

Новый Мир Искусства

НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

6/53/2006





Новый Мир Искусства
НОМИ

6/53/ 2006

журнал издается в Санкт-Петербурге с 1998 года

издатель ООО «Редакция журнала
„Новый мир искусства“»

директор Юрий Калиновский (yuriy@worldart.ru)

главный редактор Вера Бибикова (vera@worldart.ru)

заместитель главного редактора

Александр Котломанов (kotlomanov@worldart.ru)

бильдредактор Александра Калмыкова
(kalmykova@worldart.ru)

ответственный секретарь

Инга Мушкина (office@worldart.ru)

специальный обозреватель и куратор

новостного портала «НОМИ»

Дмитрий Новик (portal@worldart.ru)

разработка дизайна:

Филипп Донцов, Надя Зубарева

корректор Лиза Вертина

коммерческая служба Дмитрий Седых

производственный отдел Александр Гончаров

экспедиторская служба Леонид Новожилов
(pr@worldart.ru)

фотосъемка: Марина Гуляева, Евгений Терехов,
Дмитрий Новик, Алексей Балакин, Александра
Калмыкова

допечатная подготовка Александр Балабанов

техническое обеспечение Сергей Ивахно

Редакция оставляет за собой право
не вступать в переписку с авторами.
При slанные 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: К 10-летию МДФ. Из архива
Московского Дома фотографии

2-я стр. обложки: Из коллекции «Красавица»
петербургского дизайнера Татьяны Парфеновой.
ГРМ. 2006

3-я стр. обложки: К открытию проекта художника
Марины Азизян в «НОМИ». Куклы из спектакля
«Письма только для своих». Фото Евгения Терехова

Печать — типография «Премиум-пресс», 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.

Антон Успенский
лучшее

артикуляция / про советское

Валентин Дьяконов

не прислоняться

Александр Боровский

татьяна назаренко: пространство по себе

Михаил Волков

река времен владимира козина

Александр Котломанов

дары вождям: любовь народа

Петр Разумов

витя цой всегда со мной

территория авангарда: ближнее чтение

Борис Соколов

фотосудьба александра родченко

Антон Успенский

воскрешение формы

сезонный дневник

**ARCO (Мадрид), Лентос (Линц), Музей современного искусства (Стокгольм),
Музей Соломона Р. Гуггенхайма (Бильбао), ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва),
Академия художеств (Берлин), ГЦСИ (Санкт-Петербург), Музей американского
искусства Уитни (Нью-Йорк), Сакскебинг (Дания), Музей Эрнста Бейелера (Базель),
Галерея Уайтчепел (Лондон)**

Кира Сагир

fiac-2006: коротко о главной

Галина Наумова

paris-photo: фрагменты фотоимиджа

Астрид Фольперт

музей боде: очаровательная прусско-флорентийская смесь

Татьяна Хейккиля

африка-ремикс: путешествие продолжается

Павел Войницкий

торонто: искусственный отбор

Александр Котломанов

осень-2006: время танцев

из книг

Валентин Дьяконов, Ирина Дудина, Александр Скидан,
Дарья Акимова, Елизавета Крылова, Александр Плюснин

рецензии

deadline

Ведущая рубрики — Елизавета Стрепетова

события

Дмитрий Новик

высота архитектуры

дефиле

Ирина Дудина

три сестры

**хроника одной строкой / петербург, москва, регионы
петербургская арт-хроника / обзор**

Оксана Лысенко

«система — это всё!»

Анна Матвеева

игры кончились, и... будет интересно

московский обзор дмитрия новикова

искусство в зоне философии

лекарство от насморка

лекарство от демиена херста

НОМИ-Новости

датская коллекция

Лиза Вертина

марина азизян: неужели никто не рассердится?

3

4

6

12

14

16

29

33

36

40

44

54

61

73

89

89

93

96

97

101

103

104



лучшее

Антон Успенский (фото автора)

Текст необходимо сориентировать. По-русски это означает определить сторону, где находится восток. Джума-пятница становится Параскевой и оборачивается шабадом-субботой. Граница размыта, непросыпающее пятно — Россия с лучшей в мире акварелью, дождями и слезами. Советская Россия — сырья вос точная страна, где западного туриста экзистенция тянет на зюйд-ост, к «азиатчине», а восточный странник останавливается с комфортом передохнуть (зачастую на всю жизнь) на пути к северо-западу, в «европы».

Дошкольное ответственное время я провел в азиатской ССР. В школу пошел в городе на Среднерусской возвышенности, где меня сначала дразнили узбеком. Ответить было что, детский фольклор позволял: «русский — в жопе узкий». Вообще-то так рифмовались все советские национальности, мои современники могут вспомнить.

В душевных поисках европеец-гяур пробирается сквозь чистилище России; азиат-басурманин, отрекаясь от напластований Азии, застраивает в непроходимости российских дорог. Транссибирские экспрессы обнаруживают на полустанках изобилие чайных церемоний, негу домашних халатов, очарование уютных женщин. Кухня вводит приезжих в устойчивое заблуждение. Немецкие художники, гостившие в Подмосковье, остались в убеждении, что национальное русское блюдо — шашлык.

Самым пролетарским из моих одноклассников был Андрей Дегтярев. Он мог сто раз отжаться от пола, уже пил одеколон и участвовал в недетских драках. После одной из них у него возник дефект зрения, глаз стал видеть в черно-белом режиме. Прикрывая другой, цветной, Дегтярев безошибочно определял силу тона на уроках рисования. И, пока глаз не вылечили, консультировал остальных, одноглазо жму ряясь. Из своей компании он принес выражение — «Все весьма за ебись, дорогая редакция!». В этом была нездешняя свобода, сейчас мне понятно — свобода безумной филологии, стиля вне школьной программы.

Бескровней всего царская Россия присоединила к себе азиатские колонии, будущие союзные республики. По восточной традиции, в семье советских народов не было сирот. Зато прижился комплекс опытного детдомовца — привычка к незаслуженным подаркам, убежденность, что тебе причитается без очереди как «потерпевшему». Естественным считалось мелкое внутрисемейное воровство с оттенком лихачества, под девизом «все в дом». Искалеченное конфуцианство громче всего, пожалуй, аукалось в дебрях советского государства семьи. Полнота государственного леса составлялась из неполных семейных дерев, идеология чучке побеждала в общественных местах — профком, партком, женсовет. Дома в наличии всегда была мать («муж гуляет, сын растет, бочка по морю плывет»). Дети, пересаживаясь с твердой мебели на мягкую, больше всего хотели попасть на ручки. На те, где сиживала девочка Мамлакат.

Сережкин отец приезжал домой обедать на своем ЗИЛе, ставил его во дворе. Можно было посидеть в кабине, лобовое стекло которой украшала надпись: «Не пей, Иванушка! — Не буду, Аленушка!». Лет через десять шофер умер от последствий алкоголизма; врачи пытались его спасти, ампутируя ноги. Рычаг переключения скоростей в ЗИЛе был оформлен зековским изделием — плексигласовым набалдашником с аloy объемной розой внутри. В хрустальном гробу спала царевна-красота, не замаранная трудовыми, не отываемыми бензином ладонями.

Государство занималось бесплодным осемьенением, плодило лагеря — детские, спортивные, взрослые. Человека не оставляли одного, его брали «на бусир», на поруки, «на карандаш». Родина не просто мать, но — герояня, и ты везде — в семье родной, многодетной. Барак, коммуналка, цех, столовая, клуб, библиотека отвечали уставу монастыря коммунистического труда. Райские куши санаториев насыщались одноглавыми пионерами-путти и геральдическими прайдами — козлами, орлами, львами. Кондитерские скульптурные композиции венчались избыточным звериным мужеством вожаков. Мягкими живописными группами располагался семейный продукт — анималистические дети допризывного возраста. Звание отца утверж

дились как высшая государственная должность, мальчики ценились по-восточному — как наследники, девочки тренировались стать при необходимости мальчиками. Необходимость была неизбывной.

Олег Сенюшкин рисовал в тетрадках замысловатые механизмы. Мотор, система ременных передач, разнообразные шестеренки и шатуны приводили к фрикционным движениям сложносочиненные предметы, способные, по мнению автора, удовлетворить. Варианты разрабатывались как для мужчин, так и для женщин. Рисунки волновали и были подобны как рабочие чертежи. Вообще в искусстве мы ценили реализм. Широко Сенюшкин прославился тем, что цветными карандашами скопировал бумажный рубль. После школы он купил на него семечек и получил мелочью 80 копеек сдачи. Как ленивый художник, он воспроизвел только одну сторону купюры, но убедительно сложил и покомкал фальшивку.

При разводе мы, дети, традиционно остались с матерью. Мать была настолько занята производством, что призора мы не чувствовали и делали наколки от забывчивости. Ваня-дурак, курит табак, спички ворует, дома не ночует. Горделиво начали приторговывать семейными реликвиями, соцартом. Реклама неофициального искусства выжимала слезу из западного кошелька: «Когда ласкали вы детей своих, я голодал...». Нонконформисты слипались в альтернативные семейные объединения, но у каэспэшников получалось трогательнее. Появились западные усыновители с прагматичным сектантством клубного типа. Ортодоксальное духовенство занималось административно-хозяйственными делами на перестроенной скромной территории. Русские батюшки стояли двумя ногами в вечности и не отвлекались на суетливую жатву неудобиц гастарбайтерами. Паства продолжала покупать иконы как горничные для наболевших мест.

В художественном училище преподавали ветераны войны, по праздникам их пиджаки тяжело познавали. Шрифты вел инвалид, потерявший правую руку, он любил, чтобы в каждой работе был «флюсик». Везде бродили старые чистяковские дрожжи; абстракционизм не мог конкурировать ни с чем — он просто входил в предмет «Основы композиции» на первом курсе. Потом печкой становилась живопись — Ромадин, «Ткачи», Туржанский, «Академичка». Импрессионизм коровинского замеса прихватывал как обязательная всеобщая инфекция. Местный божок на старших курсах выдавал провокационную тему «Жанровая сцена из тридцати фигур». Левее Моисеенко начиналась ненужная неизвестность, разоблаченная книгой Куккирина. Нужен был институт — Муха, Репа, Строгановка.

Советский реализм попал в зазор между импрессионизмом и сецессионизмом. Два нерусских слова с переделанной тульским умельцем начинкой заплясали на русский манер. Между климатологией впечатлений и геологией наблюдений. Комфорт светской беседы о погоде или сосредоточенность лекции о тектонике. Новый соцматериал обрабатывался испытанными салонными приемами в жанре зализованной светской хроники. Хрестоматийные иллюстрации тянули сок из глазных колбочек школьных поколений, становясь как живые. «Без меня картина неполная», — знает наследивший зрителя. Однако и следы полотен навсегда оставались в смотрящем (в каждом из нас есть занозы из шишкинского дендрария). Затверженный, намоленный, закланный устной и письменной речью, реализм словом укреплял свою плоть. С голоса первой учительницы мы заучили содержание репродукций, изложениями и сочинениями надышали так, что сами отогрелись. И теперь внезапным чревовещанием, прижившимися задоринками сигналили: «Какая красота!».

Я среди тех, у кого нет родины. По тех причинам — нет дома, улицы, и даже квартал давно выстроен по-новому. Воздушные корни протянуты за границу, к утраченной стране. Питательную пыль несет ветер с Италии, и не только. Не надо фильтровать, сроднись. Блаженны ли мы своим сиротством, беженством? Что уж сетовать на руть пространства, когда время ему под стать и лучшие буквы рождаются в лунной тени языка той ночью, о которой никак — прозой. Пролета фраза, внутри которой застряло обреченное, обрученное с языком время, мелькнувшее как дефис между крайними датами биографии: «Скоро ночь, и проходит уже».

Поверхность преодолена, элементы картины нападают (как терка) и втягивают (как пространство за «супрематической кулисой» у Пивоварова). В отличие от «обманок» Инфанте и Булатова нам предлагают занять место в произведении, а не оставаться в холодном одиночестве.

Валентин Дьяконов (с. 6)

М.Бахтин, достойнейший ученый, проживший свой век в безвестности, стал культовым героем, инициатором целой лавины наивного массового философствования. Назаренко отвечает на вызов времени — она много раскрутила этих карнавалов, гуляний, проводов... И язык изобразительный отработала виртуозно — чуть примитивизирующий (далние отзвуки Брейгеля и русский примитив XVIII — начала XIX века, впрочем — все претворено абсолютно авторски), но не без щепотки гротеска. Словом, с живописной репрезентацией все отлично (в западной традиции под репрезентацией понимают как раз изобразительный план, к беспредметной живописи это понятие не применяют). А с репрезентацией как таковой, то есть — с содержательным планом? Что репрезентирует художник?

Александр Боровский (с. 8)

В этом и секрет «популярности», потому что только на этого человека — Витю Цоя — хотел походить каждый. И Natasha Васильева-Халл обнажает этот нерв (думаю, что невольно). Потому что «молодые боги» (© А. К. Троицкий) совсем не боги — только забавные «андогины», смешные дурашки в белых подкрученных носочках, вымазанные губной помадой. А этот (местоимения — как они хороши!) человек один. И ему идет только ч/б (как в стареньком родительском телевизоре с крутилкой от смесителя, приделанной вместо переключателя) и сортирная форточка в правом верхнем углу кадра, потому что он — сверхреальность.

Петр Разумов (с. 14)

В фотографию утекло так много жизненных сил, что она стала частью жизни Родченко. Мир Бриков и Маяковского создан для нас его фотографиями. «Девушка с «Лейкой»» — фоторепортер Евгения Лemberg, предмет его серьезного увлечения, погибла в железнодорожной катастрофе в том же 1934 году, в котором выполнен снимок. Родченко не смог поехать с ней на этом поезде... А потом наступает 35-й год. Чувствуя глухую стену неприятия, художник вступает в дискуссию о советской фотографии с покаянными словами «бывшего индивидуалиста»: «Погружаюсь в фоторепортаж, спортивную съемку как самую трудную, чтобы излечиться от станковизма, эстетики и абстракции... Настроение упадническое... И я уехал. Это было спасение, это была путевка в жизнь».

