространстве». Петр Андрианов, Иван Сахненко, Александр Королев. Живопись.

Залы № 22—27. «Семья Нечитайло». Василий, Дмитрий и Сергей Нечитайло, Мария Савченко. Живопись.

12 января — 7 февраля. Московский музей современного искусства. «Пространство памяти». Алессандра Раджионьери (Alessandra Ragionieri) (Италия). Графика, инсталляции.

12 января — 12 февраля. Крокин-галерея. «Натюрморт / игры с контекстом». Живопись, фотография, видеоарт, объекты.

13 января. Редакция журнала «Пинакотекa». «Автоматические письма». Леонид Тишков. Работы на бумаге.

13—15 января. Галерея Марата Гельмана. «Идеальное заключение». Император Вава.

13—22 января. Российская академия художеств. Андрей Васнецов. К 80-летию художника.

13—29 января. Галерея «А-3». «Мы встретимся». Люся Воронова, Иван Уруев.

14 января — 3 февраля. Выставочный зал журнала «Наше наследие». «Прозрачные дома и их обитатели». Иван Голицын. Живопись, бумага, вырезание, тень.

16—26 января. Выставочный зал на Страстном бульваре. «Русские и иностранные монеты и медали». Нумизматика.

17—29 января. ЦДХ.

Зал № 8. «Традиция и современность». Вадим, Елена, Наталья и Петр Соколовы. Живопись.

Зал № 10. «Афоризм: Он вчера, он сегодня». Алексей Чайкасов. Живопись.

Зал № 10. Олег Смирнов. Живопись.

17—31 января. Музей Академии художеств. «Воспоминание об „оттепели“». Андрей Тутунов. Живопись.

17 января — 6 февраля. Библиотека иностранной литературы им. Маргариты Рудомино. «Африка». Александр Иванов. Фотография.

17 января — 7 февраля. Выставочный зал «Новый Манеж». Василий Нестеренко. Живопись.

17 января — 25 февраля. Музей архитектуры им. Алексея Щусева.

«Те», Елена Цихон. Фотография.

«Знаки СХКБ-Легпром». Михаил Шварцман.

18 января. Государственный центр современного искусства. «В межвременье: Современное чешское искусство».

18 января. Галерея «Практика». Группа «Ultrafutura». Видеоарт, перформанс.

18 января. Айдан-галерея. «Противостояние». Елена Берг.

18 января — 5 февраля. Выставочный зал «На Каширке». «Эра Водолея». Игорь Тихонов. Живопись, графика.

18 января — 10 февраля. Галерея «На Песчаной». «Разноцветный калейдоскоп». Андрей Мерзляков, Саша и Лена Ратниковы, Надежда Французова. Живопись, графика, батик.

18 января — 12 февраля. Галерея искусств Зураба Церетели. Из коллекции Рыбинского музея. Иконы.

18 января — 12 февраля. Государственный музей — гуманитарный центр «Преодоле-

ние» им. Николая Островского. «Семь долин». Живопись, графика, мозаика, инсталляция, медиа-арт.

19 января — 7 февраля. Арт-кафе «Галерея». Шаян Хой (Chayan Khoi) (Франция). Фотография.

19 января — 16 февраля. Галерея «С.АРТ». «Белые люди». Люда Константинова. Живопись.

20 января. Государственный центр современного искусства. «Новые послания». II выставочный проект программы «Московская Артотека». Владислав Ефимов, Ольга Тобре-лутс, Гор Чахал, Кирилл Челушкин, Ольга Чернышева, Аристарх Чернышов, Сергей Шутов.

20 января — 2 февраля. Культурный центр «Дом». «Семантика». Иван Эм. Фотография.

20 января — 10 февраля. Выставочный зал «Дом Бурганова». «Скульптура в православном храме».

20 января — 12 февраля. Музей-панорама «Бородинская битва». «Пространства живописи». Пленэры на Академической даче им. Ильи Репина. Живопись.

20 января — 13 февраля. Московский музей современного искусства в Ермолаевском переулке. «Пять в одном». Евгений Вахтангов, Андрей Дилендорф, Ольга Жилинская, Татьяна Файдыш, Елена Шаховская. Живопись, графика, скульптура.

21 января — 13 февраля. Московский музей современного искусства. «Позитивизм». Александр Антадзе. Живопись.

23 января. Государственный центр современного искусства. «Серия аудиовизуальных исследований». Наталия Полока, Никита Цымбал. Фото-видеоматериалы.

23 января — 3 февраля. Болгарский культурный центр. Максим Кончаловский. Живопись, графика.

24 января. Клуб на Брестской. «Musica para Espías / Музыка для шпионов». Zemos 98 / voluble.net (Испания). Перформанс.

24 января — 5 февраля. ЦДХ. Зал № 146. «Избранное». Борис Смотров. Живопись.

24 января — 12 февраля. ЦДХ.

Зал № 8. Максим Аксенов, Анна Аренштейн, Ольга Оснач, Лада Пестрецова, Александр Смирнов-Панфилов. Живопись, графика, скульптура.

Зал № 8. Из коллекции творческого объединения «Коллекция Якиманки». Живопись.

Зал № 8. «Фантастическая реальность». Карахан Сефербеков. Живопись.

Зал № 8. Из собрания «Елена Зенина: Галерея искусств». Живопись.

Зал № 9. Сергей Поляков. Живопись.

Зал № 21. «Династия Васнецовых и Вятская земля». К 150-летию со дня рождения Аполлинария Васнецова.

24 января — 12 февраля. Дарвиновский музей. «Животные — друзья моего сердца». Татьяна Туркулец. Живопись.

24 января — 13 февраля. Московский музей современного искусства в Ермолаевском переулке. «Кофейное настроение». Княжна Екатерина Голицына. Фотография.

24 января — 16 февраля. ЦДХ.

Зал № 11. «Лирический пейзаж». Арсений Власов.

Зал № 12. Произведения преподавателей и выпускников Пензенского художественного училища им. Константина Савицкого.

Зал № 13. Петр Козорезенко. Живопись, графика.

24 января — 19 февраля. ЦДХ.

Зал № 2. «Раздвигая пределы». Вилен Каракашев. Живопись, графика.

Зал № 5. Из коллекции галереи Карины Шаншиевой.

24 января — 10 марта. Галерея «Дом Нащокина». «Провинциальные картинки». Владимир Любаров. Живопись, графика.

25 января. Дом Юргиса Балтрушайтиса. Юозас Казлаускас (Juozas Kazlauskas) (Литва). Фотография.

25 января — 8 февраля. Галерея «Кино». «Из Франции в Россию». Лидия Мастеркова. Графика, живопись.

25 января — 10 февраля. Галерея «Файн Арт». «Ангелы: Переходный возраст». Адрия Сарторе (Adria Sartore) (Италия). Живопись.

25 января — 12 февраля. Галерея им. братьев Люмьер. «Корни». Борис Игнатович. Фотография.

25 января — 19 февраля. Московский центр искусств. «Hot / Cool Ukraine». Ксения Гнилицкая, Жанна Кадырова, Владимир Кузнецов, Лада Наконечная (группа «РЭП»). Живопись, коллаж, объекты.

25 января — 20 февраля. Галерея «XL». «Велосипед». Ирина Нахова. Инсталляция.

25 января — 26 марта. ГМИИ им. Александра Пушкина. Василий Чекрыгин. Графика.

26 января — 4 февраля. Галерея «Творчество». «Свет далекой звезды». Виктория Преображенская. Живопись, графика.

26 января — 21 февраля. Музейно-выставочный центр Серпухова. «Портрет улицы: Улица Боровская (она же Володарского) в прошлом и настоящем». Фотография.

26 января — 26 февраля. Музейно-выставочный центр Серпухова.

«Рудуду». Анастасия Волкова, Анна Ильина, Юлия Пузаренко. Работы в стиле лоскутной техники.

Марина Кузнецова. Живопись.

27 января. Государственный центр современного искусства. «Zemos 98: Опыт коллективной художественной деятельности». В рамках программы «Новая генерация».

27 января — 6 февраля. Клуб на Брестской. «Report». Ведущие архитекторы Москвы. Мультимедийная инсталляция.

27 января — 12 февраля. ЦДХ. Залы № 16—19, 22—27. «Мир живописи и скульптуры».

27 января — 20 марта. Галерея Гари Татиняна. «House of Prince». Tal R. (Дания). Живопись, коллаж, работы из ткани, световые панели, инсталляция.

28 января. Клуб «Улица ОГИ». Ксения Щербино. Живопись, графика.

28 января. Культурный центр «АРТСтрелка».

Галерея «XL projects». «Алые паруса». Ольга Егорова (Цапля), Наталья Першина-Якиманская (Глюкля). Инсталляция.

Галерея-витрина Давида Тер-Оганьяна. «Без названия». Ольга Божко.

Галерея «VP studio». Борис Матросов. Живопись.

Галерея «АРТСтрелка projects». «Новые приключения Чебурашки». Solo-Matine, студенты HEAA, DJ Тимофей.

Галерея «James».

Александр Петлюра. Фотография.

«Tchebu goes to the Moon». Eva Staub. Live Performance.

Галерея Виктора Фрейденберга. «Фрейддизайн, пластификация». Светящаяся инсталляция, артобъект, видеоарт.

Галерея «Reflex». «Сухой лед». Антон Ольшванг. Фотоинсталляция.

Галерея-офис «Art Business Consulting». Групповое шоу.

Electroboutique ViewStation. «Искусственный разум». Мультимедийный проект.

Галерея «Lumi коллекция». «The Saatchi Gallery 100». В рамках проекта «Открытая мастерская».

Галерея «ГЛАЗ». «Ночь с пионервожатой». Валерий и Наталья Черкашины. Фотография.

На площади «АРТСтрелки». «Эпоха Чебурашки: Меха и шляпы». Александр Петлюра. Фэшн-шоу. В рамках проекта «Новые приключения Чебурашки».

28—29 января. «FAQ-кафе». «Новый вид шопинга». Движение «Живи». Дефиляция живых вещей.

28 января — 26 февраля. Дарвиновский музей. «1000 и 2 таксы: (Встречая год собаки)». Коллекция сувенирных такс.

31 января — 12 февраля. ЦДХ.

Зал № 8. «Черное и белое». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, фотография.

Зал № 10. «Цвет, музыка». Майя Ковешникова, Наталья Симоненко. Живопись.

Зал № 10. Вячеслав Агабалаев, Александр Королев. Живопись.

31 января — 15 февраля. ЦДХ. Зал № 14. «Наш маленький Париж». Виталий Коробейников. Живопись. К 55-летию художника.

31 января — 16 февраля. ЦДХ. Зал № 14-а. Владимир Парошин. Живопись.

31 января — 19 февраля. ЦДХ. Зал № 3. «Солнечный день». Живопись.

31 января — 28 февраля. Центр-музей им. Николая Рериха. «…Предчувствий робкий свет…» Александр Маранов. Живопись.

31 января — 6 марта. Выставочный зал «Пересветов переулок». «Романтика формы и пространства». Наталья Бритова, Ольга Матвеева. Живопись, керамика.

31 января — 12 марта. Дарвиновский музей. «Помоги своим друзьям». Детский экологический рисунок и плакат.

ФЕВРАЛЬ

1 февраля. Галерея «RuArts». «Опись имущества: Продолжение». Семен Агроскин. Живопись.

1—18 февраля. Галерея «ФотоСоюз». Елена Дарикович. Фотография, графика.

1—26 февраля. ГМИИ им. Александра Пушкина. «Общая тетрадь: Три поколения семьи Аксельродов». Живопись, графика, стихи.

1—28 февраля. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. Лариса Сицова. Графика, живопись, декоративно-прикладное искусство.

1 февраля — 5 марта. Третьяковская галерея на Крымском Валу. «25 лет на одной странице». Вадим Захаров. Живопись, фотография, инсталляция, графика, авторская книга.

1 февраля — 5 марта. Stella Art Gallery. «Уроки в буддуре». Вадим Захаров. Живопись, фотография, инсталляция.

2—15 февраля. Галерея «На Солянке». Джеймс Хилл (James Hill) (Великобритания — США). Фотография.

2—26 февраля. Галерея искусств Зураба Церетели. Борис Отаров. Живопись, графика. К 90-летию со дня рождения художника.

2—27 февраля. Московский музей современного искусства. «Традиции петербургского авангарда: 1920—2005 годы». Варвара Бубнова, Александр и Николай Лозовые. Живопись, графика.

2—28 февраля. Библиотека иностранной литературы им. Маргариты Рудомино. «Пейзаж: Живопись и графика». Евсей Перченков.

2 февраля — 15 марта. Галерея «Риджина».

«Иван Чуйков: Возвращенные ценности».

«Семен Файбисович: Возвращенные ценности».

3 февраля. Клуб «Bilingua». «Метатеатр Алексея Хвостенко». Валентин Мария-Тиль Самарин. Фотография.

3 февраля. Площадь у памятника Александру Пушкину. «Расстрел пороков функционеров членами Нового Правительства». Георгий Острецов. Перформанс.

3—14 февраля. Центр современного искусства «M'APC». «Луна, солнце и теория противоположностей». Живопись, графика, объекты.

3—16 февраля. Галерея «Кино». «Красивые мужчины». Анна Абазиева, Викентий Нилин. Фотография, инсталляция. В рамках проекта «Орбита Supremus».

3—26 февраля. Айдан-галерея. «Дама с камнями». Марина Белова, Алексей Политов. Объекты.

3—28 февраля. Paper Works Gallery. «Художники-архитекторы». Юрий Аввакумов, Александр Бродский, Михаил Филиппов.

4—24 февраля. Выставочный зал журнала «Наше наследие». Макс Бирштейн, Нина Ватолина. Живопись, графика.

5 февраля — 19 марта. Биологический музей им. Климента Тимирязева. «Валдайская сага». Фотография.

6 февраля. Государственная дума. «Мир без войны». Детское творчество.

6 февраля — 12 марта. Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Обитаемые острова». Николай Ватагин, Геннадий Воронов, Наталья Глебова, Михаил Дронов, Валерий Епихин, Анатолий Комелин, Виктор Корнеев, Екатерина Корнилова, Дмитрий Крымов, Иван Лубенников, Виктор Русанов, Елена Суровцева, Лев Табенкин, Наталия Толстая, Татьяна Файдыш. Фигуративная станковая живопись и скульптура.

6 февраля — 9 апреля. ГМИИ им. Александра Пушкина. «Западноевропейские шпалеры XVI—XX веков из собрания ГМИИ и авторская шпалера Гриши Брускина».

7 февраля. Галерея «WAM». Федор Семенов-Амурский. Живопись. В рамках проекта «Новая история искусства».

7—26 февраля. Галерея Елены Врублевской. «Трансформация: Крусиляси!!!» Герман Бикапо Виноградов. Фильтроны, абстрактная мобилография.

7 февраля — 5 марта. Музей Академии художеств. Геннадий Мызников. Живопись.

7 февраля — 7 марта. Галерея «Арт-Трофи». «Монамур». Текстиль, декор.

8 февраля. Государственный центр современного искусства. «Серия аудиовизуальных исследований». Наталия Полока, Никита Цымбал. Фото-видеоматериалы.

8—19 февраля. Выставочный зал «На Каширке».

Юрий Могилевский. Графика.

«Прошлое рождается каждый день». Рудольф Костоусов и его ученики. Художественная фотография.

«Караван». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство Востока.

8—29 февраля. Театральный салон на Тверском бульваре. «Большой театр: Кадры для истории».

8 февраля — 1 марта. Российская библиотека по искусству. «Фоменки по обе стороны кулис». Предметы реквизита, костюмы, фотографии.

8 февраля — 6 марта. Политехнический музей. «Север-Юг-Восток-Запад». Фотография.

9 февраля. Якут-галерея. «Песня о Родине». Александр Беляев-Гинтовт.

9—27 февраля. Московский музей современного искусства. «Обратная информация». Александр Малей. Концептуальный проект.

10—28 февраля. Московский музей современного искусства. «Пространство игры Льюиса Кэрролла». Анастасия Захарова. Инсталляция, графика.

10—28 февраля. Болгарский культурный центр. «Энергия творчества». Светлана Матковская. Живопись, графика.

10 февраля — 9 марта. Галерея «Stella Art Rus». «Карты звездного неба». Александра Паперно. Живопись.

10 февраля — 10 апреля. Музей Александра Пушкина. «Портреты, мысли, имена: Мир Пушкина в гравюрах и литографиях». Из коллекции Якова Зака.

11 февраля. Пущинский музей экологии и краеведения. Александр Курочкин. Живопись.

11 февраля — **13 марта**.
Московский музей современного искусства в Ермолаевском переулке. «Взгляд в будущее». Валерий Беленикин (США). Живопись.

11 февраля — **26 марта**.
Галерея «Ковчег». «Желтые страницы: Газета и изобразительное искусство XX века». Поделки из газет, рисунки великих на газете, коллажи из газеты, газета как сюжет картины.

14 февраля — **5 марта**.
Музей Академии художеств. Ефрем Зверьков. Живопись.