Борис Соколов (с. 19)

Наш век умудрился даже из текстов Леонардо об искусстве сделать страшилку: не читайте их, они сложные; там все так ужасно зашифровано; там сплошные тайны, лучше мы вам сами перескажем. Популярная литература об искусстве — с ее качеством, примерно равным качеству карманных детективов, — родная дочь этого традиционного запугивания. Ну, ведь понятно же: раз в искусстве все так трудно постигается, то надо создать два варианта рассказа о нем: массовый — и элитный. И что после этого удивляться популярности Иена Пирса? Скорее надо удивляться тому, что двадцать лет назад Сергей Даниэль написал книгу, которая называлась «Искусство видеть». И еще более удивительно, что в 2006 году, спустя пятнадцать лет после первого издания, она вышла в свет вновь, и в московских магазинах уже осталось «только два экземпляра на складе; вы сегодня придете или до завтра отложите?». Она как раз из вымирающего разряда книг об искусстве, отвергающих разделение «массовый — элитарный».

Дарья Акимова (с. 58)

Не прислоняться

**московский романтический концептуализм
в поисках жизни**

Валентин Дьяконов

Государственная Третьяковская галерея. Эрик Булатов. Вот. 20 сентября — 19 ноября; Московский музей современного искусства. Франциско Инфанте, Нонна Горюнова. Артефакты. 6 октября — 6 ноября

Осенний выставочный сезон начался в Москве с двух беспрецедентных по объему ретроспектив — Эрика Булатова и Франциско Инфанте. Эти художники ассоциируются с направлением, которому в середине 1970-х дал название философ Борис Гройс, — московский романтический концептуализм. У обоих за рубежом было больше выставок, чем на родине, или по крайней мере не меньше. Их впечатляющие ретроспективы всегда производят на зрителя весомое впечатление и суть события радостные. Но искусство Булатова и Инфанте вызывает двойственные чувства.

Начнем с того, что в определенных моментах два этих художника схожи. Пусть Булатов делает «картины», а Инфанте — сложные инсталляции, переводящиеся позже на цеппелоид, но в том, как они строят композицию, есть общие черты. Они оба создают обманки. В основе формального построения их работ лежит эффектный прием совмещения нескольких пространств: перспективного (натурной съемки — в случае Инфанте) и геометрического (у Инфанте выступающего в виде объектов, встроенных в ландшафт). Зритель может ощущать себя и внутри картины — топающим по снегу вслед за «Лыжником» Булатова, и за решеткой — с брехтианской строгостью ограничивающей наше стремление вглубь.

У Булатова, однако, и пространство, построенное по перспективным законам, представляет собой подделку. Знаменитая картина «Опасно» является, скорее всего, тщательной перерисовкой размытой фотографии из советского иллюстрированного журнала. Таким образом, оба пространства оказываются поддельными. Так, и на картине «Слава КПСС» за красными буквами видится небо, которое уж никак нельзя назвать реалистичным, зовущим. Зрители-современники прочитывали эту картину как знак свободы — небо, ограниченное решеткой из букв. Сейчас же видно, что условно и небо, и клюквенный сок, которым истекает лозунг.

Структуры Инфанте расположены в пространстве природы. Подмосковье, Латвия, Испания предоставляют художнику свои фрагменты с открытой избирательностью. Пейзажи Инфанте хрестоматийны и оттого легче поддаются манипуляциям. Инфанте строит схожий с булатовским геометрически выверенный первый план. С помощью сложных построений природа без порядка поверяется схемой.

От конструкций Булатова и Инфанте веет холодом. И погоды на картинах Булатова, которые можно было бы назвать фотореалистическими, стоят морозные. Портрет супруги художника на фоне памятника Ленину завален снегом. У Инфанте на белом листе снега располагаются супрематические структуры. Иллюзорное пространство, воспринимаемое нами как реалистическое, должно быть нейтральным.

Эрик Булатов обладает редчайшей для художника способностью к рефлексии. В одном из текстов, написанном для выставки, он определяет часть своих экспериментов как попытку скрестить живопись передвижников и русский авангард в его наиболее политически ангажированном варианте. Кажется, та же интенция отчасти движет и Инфанте. По крайней мере в тех точках пересечения с Булатовым, которые мы обозначили.

И тут возникает вопрос: в каких отношениях состоит искусство московского концептуализма с так называемой «жизнью»? Какого рода воздействие должен испытывать зритель? Ясно, что передвижники и конструктивисты по-разному определяли для себя то усилие, которое



Франциско Инфанте. Театр неба и земли. 1986

должен сделать зритель у живописного произведения, чтобы соотнести изображение с собственным и коллективным опытом.

В сфере художественной полемики начала XX века мы видим, как представители одного поколения критикуют следующее за то, что оно пытается провести и укрепить границу между «эстетическим» и «общественным». Так, Репин ругает представителей «Мира искусства» за то, что они декаденты, существующие в закрытых салонах вдалеке от нужд современности. Александр Бенуа выговаривает художникам «Бубнового валета» за отсутствие стремления нести идеалы высокой культуры в жизнь — то есть обустраивать общество с помощью норм и правил, которые, по мнению Бенуа, содержатся в шедеврах мирового искусства на уровне интенций, выраженных прежде всего самим фактом технического совершенства.

И трудно понять, почему термин «жизнестроение» прижился только по отношению к творчеству и теории представителей русского авангарда. Передвижники и мирикуриски тоже видели свое искусство влияющим на общество. Авантгардное произведение «строит жизнь», вторгаясь в конкретное, физическое пространство зрителя, оформляя его реакцию на базовом уровне. Например, распространенная композиционная схема классической картины — треугольник — редуцируется до геометрической фигуры. Это сведение законов восприятия картины до базовых элементов обладало взрывной силой, что, конечно, еще Сезанн, пытающийся перевести наблюдаемый мир в каркас для красок. В тот момент художникам, по-видимому, казалось, что они постигли секрет «жизни». А от предыдущих

поколений они унаследовали стремление ее организовывать, стирая границу между эстетическим и социальным. Политическая ситуация располагала.

Однако она же и свела на нет стремление к физическому воздействию на пространство. Художники «социалистического реализма» предложили весомую альтернативу авангарду. Они не стали в позу классиков, но объявили себя людьми, которые их перечитывают. Эта позиция сохранилась довольно долго. В 1960-е годы молодые из МОСХа перечитывали ОСТ и ранние картины АХПРовцев, а художники андеграунда старались внимательнееглядеться в начало XX века. Оба советских слоя получали от этого взгляивания сильнейшую энергетическую отдачу. И потом — «новое» когда-то искусство обзавелось ореолом «правдивого» и «настоящего». Здесь можно наблюдать психологический механизм обращения к тому, что случилось однажды в первый раз. Советское искусство получило свой космогонический миф, в котором центральными фигурами стали Дейнека, Пименов и великие французы — Сезанн, Матисс «и примкнувший к ним» Пикассо.

К 1970-м годам, по-видимому, перечитывать было уже нечего, и настала пора подойти к истории аналитически. Говорят, что в СССР не было поп-арта, потому что в нем не было общества потребления. Но поп-арт возник не столько из-за изобилия продуктов, сколько по причине многократно возросшей роли рекламы, оболочки. Сам суп «Campbell's», разлей его в тарелки и предложи потребителю — простой американской семье, — стал бы в лучшем случае сюжетом кар-



Эрик Булатов. Знак качества. 200x200. 1986

тины Эдварда Хоппера. А его этикетка и повсеместное присутствие в качестве спутника жизни горожанина, его миф, банальный и всепроникающий, вдохновил Энди Уорхола на то, чтобы перенести рекламный продукт в искусственное пространство. «Кроме поверхности нет ничего. Она бездонна», — говорил Уорхол (в воспоминаниях Лу Рида), и под этими словами — честно и по-русски — могли бы подписаться Эрик Булатов и Франциско Инфанте. Первый абсолютно логично приходит в начале XXI века к картине «Венера перед зеркалом» с изображенной на ней фотомоделью, смотрящейся в зеркало. Мода как поверхность с бесконечным (если вам угодно) содержанием не могла не попасть в поле зрения Булатова.

Знак вещи, а не ее физическое присутствие. И как рифма — железнодорожный плакат, который назывался в качестве источника вдохновения и Булатовым, и Иваном Чуйковым, и другими концептуалистами. Условное изображение снабжено надписью строгого содержания. Реальный «случай на железной дороге» (чехарда планов будто сама подсказывает цитату из Хармса) остается за кадром. Интересно, что этот вид госдизайна эволюционирует вместе с Булатовым. Новый стиль предупреждений на загородных ветках электропоездов Москвы очень похож на красную серию Булатова. В ней передний план картины исчезает в алом пятне, символизирующем границу между миром картины и пространством существования зрителя. Попытка пробраться в картину может кончиться кровавым несчастным случаем, говорит эта серия. На плакатах начала 2000-х годов красным антропоморфным пятном оказывается нарушитель границы безопасности. Трудно подозревать в ЖД-дизайнерах знакомство с картинами живого классика.

Подобное совмещение планов является одним из главных приемов московского концептуализма. Вопрос только в том, какую нагрузку выдержат оба плана. Может ли зритель прожить без лазейки в третье пространство, в котором осуществляется контакт воображения и знака? Ведь примеры другого подхода к сочетанию планов в московском концептуализме есть. У Виктора Пивоварова квадрат становится мягким и превращается в кулису, а за ней предполагается скрытый, но оттого еще более действенный сюжет. Владимир Янкилевский создает разорванную, не систематическую геометрию в помощь своим персонажам, уходит в метафизику. И, наконец, Илья Кабakov, сохранив указания на поддельность геометрии и перспективы, вводит еще один план — сам предмет, например терку («Чья это терка?»). Поверхность преодолена, элементы картины нападают (как терка) и втягивают (как пространство за «супрематической кулисой» у Пивоварова). В отличие от «обманок» Инфанте и Булатова нам предлагают занять место в произведении, а не оставаться в холодном одиночестве.

татьяна назаренко: пространство по себе

Александр Боровский

ГРМ. Мраморный дворец. Татьяна Назаренко.
Исчезающая реальность.
16 ноября — 18 декабря

Начнем с того, что Татьяна Назаренко как художник обладает таким редким свойством, как жизненность. Качеством, которое в ней не то, чтобы никто особо не подозревал, но поначалу по-просту не заметил. Попробуй сказать такое в 70-е годы: слово «жизненность», вполне согласно теории речевых актов, прямо означало репрессивность по отношению к поиску, самовыражению, самоидентификации и даже живописной культуре. Именно жизненности требовал от искусства официоз, имея в виду банный миметизм и, главное, «участия в жизни страны».

Конечно, была немецкая, бойсовская, акционистская версия жизненности как работы непосредственно с социальным телом. Была уже и кабаковская стратегия снижения интонации и растворения в теле коммунальном. Но все это пока существовало в другом пространстве.

В пространстве станковизма, в котором развивалась Назаренко, жизненность со всеми ее интенциями была жупелом. Оппозицией жизненности, по принципу High and Low, была культура, музей, память. Благородное искусство опосредований — кодов, метафор, аллюзий. Все это было, естественно, High. Было убежищем, фрондой, эскапизмом. На языке либерального искусствоведения это называлось «искусство памяти». А о чем еще прикажете писать — тут по крайней мере безобидные искусствоведческие пасьянсы: ага, сюда — Северное Возрождение, а здесь, пожалуй, и французский классицизм пригодился. Разумеется, искусство памяти имело разные уровни. На низовом все было по-простееки: «Ко мне в мастерскую зашел Верmeer» или «В гостях у Рембрандта». Типичные названия из экспозиции популярных тогда молодежных выставок. На верхних пленебайского амикошонства не было: аллюзии, пластические цитаты и композиционные переклички претворялись живописно и выглядели пластиически органичны.

Назаренко был действительно близок музейный путь; более того, похоже, она в какой-то момент не видела другого в рамках предложенных тогдашней художественной ситуацией обстоятельств. Правда, в одной из своих работ — триптихе «В музее», она тематизирует этот выбор иронически, в традиционно-национальном духе: направо пойдешь — одно потеряешь, налево пойдешь — другое. Фланкирующие картины триптиха — суть музейный дисплей, экспозиция всего красивого, аристократического и старинного: миниатюры, письма, подсвечники (разве что намек — в самой живописной реализации — на жанр обманки несколько снижает интонацию «встречи с прекрасным»). В центре — внимавшие экскурсоводу несчастные советские тетки с прическами-киками и ввязанных «шапочках для зим» (похоже, это сквозная визуально-социальная тема наиболее зоркой к реалиям отечественной бытовой жизни линии нашей культуры — В. Высоцкий — Т. Назаренко — О. Чернышева. Правда, фотографии последней — женщин в шапочках-кактусах появятся много позже). Так что, несмотря на то, что искусство памяти во многом маркировано работами Назаренко, она сохранила и способность к самоиронии: и там и сям пропадешь — засохнешь в «духовности» или задохнешься в убожестве советского быта.

Во всяком случае художник работала с материалом памяти без придыханий и восторгов. Более того, рискну сказать, что в лучших ее холстах, согласно тогдашней критике, и презентирующих это самое искусство памяти, от памяти-то было немного. Взять ее популярнейшую картину 1980 года — «Пугачев». Сколько было говорено — один национальный герой, Суворов, везет другого национального героя — Пугачева — в клетке. Коллизия! Мне почему-то и тогда каза-



Трапеза. Х., м. 150x180. 1992



Переход. Инсталляция из 100 объектов, выполненных в человеческий рост. Фанера, брусья, м. Высота: 60—200. 1996. Фрагмент



Инвалид. Монтажная пена, акрил, м., дерево, металл. 100×80×60. 2006

лось, что дело не в исторической драматургии как таковой. И не в неизбежных аллюзиях — хотя, конечно, художник не отказал себе в удовольствии поддеть официальную духоподъемную историографию. Думаю, главное — в другом. В почти физически данном ощущении «сделанности» истории. Пассивности, безынициативности ее действующих лиц. Историческая энергия была, да вся вышла; историческое время истекло, бессмысленно отматывать его назад, к активной фазе борьбы, чтобы что-нибудь переиграть, выправить. Настолько бессмысленно, что и деятели, делатели исторического процесса как-то успокоились: ушел в себя Пугачев в клетке, погружен в свое Суворов на коне. В «Восстании Черниговского полка» это ощущение отыгранности, проигранности истории выражено еще нагляднее: хрупкие фигуры офицеров-декабристов безвольно падают врасыпную и бьются, как настольные скульптурные украшения императорских фарфоровых сервизов. Пассионарной фазы как будто и не было, история дана в своей безвольной, инерционной фазе. «Река времен в своем стремлении // Уносит все дела людей...», — Державин писал это в мафусиловом возрасте, «на пенсии». Чтобы молодой художник пришел к такому острому ощущению детерминированности истории, нужны были определенные личные качества миросозерцания (не мировоззрения — возможно, все, о чем идет речь, было еще не отрефлексировано, а интуитивно схвачено художником). А именно — ощущению ситуации безвременья, в которой живешь.

Так что Назаренко, в моем представлении, остается художником, показавшим остановку и исчерпанность позднесоветского времени как времени исторического, которую можно было увидеть по-разному. Кабаков показал эту исчерпанность, раздав шинель большого советского нарратива на клочки, на ветошь — анонимным «вшкаусидающим» персонажам. Булатов — перенастройкой советской оптики. Назаренко — методом от противного. То есть ее заинтересовала исчерпанность все еще вялотекущего советского времени путем репрезентации времени исторического — как отыгранного, стагнионно-

го, утратившего пассионарность. Дескать, из моего времени по-другому не увидишь. Так что судите о нем, моем времени, сами. Как ни прикидывай, а снова она оказывается наиболее жизненным художником. Только вот тогда об этом мало кто задумывался.

Культурное пространство было структурировано и опосредовано донельзя, в воздухе витали тропы — метафоры, намеки, отсылки. У охранительного лагеря они были свои, у либерально-интеллигентного — а к нему и принадлежала Назаренко — свои. На языке сегодняшних культуральных исследований все это называется — скрытые транскрипты: коды поведения в условиях доминирования и контроля. То есть — в ситуации властных отношений. Смешно думать, что доминирование и властные отношения действуют только на официальном поле. В пространстве либерального вольнодумства действовали свои транскрипты, свои пароли, идентифицирующие — свой-чужой. Одним из таких паролей, например, было, как уже говорилось, понятие музея — как памяти, духовности. Другим — карнавальность. Советские формы организации коллективного, все эти демонстрации и парады, подавляли, отчуждали, дегуманизировали. Другое дело — средневековый карнавал: стихийное самовыражение, незаорганизованная активность, самоосуществление человека в коллективном теле. Через карнавал — к свободе!

М.Бахтин, достойнейший ученый, проживший свой век в безвестности, стал культовым героем, инициатором целой лавины наивного массового философствования. Назаренко отвечает на вызов времени — она много раскрутила этих карнавалов, гуляний, проводов... И язык изобразительный отработала виртуозно — чуть примитивизирующий (далние отзвуки Брейгеля и русский примитив XVIII — начала XIX века, впрочем — все претворено абсолютно авторски), но не без щепотки гротеска. Словом, с живописной репрезентацией все отлично (в западной традиции под репрезентацией понимают как раз изобразительный план, к беспредметной живописи это понятие не применяют). А с репрезентацией как таковой, то есть — с содержательным планом? Что репрезентирует художник? Должен вроде бы — чувственную стихию, полную свободу самоосуществления, припадание к живым истокам бытия. Как договаривались, согласно пропуску-паролю. Что ж, и это все присутствует, но есть и другое. И это другое — важнее. Если сфокусироваться на конкретном, отдельном участнике назаренковского карнавального действия — ничего в нем свободно-стихийного нет, и сексуально-раскованного тоже: обычный такой мужичок, типичная пригородная тетка. И стихии самоорганизации нет: все стремится к центру, в котором что-то дают. (Много позже, в разнообразных «Пирах» и «Трапезах», «давать» будут саму художницу: она представит себя — как на блюде — в окружении карнавальных и пугающе реальных хищников из какого-то личного бестиария).

Вообще проблема репрезентации — наиболее острая в творчестве тогдашней Назаренко. Изобразительный план у нее обычно отработан убедительно и разнообразно. Причем она виртуозно апроприирует и претворяет самые разнообразные приемы — от живописи Хруцкого до поп-арта. Но план репрезентационный? В изобразительном плане она работает с очевидностями, узнаваемостями, а вот в содержательном — избегает однозначности. И часто вообще избирает стратегию уклонения от ответов. Вот ее излюбленный ход: дама из прошлого (иконографический источник может быть различным — от примитивизирующих портретов Григория Островского до некой обобщенной антроповско-рокотовской образности) впархивает в компанию одухотворенных молодых людей из ближнего круга художника. Или персонажи чеховского времени, подсаживающиеся за стол к современным интеллигентным дачникам. Пароль — «духовка»? (Так ерники 80-х стали снижать артикуляцию духовности, присущую семидесятикам.) То есть духовное родство, аристократическое избраничество на фоне общей бездуховности и низменности интересов. Все так, но за всем этим стоит что-то еще. Разобщенность какая-то, напряженность. Неуверенность, что ли. Если бы я был автором постструктуралистского толка, сказал бы — эпистемологическое и онтологическое сомнение. Скажу только — неуточность. Человек сидит на берегу «реки времен», как на краешке стула.

У Назаренко есть работа, которая, как мне кажется, специально посвящена репрезентации, — «Танец». Две стильные, в джинсы (80-й год!) одетые женские фигурки застыли в синхронизированном танцевальном движении. Щегольская, почти фотoreалистическая отработка формы — знак современности, композиция не отцентрирована, есть намек на другую медиу — фото или кино. На стене репродукции — знаки культуры. Мне кажется, у этой картины нет иного смысла, нежели репрезентация как таковая. То есть, по Брехту — показ показа. Показ вобрал все — и фетишизацию изображения как объекта желания, и знаки культуры, и знаки медийности. И за всем этим — отсутствие предмета репрезентации, пустота. Идеальная машина презентации на холстом ходу. В этом есть потрясающее чувство жизни 70—80-х годов! Хотя бы и в ее пустотности, пустотелости. Чтобы показать подобное, нужна большая смелость. Или интуиция. Или наивность. Не знаю. Во всяком случае Назаренко, пусть, возможно, почти на ощупь, неотрефлексированно, но — одна из всех семидесятников если не диагностировала, то показала болезнь, которая нас всех подстерегала. Ее можно определить старым добрым словом, которое я помню по Академии художеств, — формализм. Большинство, кстати, им до сих пор болеет.

Мне думается, Назаренко понимала необходимость как-то вырваться из этого мертвого, формализованного, перекодированного культурного пространства, в котором привыкли существовать мастера ее поколения. И, чтобы сделать это, она опробовала несколько путей. Откровенную театральщину и столь же откровенную стилизацию, как бы полагаясь на принцип — клин клином вышибают. Притчевость. Объективизированную форму с символическим подтекстом. Что-то там еще. Но этот выход, похоже, она нашла в презентации телесности, со времен Ницше в современной культуре противостоящей опосредованности, структурированности, знаковости — как подлинность, непрерывно становящийся поток живых событий. Эксперимент она ставит на себе, например в одной из самых откровенных и обезоруживающие искренних своих работ, — «Обнаженной».

Вторая половина 90-х была потрясающим временем для художника. Редуцируются огромные пласти привычного культурного окружения. Правила хорошего тона опосредованного, окультуренного, полного метафор искусства падают как рюмки со стола — с хрустальным звоном. И не в результате чисто художественных процедур — как если бы какие-нибудь антагонисты-акционисты незаметно подобрались и сдернули скатерть. Жизнь сама сыграла на руку Назаренко. Бытие само выплеснулось наружу со всей своей вульгарностью, брутальностью, но и витальностью. Не нужно было искать обходных или парадоксальных путей, чтобы выразить то, что интересовало художника всегда: бытовое и бытийное. Нужно было только найти способ визуализации, как говорил С.Эйзенштейн, «вырубания куска действительности». Картиенный ход — с его бонтонностью — был как-то не с руки. Нужен был другой способ. Счастливая находка — вырезанные фанерные силуэты, родом из уличной рекламы (при этом с какой-то архаичной тотемной родословной). И живопись — грубая, экспрессивная, хваткая, абсолютно адекватная натуре. А затем — живопись-скульптура из полиуретановой пены, радикально овеществленная простейшая метафора — пена дней. Как говорил старик Чистяков, по сюжету и прием. «Переход», «Московский стол», «Памятники» — иконография, топография, физиология новой русской жизни. Думаю, это самые живые вещи нашей арт-сцены. Они абсолютно узнаваемы: ниццим хочется кинуть монетку, девам — подмигнуть, знакомых по туловище взять под руку и отвести в сторонку — пошептаться. (Это и есть проявление телесности в искусстве — непосредственная, дорефлексивная реакция, действие.) Но только вдруг ощущаешь дистанцию, и не потому, что осознаешь, что имеешь дело с искусством (современное искусство как раз предполагает стратегии любой степени вовлеченности и контактности). Просто понимаешь, что эта дистанция — историческая, и в этих образах прямой повседневности, непосредственного бытия — «ворочается памятник». Похоже, Татьяна Назаренко на этом этапе нашла наконец пространство по себе: между бытописанием и летописанием.



Из проекта «Советский век. Реконструкция». Коллаж

река времен владимира козина

Михаил Волков

Галерея «Квадрат». Владимир Козин (коллаж), Виктория Илюшкина (звук). Советский век. Реконструкция. 20 октября — 2 декабря

Память — это то, что остается, когда уже все потеряно.

Можно помнить о себе. Перебирать свои дневники, засущенные в книгах листья, вспоминая о том, что говорил когда-то, и сожалея о том, что не договорил. Перечитывать любимые когда-то стихи, листать телефонные книжки с давно умершими номерами. Погружаться все глубже и глубже в себя прежнего, в самые глубокие подвалы своей памяти. Личную память как материал использовали многие — из художников в первую очередь Марк Шагал.

А можно помнить о том времени, в котором жил. Как выглядел троллейбусный талончик или логотип газеты «Смена»? какая был вкус у трехкопеечной газировки с сиропом или стаканчика мороженого за 19 копеек? с каким чувством листался журнал «Огонек» или слушалась речи вождей? Об этом может помнить человек, обладающий обостренной эмоциональной памятью, выбирающей из отшумевшего потока событий то второстепенное, что сейчас, в другую эпоху и в другой век, кажется самым значительным и главным. Поэтому что эти воспоминания объединяют живших тогда людей в особые социальные группы, именно они формируют поколения. Не чтение взахлеб одних и тех же книг или категоричное отрицание одних и тех же фильмов — а мелкие бытовые детали. Одни помнят, как все магазины были завалены кубинскими сигарами, а другие — уже нет. Именно здесь проходит граница между поколениями.

Такая память — самая хрупкая и самая короткая. Воспоминания о времени, как правило, возникают в виде хаотичных обрывков, где не-



Из проекта «Советский век. Реконструкция». Коллаж

избежно зияют пробелы и пустоты. Но обрывков, из которых можно реконструировать эпоху, воссоздать ее смысл и дух, расслышать доминирующую ноту. Проект Владимира Козина и Виктории Илюшкиной — это реконструкция коллективного прошлого, такого, какое является нам в длинной череде неструктурированных, разорванных воспоминаний, лишенных смысловой иерархии и какой-либо эмоциональной оценки.

Коллаж как авангардный объект, познавший свой расцвет в СССР в 20-е годы XX века, был потеснен при «развитом социализме» прочно внедренной в умы и вкусы советского человека советской же станковой живописью и вновь стал востребован лишь во второй половине 80-х годов. Но и тогда он носил ярко выраженную идеологическую функцию: намек на определенную эпоху путем превращения в арт-объекты ее самых узнаваемых, знаковых предметов. Задача проекта Владимира Козина «Советский век. Реконструкция» иная: думается, правильнее всего обозначить ее как осмысление того, каким образом в нас откладывается проходящее время.

Собственно он состоит из двух частей. Одна — это звуковая инсталляция, составленная из обрывков выступлений значительных лиц о значительных событиях, непрерывно звучащая в галерее якобы из старинной радионы. Ее автор (автор? можно ли в данном случае употребить это слово?) Виктория Илюшкина несколько лет работает с различными звуковыми рядами, составляя из них неожиданные конструкции, соединяя, казалось бы, несоединимое. Она уже приобрела известность как незаурядный деятель аудиоарта: так, ее «Песнь маяка» была отмечена информационным порталом «НоМИ» как лучший проект года. Но воссоздание «советского века» у Илюшкиной не получилось. Уж очень все звучит предсказуемо, «в лоб», иногда даже не попадая в доминирующее настроение коллажей Козина.