14 февраля — **6 марта**.
Галерея «Artplay». Проекты VIII Биеннале испанской архитектуры. Панели с изображением проектов и фотографий завершённых объектов.

14 февраля — **16 марта**.
Выставочный зал «Новый Эрмитаж». «Город». Константин Зефиров, Константин Коровин, Александр Курприн, Борис Кустодиев, Наталья Нестерова, Александр Осмеркин, Оскар Рабин и другие. Живопись, графика. Из частных собраний.

14 февраля — **19 марта**.
Третьяковская галерея. «Фрески Руси: Дионисий». Юрий Холдин. Фотоработы.

14 февраля — **4 апреля**.
Отдел личных коллекций. Из коллекции Валерия Дудакова.

15 февраля — **5 марта**.
Зверевский центр современного искусства. «Arokastasis Now». Сергей Шутов. Инсталляция.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

пограничный диалект

В дни проведения политического фестиваля кубанского войска «Екатеринодарский майдан» в Краснодаре состоялось открытие первого женского соло-проекта Лены АРТ-юх «Классическая педофилия в городе —ске», который начал серию малобюджетных проектов в стиле нового провинциального андеграунда.

В начале 90-х годов «столичные пограничники» дали сильнейший импульс развитию индивидуального «брендизма». Все это напоминало мучительный процесс смены кожи, расы, пола и прочих радикальных конъюнктурных превращений. На сегодняшнем этапе можно говорить о некоем процессе психического отката, возникновения самобытных, не лишенных актуальности, крайне любопытных в своей инакости местных «актуальщиков», способных клинически идентифицироваться с самыми неожиданными и популярными идеями.

Наиболее неожиданны с точки зрения современного искусства хаотичные поиски одиноких «самопалов», прекрасно совмещающих в своей методике «божий дар с яичницей». Их творческий импульс, как правило, рождается в результате столкновения инфантильного, гебофренического сознания с социальной неудачей. В таком случае сила мести зависит от масштаба личности, от меры ее талантливой обидчивости, как это вышло с Леной АРТ-юх в проекте «Классическая педофилия в городе —ске».

В этом «пограничном диалекте» она совместила физкультурную готовность к рокировке с суфражистской оппортунистической энергией. Лену можно было бы отнести к типу «роковых художниц», владеющих техникой «пластилинового бокса». У них, как правило, миловидная внешность в духе звезды прошлого века Алферовой, полудохлая «копейка» на ходу, дети, дети детей и пара голодных кошек. Они мягко и настойчиво продвигаются к цели, стремясь в любых обстоятельствах выдержать свой стеснительно-эклектичный стиль.

Взяться за осуществление проекта, в котором «варится» довольно скользкая проблема «элегантного инцеста», Лену вынудили сугубо специфические жизненные обстоятельства. Здесь она не столько наслаждается возможностью публичного откровенного разговора, сколько осуществляет в масштабах школярского мышления полный нравоучительных интонаций нелицеприятный выговор, в духе «фэ».

15 февраля — **5 марта**.
Политехнический музей. «Они — мы. Наши ценности. Наши проблемы». Плакат.

15 февраля — **14 марта**.
Музей Александра Пушкина. Карлфридрих Клаус. Визуальная поэзия.

15 февраля — **23 мая**.
Исторический музей. «Культура вина». Живопись, памятники археологии, рукописи, гравюры, карты, предметы утвари. Из собраний музеев и частных галерей Италии.

16 февраля.
Галерея Марата Гельмана. «Физики и лирики, или Секс в большом городе». Георгий Литичевский, Георгий Острецов. «Тотальный комикс».

16—22 февраля.
Культурный центр «Дом». «Н2Объективность. Фото в стиле брасс». Жанна Гумерова. Фотография.

16 февраля — **12 марта**.
Крокин-галерея. «Супрематизм быта». Александр Сигутин. Живопись.

16 февраля — **12 марта**.
Музей-усадьба «Архангельское». «Архангельское: Современный взгляд». Г. Панов, В. Рева, Владимир Сошников. Фотография.

17 февраля — **3 марта**.
Музей архитектуры им. Алексея Щусева. «When I am 65». Борис Трофимов. Графический дизайн, книги, плакаты.

18—26 февраля.
Галерея «На Солянке». «История Гоши Ляховецкого». Акварель, графика, фильм.

21 февраля — **12 марта**.
Дарвиновский музей. «Мир природы». Геннадий Целищев. Живопись, графика.

21 февраля — **16 марта**.
Московский музей современного искусства в Ермолаевском переулке. «Мертвый отец…» Владимир Онищук. Мультимедийный проект.

21 февраля — **19 марта**.
Дарвиновский музей. «Флористика». Т. Кудряшова. Флористические композиции, фотография.

22 февраля.
Государственный центр современного искусства. «Серия аудиовизуальных исследований». Никита Цымбал, Наталия Полока. Фото-видеоматериалы.

23 февраля.
Государственная дума. «Златоустовское оружие и гравюра».

25 февраля — **5 марта**.
ЦДХ. Залы № 2—5, 8—19, 21—27. XX Российский антикварный салон.

25 февраля — **16 марта**.
Московский музей современного искусства. Эдгар Каррас Артеаг (Эквадор). Настенные скульптуры.

26 февраля.
Выставочный зал «Манеж». Зураб Церетели. Живопись, скульптура, графика, эмали.

арт–хроника регионов

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

АБАКАН

22 декабря.
Выставочный зал «Жарки». «Новая жизнь — старые игрушки». Старинные игрушки.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

АПАТИТЫ

9—13 февраля.
Выставочный центр. «Каменный цветок — 2006». Минералы, художественные изделия из камня.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

АРХАНГЕЛЬСК

2 февраля.
Областная научная библиотека им. Николая Добролюбова. «О чести истинной и истинном добре». К 170-летию со дня рождения писателя.

6—28 февраля.
Областная научная библиотека им. Николая Добролюбова. «Именины сердца». Декоративно-прикладное искусство. Ко дню святого Валентина.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

БАРНАУЛ

15 декабря — **25 января**.
Художественный музей Алтайского края. «Новогодний вернисаж». Живопись, декоративно-прикладное искусство.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

7—30 января.
Краевая детская галерея искусств. «Рождественский сувенир». Работы из фольги, стружек, шишек, бусин, проволоки, перьев, кусочков сахара-рафинада.

12 января.
Выставочный зал Союза художников. Геннадий Бурков. Натюрморт, иллюстрация, портрет, пейзаж.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

БЕЛГОРОД

23 января — **20 февраля**.
Музей народной культуры. Работы учителей сельских школ Белгородского района. Живопись, графика, лоскутное шитье, лозоплетение, керамика, роспись по дереву.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

БЕРЕЗНИКИ

5 января.
Выставочный зал. «Национальная романтика: Живопись и лоскутная техника».

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

ВЛАДИВОСТОК

16 декабря — **12 февраля**.
Музей им. Владимира Арсеньева. «Будем всегда стремиться к прекрасному». Николай и Святослав Рерихи. Живопись.

18 декабря — **30 января**.
Музей им. Владимира Арсеньева. «Без отметки на календаре». Андрей Проконич. Фотография.

1—29 января.
Музей им. Владимира Арсеньева. «Новогодний кукольный карнавал». Авторские куклы.

31 января.
Выставочный зал комплекса «Морской вокзал». «Отражение». Сергей Чурсин. Портреты, пейзажи.

1 февраля — **31 марта**.
Музей современного искусства «Арт-этаж». Из коллекции фонда «Арт-этаж». Живопись, графика, скульптура, фотография, инсталляция.

ВЛАДИМИР

14 декабря — **1 февраля**.
Палаты Владимиро-Суздальского музея-заповедника. «Музыка души». Вячеслав Зайцев. Костюмы, картины в технике масляной пастели, графические работы, фотографии.

20 декабря — **15 января**.
Владимиро-Суздальский музей-заповедник. «В гостях у Морозко». Одежда разных сословий, предметы крестьянского быта, игрушки, хрустальная посуда, картины XIX—XX веков.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

1—13 февраля.
Владимиро-Суздальский музей-заповедник. «Декоративно-прикладное искусство Индии».

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

ВОЛГОГРАД

8 декабря.
Музей изобразительных искусств. «Британия — Россия: Общая победа». Фотография.

23 декабря — **15 марта**.
Музей изобразительных искусств. «Похвала Богоматери». Иконы.

24 января — **12 февраля**.
Музей изобразительных искусств. «Зодчий Ефим Левитан». Рисунки, эскизы, фотографии. К 90-летию со дня рождения художника.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

ВОЛГОДОНСК

20 января.
Художественный музей. «Чувство времени». Борис Гейне, Геннадий Лиховид, Александр Неумывакин, Владимир Якименко и другие донские художники. Живопись. Давид Рубашевский. Фотография.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

ВОЛОГДА

3 декабря.
Галерея «Красный мост». Международная выставка видеоарта.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

15 декабря.
Музей вологодского движения «Спасли и сохраняем». «1000-летие лучины». Образцы древнерусских кованых осветительных приборов.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

ВОРОНЕЖ

7 декабря.
Музей Воронежского государственного университета. «Россия — Армения: Диалог культур».

16 декабря.
Художественный музей им. Ивана Крамского. Произведения западноевропейских живописцев XVII—XVIII веков.

22—26 января.
Выставочный зал «Лики Воронежа». «Воронежская палитра». Живопись, графика.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

ВОТКИНСК

17 декабря — **19 января**.
Музей истории и культуры города. «Рождественские сны». Детское творчество. «Зимние букеты», елочные игрушки, рисунки, поздравительные открытки.

25 января.
Музей истории и культуры города. «Черным по белому». Татьяна Анисимова. Графика.

ГЛАЗОВ

1 декабря.
Музей «Иднакар». «Новый год шагает по планете». Художественная новогодняя атрибутика.

ДАНИЛОВСК

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

23 декабря.
Краеведческий музей. «Кошкин дом». Фигурки кошек из глины, стекла, пластмассы, ткани, хозяйственного мыла, мрамелада.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

ЕКАТЕРИНБУРГ

8—31 декабря.
Музей истории архитектуры и промышленной техники Урала. «Акварель, графика, постель». А. Жданов. К 85-летию со дня рождения художника.

20 декабря — **25 января**.
Уральский центр народных промыслов и ремесел. «Рождественский сувенир-2006». Детское декоративно-прикладное искусство.

21 декабря — **15 января**.
Музей «Дом Мененкова». «Папарацци-шоу». Лучшие работы I Екатеринбургского ночного фотокросса.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

25 января.
Библиотека им. Виссариона Белинского.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

«От Калло до Тулуз-Лотрека». Французская гравюра XVII—XIX веков. Из собрания Ирбитского государственного музея изобразительных искусств.

«Родные просторы». Валерий Чукин. Живопись.

27—28 января.
Библиотека главы города. «Свои медиа». Медиа-культура.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

2—25 февраля.
Музей истории архитектуры и промышленной техники Урала. «Аква-рель». Сергей Мочалов.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

ИРКУТСК

23 декабря.
Музей природы. «Рождественский букет». Фитодизайн.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

12 января.
Музейная студия Иркутского краеведческого музея. «Ольхон: Колесо времени». Марина Свинина. Фотография.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

ЙОШКАР-ОЛА

30 января.
Музей истории. «Из сокровищницы марийской культуры». Старинный марийский костюм.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

КАЗАНЬ

18—25 января.
Филиал «Альфа-банка». «Графика Николая Фешина русского и американского периодов из собрания Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан». К 125-летию со дня рождения художника.

«Классическая педофилия в городе —ске», 2011 г.

КАЛИНИНГРАД

23 декабря.
Музей Мирового океана. «Пространство и звуки». Юрий Бульчев. Живопись, скульптура.

23 декабря. Художественная галерея. «Ли-ки города». Игорь Зарембо. Фотография.

30 декабря. Художественная галерея. «Лоскутные забавы». Фекла Светлая. Лоскутное шитье. Настенное панно, одеяла, покрывала и другие предметы тканого убранства ин-терьера.

1 января — 28 февраля. Областная художе-ственная галерея. Альгис Гришкявичус (Algis Griskevicius) (Литва). Живопись, объекты, фотография.

19 января. Музей Мирового океана. «Светлогорские глаза Раушена». Произведения живописцев Австрии, Болгарии, Литвы, Рос-сии.

2 февраля. Музей Мирового океана.

Графика мариниста Евгения Войшвилло.

«Маяки». Георгий Челак. Акварель.

«Балтийская коса — terra incognita». С. По-кровский. Фотография.

КАЛУГА

2 декабря. Дом художника. Сергей Гоздин-ский, Алексей Голубев, Людмила Киселева, Сергей Морозов, Александр Саломатин, Виктор Страхов. Живопись.

14 декабря. Картинная галерея Боровского городского центра искусств. Сергей Поля-ков. Фотография.

КЕМЕРОВО

23 декабря. Музей-заповедник «Красная Горка». «Родной Кузбасс». Творческое объе-динение «Сибирский пейзаж». Живопись, графика.

КИРОВ

16 декабря. Выставочный зал Кировского детского фонда. «Новогодняя сказка». Лоскутная мозаика, куклы из различных мате-риалов.

29 января. Областной художественный му-зей им. братьев Васнецовых. «Известный неизвестный Лихачев». Владимир Лихачев. Живопись, графика.

КРАСНОАРМЕЙСК

10 декабря — 15 января. Картинная гале-рея. Живопись художников города Пушкино.

КРАСНОДАР

26 января — 13 февраля. Краевой художе-ственный музей им. Федора Коваленко. «Ан-тология искусства XX века». Григорий Булгаков. Живопись, графика.

КРАСНОЯРСК

2—15 декабря. Выставочный зал «Родники народные». «Из века в век». Традиционные и авангардные изделия народной культуры.

9 декабря. Фотогалерея Красноярского му-зейного центра. «Оазисы света». Алексей и Татьяна Матнины. Фотография.

1—15 января. Музейный центр. Ростислав Иванов. Живопись.

1—17 января. Музейный центр. «Диалог». Евгений Толмашов.

1—30 января. Музейный центр. «От фона-ря». Виктор Сачивко. Коллаж из киноаксес-суаров и элементов кинопроизводства.

13 января — 13 февраля. Музейный центр. «Школа фотомастерства». Фотография. Пейзаж, романтический и психологический портрет, жанровые сценки, предметные ком-позиции.

18 января — 18 февраля. Музейный центр. «Так мы в каменных жилах находим линию жизни». Михаил Вершинин. Фотография.

20 января — 20 февраля. Музейный центр. «Два мира». Валерий Мамичев. Живопись.

25 января — 25 февраля. Музейный центр. «Река и речники». Фотография.

МУРМАНСК

24 декабря — 31 января. Областной дво-рец культуры им. Сергея Кирова. «Песни над Умбой». Виталий Новиков, Николай Рудаков, Борис Скопин. Фотография.

11 января — 12 февраля. Областной худо-жественный музей. «Сказка о сказке». Рабо-ты учащихся студии изобразительного ис-кусства мурманского ДДТ им. Анатолия Бре-дова.

14 января — 8 февраля. Городской выста-вочный зал. Любовь Буздуган. Живопись.

27 января — 26 февраля. Областной худо-жественный музей. «Северо-Запад России». Академическая передвижная выставка.

28 января — 12 февраля. Областной худо-жественный музей. Произведения художе-ственной организации «Ракета» (Норвегия). Современное норвежское искусство.

3 февраля — 5 марта. Областной художе-ственный музей. «Аспектральность». Максим Драницын. Живопись.

10 февраля — 19 марта. Областной худо-жественный музей. Из коллекции Ковалевых. Графика 1920—1990-х годов.

15 февраля — 19 марта. Областной худо-жественный музей. «Рерихи — великая се-мья». Фотография.

17 февраля — 26 марта. Областной худо-жественный музей. «В мире древних рун». По мотивам карело-финского эпоса «Калева-ла». Живопись, графика.

НАРЬЯН-МАР

5 января. Ненецкий окружной краеведче-ский музей. «Таинственный мир Каменного города». Сергей Козлов. Фотография.

НАХОДКА

16 февраля — 3 марта. Выставочный зал Морского вокзала. «Графика в интерьере». Вадим Быков, Валентина Захаренко, Вита-лий Лаханский, Николай Саунин и другие. Графика.

НИЖНИЙ НОВГОРОД

6—25 декабря. Русский музей фотографии.

«Вещь». Елена Константинова, Лев Урусов. Фотография.

«Волшебный полет, или Опыт положительной аллокации». Художественное объединение «ТМ-студия». Фотография.

6 декабря — 5 февраля. Нижегородский индустриальный техникум. «Удивительный мир игрушки».

7—25 декабря. Русский музей фотографии. «Остров». Наталья Планкина. Фотография.

15 декабря. Музей Нижегородской духов-ной семинарии. Елена Карпова, Александр Пьянков. Берестяная икона.

24—25 декабря. Интернет-центр «6 этаж». «Операция с Новым годом». Фотокросс.

27 декабря — 15 января. Русский музей фотографии. IX Областной фестиваль фо-тографии им. Андрея Карелина и Максима Дмитриева.