Впрочем, слово «настроение» по отношению к этим работам едва ли будет уместно. Они скорее обращены не к чувству зрителя, а к его разуму и больше походят на результаты научных исследований, чем на произведения искусства. Все полсотни представленных в рамках проекта коллажей — одного размера, выполнены в одной технике,

с использованием одинаковых материалов. Ксерокопии прихотливо подобранных страниц из старых журналов и газет, рекламных листовок, агитационных плакатов соседствуют с гофрированным картоном, шпоном разных оттенков и черной бумагой, на которую белым маркером нанесены однотипные поясняющие надписи. И, хотя сюжеты коллажей чрезвычайно разнообразны — от пионера-трубача 30-х до целующейся парочки 90-х, от упакованных в противогазы женщин в беретах до робкого советского юю со «знаком качества» на груди, от бравого Михаила Васильевича Фрунзе до нездачливых перепуганных экачепистов, — все они сливаются в единый поток, образуют своего рода «реку времен», которая

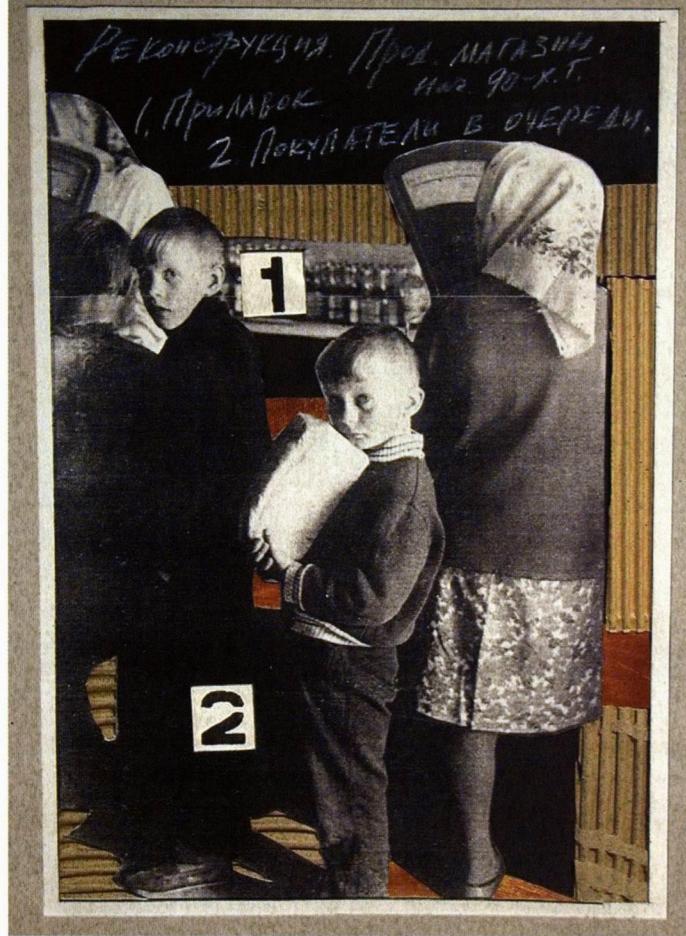
...в своем стремлении
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.

Мне видится в этом замысле художника попытка отказаться от оценочного восприятия «реконструированных» сюжетов. Ведь и воспоминания в нас живут не разложенными по порядку на аккуратнейших полочках, а раскиданными в подвале памяти хаотично, непредсказуемо. Столы же хаотично расположены на стенах и коллажи. Нет, внешне они висят в строгом порядке, напоминая марширующие колонны; но, если взглянуть и вдуматься, понимаешь, что порядок этот — мнимый. Обычно в концептуальном проекте каждая из его частей строго соотносится с соседними, становясь звеном незримой цепи, деталью продуманного сюжета, а у Козина никакого «сюжета» как будто и не видно. Да он и не обязателен: ведь «Советский век. Реконструкция» — это не намертво застывший в своем совершенстве кристалл, а живая, непрерывно текущая вода, соотношение молекул в которой меняется каждый миг.

Козин «реконструирует» свой XX век. Собирает его буквально из того, что лежит на расстоянии вытянутой руки, что доступно без походов в музеи и библиотеки (на открытии выставки художник говорил, что материалы для всех коллажей он нашел у себя в домашнем архиве). Как сам он пишет в отрывочных замечаниях, помещенных в со-



Из проекта «Советский век. Реконструкция». Коллаж



Из проекта «Советский век. Реконструкция». Коллаж

проводящем выставку буклете, этот проект — «фактически автобиография». Кстати, то, что для коллажей Козин использует не оригинальную печатную продукцию, а ксерокопии, говорит не о бережливости хозяина, а о продуманной концепции. Оригиналы превратили бы коллажи в «протыкающие» время объекты, претенциозные винтажные картинки. Ксерокопии же «держат дистанцию», причем дистанцию равную, не зависящую от изображенных на них сюжетов. Они нечетки и бесцветны ровно настолько, насколько нечеткими и бесцветными становятся под гулом времени воспоминания. И однотипные лапидарные пояснения на черном фоне рядом с ними выглядят необходимым дополнением, своего рода фактором напоминания для тех, кто посмел о чем-то забыть.

Когда время умирает, оставшиеся после него вещи рано или поздно обречены стать предметами антиквариата. Право, жалкая участь! Владимир Козин демонстрирует нам, что они способны оживать — и становиться материалом для творчества.

инфо+

В продолжение советской темы в галерее «Квадрат» осенью 2006 года прошла серия показов уникальных ныне фильмов советского киноавангарда:

«Три песни о Ленине» — кинопублицистический фильм, выпущенный к 10-летию смерти Ленина в 1934 году (режиссер — Дзига Вертов);

«Кино-глаз» — документальный фильм 1924 года (режиссер и автор сценария — Дзига Вертов);

«Строгий юноша» — ранее запрещенный к показу художественный фильм студии «Украинфильм», 1935 год (режиссер — Абрам Роом).

дары вождям: любовь народа

Александр Котломанов

Новый Манеж (Москва). Дары вождям.
27 октября — 26 ноября

Власть любила и поощряла подарки всегда и везде: в Древнем Египте, в античном Риме, в Средневековье, в Новое время. Недавно ушедший XX век не исключение. Президенты, главы партий, церковные иерархи (даже ведущий «Поля чудес»!) обласканы и облизаны вниманием дарителей, угодливых подчиненных и подхалимски-простодушных выходцев из народа, как правило, не по заслугам, а, что называется, по рангу. Но бывали времена, когда поток даров от народа к власти не знал и вовсе никакой меры. Одна из таких эпох — советская.

Великолепные образцы подарков советским вождям — от Ленина до Горбачева — демонстрировались недавно на выставке в Новом Манеже. Более 500 экспонатов, собранные воедино, составили настоящий гимн коммунистическому «вчера», как будто исполненный миллионами звучных народных голосов. Большинство из этих подношений — плоды коллективного творчества, рожденные фантазией целых фабрик, артелей, колхозов и лагерей. Таковы пышные «вотивные» знамена, гигантские ковры с изображениями вождей, национальные костюмы, стилизованные глобусы, портреты из самых немыслимых материалов — сахара, перьев, табачных листьев, пшеничных зерен, даже человеческих волос.

Любопытно, что куратором грандиозной выставки, вместе с со-трудницей Музея Кремля Ольгой Сосниной, стал преподаватель Кембриджского университета Николай Скорин-Чайков — ученый-антрополог. По мысли организаторов, смысл проекта — прежде всего в «анатомическом» анализе феномена советского общества, и как-то даже сама по себе удивляет затея — выявить особый антропологический (по сути расовый) тип человека, когда-то с издевкой названный *homo soveticus*. Однако концепция эта при своей залихватской «научности» отдает известными опытами по измерению объема черепа, формы носа и попытками определить национальность по генетическим признакам. Хотя советский человек, гражданин почившей Страны Советов, — понятие, как кажется, не антропологическое, а скорее метафизическое, даже духовное.

Гражданином Красной Империи людей со всего мира делало все не формальное физиологическое сходство, а внутреннее и молчаливое согласие с четко сформулированными идеалами, сила которых в равной степени распространялась и на государственное строительство, и на частную жизнь. Советский тоталитаризм не был только репрессивной машиной, во многом он отвечал глубинным запросам человеческой натуры. Не случайно идеи социализма и коммунизма, светочем которых воспринимался сталинский Советский Союз, так победоносно завоевывали целые континенты — Восточную Европу, Африку, Латинскую Америку, Юго-Восточную Азию. Не научнообразные рассуждения Карла Маркса, а сладкая сказка о грядущем счастье народном, входящая в программу целого государства, и вера в счастливый конец этой сказки — вот, что делало советскими и русского рабочего, и китайского крестьянина, и африканского людоеда.

Все империи мира устроены так, что предполагают двухстороннее движение — обмен энергиями между государством и людьми, машиной власти и народом. В этом смысле любой человек, искренне проникшийся советскими идеалами, приобретал некую особую силу, ауру наднационального патриотизма, после чего был готов на действия, смысл которых изначально отменял шанс сугубо личной выгоды.

Это была готовность служить, как было принято выражаться в советские времена, во имя общего блага.

Подвиги, рекорды, гражданское мужество — отдельные вехи на пути к особой степени славы для гражданина империи. О его личных свершениях, его Дао, могут знать лишь единицы, но сам факт внесения личного вклада — уже великий стимул жить дальше, во имя светлого, солнечного Завтра.

Персонификация завтрашнего Солнца — вождь, персонаж конкретный, но в силу своей энергетики надындивидуальный. Он — светоч, воплощение идеалов, упоминание его имени приобретает магический оттенок.

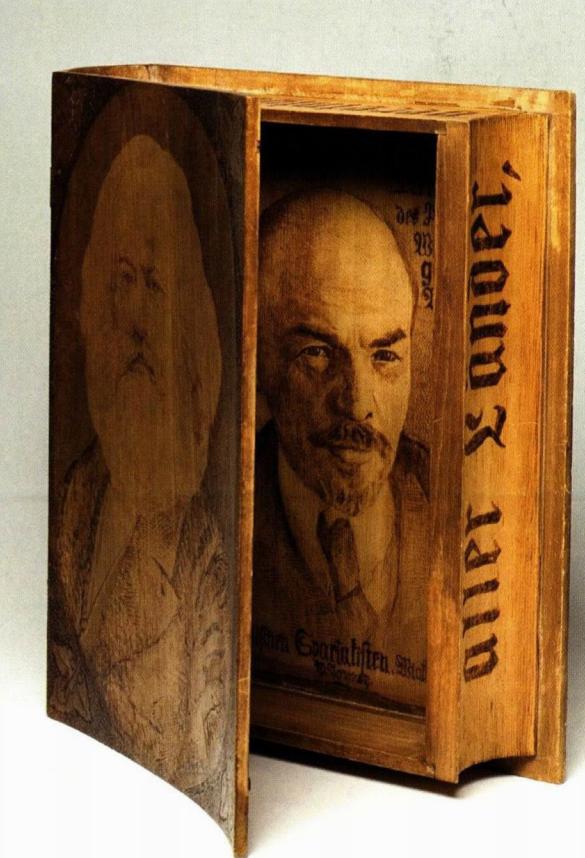
Тщательное, любовное изготовление подарков вождю — бессмысленная, на чей-то взгляд, деятельность, аналогична некоторым религиозным практикам: обряду создания мандолы, украшению церквей, сооружению роскошных красочных идолов. Безумное в своей основе рабское и ритуалоподобное занятие во славу абсолюта. И дело тут не только в нездоровом для любого общества «культе личности». Магический ритуал одаривания советских вождей не совсем прямая параллель мрачным языческим таинствам — в нем ведь для советского человека заключался еще один способ совершения гражданского подвига, важность которого имела государственный и личный характер. Последнее особенно важно. Коммунистические главари, по завету рыжего Ильи, при всей своей монструозности пытались до конца играть роли «самых человечных человеков», дабы оставаться для народа понятными хотя бы на уровне физиологии, что ли. Вознесенные до вершин, они позволяли челяди знать о своих маленьких слабостях — кто курил трубку, кто любил машины, кто не расставался с ракеткой, тем самым становясь ближе к народу, уже воспитанному на нетерпимости к аристократическим тонкостям.

Ленин, Троцкий, Сталин, Хрущев, даже Брежnev и Горбачев — наши лидеры почитались вождями далеко за пределами Советской России, СССР был поистине мировым государством. В этом убеждают дары, изготовленные тружениками всего мира или поднесенные нашим партийным бонзам товарищами из братских компаний. Тут и телефон в виде серпа и молота, попирающих земной шар (подарок рабочих из Лодзи), и эфиопская сумочка из чистого золота с национальным орнаментом, и «античная» ваза с фривольными рельефами — дар итальянских тружеников. Эти уникальные объекты — не произведения искусства, а настоящие предметы культа, государственного и домашнего одновременно. Их пафосность в большинстве случаев соединена с трогательной «народной» формой исполнения, что во многом оправдывает вложенный в них идеологический подтекст.

Дары советским вождям по-своему концептуальны, но концептуальность эта как бы не отрефлексирована и потому скорее самодельна, чем художественна. Только воля народного порыва, с одной стороны, и воля идеологического запроса — с другой делают эти странные вещи принадлежностью практики «высокого искусства» — государственного дела воспевания власти. Народные, жизненные героини Марины Ладыгиной и Любови Орловой, все эти радостные колхозницы-пассионарки и певуньи-самородки, были во много раз убедительнее полотен советских живописцев-академиков или патриотических опер выдающихся композиторов того времени. Что понятнее и ближе народу, что сыграно пусть по заказу, но от души, то остается жить, даже имея в своем художественном паспорте советскую прописку.



Телефонный аппарат. Подарок И. В. Сталину к его 70-летию (1949) от рабочих авиационных мастерских №1 города Лодзи (предприятия-изготовителя) в Польской Республике. Металл, эмаль, пластмасса, дерево; литье, штамповка, гравировка, сборка. 40x32x38,8. 1949. Государственный Центральный музей современной истории России, Москва



Альбом деревянный в форме книги К. Маркса «Капитал». Подарок В. И. Ленину от немецкого коммуниста В. Торнера. СССР, Вятка. Дерево, выжигание. 40x34. 1923. ГИМЗ «Горки Ленинские»



Проспект Ветеранов. Декабрь 1985 года



Студия Наташи Васильевой. Февраль 1985 года

ВИТЯ ЦОЙ ВСЕГДА СО МНОЙ

Петр Разумов

Галерея «Д137». Наташа Васильева-Халл. Незнакомое «Кино». 2 ноября — 18 ноября

— Цой?! Он мачо.

— Он классик андрогина, желанный объект жесткого мира. Это греческий тип: выросший мальчик, которому поклонялись. В нем нет генитального смысла. Если бы у вас были отцы, не было бы поп-звезд.

Мог ли я подумать, когда пацаном слушал эти (указательное местоимение — вот все, что можно предложить в качестве определения) песни, что буду сидеть вот здесь, в центре города, под кирпичными сводами галереи «Д137», и слушать их снова.

Снова (именно не заново) — потому что это навсегда. Его (третье лицо личного местоимения — место мифа) песни покрылись не просто ностальгическим налетом, они вообще не изменились. То есть я вроде бы знаю, что это было когда-то, но сознание этой временной координаты не учитывает — это для меня самая естественная среда, обычная реальность, как кисть руки или ухо. Объясняясь, он объяснил ту жизнь, которой мы жили, объяснил того мальчика в рваных джинсах, облепленного значками, слоняющегося по дворам и дискотекам в поисках незнамо чего.

Даже как-то странно, но на эти глянцевые (то есть увеличенные до формата выставочных любительских кадры, часто срежиссированные — ребята явно ощущали себя персонажами поп-театра) портреты я смотрю точно так же, как в зеркало — это я, только моложе. Моложе не потому, что я не молод (мне 26 лет), а потому что в той, другой, далекой жизни я был точно таким.

Магия сцены заключается прежде всего в этой подмене — тот, кто говорит (то есть исполняет) не совсем личность, не автор в литературном или музыкальном смысле, он заменяет собой меня, а значит, каждого слушателя или участника — такая визуальная метонимия).

Сравнение с какими-нибудь примитивными практиками (дескать, камлание) неправомочно. Здесь не толпа, которая всегда в оппози-

ции к романтической фигуре, а просто частный — тот самый одинокий, городской — человек. Этот человек — проекция. Вернее, наоборот — проекцией, моей проекцией, проекцией меня — является человек на сцене.

В этом и секрет «популярности», потому что только на этого человека — Витю Цоя — хотел походить каждый. И Наташа Васильева-Халл обнажает этот нерв (думаю, что невольно). Потому что «молодые боги» (© А. К. Троицкий) совсем не боги — только забавные «андрогины», смешные дурашки в белых подкрученных носочках, вымазанные губной помадой. А этот (местоимения — как они хороши!) человек — один. И ему идет только ч/б (как в стареньком родительском телевизоре с крутилкой от смесителя, приделанной вместо переключателя) и сортирная форточка в правом верхнем углу кадра, потому что он — сверхреальность.

Как-то друг рассказал мне забавный эпизод своего детства. Отец огорчили его тем, что Высоцкий давно умер и теперь его как бы нет. Тогда Ваня не поверил и стал убеждать отца в обратном: нет, он жив, вот же он на пластинках, там его голос.

Голос Цоя, звучящий из черных динамиков «PIONEER» (шутка хороша, когда улыбается само время), — это и есть подлинность, документальность. И каждый образ (именно образ — греческая калька), выглядывающий из-за кирпича, — что-то вроде смутного воспоминания, какие бывают во сне, или просто слепок (во фронтальных постерных и особенно — цветных кадрах). Как золотой болван в немыслимом Дацене, символическом храме русской (не говорю — «андеграндной» или «поп») культуры.

инфо+

Наташа Васильева-Халл не виновата: рок-н-ролл мертв, о чем во всеуслышание заявили на выставке в Манеже главные рокеры России, и каждому времени — свои цветы. Тех же, кто с этим не согласен и все еще помнит другие времена или вдруг, что случается после сорока, тешит себя воспоминаниями на неблагодарную тему «как молоды мы были», и собрала на вернисаже бойкий фотограф, запретившая фотосъемку на открытии выставки даже журналистам. А вот гостей-то, пришедших в этот вечер в «Д137» — еще живых, ну, может, чуть заматеревших, — и хотелось снимать больше всего: задумчивого Рекшана, аристократичного Троицкого, бескомпромиссного Шинкарева... Ведь это тоже была публика Виктора Цоя.

Живущая в Англии, г-жа Халл скорее всего блудет свои авторские права на нежные лица хрупкого «мачо», больше похожего на Маленького принца, и безумно, по-голливудски, красивого Георгия Гурьянова с по-детски накрашенными губами без всякого намека на гендерную амбивалентность. Другого сценического грима, кроме помад подружек, тогда у настоящих рокеров не водилось. Была мелочь по карманам на кофе в «Сайгоне», общие для всех коммуналки да разве что — тоже общие — «сны о чем-то большем».

Запомнилась минутная сцена, подсмотренная мной в коридоре галереи. Бывшая «сестренка» из «Сайгона», уже обошедшую выставку, заглядывала через плечо седому импозантному художнику-нонконформисту (тоже ведь из бывших!), преградившему ей вход в служебное помещение. Растигивая слова, как в юности, она сладко пропела: «Ой, там у вас картины... Я люблю картины...» На что респектабельный модернист жестко и невесть откуда взявшимся тоном «гражданина начальника» сказал как отрезал: «Туда нельзя — там кабинет». И осталась постаревшая девушка без настоящего искусства, а лишь со своим прошлым, запечатленным своевременной камерой и распечатанным местным Левшой на выставочные форматы. Каждому свое — во все времена. По-немецки, между прочим: *jedem das Seine...*

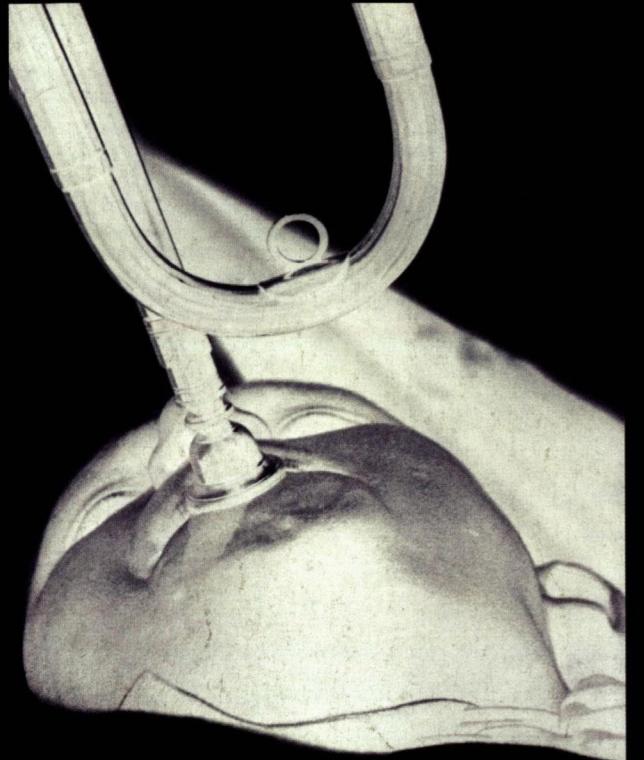
Лиза Вертин



Ленинградский дворец молодежи. Март 1986 года

территория авангарда

ближнее чтение



фотография

фотосудьба александра родченко

Борис Соколов

ЦВЗ «Манеж». Александр Родченко.
Фотография — Искусство.
1 ноября — 20 января

23 ноября 2006 года исполнилось 115 лет со дня рождения Александра Михайловича Родченко. Профессор ВХУТЕМАСа, художник-конструктор, друг Маяковского и Татлина, он был петербуржцем по месту рождения, но москвичом по обстоятельствам и стилю жизни. В Москве — его история и его натура, здесь живут его потомки, создавшие зал Родченко и Степановой в Музее личных коллекций ГМИИ.

Именно им принадлежит идея юбилейной выставки, посвященной фотографиям Родченко и прошедшей — в связи с реконструкцией Московского дома фотографии — на нижнем ярусе Манежа. Выставка и каталог озаглавлены словами Родченко: «Фотография — искусство». На выставке были представлены только оригинальные отпечатки. Они темнее, но пластичнее, чем современные, которые можно видеть, например, в Музее личных коллекций. Вторая половина зала занята исторической экспозицией советской фотографии, и зрители охотно сравнивали вещи Родченко с работами разных мастеров и лет.

Наследие и опыт «ракурсов Родченко» набирают свой вес по мере расширения нашего кругозора. Дом фотографии сделал очень много для показа мастеров красивой и «живописной» школ, смело вписав свои выставки серии «Красота и мода» в интерьеры ГУМа. Теперь мы хорошо знаем соблазнительную наготу героинь Гринберга, нежные профили и пейзажи Еремина, симпатичных воходей и представительных интеллектуалов Бальтерманца. Родченко стоит у истоков традиции, для которой само имя Юрия Еремина звучало как ругательство. «Он все больше уходит от нас и приближается к Еремину», — писал

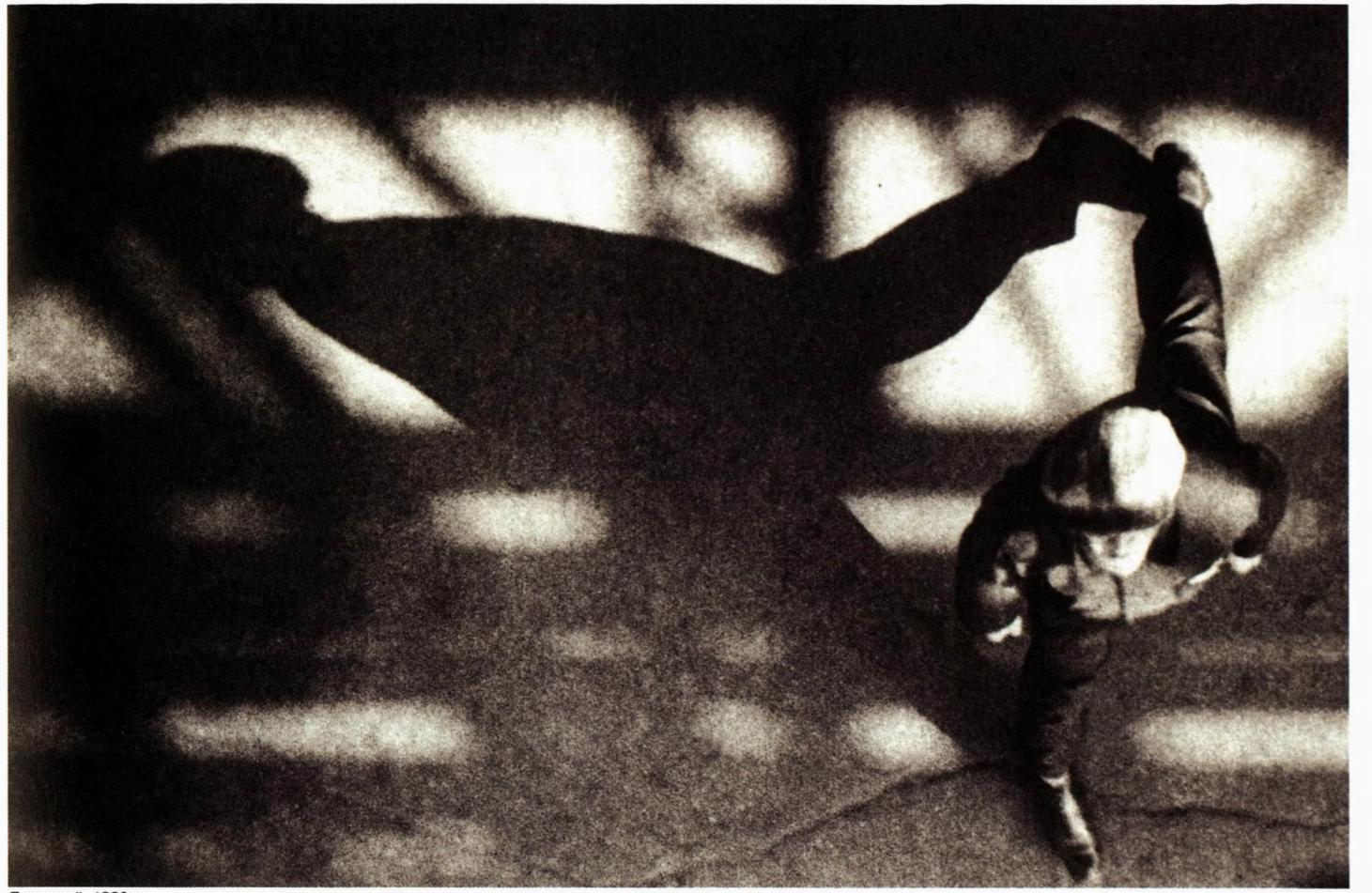
Родченко в 1936 году по поводу фотопортажей Дмитрия Дебабова. — «Все сделано хорошо, красиво, но очень туристически, беспартийно, слишком много мягкости, сентиментальности».

Человек, которого Леонид Волков-Ланнит назвал «отцом советской фотографии», прошел классический, крестный путь художника русского авангарда. Подобно Малевичу и Кандинскому, в 1900-х годах он был декадентом и символистом, королем Леандром Огненным, писавшим своей возлюбленной Нагутте витиеватые сказки и милостивые указы, рисовавшим «бердслеичные» виньетки и обложки. Через несколько лет таинственный Леандр превратится в футуриста Анти, а «дочь маркизы» — в волевую художницу Варвару Степанову — точнее, в художника по имени ВАРСТ.