17—31 января. Русский музей фотографии.

«SOSтояние». Владимир Честнов.

«Лица». Фотоклуб «Провинция».

18—31 января. Русский музей фотографии. «Полвека в объективе». Иосиф Собоверер.

25 января. Нижегородский художественный музей. «Праздник цвета». Декоративно-при-кладное искусство. В рамках проекта «Грани искусства».

1 февраля. Кафе «Арома». «Приближая го-рода». Георгий Кронберг. Фотография.

2 февраля. Фундаментальная библиотека ННГУ им. Николая Лобачевского. «Старый Нижний». Юрий Демин. Графика.

2—19 февраля. Нижегородский выставоч-ный комплекс. Чжан Шаохуай (Китай). Тра-диционная китайская живопись и каллигра-фия.

2 февраля — 12 марта. Русский музей фо-тографии. «Серебряная фотография Санкт-Петербурга».

3—19 февраля. Русский музей фотогра-фии. «Такие разные Гималаи». Вячеслав Зо-бов, Андрей Лобанов.

24 февраля — 23 марта. «Золотой век бри-танского эстампа». Британская гравюра XVIII века. В рамках программы празднования 70-летия Британского совета.

НОВОСИБИРСК

9 декабря — 1 марта. Краеведческий му-зей. «История страны в тульском прянике». В рамках VI Международного рождествен-ского фестиваля.

22 декабря. Новосибирский художествен-ный музей. Анатолий Коненко. Микроминиа-тюра.

23 декабря. Галерея «Chernoff». «Разговоры запросто». Владимир Мандриченко. Живо-пись.

23 декабря — 1 марта. Новосибирский ху-дожественный музей. «Игрушка в произве-

дениях живописи из собрания Новосибир-ского художественного музея».

27 декабря. Новосибирский художествен-ный музей.

«Наш любимый Пушкин». Евгений Устинов. Графика.

Наталья Нагорская. Гравюра, рисунок.

28 декабря. Новосибирский художествен-ный музей. Владимир Копаев. Живопись. К 80-летию со дня рождения художника.

12 января. Сибирский экспоцентр. «Фото-графия в архитектуре, рекламе, дизайне, ис-кусстве». Фотография, дизайн.

24 января. Дом ученых. «Почти на равных». Андрей и Елена Бертолло. Живопись, графи-ка, роспись по ткани.

25 января. Новосибирский художественный музей. Ирина Горецкая. Живопись.

27 января. Новосибирский художественный музей. «Няньхуа». Китайская картинка в тех-нике ксилографии.

1 февраля. Новосибирский художествен-ный музей. «Прогулки по Венеции». Гравюра, рисунок, живопись, фотография, визуальная инсталляция.

НОВОЧЕБОКСАРСК

26 января — 10 марта. Художественный музей. «Мастер и ученик: Школа акварели Сергея Андрияки». Акварельная живопись.

НОЯБРЬСК

16 декабря — 31 января. Музейный ре-сурсный центр.

«Театральный калейдоскоп». Куклы. Из част-ной коллекции Тамары Кустовой.

«Моя любимая коллекция». Из частных кол-лекций.

«Россия далекая и близкая». Живопись, де-коративно-прикладное искусство.

31 января. Музейный ресурсный центр. «Белая песня». Предметы быта коренных на-родов Севера.

ОБНИНСК

16 декабря — 10 января. Музей истории города. «Мастер и ученик: Школа акварели Сергея Андрияки». Акварельная живопись.

ОМСК

22 января. Арт-галерея «Квадрат». «Всад-ники на снегу». Сергей Баранов.

ПЕРМЬ

16 декабря. Художественная галерея. «Книжная графика и живопись». Станислав Ковалев.

20—29 января. Выставочный центр «Перм-ская ярмарка». «АРТ-Пермь». VIII Между-народная выставка. Живопись, графика, скульптура, пластика, фотография, автор-

ская кукла, игрушки ручной работы, дизайн, декор интерьера, декоративно-прикладное искусство.

ПЕТРОЗАВОДСК

9—23 декабря. Медиа-центр «Выход». «Сквозь песок». Фотография.

28 декабря. Музей-заповедник «Кижி». «Детство — пора золотая». Мир крестьян-ских детей конца XIX — начала XX веков.

13—29 января. Музей изобразительных ис-кусств Республики Карелия. «О карельском гербе и его создателе». Юрий Нивин. Гераль-дика, декоративно-прикладное искусство, фотография.

13—29 января. Медиа-центр «Выход». «Ос-колки». Андрей Савин. Фотография.

3—27 февраля. Музей изобразительных ис-кусств Республики Карелия. «Петербургская постель». Произведения в технике сухой и масляной пастели.

4—24 февраля. Медиа-центр «Выход». «Ка-рамельная принцесса». Вирпи Весанен-Ла-укканен (Virpi Vesanen-Laukkanen) (Финлян-дия). Декоративно-прикладное искусство.

ПСКОВ

9 декабря. Приказная палата Псковского кремля. Фотография. В рамках проекта «Ок-но в Литву».

23 декабря. Псковский музей-заповедник. Александр Строило. Иллюстрация, рисунок, пасхальная открытка.

25 декабря. Музей-заповедник «Михайлов-ское». Игорь Ершов. Графика.

26 января. Музей-заповедник «Михайлов-ское». Иллюстрации к произведениям Алек-сандра Пушкина. Графика. Из собрания му-зея.

29 января — 28 февраля. Научно-культур-ный центр музея-заповедника «Михайлов-ское». «Древний Псков в акварелях Елены Стефанской».

РОСТОВ-НА-ДОНУ

20 января. Музей краеведения. «Предмет преклонения и воплощение любви». Япон-ские куклы.

РЫБИНСК

1 декабря — 28 февраля. Рыбинский му-зей-заповедник. «Время и деньги!» Россий-ские бумажные деньги. Ассигнации конца XVIII века, кредитные билеты середины XIX — начала XX веков, деньги-марки, неразрезан-ные листы «керенок» 1917 года, деньги Бело-го движения в Гражданскую войну, червонцы 1920—1930-х годов, денежные знаки образ-ца 1947 и 1961 годов.

5 декабря — 30 января. Рыбинский музей-заповедник. Александр Григорьев. Живо-пись. Пейзаж, натюрморт, портрет.

20 декабря — 30 января. Рыбинский му-зей-заповедник. «Параллели». Татьяна Пет-рушова, Алексей Снежин. Фотография.

САМАРА

2 декабря. Областной историко-краеведче-ский музей им. Петра Алабина. «Спутанные нити: Истина в диалоге». Живопись, графи-ка, лепка.

19 декабря. Областной художественный музей. «Лики Самарской губернии: XX век». Живопись. Натюрморт, пейзаж, портрет.

24 декабря. Областной художественный музей. «Черно-белые напевы». Валентина Чернова. Графика.

27 декабря. Областной художественный музей. «Самарские перекрестки: Образы го-родского ландшафта в изобразительном ис-кусстве, фотографии и архитектуре».

20 января — 19 февраля. «Золотой век британского эстампа». Британская гравюра XVIII века. В рамках программы праздни-кования 70-летия Британского совета.

1 февраля. Галерея «Коллекционер». «Рос-сийская спичечная этикетка из частных кол-лекций Санкт-Петербурга».

САРАНСК

14 декабря. Центр культуры. «Мастер года». Самодеятельное изобразительное и декора-тивно-прикладное искусство.

14 января. Республиканский музей народ-ной культуры Мордовии. «Что растет на ел-ке?» Елочные игрушки из дерева, стекла, ме-талла, бумаги и других материалов.

17 января — 26 февраля. Музей изобрази-тельных искусств им. Степана Эрьзи. «Мас-тер и ученик: Школа акварели Сергея Анд-рияки». Акварельная живопись.

САРАТОВ

8 декабря. Дом-музей Павла Кузнецова. «Рыбный день». Николай Аржанов. Живо-пись, графика.

14 декабря — 15 января. Музей Константи-на Федина. «Арабески». Юлия Чернышова. Живопись.

17 декабря. Дом-музей Павла Кузнецова. «Красные доски». Эльвира Добронравова. Современная икона.

20 декабря. Художественный музей им. Александра Радищева. «Азь есмь путь». В рамках ежегодных Пименовских чтений. Выставка путевой иконы.

25 декабря. Дом-музей Павла Кузнецова. «…колоколоколоколоколоколо…» Авторские колокола, колокольчики, бубенцы. Традици-онная рождественская выставка.

27 декабря. Художественный музей им. Александра Радищева. «Храмы земли Сара-товской: утраченные, сохраненные, возрож-денные». Александр Курочкин. Фотография. В рамках ежегодных Пименовских чтений.

28 декабря. Художественный музей им. Александра Радищева. «Замысловатые изо-бразительные шарады». Вадим Орлов. Жи-вопись, графика.

17 января. Музей-усадьба Виктора Борисо-ва-Мусатова. «О земном и вечном». Марина Милавина. Живопись.

27 января. Выставочный зал. «Алена Арзамасская». Галий Надеждин, Сергей Сорокин. Живопись, графика.

10 февраля. Художественный музей им. Александра Радищева. «Сокровища Московского Кремля».

11 февраля. Музей-усадьба Виктора Борисова-Мусатова. «Без подписи-2006». Ко дню святого Валентина.

СМОЛЕНСК

9 февраля. Выставочный зал на территории ОАО «Кристалл». «Россия: Взгляд через столетия». Произведения ювелирного искусства и живописи из собрания Эрмитажа.

СУРГУТ

14 декабря. Храм «Во имя всех святых, в земле Сибирской просиявших». Выставка русских ямских колокольчиков.

ТАГАНРОГ

5 декабря. Таганрогский градостроительный музей. Анималистика.

ТАМБОВ

8 февраля. Областная картинная галерея. «Святыни земли Тамбовской». Борис Литвинов. Фотография.

ТВЕРЬ

16 декабря — 10 января. Областная картинная галерея. «Страницы эвакуации». Константин Первухин. Живопись, графика. В рамках выставочного цикла «Венок Победы».

12 января — 5 февраля. Областная картинная галерея. «Святочные дни». Городской пейзаж.

13 января. Торгово-промышленная палата. Авторские новогодние фотооткрытки.

31 января — 19 февраля. Областная картинная галерея. «Выставка натуральной живописи и стоящей скульптуры». Андрей Долженко, Константин Федоров. Скульптура, живопись, графика.

1 февраля. Мемориально-художественный музей Валентина Серова «Домотканово». «Любимая пора». Л. Гурина. Живопись. Из цикла «Тверская палитра».

10 февраля. Областная картинная галерея. «Памяти художника-модельера М. Андреевой». В рамках программы «Художник и мода».

24 февраля. Областная картинная галерея. В. Гусев. Графика.

ТОЛЬЯТТИ

17 декабря — 16 января. Краеведческий музей. «Внедры: Ничего нового». Группа «Внедры». Живопись, графика, фотография.

УЛЬЯНОВСК

2 февраля. Музей «Градостроительство и архитектура Симбирска-Ульяновска». «О го-

роде с любовью». Евгений Голенко. Графика. К 90-летию со дня рождения художника.

УСОЛЬЕ

6 января. Музей «Усадьба князей Голицыных». «Феерия цвета». Матвей Бабин, Екатерина Дубровина. Живопись, графика, акварель.

УФА

6—21 января. Галерея «Мирас». «12 лет на страже стиля». Работы художников творческой группы «Чингизхан», Александра Бурзянцева, Бориса Домашникова, Ольги и Бориса Самосюков, Лейсан Рахматуллиной, Михаила Спиридонова и других.

6—26 января. Галерея «Гостиный двор». Национальное географическое общество. Фотография.

9—31 января. Галерея «Аймак». «Игрушки». Евгений Вайнер, Радик Гарифуллин, Борис Солдатов. Деревянные рыбы, маски, фотография.

10—23 января. Галерея «Урал». «Акварельная весна». Римма Насырова. Цветочные композиции, акварель.

11—31 января. Уфимская художественная галерея. С. Литвинов. Пейзаж.

12—31 января. Галерея «Ижад». Произведения выпускников и педагогов Детской художественной школы № 1 им. А.А. Кузнецова.

17—31 января. Дом-музей Сергея Аксакова.

«Зимний пейзаж». Алексей Храмов. Живопись.

Новогодние игрушки и открытки дореволюционного времени — 1950-х годов.

20—31 января. Уфимская художественная галерея. «Охота и природа Башкортостана». Живопись, графика, фотография.

27 января — 14 февраля. Художественный музей им. Михаила Нестерова. П. Салмасов. Живопись, акварель.

27 января — 15 февраля. Галерея «Гостиный двор». Раиф Бадыков. Фотография.

30 января — 12 февраля. Галерея «AiDart». Михаил Камалов. Фотография.

31 января — 9 февраля. Галерея «Академия». «Произведения искусства как лекарство для души». Дим Новицкий. Миниатюрная скульптура.

1—28 февраля. Национальный музей Республики Башкортостан. «Сокровища магов». Природные кристаллы, горные породы, ювелирные камнерезные изделия, драгоценные камни, предметы культа, украшения, талисманы.

1 февраля — 31 марта. Галерея «Артель». «Игры света. Игры облаков». Михаил Спиридонов. Живопись.

3—28 февраля. Галерея «Урал». «Историческая», «Прекрасные дамы», «Городской пейзаж». Роберт Ягафаров. Пастель.

ЧЕБОКСАРЫ

27 декабря — 31 марта. Выставочный центр «Радуга». «Великие мастера русского пейзажа».

20 января — 12 февраля. Чувашский художественный музей. «Кукольное чучело: вдох-выдох». Надежда Панфилова. Арт-объекты, куклы, маски, коллажи, инсталляции, перформансы.

ЧЕЛЯБИНСК

16—27 декабря. Выставочный зал Союза художников России. «Новый старый Карабаш». Фотография.

ЯРОСЛАВЛЬ

10 декабря. Историко-художественный музей «Угличский кремль». «Мастер прозрачности». Борис Смирнов-Русецкий.

13 декабря — 15 января. Художественный музей. «Георгий Зельма (1906—1984). Фотография 1930-х годов».

15 декабря — 15 марта. Музей истории города. «Евпраксия». Парчовые ткани, церковные облачения и утварь, предметы из золота и серебра. Выставка посвящена Е. Оловянишниковой. В рамках проекта «Ярославль — купеческая столица Верхнего Поволжья».

20 декабря. Галерея «АллеЯ». Выставка альтернативных елок. Праздничные деревья из труб, гвоздей, пивных банок, гантелей, досок от двери буфета начала XIX века.

27 декабря — 22 января. Центр современного искусства «Арс-Форум». «В лесу родилась Ё...» Проект, посвященный 222-летию буквы Ё.

10 января — 20 февраля. Музей истории города. «Время ангелов». Елена Войнова.

21 января — 15 февраля. Музей истории города. Адам Шмидт. Живопись. К 85-летию художника.

24 января — 19 февраля. Художественный музей. «Большие иллюзии». Би Флауерс (Bee Flowers) (Нидерланды). Коллаж.

25 января. Музей-заповедник. «Ярмарка». Интерактивная выставка.

26 января — 19 февраля. Центр современного искусства «Арс-Форум». «Винсентотерапия». Алексей Воробьев АРТодоксальный (Москва). Фотография, инсталляция, живопись.

27 января — 30 апреля. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Петр Бучкин. Живопись. К 120-летию со дня рождения.

9 февраля — 1 марта. Художественный музей. «Миф о западном экслибрисе» (Австрия, Германия, Финляндия, Чехия).

10 февраля — 25 марта. Художественный музей. Михаил Соколов (1885—1947). Живопись, графика.

22 февраля — 12 марта. Центр современного искусства «Арс-Форум». «Весна света». Молодые фотохудожники. Фотография.

24 февраля — 19 марта. Галерея «АллеЯ». «Петербург — Ярославль — Петербург». Российско-итальянский проект.



Начало 2006 года ознаменовалось в Петербурге римейком шедевра «бабьего века» — «Ледяного дома» императрицы Анны Иоанновны. Жители и гости северной столицы по достоинству оценили это сооруженное из льда и изобретательно подсвеченное произведение безымянных мастеров из арт-центра Валерия Громова «Ледовая студия». Дворцовая площадь была полна народу, а из желающих получше рассмотреть диковину выстраивались, несмотря на мороз, длинные очереди...

Фото Владимира Кукурузы

даешь достижения и курьезы!

Коллективным бывает не сознание, а бессознательное. В полной мере это относится и к искусству, которое также редко бывает коллективным. Кажется, даже дряхлые старожилы уже не упмянут благолепных времен, когда изобразительное искусство культурной столицы имело признаки единообразия и могло демонстрироваться как единое мегапроизведение во славу Родины и Жизни. Прошли и те времена, когда искусство раскололось на ретроградов и неконформистов, а трещина прошла как раз по совместным выставкам, ставшим местом творческих битв. Канули в прошлое даже те дни, когда искусство окончательно утратило всякую гомогенность и совместные выставки превратились в поучительные собрания разнообразных индивидуальных достижений и курьезов. Теперь участие мастеров искусств в подобных мероприятиях воспринимается как акт самоотверженной благотворительности. Кажется, только из сострадания к нуждающимся собратьям успешный художник даст организаторам гала-экспозиции «что-нибудь из новенького». Зачем? Нет смысла. Невозможно одной работой показать свое творчество, хотя бы и за год.