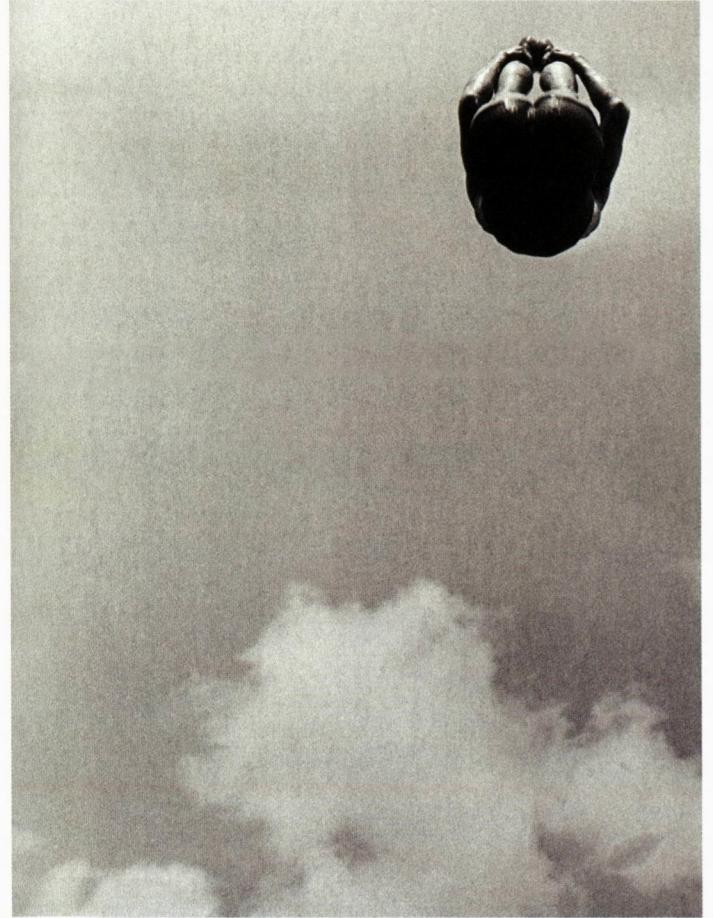
В 1920-м оба работают в Институте художественной культуры, основанном Кандинским и им же превращенным в плацдарм «духовного» исследования искусства. Молодым художникам казалась странной его программа по изучению и анализу немотивированного движения актеров и клоунов (...Не говоря уже об эксцентриках, всякий акробат делает движения ...отличающиеся выразительностью, непереводимой на язык слов. Здесь не выражается никакое материальное чувство — ни радости, ни печали, ни страха, ни любви, ни отчаяния, ни надежды — и нет возможности описать это движение — надо его сделать, чтобы дать о нем понятие. Здесь чувствуется ясный, хотя и вполне бессознательный подход к тому смыслу движения, которое служит для нас местом для перехода к новой плоскости композиции..) Степанова писала в дневнике: «Инхук «окандинскился» совершенно...



Двое. Из серии «Студгородок в Лефортово». 1932



Прохожий. 1926



Прыжок в воду. Не позднее 1932

Мы, формалисты и материалисты, решили сделать взрыв, создав особую группу объективного анализа, от которого Кандинский и Брюсова бегут, как черт от ладана». Бунт сплотил начинающих конструктивистов и ускорил переезд Кандинского в Баухауз — немецкий ИНХУК и ВХУТЕМАС, где никто не считал его отсталым художником «примитивной интуиции» и «случайных впечатлений»...

Для Родченко начала 20-х годов, дававшего образцы конструктивных форм, фотография была противоположна настоящему искусству. «Внимайте героям, сбросившим вековые цепи фотографичности, условности и традиций», — восклицает он в одной из деклараций. В автобиографии Родченко писал: «Фотомонтах натолкнул заниматься фотографией». Портреты Маяковского и Лили Брик, использованные в коллажах к поэме «Про это», выполнены не им. Однако с 1924 года съемка крупноформатным, а затем и карманным фотоаппаратом становится важной частью его жизни. Все художники авангарда искали в реальности отправную точку для «сдвига», для взрывной перемены в восприятии мира. Петров-Водкин испытал этот сдвиг на склонах сотрясающегося Везувия. Родченко создал его на улицах и во дворах Москвы при помощи «жилетного Kodaka» и воли к анализу жизни через ее пластические моменты.

«Не синтез двигатель, а изобретение (анализ)», — писал художник в 1919 году. Начало его поисков в фотографии — раздробление традиционного, собирательного образа на острые и звонкие осколки: «Фиксируйте человека не одним «синтетическим» портретом, а масой моментальных снимков». Первым врагом новой фотографии оказывается старая живопись — «снимают глазами, заплывшими Коре и Рембрандтами». «Фотоконструктивизм» Родченко осуществился и в ракурсах, и в сериях, целью которых было «революционизировать людей видеть со всех точек и при всяком освещении». Именно как показательные, даже жертвенные художественные проекты следуют воспринимать знаменитые и скандальные работы — «Пожарная лестница», «Прохожий», «Сосны. Пушкино». Сам Родченко с горечью писал, что те же, но смягченные приемы в репортажах Аркадия Шайхета охотно принимались журналами и критикой, отрицавшими заслуги

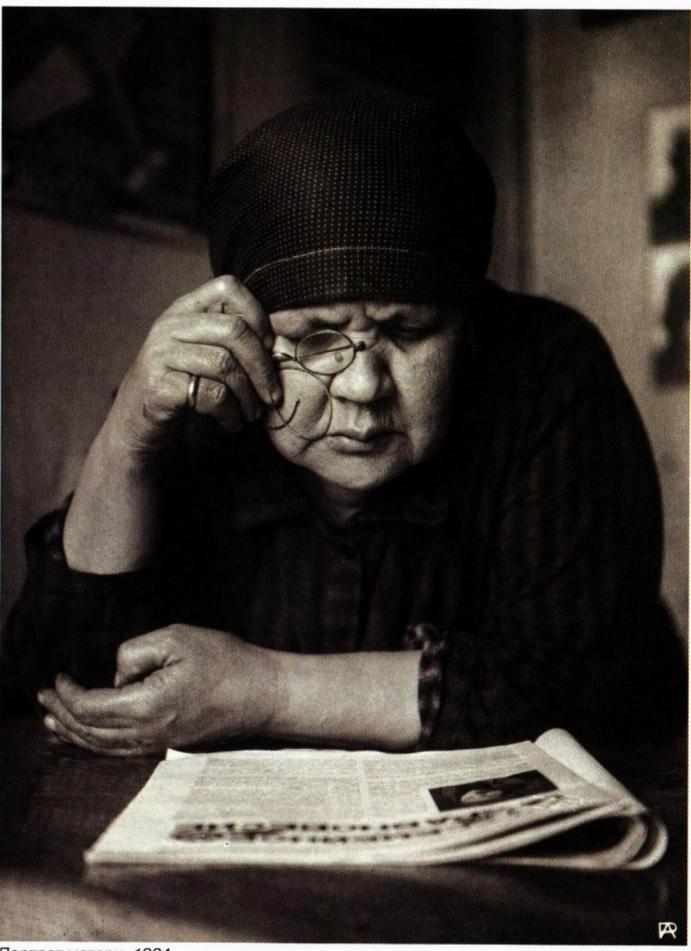
Родченко. А вы не заметили, как «Двое» Родченко — студенты, стоящие на краю крыши, — плотно впечатываются в телезкран во время передачи «Москва: инструкция по применению»?

Ракурс и динамичная композиция становятся для Родченко средствами нового синтеза. Сплощеные и сплоченные длиннофокусным объективом лица пионеров, фигуры пловцов, толпы физкультурников обретают емкость и пластическую мощь, неизвестную прежней фотографии. Примечательны слова, которые находили критики Родченко для характеристики его персонажей. «Разве в этом грубом зверином узле мускулов и топорном образе лица можно узнать живое, радостное, открытое лицо младшего поколения коммунистов?», — писал С. Фридлянд в 1931 году. Нарождающаяся культура социалистического реализма отказывается узнавать лицо современника, сформированное художественной культурой авангарда.

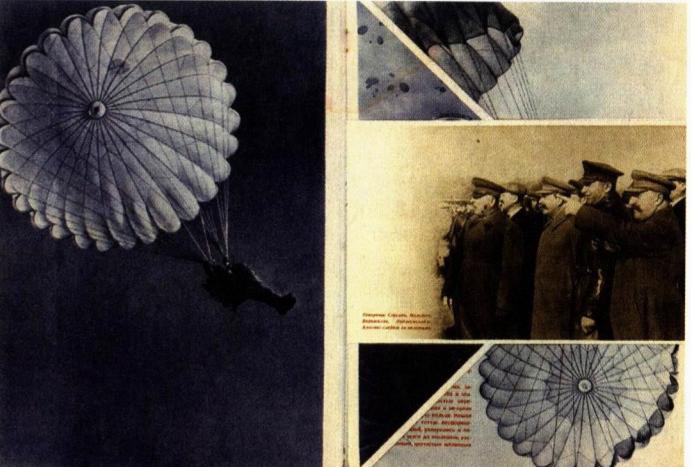
Вторым и самым важным завоеванием Родченко была новая фото-композиция — «я работаю над кадром не внешне, а внутри кадра или просто над фотокартиной». Динамичная асимметрия «Прыжка в воду», сетчатая объемная тень, рисующая изображение в «Девушке с «Лейкой»», обрез кадра в знаменитом «Портрете матери» выдают руку живописца, который вопреки своим призывам к симультанной, дробной подаче сюжета создает новый композиционный синтез. Он предлагает называть экспериментальную фотографию — подобно живописи — «станковой», то есть самоценной. Фотография, в которой и ракурсы, и динамика, и фрагментирование являются средствами для создания нового образа мира. И нового образного мира — именно Родченко ввел в художественный обиход фотоколлаж, фотографию и даже фотомультипликацию. Поразительные «Самозвори» — фигуры из бумаги, сделанные им вместе со Степановой и сфотографированные во всем богатстве тонов и рефлексов, заставляют пожалеть о том, что эти опыты не были продолжены.

В фотографию утекло так много жизненных сил, что она стала частью жизни Родченко. Мир Бриков и Маяковского создан для нас его фотографиями. «Девушка с «Лейкой» — фоторепортер Евгения Лемберга, предмет его серьезного увлечения, погибла в железнодорожной катастрофе в том же 1934 году, в котором выполнен снимок. Родченко не смог поехать с ней на этом поезде... А потом наступает 35-й год. Чувствуя глухую стену неприятия, художник вступает в дискуссию о советской фотографии с покаянными словами «бывшего индивидуалиста»: «Погружаюсь в фоторепортаж, спортивную съемку как самую трудную, чтобы излечиться от станковизма, эстетики и абстракции. ...Настроение упадническое... И я уехал. Это было спасение, это была путевка в жизнь».

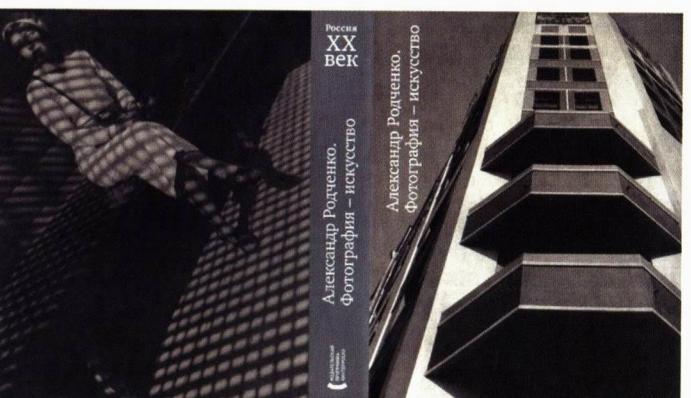
Путевкой в новую жизнь для мастера стали три поездки на строительство Беломорканала. Рассказ об этом репортаже напоминает сталинистские стихи Мандельштама, который в те же годы заставил себя «полюбить Старшего брата». «Гигантская воля собрала сюда, на канал, отбросы прошлого. ...Люди, чья жизнь, казалось, была кончена, показали, что она начинается снова, полная необычного интереса и борьбы. Гигантские скалы они брали приступом. ...Человек пришел и победил, победил и перестроился». Некоторые строчки статьи напоминают о трагически балаганных выступлениях творческой интеллигенции в эпоху «перековки». «Я снимал просто, не думая о формализме. Меня потрясла та чуткость и мудрость, с которыми осуществлялось перевоспитание людей. Там умели находить подход к каждому. У нас этого чуткого отношения к творческому работнику еще не было». Рассказывают, что во время посещения Максимом Горьким читальни в Соловецком лагере заключенный сидел и читал газету вверх ногами. Писатель перевернула ее и вышел, не сказав ни слова... Снимки Родченко с Беломорканала великолепны и не обнаруживают особой «борьбы с абстракцией». При этом, кроме моих конструкций, противостоящих силе воды и скал, он внимательно фиксирует полкорные шеренги и фигуры заключенных, фанерную трибуну с выведенной детскими почерком надписью — «Да здравствует руководство ОГПУ», работу лагерного художника-плакатиста, репетицию духового оркестра, сидящего над головами рабочих. Последняя из фотографий



Портрет матери. 1924



Разворот журнала «СССР на стройке» №12, посвященного парашютистам. 1935



Обложка каталога, выпущенного к 115-летию со дня рождения А.М. Родченко издательской программой «Интерроса»



Работа с оркестром. Репетиция оркестра на строительстве Беломорско-Балтийского канала. 1933

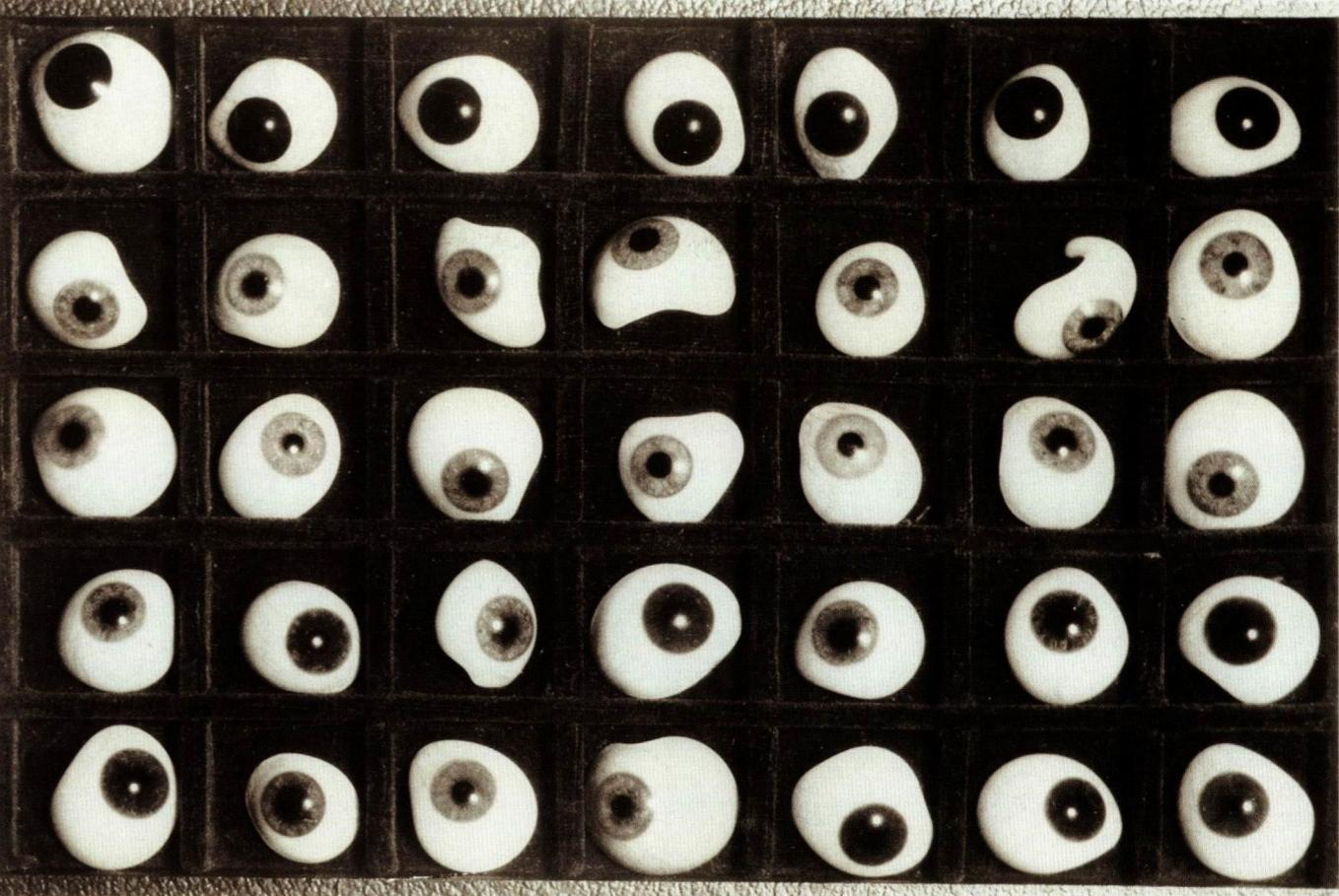


Антракт. Клоунская реприза Карандаша. 1940

фий настолько символична, что на выставке в Манеже ее поместили на отдельный стенд.

Покаяние помогало недолго. Молчаливое несогласие с оценками критики и клеймо формалиста делали изоляцию Родченко все более глубокой. Последней полноценной работой, заказанной и оплаченной государством, стало их совместное со Степановой конструирование журнала «СССР на стройке». Эффектные и дорогие дизайнерские решения — выкидки, раскладные иллюстрации, собственные фотоочерки создавали экспортный образ страны, авангардный по стилю в эпоху, переставшую быть авангардной. В 30-е годы Родченко много фотографирует цирк, затем создает картины с клоунами, акробатами и дрессированными животными. Веселое искусство для него становится антитезой искусства официального. В автобиографии 1939 года художник пишет: «И он решил уйти... Со сцены фотографии, разочарованный и усталый. Ну а разве не нужны стране социализма чревонощатели, фокусники, жонглеры?». На обложке одного из альбомов сохранилась красноречивая надпись: «Акробаты и клоуны не могут быть реалистами». Вспомнились ли уходящему со сцены Родченко эксцентрики и акробаты Кандинского, изучение которых казалось ему столь возмутительным в 1920 году?..

Праздник фотоискусства Родченко совпал еще с одной датой. 3 декабря уходящего года исполнилось пятьдесят лет со дня его смерти. Только это печальное обстоятельство позволило осуществить первую персональную выставку его фотографий. Она состоялась в 1957-м, в год выхода фильма «Летят журавли», в сценах которого ожили ракурсы Родченко, его «топорные» лица, диагональные лестницы и вертикальные деревья. Ведь оператором фильма был Сергей Урусевский — тот самый вхутемасовец, что на фотографии «Двое» стоит слева...



Герберт Байер. Стеклянные глаза. Фотография. 28x35,5. 1929. © Photo: VG Bild-Kunst, Bonn

воскрешение формы

Антон Успенский

Новый выставочный зал Музея городской скульптуры совместно с Немецким культурным центром имени Гёте. Bauhaus. 12 октября — 12 ноября

«Bauhausfotografie» — «Баухауз: фотография» — выставка, составленная из 124 оригинальных отпечатков сорока авторов знаменитого европейского центра искусства. Сегодня — как, впрочем, и прежде — Баухауз остается в ряду самых упоминаемых стиле-временных определений, таких, как авангард, формализм, конструктивизм. Хотя стиля такого нет и не существовало, а была система платин, поворотных механизмов и шлюзов, собравшая, развернувшая и изменившая русло языка визуального искусства XX века.

Объединение Саксонско-Веймарской школы прикладного искусства и Саксонско-Веймарской высшей школы изобразительного искусства произошло в 1919 году и получило название «Государственный Баухауз», во главе которого стал Вальтер Гропиус. В 1925-м Баухауз переезжает из Веймара в Дессау, в 1929-м формируется отделение фотографии под руководством Вальтера Петерханса. В 1933 году национал-социалисты заставляют закрыть Баухауз. Это всего лишь отмеченные пунктиром точки биографии, но о легендарном учебном заведении можно рассказывать долго и в различных контекстах. Выставка фотографии объединения, прошедшая в Петербурге, подсказала ракурс темы, а именно — революционного обновления формы, проблем ее реформации в соотнесении с работами русских исследователей языка тех же плодоносных лет первой трети XX века. Не претендующий на полноту охвата безбрежной темы, ряд приведенных ниже синхронизаций может добавить новые оттенки привычным, давно впитавшимся в наш визуальный опыт открытиям и утопиям Баухауза.

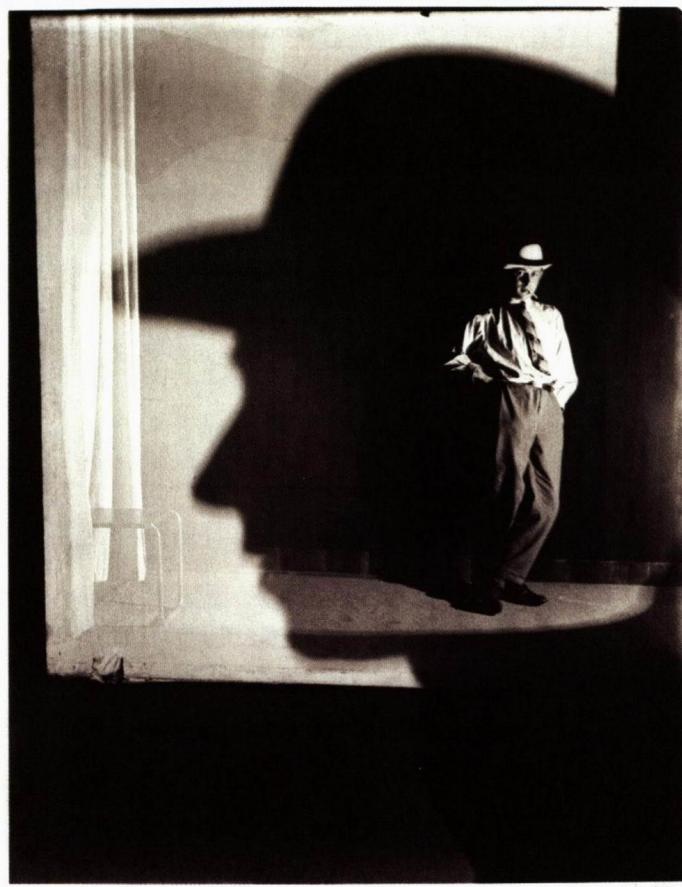
ОПОЯЗ (Общество поэтического языка), как пишет Виктор Шкловский, «появился еще во время войны, перед революцией. Два его сборника вышли в 1916—1918 годах. Издателя у нас не было. Издава-

ли мы сами себя... Это был исследовательский институт без средств, без кадров, без вспомогательных работников... Работали вместе, передавая друг другу находки. Мы считали, что поэтический язык отличается от прозаического языка тем, что у него другая функция и что его характеризует установка на способ выражения».

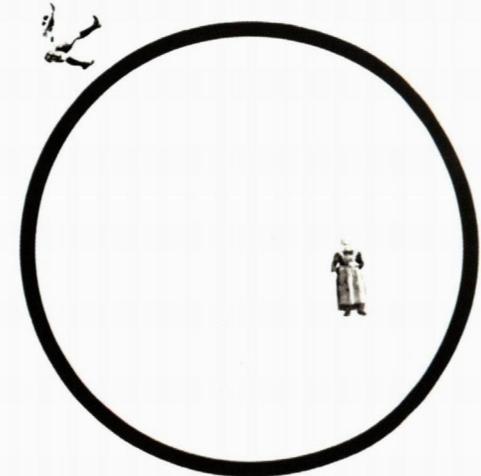
Вальтер Гропиус говорил: «Чего я хочу, так это заставить молодежь осознать как неистощимы средства творчества..., вдохновить эту молодежь на поиски собственных решений». Главной идеей образовательной практики для школы Баухауза стало формообразование, лежавшее в основе любой архитектурной, ремесленной или художественной работы. Многообразие окружающей жизни понималось как архитектурная полнота с равновесием интеллектуальных и материальных составляющих.

В 1919-м к ОПОЯЗу присоединились Юрий Тынянов и Борис Эйхенбаум, а направление такой научной работы было упрощенно и поверхностно названо формализмом, причем их ученики «в разгаре научных споров сделали из этого неодобрительного определения как бы свое знамя». Придавая теории поэтического языка необходимую полноту, опоязовцы решали по меньшей мере две задачи. Во-первых, включали ее в практику современной поэзии. Во-вторых — подводили к историческому пониманию литературы, к историзму. Первое было, разумеется, тесно связано со вторым.

Способ выражения оказывался важнее, чем его содержание, — например, для Ласло Мохой-Надя, преподававшего фотодело и увлеченного пластическими характеристиками фотографии. Эксперименты с новыми материалами, техниками и технологиями стали доступны также из-за снижения в конце 1920-х стоимости фотоаппаратуры и упрощения оборудования съемки и печати. Одним из упражнений для



Эдмунд Колляйн (Хайнц Лоев?). Двойная экспозиция (Х. Лоев, Х. Тринкхауз).
Фотография. 31,5x24. 1927–1928. © Photo: Edmund Collein



Ласло Мохой-Надь. Почему я такой молодой и красивый. Фото №9. Фотомонтаж.
35x29. 1925. © Photo: VG Bild-Kunst, Bonn

студентов Bauhausa были фотограммы — различные предметы компоновались на фотобумаге, после чего та засвечивалась. Следы венчей становились геометрическими фигурами, объемы представлялись плоскостями, объекты превращались в жесты. Предмет сводился к форме.

В 1916 году Шкловский в книге «Воскрешение слова» рассматривал случай глоссолалии, когда слова, восклицания, звуковые жесты не получают осмысления, но иногда как бы предваряют слово. Тогда же гранили «слово как таковое» кубофутуристы, пестовал «самовитое» слово Велемир Хлебников. Слово брали как звук.

Технические эксперименты вели к новизне восприятия, множественная экспозиция и фотомонтаж требовали теоретического осмысления и обновления терминологии. Эффекты света и тени, съемка с «беспощадно близкого» расстояния, макросъемка, новые способы рамирования, ракурсная съемка (сверху и при диагональном положении камеры) были свидетельством нового видения.

Поэты Владимир Маяковский, Василий Каменский, Давид Бурлюк создавали новую образность, неожиданную звуковую сторону вещи, занимались тем, что раньше называлось «неблагозвучием». Расширение восприятия мира вызвало к жизни теорию остранения. «Это новое отношение к предмету, которое сводится к тому, что предмет становится более ощущимым, и есть та искусственность, которая, по нашему мнению, создает искусство», — писал Шкловский. В художественном «видение его представляет цель творца, и оно „искусственно“ создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, причем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности. Этим условиям и удовлетворяет поэтический язык».

Свои фотографии Мохой-Надь называл монтажом и давал такое определение: «Сведение и проецирование поверх и рядом друг с другом сверхреальности, утопии, несеръезного». Одна из неписанных формул ОПОЯЗа: «Остроумие как способ подачи материала». По мнению Тынянова, это определение также отвечает всему духу творчества Гете.

сезонный дневник

Информация из музеев и галерей мира:

ARCO (Мадрид), Лентос (Линц), Музей современного искусства (Стокгольм), Музей Соломона Р. Гуггенхайма (Бильбао), ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), Академия художеств (Берлин), ГЦСИ (Санкт-Петербург), Музей американского искусства Уитни (Нью-Йорк), Сакскебинг (Дания), Музей Эрнста Бейелера (Базель), Галерея Уайтчапел (Лондон)

а также сообщения собкоров «НоМИ» из Парижа (FIAC, Paris-Photo), Берлина (Музей Боде), Стокгольма (Africa Remix), Торонто (TIAF), Санкт-Петербурга (Кинотанец)

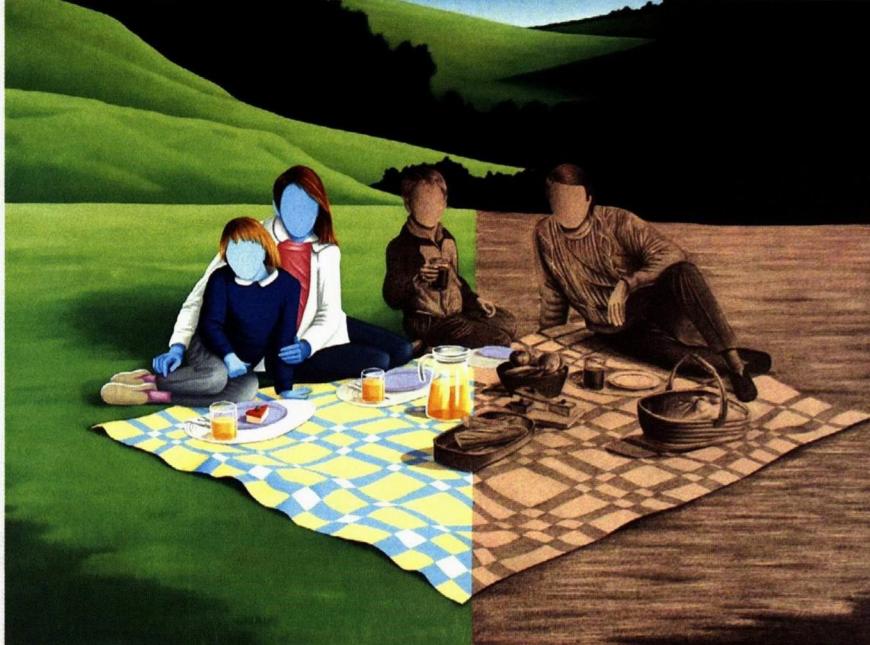
анонс

arco'07: в мадрид, в мадрид!