Тем не менее — по доброй традиции — завершение старого года и начало нового ознаменовалось рядом больших коллективных выставок, на которых ценителям прекрасного были предъявлены совокупные результаты творческих усилий петербургских художников. В декабре в Центральном выставочном зале «Манеж» и в январе в музее «Мир воды Санкт-Петербурга» состоялась III Международная биеннале «Арт-Мост-Акварель», и главным номером на ней стала большая (117×212) духоподъемная акварельная картина Юрия Шевчика «Кто из вас без греха, первый брось на нее камень», изображающая желтого Спасителя с красной путаной. Затем в «Манеже» состоялась ежегодная отчетная выставка «Весь Петербург», посвященная итогам 2005 года: здесь достойно выступили левые музыканты (особенно запомнился господин Кагадеев, известный как лидер группы «НОМ», с работой «Колдуй серенький медведь»). А в Мраморном зале Российского музея этнографии состоялась — также ежегодная отчетная — коммерческая выставка «Artindex», где питерские галереи и сами художники смогли показать все, что хотели, и некоторые от такой свободы явно пострадали.



Юрий Шевчик. Кто из вас без греха, первый брось на нее камень. Бумага, акварель. 117×212

Реальный же художественный процесс происходил, конечно, на других площадках. Продолжали выставочную деятельность музеи, в галереях художники демонстрировали свои работы на персональных и групповых выставках — с большим или меньшим успехом.

Некоторые при этом пытались экспериментировать. Например, на выставке Феликса Волосенкова «Явление Бога Волоса в виде гербов лета 2005 года», прошедшей в галерее «DiDi», зрители столкнулись с письменным манифестом, который автор обозначил как «Манифест-Евангелие» и озаглавил «Новый старый Бог». Считается, что любой манифест должен решать задачу объявления нового порядка мира и отвергать устаревшие представления о том или ином предмете. Манифестант обычно отрицает то, что было прежде, и предлагает что-то взамен — в этом, собственно, и должен заключаться смысл его декларации. История человечества знает много разных манифестов, в том числе и художественных, все они имели разные судьбы, но память о себе оставили лишь те, которые заключали в себе авторский поэтический порыв. То, что манифест Волосенкова еще и «Евангелие», вероятно, не могло быть никем воспринято иначе, как плохая игра: автор сам выбрал заведомо невыгодные координаты сравнений — со Свя-



Феликс Волосенков. Явление Бога Волоса в виде герба 23 июля. Х., смешанная техника. 110x80. 2005

Галерея «DiDi». Феликс Волосенков. Явление Бога Волоса в виде гербов лета 2005 года. Живопись



Сергей Чехонин, Зинаида Кобылецкая. Блюдо «Только труд и труд до кровавых мозолей даст нам окончательную победу». Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. 5,6x36,9. 1920

Государственный Эрмитаж. Зимний дворец. Вокруг квадрата. Агитационный фарфор 20—30-х годов XX века

ценным Писанием — и, естественно, тут же проиграл даже в самом обобщенном сопоставлении. В обобщенном — потому что тот, кто пожелал вникнуть в детали, обнаружил в тексте и «современных физиков» на фоне действительных терзаний, и «Будду, Христа, Мухаммеда» (будто тройку хоккейных нападающих, всех вместе), и солярно-зодиакальные метаморфозы, и, под занавес, некую «великую будущность России» (спасибо, не все с заглавных букв). Проглядывающий в новое бытие «Новый Бог», смог выяснить упорный читатель, — «возможно, <...> Волос». То ли игры стали скучнее, то ли не очень внятно были объявлены правила, — но новая художественная концепция не впечатлила. Манифест не выразил нового и оказался не поэтичным.

Общая тематика выставки — геральдика явления божества в моменте времени или же в моменте пространства. Явление происходит в образе пьющей собаки или сосны (все зависит от того, где, когда и как художник увидел «Нового Бога»). В этом ощущается желание автора сформулировать некий язык природной геральдики, где жесткие рамки гербовых правил пускали бы корни в плодородную почву идеи со-бытия природы и человека под знаком все того же Волоса. Решение такого художественного замысла в «смешанной технике» кажется вполне соответствующим духу и букве манифеста.

Волосенков подготовил и еще один текст, для сопровождения «Манифеста-Евангелия». Это небольшой монолог «Плохая картина», где неподготовленному обывателю доходчиво объяснено: «Искусство — это всегда новое, которого никто не видел», потому всякая новая картина кажется зрителю плохой, ибо не вписана в систему искусствоведческих классификаций. С этим можно отчасти согласиться и признать, что даже явная неудача в творчестве порой вызывает уважение: ошибается, известно, лишь тот, кто пробует созидать новое.

Но, бывает, такие попытки приносят успех. Один из бесспорных примеров — творчество Казимира Малевича и его учеников, Николая Суетина и Ильи Чашника. Их произведения можно было увидеть в Эрмитаже, в одном из залов Зимнего дворца, на выставке «Вокруг квадрата». Агитационный фарфор, созданный после 1917 года на Государственном (бывшем Императорском) фарфоровом заводе, вошел в раздел «Супрематизм». Парадоксально, но именно в фарфоре, хрупком символе роскоши и социальной реакции, революционный супрематизм обрел себя, нашел свою идеальную форму. Сами понятия «фарфор», «белое» для Малевича и его учеников имели метафизический смысл. «Белое» — вместилище всего, прародина идей и образов. Супрематические композиции, включенные в сферические поворачиваемые белые фарфоровые изделия, словно парят в пространстве. Они свободны от принудительной гравитации холста и бумаги.

Первые же чайники и чашки, выполненные Малевичем со товарищи, стали вещественным манифестом супрематизма. И покупатели их приняли, поддержали трудовым рублем. В 1929 году Елена Данько, художник и историограф Государственного фарфорового завода, написала: «Ни одна продукция завода не пользуется такой высокой оценкой у нас и на Западе, ни одна не получает такое количество заказов, проникая в быт в качестве вещей, имеющих не утилитарную, а только эстетическую ценность, — как супрематическая посуда».

Впрочем, на выставке оказались и работы, выполненные по эскизам гораздо менее дерзких творцов — мирискусников Сергея Чехонина, Кузьмы Петрова-Водкина, Александры Щекатиной-Потоцкой, соцреалиста Александра Самохвалова. Многие из них содержат лозунги тех времен. Например, блюдо, изготовленное в 1920 году (в стране, вспомним, тогда были военный коммунизм, всеобщая трудовая повинность, продразверстка, уравнивательная оплата труда) по рисунку еще не эмигрировавшего Чехонина, содержит такое руководство к действию: «Только труд и труд до кровавых мозолей даст нам окончательную победу». Политически несознательный художник выбрал руковорный, трудно читаемый шрифт, — надо полагать, чтобы никто не поперхнулся, прочитав такое во время трапезы. На выполненной в 1923-м (веселые времена нэпа) тарелке «Портниха» Самохвалова уже нет никаких девизов и призывов: и без них понятно, каковы были жизненные ценности у jovиального автора «Девушки в футболке» и «Метростроевки».

И уж, конечно, вообще безо всяких деклараций обходились многие замечательные итальянские художники Средневековья. Их безыдейное творчество было показано в Синей спальне Зимнего дворца, на выставке «Керамика Кастелли XVI—XVIII веков из итальянских собраний»: шесть десятков произведений майолики, преимущественно

фармацевтическая посуда, кувшины, вазы, керамические плитки. Подобно урюпинскому незадачливому студенту из старого советского анекдота, мастера итальянского городка Кастелли жили интересами, далекими от всякой философии. В течение трех веков это местечко, затерявшееся где-то в горах Терамо в области Абруццо, кормило и привлекало лидеров керамического производства. Майолика из Кастелли была востребована не менее, чем аналогичная продукция Урбино, Пезаро, Монтелупо. Цилиндрические сосуды Орсини-Колонна, находящиеся в крупнейших музеях мира (среди прочих, в Британском), происходят именно из Кастелли, — этот факт был неопровержимо доказан археологами в начале 1980-х годов. Название Орсини-Колонна возникло благодаря вазе, на которой изображен медведь, обнимающий колонну. Зверь символизировал семейство Орсини, а колонна, соответственно, — семейство Колонна. Удивительным образом итальянские ремесленники — без манифестов, просто выполняя профессиональный долг и полученный заказ, — на несколько веков предвосхитили некоторые натурфилософские обнаружения пестерского вольного геральдиста Волосенкова. Правда, тогда умельцы обычно изображали на кувшинах и вазах не вымышленных языческих богов, а достоверных христианских святых и исторических героев. Позднее, век или полтора спустя, круг сюжетов расширился: на керамических плитках появились сцены из сельской жизни, неперенные пейзажи, портреты простых смертных, — и вот уж они-то изображались очень раскованно, с карикатурными излишествами, непременно с большими носами. Давая волю фантазии, итальянские мастера стали искажать действительность порой до неузнаваемости.

Иначе — очень ответственно — относился к своему искусству ваятель-классицист Иван Мартос (1754—1835). Портретируя предков и современников (Ломоносова, гражданина Минина, князя Пожарского, князя Потемкина-Таврического, герцога Ришелье и других), он решал самую, казалось бы, простую задачу: лаконично и достоверно передавал внешность и характер модели. И старался не превращать изображение в символ, в декларацию, в наглядную агитацию и пропаганду, а просто запечатлеть видимое. Хотя в действительности такая задача совсем не проста, Мартосу превосходно удавалось осуществлять задуманное. Убедиться в этом можно было недавно на выставке «Мартос известный и неизвестный: Портрет в творчестве скульптора», организованной в Михайловском дворце Русским музеем (в кооперации с музеем-заповедником «Царское Село», Рос-

АНОНС

21 февраля в Эрмитаже открылась выставка «Эмилио Греко: В поисках идеала. Из собраний Италии и России». Это не первый показ работ выдающегося итальянского скульптора (1913—1995) в Петербурге. После персональной выставки 1979 года Греко подарил Эрмитажу двадцать своих скульптур и ряд графических работ — некоторые из них находятся в постоянной экспозиции третьего этажа Зимнего дворца, рядом со скульптурами других итальянцев — Джакомо Манцу, Джакомо Мессины и Аугусто Мурера.

Греко начинал творить во времена Муссолини, когда художники, не желавшие воспевать фашизм, уходили от тогдашней агрессивно-бравурной актуальности в интерпретацию классических форм в нейтральных, «негероических» жанрах. Обнаженные, портреты, изображения животных — ограниченный круг форм, сочетавших в себе черты этрусской пластики, античности, ренессанса, маньеризма, остались неизменными и во второй половине XX века, именно тогда имена итальянских скульпторов-реалистов приобрели мировую известность.

Греко всю жизнь работал над созданием портретов и многочисленными вариациями одних и тех же женских образов, демонстрируя все основные характеристики этой школы фигуративной пластики: ориентацию на классику, динамизм, некоторую угловатость и графическую доработку поверхности. Его работы — что свойственно всем итальянцам — прекрасно «чувствуют» пространство, поэтому лучше всего смотрятся в каком-нибудь парке или саду. Недаром лучшей экспозицией Греко многими признается «Сад Греко» в японском городе Хаконе, настоящий музей скульптуры под открытым небом.



Орацио ди Помпео. Аптекарьский кувшин. XVIII в.

Государственный Эрмитаж. Зимний дворец. Синяя спальня. Керамика Кастелли XVI—XVIII веков из итальянских собраний



Эмилио Греко. Анна. Бронза. 1954



Иван Мартос. Портрет Александра I. Бюст, терракота. 57x40x29. 1821

ГРМ. Михайловский дворец. Иван Мартос, известный и неизвестный: Портрет в творчестве скульптора. К 250-летию со дня рождения

сийской национальной библиотекой, Музеем Михаила Ломоносова Академии наук).

Оказалось, что старинная портретная пластика ваятеля-классика все еще недостаточно изучена; на сегодняшний день остались, к примеру, проблемы атрибуционного характера, некоторые из которых удалось решить совсем недавно: десять произведений были определены как работы Мартоса, и на выставке зрители смогли их увидеть.

Портретируя видных персон, скульптор старался создать документально значимые, правдивые изображения. Но мы теперь воспринимаем их вовсе не только как свидетельства о внешности и характере позирующих, а обращаем внимание и на лаконичную выразительность силуэта, и на суровую сдержанность формы, и на полихромность мрамора. Волшебная сила искусства: самое конкретное высказывание может в результате восприниматься как иносказание, эвфемизм, символ.

Другой великий портретист, передвижник и мирускусник Валентин Серов (его выставка тоже прошла в **Русском музее**), — мастер, как и Мартос, признанный, не до конца изученный и не вполне расшифрованный. Вот почему в связи с этим именем актуально замечание: «Впечатления надо обновлять, проверять и усиливать». Экспозиция состояла из известных и малоизвестных работ художника, в нее вошли 23 живописных произведения, 105 рисунков, 23 гравюры и 1 скульптура. Графика на выставке заметно преобладала, но ведь и в творчестве Серова она занимала важное место. Художник создал много эскизов к большим полотнам, графические портреты и шаржи, иллюстрации к басням Крылова, наброски обнаженной натуры, рисунки животных.

Рассматриваем одну работу, другую, третью: «Автопортрет» (1898) в тоне сепии, портрет Константина Победоносцева (1902) углем и пастелью, литографические портреты Ильи Репина (1901) и Леонида Андреева (1908)... Суровые, абсолютно не льстящие натуре работы. Об этом написал в 1911 году Валерий Брюсов: «Портреты Серова срывают маски, которые люди надевают на себя, и облачают сокровенный смысл лица. Портреты Серова почти всегда — суд... тем более страшный, что мастерство художника делает этот суд безапелляционным». В глазах современников Валентин Серов был художником-моралистом, и многие заказчики действительно побаивались портретироваться у него. С тех пор прошло столетие, сменилась не одна художественная эпоха, изменилось и само понятие психологического портрета. Там, где современники Серова видели суровую правду, мы обнаруживаем другие проблемы: их открыли и разработали в XX веке философы-экзистенциалисты. Ну а когда Серов изображал зверей, все эти чисто человеческие проблемы исчезали.

Подобно великим Мартосу и Серову, наш современник Виктор Попов начинал свой творческий путь с вещей вполне конкретных и востребованных социумом. По окончании Львовского института прикладного искусства работал в Новосибирске и на Алтае, оформлял детские игровые площадки, строил сказочные городки, — тогда и приобрел опыт работы с деревом. В начале 1980-х он перебрался на берега Невы, выставлялся с группой «Остров», затем в начале 1990-х уехал в Германию, где продолжал работать с деревом. Но уже на другом уровне: стал создавать деревянные скульптуры-тотемы.

Качество работ Попова безукоризненно. Доски отшлифованы, тщательно притерты друг к другу, краска нанесена ровным слоем. Из отдельных геометрических узлов складываются беспредметные пространственные объекты, которые, по мнению искусствоведов, тяготеют к традиции русского конструктивизма. Ноу-хау этого художника в том, что в своих конструкциях он добивается не просто единства формы и содержания, а «синтеза взвешенной геометрии и легкой магии». Тут уместно вспомнить Николая Олейникова, который утверждал, что «геометрия — причина прорастания корней». Если долго всматриваться в тотемы Попова, из глубины памяти наверняка всплывут какие-то архаические образы.

Другая сторона свободного фантазийного творчества художника — ассамбляжи. Здесь в ход идет разное: игрушки, журнальные репродукции, использованные палитры, оборотные стороны картин. Ассамбляж — жанр, как правило, многопредметный и воспринимается преимущественно как диалог художника с массовой цивилизацией. Работы такого толка хорошо смотрятся там, где чисто и светло, — в офисах, галереях, в залах **Русского музея**. В Мраморном дворце они вполне к месту еще и потому, что воспринимаются зрителями уже как классика, — вроде творений Мартоса и Серова.

Встать вровень с великими, конечно, удастся не всем. Хотя многие желают и не скрывают своих желаний. Но — хотеть не вредно. Так, саратовский художник Алексей Трубецков, к примеру, разработал особую тактику вхождения в круг бессмертных и дал возможность всем желающим ознакомиться с нею на выставке «Матисс — Малевич — транзит» в **Музее Владимира Набокова**.

В течение длительного времени саратовца преследовали «навязчивые образы» двух великих творцов — Анри Матисса и Казимира Малевича. «Нахальные голые краснокожие мадам и месье, которые вы плясывают и дерут глотки, а также бородатые русские мужики с косами наперевес и их мрачные коренастые бабы» мерещились Алексею Трубецкову повсюду: в Саратове, в Петербурге, в Венеции, на городских улицах и на проселочных дорогах. Тогда он ввел своих кумиров в собственные произведения — говоря точнее, в фотографии. Нарисовал акриловыми красками. Продублировал.

Нечто подобное осуществили и три петербургских фотохудожника — Андрей Чежин, Эдгар Калаев и Сергей Шитов. Уже по названию их выставки «СвоеЧужое» (sic), прошедшей в **галерее «НА.И.В.» («Настоящее искусство вечно»)**, можно понять, что авторы задумали и реализовали нечто особенное, концептуальное. Всех троих объединяет один и тот же подход: при «транскрипции» ими чужого творчества в результате удачной переделки в какой-то момент возникает *свое*, практически уникальное.

Например, у Андрея Чежина перед началом проекта «Между тем и тем» имелись две фотоколоты. В одной — переснятые им чужие фотографии, что-то из жизни простых граждан застойного периода, малопримечательные сцены отдыха: загорание на пляже, лежание на диване. В другой — репродукции произведений искусства, в том числе культовых аполлонов и венер. Чежин эти колоты перемешал, совместил образы искусства с любительскими карточками, приглушил детали, усилил «светотеневую призрачность и прозрачность», и... возникли новые, «вибрирующие» изображения. Мы смотрим на них и понимаем, что сверхзадача всей серии возникает из напряжения «между тем и тем». И главное, что невозможно склониться к тому или иному полюсу, решить, вечные ценности важнее или повседневные образы. И те и другие проникают друг в друга и составляют единое целое.

«Лоскутный мир» Эдгара Калаева — серия графических изображений, в основе которой тоже чужой материал: найденные негативы, не представляющие большой художественной ценности. Эдгар выбрал отдельные значимые куски, склеил их скотчем, подверг авторской обработке. И получил свою, нервную калаевскую фотографику.



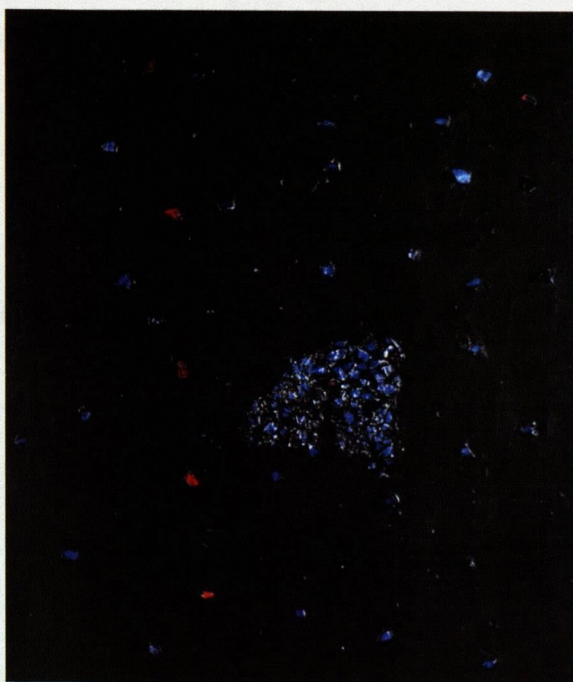
Валентин Серов. Волк. Лапы волка. Бумага, графитный карандаш. 17.1x10.8. 1899

ГРМ. Корпус Бенау. Валентин Серов. Живопись. Графика. К 140-летию со дня рождения



Эдгар Калаев. Из серии «Лоскутный мир». Коллаж из негативов. Бромсеребряная печать. 2003—2005

Галерея «НА.И.В.» СвоеЧужое. Фотопроекты Андрея Чежина, Эдгара Калаева, Сергея Шитова



Лучо Фонтана. Соперито спазiale (Пространственное представление). Х., смешанная техника. 144x100. 1955. Роверето. Музей современного искусства Тренто и Роверето

анонс

3 марта в Русском музее открылась выставка Лучо Фонтаны (1899—1968). Все экспонаты предоставлены Музеем современного искусства Тренто и Роверето, известным петербуржцам по экспозиции «Футуризм. Новеченто. Абстракция: Итальянское искусство XX века», показанной год назад в Эрмитаже. Наряду с Альберто Бурри и Пьеро Мандзони Фонтана — важнейший итальянский художник середины — второй половины XX столетия. Его главным достижением стала новая формулировка понятий пространства и поверхности.

Выставка, которую итальянский музей представляет в Петербурге, отражает самые важные этапы творчества Фонтаны. На ней демонстрируются 44 работы его *спациалистского* периода, включая картины из цикла «Барокко», покрытые «дырами», цветными стеклами, блестками и песчинками, и работы из серии «Кукольный театр», где живопись вновь тождественна понятию изображения.

Здесь же представлены цикл «Конец Бога» — большие монохромные полотна овальной формы, выражающие идею божественного Ничто, — и, главное, цикл «Ожидание», работы которого сплошь покрыты прорезями. Именно прорезь в холсте — предельный в своей простоте и абсолютный по значению жест — стала итогом, кульминацией художественных поисков Фонтаны.



Ольга Тобрелутс. Композиция IV. X., смешанная техника. 103x114. 2006

Галерея «Д137». Ольга Тобрелутс. Тарквиний и Лукреция. Digital art, видео



Раиса Кочурова. Без названия. Цифровая печать. 50x70. 2006

Выставочный зал Союза дизайнеров. Раиса Кочурова. Дефиле на Карповке: Backstage. Digital art

Цикл Сергея Шитова «Потерянный музей» возник в процессе рассматривания изданного в 1897 году каталога Русского музея. Время основательно поработало над этой книгой, ее страницы изорваны и перепутаны. Для искусствоведческой работы каталог явно не пригоден. Но из разрозненных и рваных репродукций Сергей Шитов создал свои собственные, преимущественно коллажные картины и снабдил их комментариями, отпечатанными на старой пишущей машинке.

Выставка Ольги Тобрелутс «Тарквиний и Лукреция» в галерее «Д137» также без комментариев не выглядела бы столь значительной, как это получилось в итоге. Несколько крупноформатных фотографий обнаженной разнополой пары и тщательно смонтированных-раскрашенных на компьютере изображений античных героев были дополнены двумя обстоятельными комментариями несравненной Екатерины Андреевой — кураторским (собственно о проекте) и просветительским (об античном сюжете, который был использован как литературная основа). Обнаженные у госпожи Тобрелутс смотрелись как очевидные «наперсники разврата», античные же герои были бесшестипалы и анемичны. Чтобы совокупить всех в нечто единое, собственно, и понадобились талант и эрудиция искусствоведа. Организаторы выставки подробно сообщили интересующимся, кто такой был Тарквиний, кто такая была Лукреция, каковы были между ними отношения, кто кого совратил, кто от чего погиб. Если б не эти экскурсы, не только зритель не сообразил бы, что же ему предъявлено, — не поняла бы, кажется, и сама художница (во всяком случае в ее собственноручно исполненном буклете к выставке Тарквиний — явно по незнанию — превратился в Торквиния).

В дополнение к основной экспозиции в отдельном зале галереи демонстрировались два видеоролика по пятнадцать минут каждый — «Сон Тарквиния» и «Сон Лукреции»: под чье-то мерное похрапывание-посапывание в динамиках обнаженные возлежали на белых простынях и изображали глубокий сон. При этом простыни, то набрасываемые исполнителями на себя, то сбрасываемые, а в результате смятые и оставленные сами по себе, выглядели как флаги капитуляции передовой художницы, вдруг осознавшей всю грандиозность своего замысла и тщетность попыток реализовать его имеющимися средствами. В самом деле, какой фотошоп, какая компьютерная мышка, какие стриптизерка со стриптизером способны передать мистическую историю о взаимном проникновении бесов похоти, чести-достоинстве и Божьем суде? Конечно, можно согласиться с Николаем Чернышевским: «Прекрасное есть Жизнь», — однако проблема заключается в том, что Жизнь-то вовсе не есть Прекрасное. И, скажем, короткие кривые пальчики вылезшей на передний план ноги фотомодели не оставляют сомнений в том, что для создания подлинного искусства художнику необходимо не только владение азами профессии, не только желание создать «нечто», но и кое-что кроме того, позволяющее преодолеть «бытовщину» и подняться до высот истинного обобщения, образа, гармонии, тайны. Некоторые скажут — для этого необходим талант, некоторые — необходима удача, некоторые — благоволение Небес. И все будут правы.

Раиса Кочурова работает с готовыми изображениями, также в технике digital art. Художница училась на постановочном факультете Театрального института и в Мухомовском училище, продуктивно работала как живописец, график, фотограф и теперь соединяет в своих компьютерных композициях театральные и чисто изобразительные мотивы с темами, почерпнутыми в мире высокой моды. В выставочном зале Союза дизайнеров состоялась выставка ее работ «Дефиле на Карповке: Backstage». Зрители увидели гротескные портреты персонажей модного закулисья, героев и жертв профессиональной красоты — людей, разнообразно деформированных происходящей рядом с ними жизнью, рассчитанной на показ, заигнотизированных чужими успехами, разочарованных своими нереализованными мечтами и раздавленных непосильными переживаниями. Большинство персонажей Раисы Кочуровой — пролетариат фэшн-индустрии: визажисты, парикмахеры, стилисты, портные, закройщицы, модельеры. Под прожектора модных показов они не выходят, но в потемках и тесноте кулис, в гримерках, где-то за ширмами и декорациями создают, собственно, все то, что и предъявляется требующей красоты публике. На принтах Кочуровой — фигуры и лица, напоминающие о «маленьких людях» Гоголя, Достоевского и Кафки. Все номера этой коллекции трогательны, жалки, смешны и немного страшны, в этих существах нет особой красоты, стати и монументальности, зато есть, конечно, та правда жизни, которой никогда не увидишь на подиумах.

С найденными образами поработал и Азаматъ Э. Чеслав. Галерея «ФОТОimage» представила его проект «С.П.О.Р.Т.» На выставке не было фотографий любимых спортсменов, зато имелась обширная коллекция номерных знаков. Какова их роль в большом спорте? Явно вспомогательная. Они нужны, чтобы внести в соревнование порядок. Номера — заменители фамилий, по ним судьи определяют, кто пришел к финишу первым, кто последним, кто вообще не пришел. Номера попадают в объективы телекамер, на страницы газет, как бы обрывают самостоятельность, отрываются от своих носителей. Но «личная жизнь» номера коротка, он быстро теряет товарный вид, после соревнований мятые тряпочки с цифрами выбрасываются в мусорные баки.

На одной из спортивных баз Азаматъ Э. Чеслав обнаружил несколько десятков выброшенных нагрудных номеров. Они и стали исходным материалом для проекта. Из кучи номеров художник сшил пару больших панно, затем методом контактной печати сделал серию черно-белых фотограмм, какое-то количество номеров отсканировал, перевел в цифру и напечатал. Итоговая экспозиция выглядела так: на стенах — фотограммы и фотографии, в центре зала — тряпичная инсталляция из двух панно, небрежно брошенных на стол. Общее впечатление резюмируется фразой: «Такова спортивная жизнь». Имена и фамилии быстро забываются, быстро «сгорают», и только номера еще тлеют, как головешки, в глобалистском костре спорта.

Молодой художник Илья Гапонов, можно сказать, тоже занимается винтажным творчеством. На минувшем фестивале «Современное искусство в традиционном музее» он обратил на себя внимание зрителей инсталляцией «В жизнь вечную» (см. «НОМИ» № 5 за 2005 год). Художник создал «кладбище гламура», на котором погасшие суперзвезды не покоятся с миром, а продолжают жить, выглядят по-прежнему молодыми и обожаемыми.

В новом проекте «Синтетические культы», показанном в галерее «Navicula Artis», Гапонов исследовал образно-понятийный аппарат «культы памяти». В нем есть, намекнул художник, вполне устоявшаяся кладбищенская эстетика. Например, на могилки по традиции кладут искусственные цветы. Там они смотрятся хорошо: в меру строго, в меру красиво. А что произойдет, если в картину, в живописное полотно ввести в огромном количестве пластмассовые, тряпичные и прочие синтетические цветы? Смысл изменится. Для чего — уже другой вопрос. Большие абстрактные полотна Илья Гапонов наполнил целыми сериями искусственных цветов. Зритель не сразу улавливал подвох, но стоило ему подойти к картине — и он ощущал, что от нее исходит «холод небытия». Таинство живописи пропадало. Продвинутая публика, однако, не чувствовала себя обманутой. Значит, не в картине дело, живопись — только повод для обобщений и ощущений. Возникло какое-то новое чувство, именно оно и являлось самоценным.

АНОНС

24 марта в галерее «С.П.А.С.» открывается выставка Аюты Штейнман.

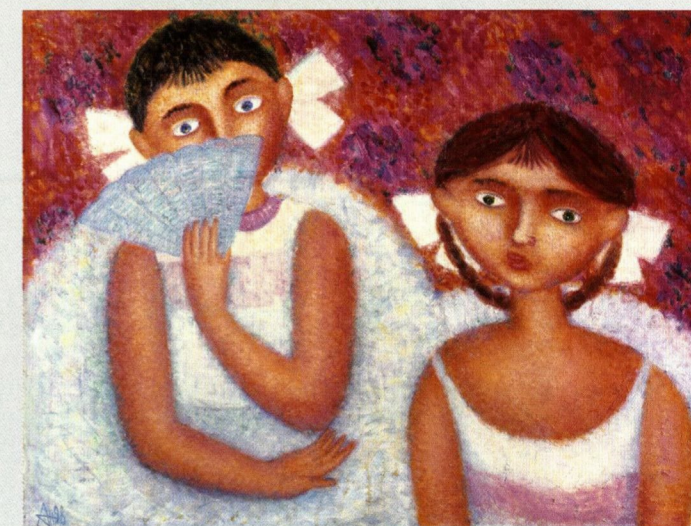
Уже не первый год главные и единственные персонажи картин и рисунков Аюты — девочки-балерины. Они предстают перед нами то группами, то поодиночке, принимают стандартные балетные позы, занимаются в репетиционном зале, просто стоят или сидят на полу. При этом Аюта вовсе не продолжает распространенную в реализме жанровую линию, связанную со сценами из балетной жизни, популярную отрасль современного «салона», в которых царят слащавые композиции, где технично и «красиво» передаются прозрачные ткани балетной одежды и где танцовщицы и танцовщики такие, какими их хотят видеть восторженные поклонники. Аюта избегает какой-либо сюжетности, тематика ее картин — лишь предлог для воплощения сугубо художественной идеи.

Образ балерины становится здесь метафорой мифа детства в представлении взрослого человека. В связи с этим очень характерна стилистика, выбранная художницей: она называет ее «импрессионистическим примитивизмом». Наивность в передаче движений, пространства, выражений лиц скорее всего выступает здесь неким способом освобождения от ассоциаций с «балетным» жанром, от сковывающих индивидуальную волю критериев реалистического искусства, от искусственной сухости «взрослого» взгляда. Во всем остальном сразу же видна рука опытного художника.

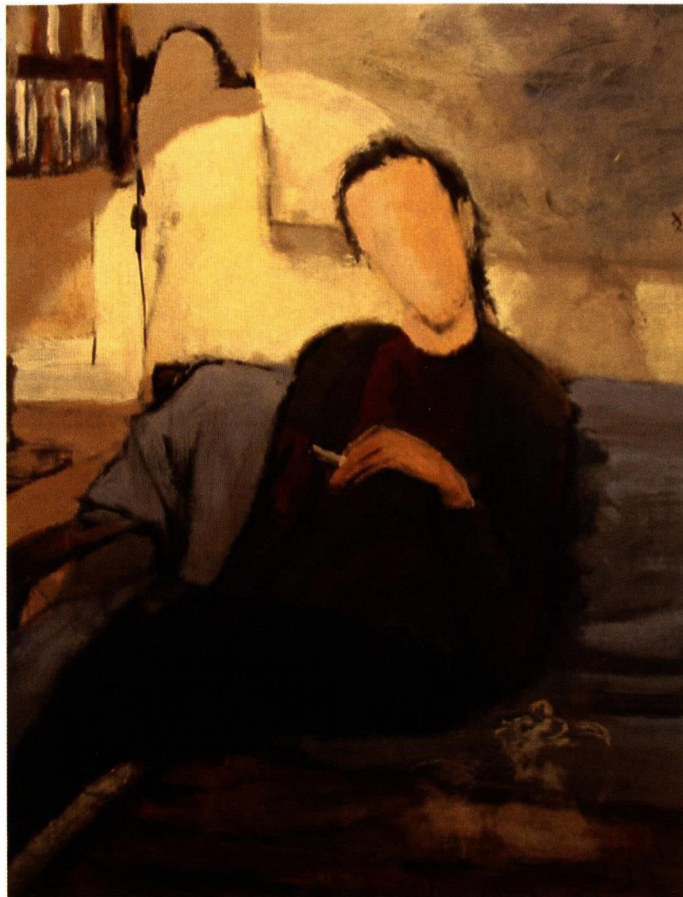


Илья Гапонов. Марите Мельникайте. Из проекта «Синтетические культы». Смешанная техника. 2006

Арт-центр «Пушкинская, 10». Галерея «Navicula Artis». Илья Гапонов. Синтетические культы. Живопись. Коллаж. Инсталляция

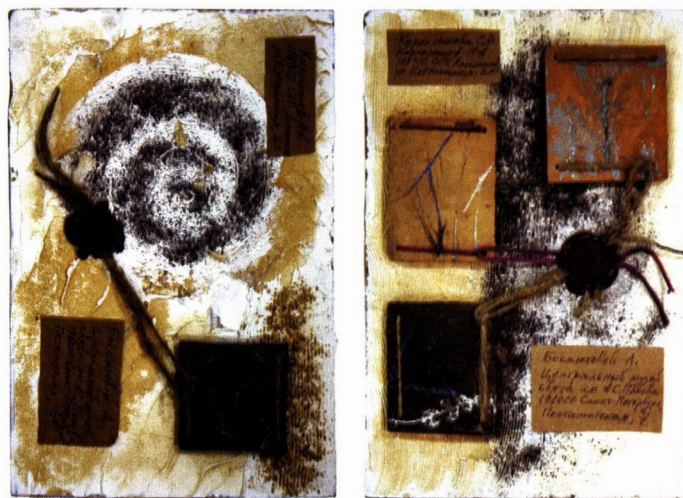


Аюта Штейнман. Две балерины. X, м. 70x100. 1998



Владимир Хахов. Собеседник. Х., м., 2005

Галерея «Борей». Владимир Хахов. Мойка. Пряжка. Люди. Портрет, пейзаж



Николай Карлыханов. Господин Анжу, вы действительно видели Землю Санникова? Диптих. Картон, керамика. 41x27. 2005

Центральный музей связи им. Александра Попова. Мейлартиссимо-2005: От арта к мейл-арту. Живопись, графика, объекты

Были в проекте «Синтетические культы» разделы, где рабочим материалом послужили изображения узнаваемых персон. Серия портретов героев двух войн (гражданской и Второй мировой) по воле художника образовала некий иконостас. Привычный контекст изменился, — и Олег Кошевой, Николай Островский, Аркадий Гайдар стали похожи на святых. А малый зал галереи «Navicula Artis» Гапонов превратил в красно-розовый склеп с большим портретом Пушкина, усыпанным новодельными искусственными цветами. Впечатление было такое, что великий поэт умер только вчера, и что он еще не «наше все», а просто «дорогой Сашенька». Уходили зрители с этой выставки, как из мертвецкой, — почти в слезах, переживая свежую утрату.

Зато подлинным утешением и отдохновением для тех, кто устал от подчас открытой агрессии и провоцирующего характера современного искусства, стала выставка живописных и графических работ Владимира Хахова «Мойка. Пряжка. Люди» в галерее «Борей»: два с половиной десятка портретов и пейзажей, созданные художником за последние пять лет.

Лет десять назад Владимир Хахов познакомился с творчеством китаец Ли Шу и японца Морита Сирую, чьи произведения считаются развитием традиционной каллиграфии в сторону абстрактного экспрессионизма и определяются знатоками как образцы современной каллиграфии. Это знакомство стало судьбоносным в формировании собственного стиля Хахова, балансирующего ныне на грани реальности и беспредметности. Речь, однако, не идет о подражании. Художник признался, что «никогда не собирался становиться китайцем или японцем, а только учился у них». Учился видеть неброскую красоту ничем, казалось бы, не примечательных набережных, видов из окна, растений, — словом, всего того, что наш вечно спешащий либо эмоционально неразвитый человек, как правило, не замечает.

Интересно, что какое-то время на выставке табличек с названиями картин не было, и потому ничто не ограничивало субъективных ассоциаций и переживаний зрителей. Главным было особое, чисто «петербургское» настроение — вдумчивое и неторопливо- созерцательное. Буквально за несколько дней до закрытия таблички все-таки повесили, и некий отстраненно увиденный образ Петербурга неожиданно материализовался в «Тени на набережной», «Новую Голландию», «Мойку» и «Пряжку». Обрели имена изображенные на портретах люди, видимо, дорогие художнику, потому что так можно изображать только дорогих людей: «Полина», «Таня», «Алекс». Впрочем, внезапно наступившая ясность не изменила, кажется, главного: реальность в картинах Хахова осталась «субъективно-ассоциативной».

Субъективно-ассоциативно прозвучала и другая выставка, в Центральном музее связи. Исходные условия для всех 46 художников, участвовавших в проекте «Мейлартиссимо», были одинаковыми. Каждый получил холст на подрамнике размером с большой почтовый конверт. Ограничений в выборе темы и техники исполнения не было: рисуй что хочешь — лишь бы картина выглядела похожей на письмо. Ну, это очень просто: клеим марки на холст, сверху и снизу пишем адреса. Марки, как положено, гасятся почтовым штемпелем. Адрес отправителя везде разный, получателя — один и тот же: 190000, Санкт-Петербург, Почтамтская улица, 7, Центральный музей связи.

Все сошлось: и время, и место. Накануне Нового года художники прониклись идеей старого, но доброго письма и выдали для публики игровой вариант актуального искусства. Например, «Летающие черепахи» Василия Голубева. По мысли автора, такая почта очень удобна: отправил письмо и забыл. Елена Губанова и Иван Говорков показали свое «Теплое письмо». Оно большое, превышает установленную норму, и назначение у него тоже большое: отогреть замерзших, спасти падших духом. Евгения Коновалова возвестила о рождении нового жанра в искусстве почтовых отправлений — «стоун-арт». Один шедевр под названием «№ 27» уже есть: булыжник размером 21x11 см, отправленный художницей в Музей связи из обычного почтового отделения. В конце концов не важно, каким способом посылать письмо. Наземной почтой, воздушной, с помощью почтовых голубей или ангелов. Главное, чтобы послание дошло до адресата.

Выставка живописи Владимира Комельфо и Зои Нориной «Холст, масло, ковер» прошла в Центре искусств имени Сергея Дягилева. Название не экзотическое, не завлекательно-манящее — просто указание на использованные материалы. По замыслу авторов, зритель без дополнительного напоминания должен был уловить уже в самом

названии восточную составляющую картин и связать их с древней Персией, «Шахнаме», «1001 ночью», Фирдоуси и Хайямом. В новом проекте Комельфо и Нориной, впрочем, речь не об экзотических легендах и сказках, а о судьбе одного старого-престарого ковра, который не истлел, не рассыпался от времени. В виде отдельных кусков он присутствует почти во всех картинах творческой пары. Ветхая ткань и только что высохшая краска создают иерархическую систему, в которой главная роль принадлежит деталям ковра. Они властно отсылают зрительскую память в глубь истории, в толщу мифа. А собственно живопись становится комментарием, возможной расшифровкой тех легенд, которые сокрыты в древних узорах. В тех же двух показанных на выставке изображениях, которые лишены ковровых включений, напротив, нет истории, вместо нее какие-то эсхатологические видения и пророчества. Страх перед будущим. В этом, видимо, и заключен новый мессидж творческого дуэта — совсем как у передвижника Мясоедова в известной картине «Все в прошлом». Это показательно: как бы ни менялись времена, а темы у искусства, в общем, все одни и те же.

Обзор подготовили
Надя Букреева,
Иван Коновалов,
Артур Мезенцев,
Данила Сергеев,
Кристина Эпштейн



Владимир Комельфо, Зоя Норина. Вдох. Х., м., ковер. 80x100. 2005

Центр искусств им. Сергея Дягилева.
Владимир Комельфо, Зоя Норина. Холст, масло, ковер.
Живопись

инфо+

конкурс молодых художников «новые проекты» для галереи «anna nova»

1. ТЕМА КОНКУРСА

Тема конкурса в 2006 году — «Петербург в Ленинграде / Ленинград в Петербурге» — посвящена пятидесятилетию возвращения городу его изначального имени.

На референдуме 1991 года произошло третье за трехсотлетнюю историю города его переименование. То, что все три смены имени Петербурга пришлись именно на XX век, привлекает особенное внимание к этому динамичному историческому периоду.

Здесь отдаленная история входит в наше вчера и влияет на наше завтра, побуждая задуматься о том, что меняется со сменой имени.

Как Петербург продолжал себя в Ленинграде 1920—1980-х годов, как Ленинград действует внутри нового Петербурга? Или реальность начала XXI века в целом мало связана с историческим прошлым?

Ответ на эти вопросы может быть лично-биографическим, социально-политическим, архивно-музейным; может соединять все эти подходы в пределах одного произведения и предлагать новые решения задачи самоидентификации современного молодого человека.

2. РЕГЛАМЕНТ ПРОВЕДЕНИЯ КОНКУРСА

В конкурсе могут участвовать художники в возрасте до 40 лет.

Сроки проведения конкурса — с марта по май 2006 года.

Правила оформления и подачи заявок:

— Форму заявки вместе с планом своего помещения предоставляет галерея «Anna Nova», находящаяся по адресу: Санкт-Петербург, ул. Жуковского, 28.

— Время и часы выдачи форм — с 16 марта, с 12.00 до 19.00.

— Заявка подается в одном экземпляре.

— Все материалы принимаются только в печатном виде.

— Все заявки принимаются в помещении галереи и регистрируются, заявки, присланные по электронной почте, не рассматриваются. Время приема заявок — с 1 по 10 июня.

— По окончании конкурса авторы могут получить обратно в помещении галереи все предоставленные материалы.

— Проекты не рецензируются.

3. ЭКСПЕРТИЗА И ОТБОР ПРОЕКТОВ

В организационный комитет конкурса входят: Анна Барина, владелица галереи «Anna Nova»; Наталия Ершова, арт-директор галереи «Anna Nova».

Экспертизу и отбор проектов осуществляют оргкомитет и экспертный совет. В экспертный совет конкурса входят: Константин Агунович, искусствовед, обозреватель журнала «Афиша — Петербург»; Екатерина Андреева, ведущий научный сотрудник Отдела новейших течений Государственного Русского музея, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член Союза художников, член международной ассоциации критиков AICA; Андрей Хлобыстин, искусствовед, художник, директор Петербургского архива и библиотеки независимого искусства.

Проекты выдвигаются экспертным советом на рассмотрение организационного комитета. Экспертный совет и организационный комитет совместным решением определяют победителя конкурса.

4. КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ

— Оригинальность замысла и его соответствие теме конкурса.

— Обоснованность запрашиваемых средств.

5. ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ

Подведение итогов конкурса состоится не позднее 30 июня.

Победителю конкурса выплачивается денежная премия в размере \$1000.

Галерея «Anna Nova» организует персональную выставку победителя конкурса в 2006 году.



Петр Митурич. Портрет сына. Дерево, гуашь, береста, картон. 43х30,2. 1910-е



Дмитрий Пиликин. Панорама озера Байкал. Оргалит, акрил, сигаретная пачка, пробки, газетная бумага. 110х70. 1988



Владимир Козин. Ура Малевич. Картон, масло, пластмассовые игрушки, дерево. 60х80. 1990

омаж коллажу субъективные заметки

Дмитрий Новик

Историки искусства не признают коллаж самостоятельным направлением в визуальной культуре XX века. Вероятно, из-за отсутствия фанатичных адептов, положивших жизнь исключительно на склеивание, вырезание, монтирование. Тем временем энциклопедичные англичане, опросив 500 экспертов, назвали самыми значительными художниками XX века Марселя Дюшана, Пабло Пикассо, Энди Уорхола и Анри Матисса. Пикассо и Матисс — абсолютные классики коллажа. Пикассо принадлежит один из первых коллажей с использованием живописи и печатной продукции — «Натюрморт с газетой и скрипкой» (1912). Его коллеге по кубизму Жоржу Браку — «Девушка с гитарой» (1913). Реального инструмента там нет, но есть обрывок газеты. Этим двоим принято считать и родоначальниками жанра. Матисс стал вырезать и наклеивать свой «Джаз» почти через полстолетия, но остался в декупаже XX века художником номер один. Уорхол в работе с коллажами особо не был замечен. Зато в сознании его современников любое важное историческое лицо — Ленин, Мао, Элвис — «коллажируется» именно с этим художником, и только с ним. Может быть, именно Уорхол превратил феномен коллажного мышления в общее место культуры XX века. Реальный Уорхол и миф об Энди неразделимы, к чему всегда стремился король поп-арта. Поэтому Уорхол — свой в кругу коллажистов. «Фонтан» Дюшана, который сделал этого художника абсолютным лидером английского списка, стал первым коллажем нового типа. Намертво и навсегда приклеившим реальность к артефакту, стершим границы между профанным и сакральным.

Коллаж — это когда из разнообразных кусочков вполне понятных предметов создается изображение, которое по смыслу представляет собой нечто совершенно другое.

Livejournal.com

Со времен Пикассо — Брака — Дюшана коллажем переболели тысячи художников по всему миру. В России силами классического авангарда (Малевич, Розанова) и конструктивистов (Родченко, Клуцис) эпидемия приобрела хронический характер. На выставку «Коллаж в России: XX век» попали произведения около трехсот авторов, проживших вместе все то столетие. Хрестоматийная и обязательная в данном контексте «Композиция с Джокондой» Малевича оказалась на гастролях в Брюсселе. Третьяковка и РГАЛИ прислали кое-что из авангардистов и конструктивистов — вещи неплохие, но не перво-разрядные, — оставив место для ассамбляжей, объектов, компьютерных коллажей. Скульптура попала на выставку как дальняя родня на богатую свадьбу. Коллажное мышление победило в головах кураторов, провоцируя зрителя считать выставку не как последовательность арт-объектов, но как повод убедиться в правоте булгаковского профессора Преображенского: коллаж — не в музее, коллаж — в мозгах.

...Когда едешь по Невскому проспекту, социальная реклама о пользе участковых милиционеров «склеивается» в восприятии с портретом знаменитого баритона, дающего концерт в Филармонии. Пивные пробки на тротуаре ассамблируют; огромные заголовки газет и журналов в киосках складываются в аппликацию разношерстных новостей.

Художник Дмитрий Пиликин уверен, что сейчас самое время раскладывать собранные во времена перестройки пробки от «Пепси» и «Байкала». «Байкальские» — по конфигурации карты озера, похожей на банан: символ современного искусства, придуманный тем же Уорхолом. «Пепсишные» — по всей остальной суше. Получается «Порт-

рет озера Байкал» — символ российской национальной идеи в окружении цветастого, но недружелюбного Запада. В конце 80-х «Байкал» был альтернативой «Пепси», такой же пенный и коричневый, но более близкий к привычным советским людям фруктовым лимонадам. Ныне национальную идею перелили из изящных стеклянных 0,33 л бутылок в пластиковые двухлитровые фугасы. Шарм пропал, а национальная идея осталась, перевоплотившись в название никому доселе неведомой финансовой фирмы, купившей за бешеные деньги крупнейшую в стране нефтедобывающую компанию.

...Жан Бодрийяр в книге «Прозрачность зла» говорил о современном иконоборчестве как перепроизводстве пустышек: «Искусство растворилось не в возвышенной идеализации, а в общей эстетизации повседневной жизни, оно исчезло, уступив место чистой циркуляции образов, растворилось в трансэстетике банальности». Дмитрий Шагин приклеивает фотку БГ к фанерному аэроплану. Помещает изображение Юрия Шевчука внутрь неизвестной детали от трактора, и тот становится водолазником. «Подводник» Слава Бутусов выглядывает из-за автомобильного масляного фильтра, приделанного к нарисованной подложке. Кумиры толпы стали заложниками пустоты, погребенными в герметичное пространство шагинского коллажа. Впрочем, идолопоклонство и пустота — всегда рядом. Кумиры обычно создают себе те, чей уровень самодостаточности опустился ниже порога, за которым теряется инстинкт самосохранения.

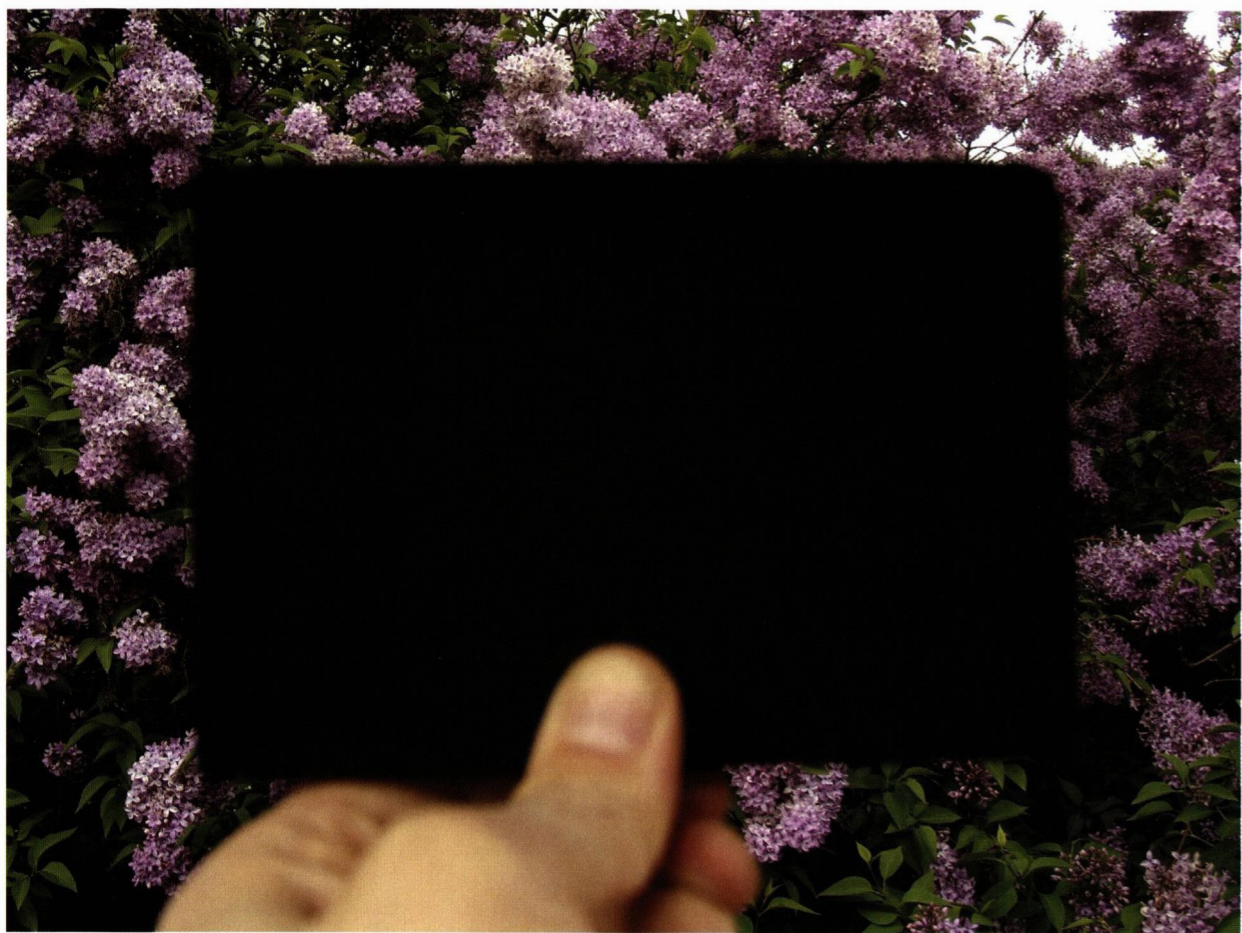
Иная пустышка в шитом коллаже Софьи Азархи. Мужчина в строгом черном костюме вышивает золотой ниткой лейбл «CD». Это портрет Кристиана Диора — поясняет художник в этикетке, иронизируя над теми, кто слабо разбирается в брэндах. Но, может быть, лучше

пребывать в неведении и покупать костюм, который удобно носить, а не топорщить на пузе торговую марку?

Русским брэндом — сначала в мире, теперь и в России, стал Казимир Малевич, по-прежнему не понятый и одновременно всеми признанный. Владимир Козин сколлажировал римейк картины «Красная конница». Ему пригодились затертая ковровая дорожка и безвкусовые штампованные пластмассовые конники, заменившие в 70-е годы прошлого века дорогостоящих рукодельных оловянных солдатиков. «Ура, Малевич!» — кричит Козин, но его никто не услышит. Зачем? От валоризации до профанации уже не шаг, а сделанный шаг: бодрый-осветленный икона не требует почитания Малевича. Но только его массовидного имиджа, до которого козинский Малевич не дотягивает.

...Господину Достоевскому пора в архив. Слезы ребенка давно пролиты, а мир существует, как ни в чем не бывало. Нарисованный гуашью синеглазый бойкий мальчишка, обшитый берестой, нагло глядит с коллажа Петра Митурича. Он сам кого угодно доведет до слез.

Время пустышек стало отсутствием времени как такового. Миг равен веку, секунда растиражирована на длину человеческой жизни. Когда картинка мелькает слишком быстро, глаз не успевает и схватывает случайно выбранную комбинацию световых пятен. Естественный спутник земли в картине Айвазовского «Константинополь при лунном освещении» совершает свой привычный круг, еженощно отражая Айя-Софию в водах Босфора. Вячеслав Колейчук зеркалит репродукцию ночного пейзажа мариниста и прячет за бумажным листом жужжащий моторчик. Но луна, как гвоздем прибитая, опровергает Коперника и Галилея.



Весна за черным экраном. Фотография. 2003

уроки вадима захарова

Третьяковская галерея, Крымский Вал. Вадим Захаров. 25 лет на одной странице. До 5 марта. Галерея «Stella Art». Вадим Захаров. Уроки в будуаре. До 5 марта

Вадим Захаров (р. 1959) — художник, коллекционер, издатель, архивариус, фотограф. По собственному признанию, ему скучно быть только художником. Его интересует культура в широком смысле — с ее различными моделями, системами, кодами. В 1980-е годы именно эта тяга к общекультурной игре в борхесовском духе и привела молодого художника в круг московского концептуализма.

Захаров принадлежит к младшему — третьему после Ильи Кабакова и Андрея Монастырского — поколению московских концептуалистов. Уже в конце 1970-х годов он заявил о себе как об участнике арт-процесса. Во время перестройки, как и большинство его друзей-коллег, Захаров уехал из СССР и работал в разных странах. В данный момент основные места его жизни и творчества — Москва и Кельн. Захаров принимал участие во многих престижных международных выставках: 49-я Венецианская биеннале, «Москва — Берлин: 1950—2000» в Москве и Берлине. Созданный им к 100-летию со дня рождения Теодора Адорно памятник украшает Адорноплац во Франкфурте.

Впервые для российского зрителя выставка в Третьяковской галерее разносторонне представляет все направления деятельности Захарова: инсталляции, объекты, авторские книги, живописные произведения, видео, фотографии, видеоархив выставок с 1989 по 1996 годы, а также работы, выполненные в разное время в соавторстве с Сергеем Ануфриевым, Игорем Лутцем, Виктором Скерсином, Иваном Соколовым. Всего — около 90 экспонатов. Выставка приурочена к 25-летию деятельности художника и включает произведения 1980—2006 годов.

Название — «25 лет на одной странице» — отсылает к предыдущим проектам художника: «„Маленький принц“ на одной странице» и «100 русских сказок на одной странице». Захаров сканировал сотни страниц сказок Афанасьева и затем воспроизводил их на полосе формата А4. Получился текст, насыщенный и спрессованный, но невероятно трудный для чтения, как бы набранный шрифтом Брайля.

В соответствии с замыслом автора, в залах Третьяковки аналогичным образом спрессовано творчество художника за четверть века. Хронология в экспозиции сознательно не соблюдается. Работы под-

бирались по принципу взаимосвязи, по общности «ключей», кодов, интерпретаций. Часто, отталкиваясь от одного сюжета, Захаров выходит на другой. Например, в снятом на пленку перформансе, когда художник вступил в схватку с борцом сумо (своего рода римейк давнишней акции сюрреалиста Артюра Кравана, безнадежно боксирувавшего с профессионалом), он вычленил и развил сюжетную линию о последующей трагической судьбе японской девушки, снимавшей акцию.

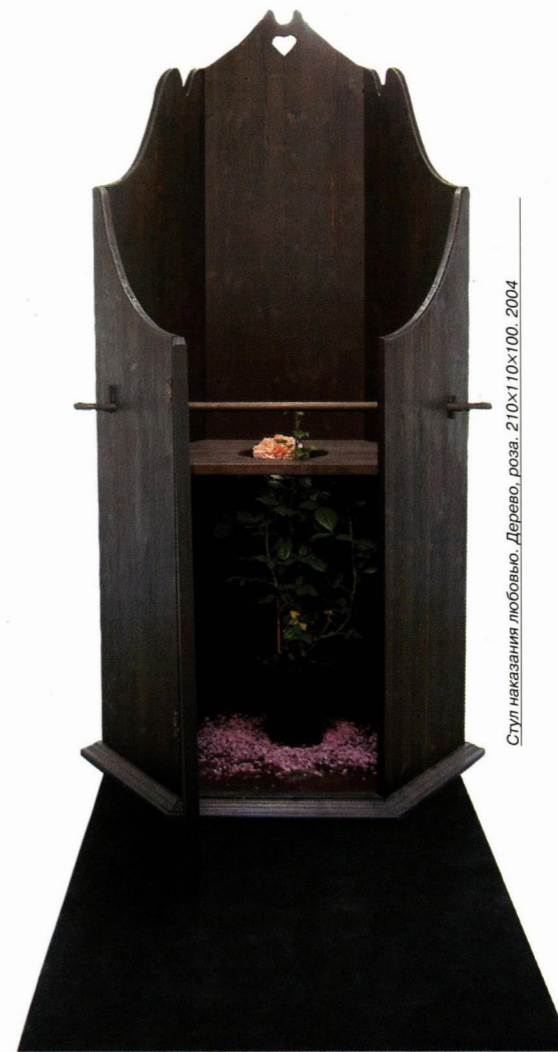
В своих «сочинениях» Захаров в известном смысле следует хармсовской традиции, которую так или иначе можно обнаружить в творчестве Кабакова и других мэтров «московской школы концептуализма». Как и они, Захаров в первую очередь художник: не только и не столько дизайнер, хотя он выпустил уже около 60 книг и является директором собственного издательства в Кельне «Пастор Зон», сколько художник, осмысливающий посредством книги впечатления от действительности и затем возвращающий ей свои выкладки.

Проект «Уроки в будуаре», продолжающий идеи известной книги маркиза де Сада и демонстрирующийся в «Stella Art Gallery», подготовлен автором еще в 2003 году. Это серия лекций, прочитанных ведущими критиками, искусствоведами, философами в интимной будуарной обстановке, наедине с девушкой-моделью, лежащей на диване, при отсутствии зрителей. Видеозаписи лекций и транслируются в галерее. Идея проекта состоит в том, что Слово и Красота Вадим Захаров ставит в ситуацию вечного противостояния. И зритель, который просматривает/прослушивает эту запись, тоже оказывается в положении человека, не уверенного до конца, что или кто важнее в данной ситуации: Девушка или Лектор, Красота или Слово.

Произведения концептуальных художников традиционно считаются трудными, «уклончиво непонятными». Но Захаров создает экспозицию таким образом, что весь разножанровый и разноконтекстный материал воспринимается легко.

Определение Бориса Гройса «художник должен стать всем, если не хочет быть никем» в полной мере относится и к Захарову, который выступает одновременно в нескольких ипостасях: куратора и критика, архивиста и издателя, художника и интерпретатора.

НОМИ-инфо



Стул наказания любовью. Дерево, роза. 210x110x100. 2004



Фонтан. 1992

в клетке — свобода, неволя — за ее пределами

Государственный Эрмитаж, Молодежный центр. Виталий Пушницкий. Железный век. До 5 марта

Выставка Виталия Пушницкого «Железный век», которую питерский ГЦСИ показал в Молодежном центре Эрмитажа на Мойке, 45, акцентирует внимание на большой теме «современное искусство и общество». Насколько востребованы художники, какой мессидж они посылают своему зрителю?

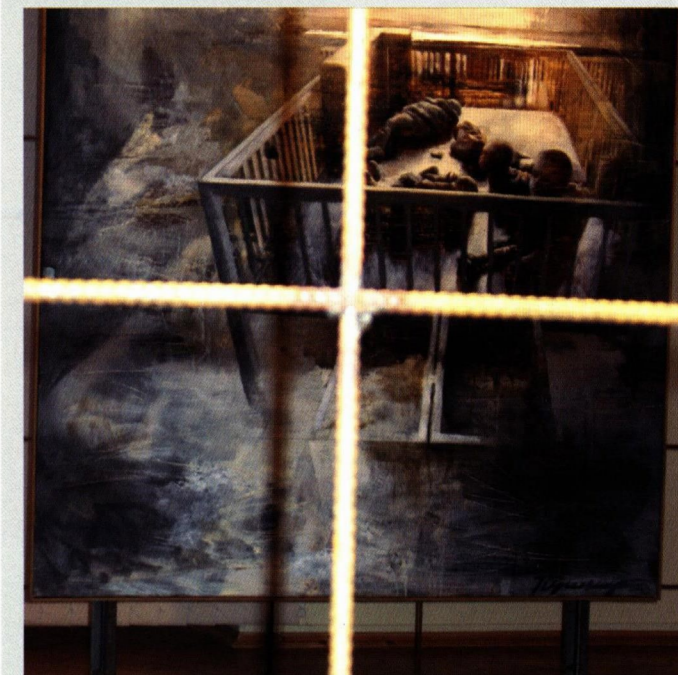
Эпиграфом к выставке можно считать однодневный проект «Круг-3», показанный накануне эрмитажного на чердаке «Белка и Стрелка» — в крошечной галерее, придуманной самим Пушницким. Отсылка к Александру Солженицыну и проекту Петра Белого «Круг-2», показанному одновременно в Галерее Марины Гисич, умышленна и очевидна. Белый фотографировал задворки постсоветской империи — сараи, многоэтажки, горы из бревен и гнилой картошки — и «загламурил» их новогодними лампочками. Если вы поверили светочам, то попали в круг второй. В круге третьем Пушницкий показал полотно, изображающее руки в кандалах. Не автопортрет, но о судьбе художника — точно.

В центре выставки «Железный век» — одноименная инсталляция, состоящая из огромной стальной клетки, внутри которой развешены картины, обращенные к зрителю тыльными сторонами. Название и содержание не имеют значения. Как бы зритель ни ловчился, он не сможет рассмотреть ни одной картины. Пушницкий тематизирует недоступность искусства, несвободу зрителя в выборе того, что ему смотреть.

Художники программы «Escape» в проекте «Too Long to Escape», показанном в российском павильоне на 51-й Венецианской биеннале, рефлексировали невозможность «коннекта» между зрителем и современным искусством как априорную данность. Пушницкий, сварив решетку из арматуры, настаивает на ином: зрителю заморочили голову попсовой кашей, лезущей из всех медиальных каналов.

В соседнем зале размещена вторая часть инсталляции. Экраны двух старых телевизоров и одного компьютерного дисплея Пушницкий навечно закрасил как бы фрагментами новостей с падающими самолетами. Художник пародирует навязывание «страшилок», у него изображен самолет-этажерка, отлетавший свое еще до появления телевизоров. Впервые подобный телевизор был показан около года назад в галерее «Д137». Теперь «телевизоры» помещены в застекленный музейный шкаф: насилие над зрителем стало бесспорным свершившимся фактом.

Дмитрий Новик



Из проекта Виталия Пушницкого «Железный век»

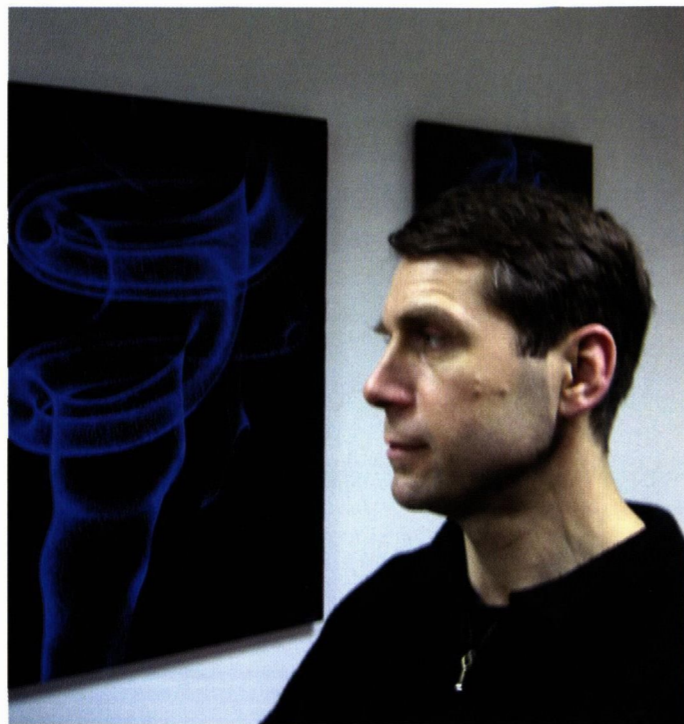
первая попытка инновации

В феврале Экспертный совет ежегодной всероссийской премии по современному искусству «Инновация», которая впервые будет вручаться в начале апреля в Москве, объявил список номинантов по итогам 2005 года. В номинации «Поддержка современного искусства» на премию претендуют издатель журнала «НОМИ» Юрий Калиновский и Московское отделение Фонда Форда.

«Инновация» призвана заменить для художников Государственные премии, которых теперь три на всю культуру. Пожалуй, единственной из пяти номинаций, не вызывающей вопросов к учредителям новой премии, стала номинация «за поддержку». У остальных четырех много проблем. Впрочем, это было очевидно год назад, когда объявлении о премии завершилась I Московская биеннале современного искусства. При внешней логичности четырех номинаций (произведение визуального искусства; кураторский проект; теория, критика, искусствознание; творческий вклад в развитие современного искусства) — динамичный и разнообразный contemporary art, в отличие от кино, театра и литературы, плохо поддается классификации в сравнительных параметрах. Так, в номинации «произведение» собран подходящий синклит из 21 современного автора. Называю лишь некоторых — Ольга Чернышева, Владислав Ефимов, Алексей Каллима, Авдей Тер-Оганьян, Ростан Тавасиев, Александр Пономарев, группа «АЕС+Ф», Леонид Тишков, Андрей Бартенев. Но вряд ли можно объективно «сравнивать» совершенно разных Андрея Монастырского и «Синих нов», Елена Елагину — Игоря Макаревича и Сергея Браткова. Безусловно, разделение на подноминации сильно усложнит процедуры, зато даст более объективную картину современного искусства в России. Именно этого добиваются организаторы премии.

Аналогичная история с кураторскими проектами. Под одну гребенку попали арт-гид по Калининграду, разные по задачам и бюджету фестивали в Москве и Ширяеве, а также два грандиозных выставочных проекта в Третьяковке — «Сообщники» и «Русский поп-арт».

Теоретическая номинация оказалась весьма скромной: для появления качественного искусствознания нужны годы. Тем не менее не следовало номинировать дважды одного, даже всеми уважаемого, Андрея Ковалева.



Издатель «НОМИ» Юрий Калиновский в редакции

Наибольшие претензии вызывает номинация «творческий вклад». Не тем, что трижды (!) встречаются имена из списка произведений и кураторского листа. Количество номинантов — 11 — вызывает полное недоумение. Изначально эта номинация предполагала награждение ветерана движения Эдуарда Гороховского (хотя покойного не следовало бы беспокоить здешней суетой), но никак не активно работающих художников и кураторов. Обычно победителя в подобных номинациях объявляют заранее, не публикуя списка остальных претендентов, тем самым щадя самолюбие заслуженных людей. В «Инновации» у сильных художников и кураторов появилась возможность быть прокаченными дважды. Или стать предметом для разговоров «здесь не дали, но там отыгрался».

Дмитрий Новик

анонс



Пеетер Аллик. Художник и его курица. 1998

охотники в пейзаже

4 апреля в Выставочном зале «НОМИ» открывается выставка «Пейзаж с охотником и собакой». Эта выставка не концептуальная и не коммерческая, она просто о любви к стране под названием «Охота». У этой страны свои границы, территории и законы, свои история и искусство, свои жители, свои друзья и чужаки. Главным в ней была и остается природа.

Ольга Носкова занимается фотографией сравнительно недавно. Это ее первая экспозиция — на ней будут представлены работы последних двух лет. Может показаться странным, что женщина снимает охоту. Но Ольга много лет путешествовала с мужем, настоящим охотником, знает о любимой мужской забаве не понаслышке, поэтому женский взгляд на охоту может оказаться интересным и необычным.

Александр Бакусов, известный петербургский архитектор, представит публике свои рисунки и акварели. Все они выполнены во время охоты, на привалах и ночевках или в одиноких путешествиях с собакой.

Наверное, многие в детстве с наслаждением перелистывали книжку Эрнеста Сетон-Томпсона, а потом ходили по снегу, рассматривая следы невиданных зверей? Если что-либо подобное происходило с вами, то наверняка вам будут понятны лиризм и тонкое чувство света, драматизм движения и точность репортажа в фотографиях Носковой. Как и желание остановить мгновение в легких акварелях и набросках Бакусова. Все это — уходящий силуэт охотника, верная собака — сейчас так же вписано в круговорот природы, как и много, много лет тому назад.

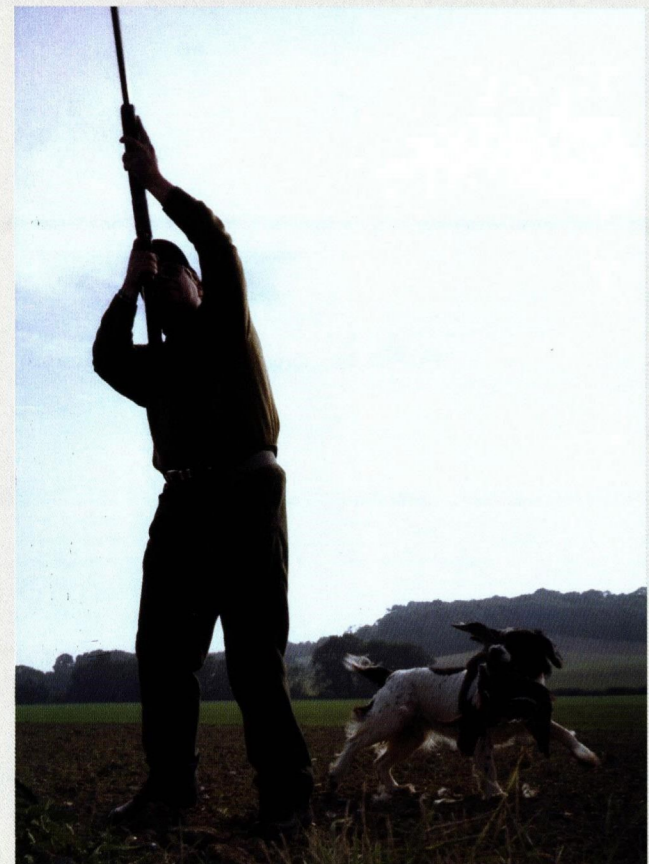


Фото Ольги Носковой

анонс

пеетер аллик: строгая нежность ко всему, что движется

С 11 марта в Выставочном зале «НОМИ» — графика эстонского художника Пеетера Аллика.

Аллик — художник известный не только в Эстонии. Он родился в 1966 году, изучал живопись и графику в университетах Таллинна и Тарту, сотрудничал с независимым арт-товариществом «Курса», теперь живет в небольшом городке Пуурмани. В 2002-м Аллик получил Гран-при на VII Международной биеннале графики стран Балтийского моря «Калининград—Кенигсберг», в 2003-м его работы впервые были показаны и в Санкт-Петербурге — также в Выставочном зале «НОМИ», в рамках проекта «Новая визуальность».

Новая выставка будет называться «Художник и курица». Это созданные в 1992—2006 годах 10 листов в технике линогравюры, увеличенные цифровым методом до формата 1,5×2 м, и панорамная картина 2,5×7,5 м.

Творчество Аллика стало широко известно во многом благодаря его самобытной графической манере, «оптическое» воздействие которой производит особенно сильное впечатление в работах крупного формата. Фирменный стиль художника — огромные черно-белые печатные листы, выполненные в узнаваемом стиле чередования контрастных полос. Эти работы обращают на себя внимание прежде всего своими монументальными размерами, а также — бредовым наслоением образов, решенных в строгой, традиционной гравюрной манере.

Аллик не принадлежит к распространенному в современной гравюре типу профессионалов-виртуозов, для которых техника — это

все. Нет, эстонский художник относится к своей арт-деятельности осмысленно, можно сказать концептуально. Свою концепцию он определяет как идею возможного будущего произведений, выполненных в технике гравюры на дереве. В XIX веке ксилография была широко распространена и использовалась для оформления газет, журналов, книг. Распространена она и теперь, хотя воспринимается уже как архаичное искусство. Аллик относится к гравюре на дереве как к своеобразному источнику поп-арта, материалу для трансляции актуальных идей.

Баланс между классичностью манеры изображения и актуальностью подачи произведений — отличительная черта эстонского художника. Работы Аллика хотя и решены в формате серьезного искусства, вовсе не скучны. Его крупноформатные гравюры-постеры, конечно, подходят для экспонирования в традиционном музее, но могут и украсить стены какого-нибудь модного места, клуба или ресторана. Их можно воспринимать и как результат долгой вдумчивой работы (обычно Аллик создает не более четырех произведений в год), и как эффектное «пятно», занимательную картинку.

Его манера напоминает оп-арт. Аллик не скрывает этого влияния и даже называет одним из своих учителей Виктора Вазарели. Однако для эстонского художника важен не только эффект оптической динамики, но и собственно сюжет, не только техника, но и образ сам по себе.

Персонажи Аллика — люди, звери, птицы, предметы. Художник предельно четко и просто строит их комбинации. Два-три персонажа, и композиция готова. Остроумно сталкивая друг с другом разные об-



Пеетер Аллик. Искусство второго плана. 1999

разы, он как будто следует распространенной в постмодернизме игре контекстами. С другой стороны, произведения Аллика можно «прочсть» — они эмблематичны — и как творения старых мастеров. Эти работы наполнены переосмысленными образами из классического искусства, потому зачастую воспринимаются как интеллектуальные коллажи, где приемом художественного монтажа наслаиваются друг на друга тела, предметы, формы, идеи. Установленный порядок вещей нарушается. Мир как бы сходит с ума. Он больше не подчиняется законам логики. Утопия, а гораздо чаще антиутопия — вот к чему тяготеет парадоксальная фантазия Пеетера Аллика. Эта тенденция особенно ощутима в графических сериях «Искусство второго плана», «Конкретные решения» и «Европа».

Эстонский художник продолжает абсурдистскую традицию в современном искусстве. Не чужд он и черному юмору («Меланхолия», «Коммуникация»). В графике Аллика, по настроению близкой старой европейской школе, зритель иногда обнаруживает абсолютно современные и, кажется, несвоевременные вещи: «вмонтированные» в классические образы предметы массового потребления, надписи-графити и так далее.

Проект «Художник и курица» — того же порядка. Возможно, это обыгрывание распространенного в классическом искусстве сюжета «Художник и модель». Высокий стиль внезапно оказывается в реальной, простой и грубой жизни, где есть место и печали, и радости. Ведь курица — это и смешно, и грустно, если вспомнить об угрозе птичьего гриппа. Аллик любит сталкивать образы и понятия, придавать этим мощный энергетический заряд своим произведениям, делать их действительно живыми. Однако в его работах не стоит искать логического смысла — лучше, как говорят в Эстонии, «думать животом».

НОМИ-инфо

В открытии проекта Пеетера Аллика в Выставочном зале «НОМИ» примет участие эстонский музыкальный коллектив «Weekend Guitar Trio», соединяющий электронную музыку и джаз. Это трио — гость «Дней эстонского джаза в Санкт-Петербурге», которые состоятся 10–11 марта.

weekend guitar trio

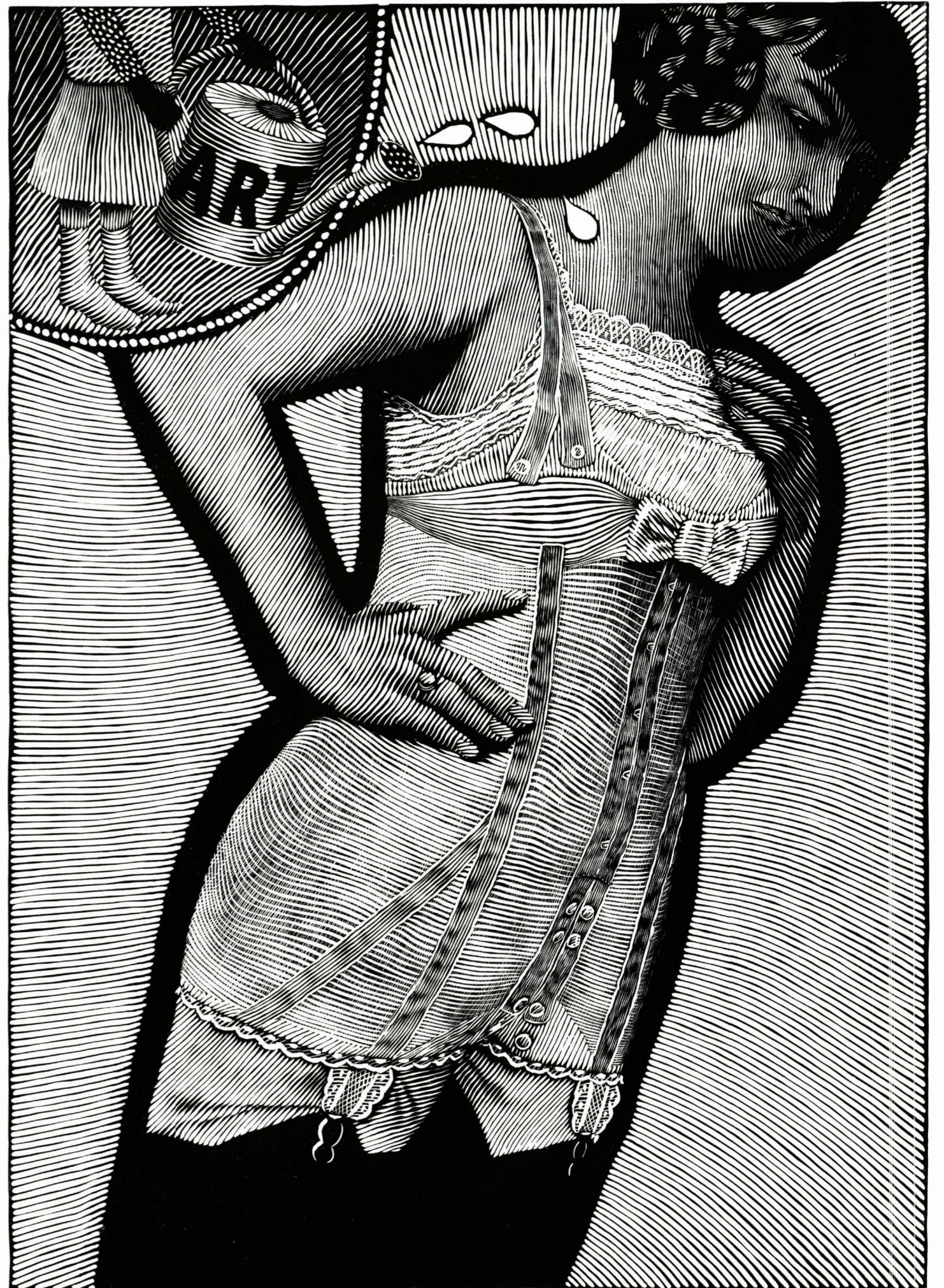
Состав: Роберт Юрьендаль, Тынис Леэметс, Март Соо (гитары).

Трио образовано в 1993 году, создает импровизационную музыку для трех гитар и электроники. На творчество группы оказали влияние джаз, электронная музыка и музыкальное наследие народов мира. Трио выпустило 5 CD, прозвучавшие в эфире ВВС и многих других радиостанций Европы. Выступало в Эстонии и России, а также в Великобритании, Германии, Греции, Литве, Молдавии, Финляндии, Франции, Чехии, Швеции. На конкурсе гитарной музыки в Лозанне заняло первое место в категории джазовой и современной музыки.

Коллектив работал с современными ди-джеями, ударниками, народными музыкантами, певцами, Национальным мужским хором Эстонии, ансамблем старинной музыки «Vox Clamantis». Исполнял произведения, написанные для него такими эстонскими композиторами, как Тыну Кырвитс, Анти Маргусте, Яан Ряэтс, Мирья Талли и Тойво Тулев. В 2002-м для трио написали музыку и некоторые молодые немецкие композиторы.

В конце 2005-го, после годичного эксперимента с электронной музыкой, трио вновь обратилось к акустической гитаре.

«Самым большим сюрпризом фестиваля стал ансамбль „Weekend Guitar Trio“, который, используя весь арсенал эффектов и расширенные технические возможности (например, игра смычком и выборочное использование периферийных сторон инструментов), создал неповторимую природу звука, надолго остававшегося в памяти и после окончания концерта (например, включение записи преобразований CD эстонской хоровой музыки с использованием множества педалей было просто потрясающим)» (Bill Shoemaker, «JazzTimes»).



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 «Пулков»
Киоск в Академии художеств — Университетская наб., 17
Музей-квартира А.А. Блока — ул. Декабристов, 57
Музей нонконформистского искусства — Пушкинская ул., 10
ЦВЗ Союза художников — Б. Морская ул., 38
ЦВЗ «Манеж» — Исаакиевская пл., 1
Галерея «Арт-Взгляд» — Железноводская 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» — Новосельская ул., 16
Галерея «Мансарда художников» — Б. Пушкарская ул., 7
Музей «Царскоесельская коллекция» — г. Пушкин, Магазиная ул., 40
Галерея «Астро-Софт» — Литовская ул., 10
Галерея «Арт-аллея» — пр. Энгельса, 109 / 2

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 — Ермолаевский пер., 17
Кафе «Пирог» — ул. Б. Дмитровка, 12/1
Книжный салон «Викмо-М» — Н. Радищевская ул., 2/1
Книжная лавка архитектора — ул. Рождественка, 11
Книжный магазин «Билингва» — Кривоколенный пер., 10, стр. 5
Книжный магазин «Фаланстер» — Мал. Гнездииковский пер., 12 / 27
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
Арт-маркет «Передвижник» — ул. Фадеева, 6

Белоруссия

Витебск: Музей Марка Шагала — ул. Путьна, 2

Регионы

Архангельск: Архангельский областной музей изобразительных искусств — пл. Ленина, 2
Астрахань: Картинная галерея им. Б.М. Кустодиева — ул. Свердлова, 81
Брянск: Брянское художественное училище — ул. Максима Горького, 20
Волгоград: Музейно-выставочный центр — ул. Калинина, 13
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: картинная 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
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

e-mail: art@worldart.ru

ISSN 1560-8697



9 771560 869017