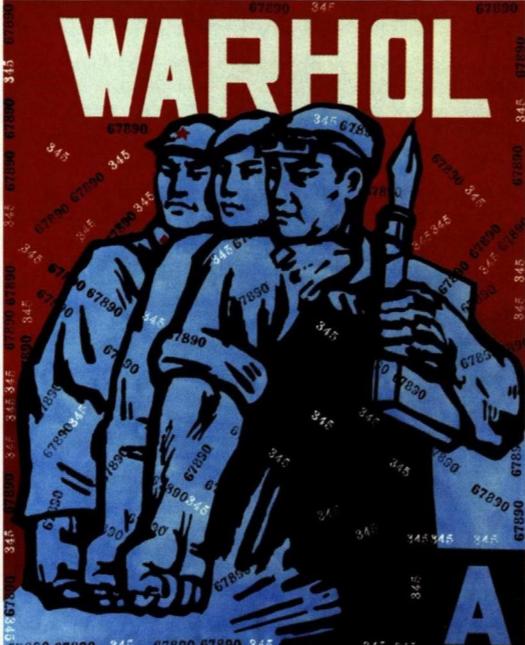


Гвон Осанг. Шаг. Цифровая печать, смешанная техника. 2005. Фрагмент. © Courtesy: Arario gallery

ARCO'07. Ярмарка современного искусства. Мадрид. Парк Хуана Карлоса I. 15 — 19 февраля.
Почетный гость — Южная Корея



Хуан Куэль.
Меня зовут Полита



Ван Гуаньгуй. Великий критицизм (Уорхол). 2005.
© Courtesy: Arario gallery

Главный международный праздник современного искусства в Испании, ежегодная арт-ярмарка ARCO, пройдет в Мадриде уже в 26-й раз. Основную ее программу составят презентации более чем 200 галерей со всего мира, из которых 78 — испанские. Хронологический и исторический диапазон искусства — от раритетов периода раннего авангарда и модернизма до в меру радикального contemporary. Хотя на фоне сильной подборки первой составляющей во всем мире вторая — актуальное искусство, как ни крути, всегда выглядит слабее.

Впрочем, возможно, это мнение только нашего консервативного издания. Не обладай contemporary своими манками, вряд ли бы в Мадриде зашла речь о «торжестве новых технологий», на которые страсть как хочется взглянуть. Тем более что на ARCO кураторы проекта во главе с его новым директором — Лурдес Фернандес (Lourdes Fernández) даже выделили под новейшие разработки в области визуальной культуры два новых выставочных пространства — экспозиции PROJECTS и BLACK BOX.

Почетным гостем ARCO'07 станет Южная Корея, в то время как в прошлом, 2006 году им была Австрия, а в будущем — 2008-м, солнечный Мадрид на правах страны-спешелгаста пригласит солнечную Бразилию. Такой маршрут — из Европы через Азию в Латинскую Америку — отражает и развивающийся тренд на мировом арт-рынке. Хотя, на наш взгляд, выбор Южной Кореи на роль «именинника» крупнейшей ярмарки современного искусства имеет и политические мотивы. Сейчас на Западе идет мощная кампания по поддержке этой страны в противовес усилению ее северной «половины», КНДР, известной своей нерушимой приверженностью системе чучхе и реальной ядерной угрозой. (Кстати, и новой главой ООН в этом году избран выходец из Южной Кореи — Бан Ки-Мун (Ban Ki-Moon). Любопытно также, что в ARCO'07 впервые примет участие Иран — «страна-изгой» и в то же время источник оригинальнейших идей в современном искусстве (вспомним хотя бы Ширин Нешат).

Корейская выставка расположится в специальном павильоне, сооруженном при участии Юн-Ха Кима (Jung-Wha Kim), нового руководителя Корейских музеев в Сеуле. Состав корейских галерей-участников утверждался, помимо него, главным куратором художественного музея в Sungkok, президентом Корейской галерейной ассоциации и директором биеннале в Кванчжу. Пока проекты корейцев анонсируются как «поиски вхождения в глобальную систему художественного рынка» и традиционные для многих небольших стран «проблемы

сохранения национальной идентичности». Но — Корея вам не страна Балтии, и собственно Европа ей не указ, особенно в области искусства, так что вполне возможно, зрителю на ARCO'07 повезет, и он такие увидит contemporary-диковинки от корейского производителя. На роль «ручного медведя» в свет крупных арт-событий Западной Европы и США то и дело выводят «экзотических» гостей: то это русские художники, то Китай, то неустойчивая в своем территориальном делении Восточная Европа, то вечные пассионарии — Латинская Америка или Черный континент. Но гость хорош, когда вовремя закрывает за собой дверь, и необузданые нувориши-экзоты должны всегда помнить, что подпускать к миллиардам давно сформировавшегося галерейного и аукционного бизнеса их никто не собирается.

Но — как бы там ни было — ARCO была и остается главным форумом коллекционеров и галеристов, который своей главной публикой считает покупателей и продавцов, то есть частных коллекционеров и дилеров, а также «корпоративных клиентов». Работает специальная «гостевая программа»: приглашение приехать в Мадрид получили почти 200 собирателей со всего мира, готовых в сопровождении масштабных экспертов, чье авторитетное мнение будет играть ключевую роль в определении арт-финансовой стратегии на этот год, вкладывать деньги в искусство по зову души и без оного.

То, что ARCO — предприятие в первую очередь коммерческое, подтверждает тот факт, что 14—15 февраля грядет серия спецпоказов, когда выставка будет работать только для «профессионалов» (то есть коллекционеров, байеров и экспертов), которые смогут совершать свои покупки в «абсолютно профессиональной атмосфере»: информация о них будет абсолютно конфиденциальна.

Благоприятные условия ждут и коллекционеров корпоративных, представителей крупных концернов, банков, инвестиционных фондов и прочих солидных организаций, активно приобретающих современное искусство. Создается, в частности, VIP Lounge, спонсируемая какой-либо одной великолушной корпорацией, подающей тем самым хороший пример остальным. Добавим также, что ARCO сейчас вообще «в моде» и находится в стадии интенсивного развития. Если ярмарка-2007 по программе и возможностям уже значительно отличается в лучшую сторону от предыдущей, то ARCO'08 почти вдвое увеличит свои выставочные площади и, возможно, станет местом, где не только стимулируются денежные потоки, но и возникают новые художественные идеи, поддерживаемые мудрыми кураторами.



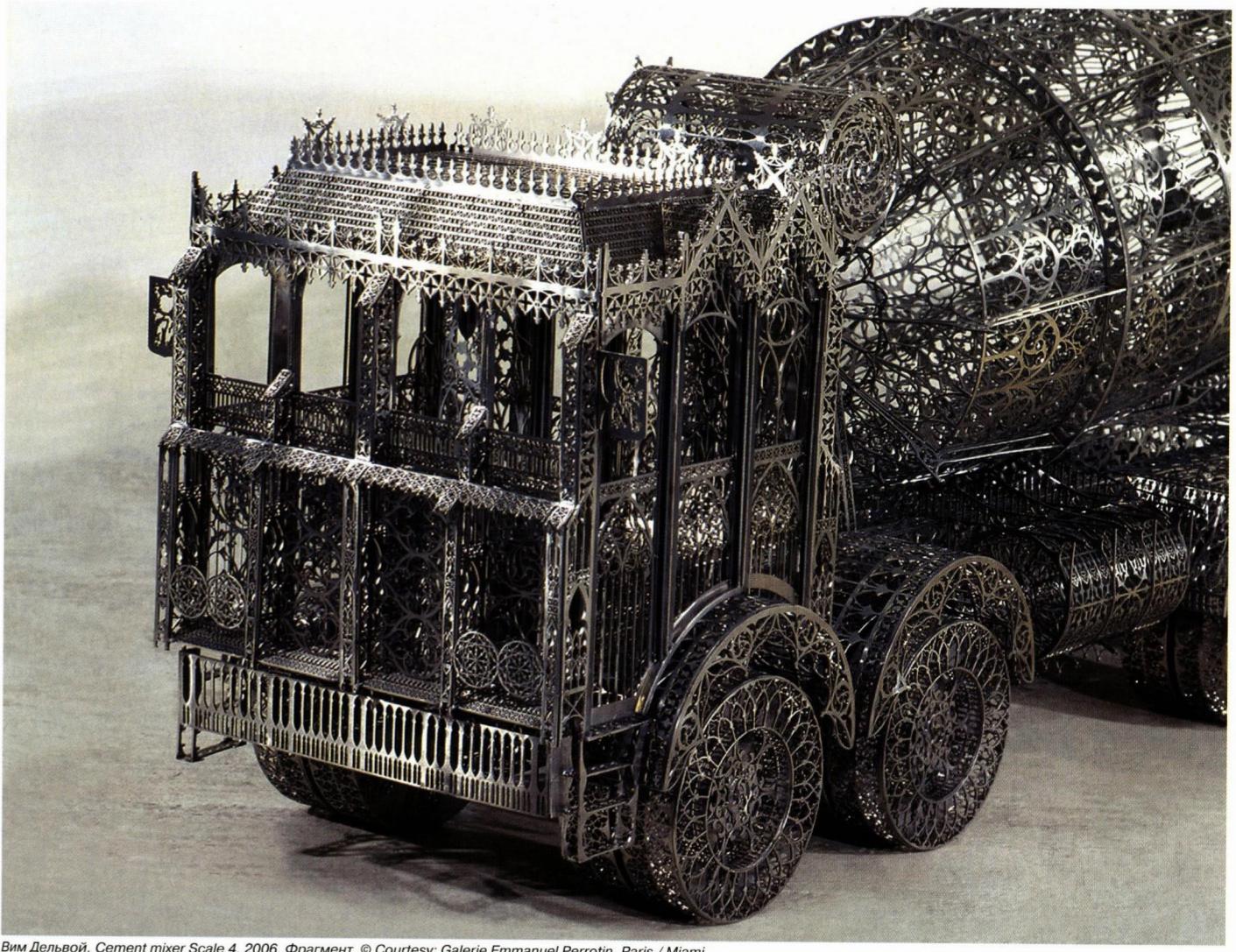
Оlivье Бланкар-Алжери. Les Femmes Dévoilées. 2004. © Courtesy: Guy Bärtschi



Мария Хосе Гальвардо. Деревенский завтрак. 2006. © Courtesy: ESTAMPA



Кинда Уайли. Принц Томмазо Францеско Кариньяно Савойский. Courtesy: Galerie Rodolphe Janssen, 2006



Бим Дельвой. Cement mixer Scale 4. 2006. Фрагмент. © Courtesy: Galerie Emmanuel Perrotin, Paris / Miami

fiac-2006: коротко о главной

Кира Сапгир (Париж, специально для «НоМИ»)

30 октября в Париже завершила свою работу XXXIII Международная ярмарка современного искусства (FIAC). Собственно, в мире ярмарок такого уровня не так уж много, и среди них несомненный лидер — швейцарский Арт-Базель, имеющий также зимний филиал в Майами. Далее по масштабности следуют мадридская ARCO, кельнская ArtCologne, нью-йоркская Armory Show. На сегодняшний день приобрел свою харизму и вошедший четыре года назад в этот «закрытый клуб лучших» лондонский проект Frieze в Риджент-парке, а вот немецкий его аналог — Art Forum Berlin, даже после десяти лет работы так и не снискал себе славы престижного и состоявшегося проекта. И все же начинающим играть на этом поле стоит знать, что именно в среде этих амбициозных выставок и еще нескольких важнейших биеннале и формируются основные тенденции современного искусства.

Одна из главных, но на сегодня вялотекущих интриг мирового арт-бизнеса — конкуренция между ярмарками: за галереи, коллекционеры, проекты, деньги. В 2006 году организаторы очередного FIAC, чтобы упрочить свои позиции, решили сделать ставку на переселение его в сердце Парижа. С 26 по 30 октября это «сердце искусства» было одновременно на двух лучших площадках французской столицы: в окончательно отреставрированном Большом дворце и на Квадратном дворе (Cour Carrée) Лувра. 3500 участников, 180 художественных галерей из 25 стран мира — в Гран Пале и 80 наиболее актуальных галерей, предъявивших «живое» искусство сегодняшнего дня, — в наскоро свинченной «бытовке» двора главного музея Франции. Такое неожиданное партнерство с Лувром позволило приобщить к современному креативу иконную музейную, луврскую публику, предложи-

тающую прочную традицию каким-либо новациям. (Чуть раньше тем же путем пошел Кельн, объединивший территориально традиционно буржуазный Антикварный салон с динамичным Арт-Кельном.)

К чести «русской линии» в Париже, она попала в число луврских «новоселов» и, как и в прошлом году, находилась в центре внимания публики: своих хедлайнеров на FIAC вывезли две крупные московские галереи — «Айдан» и XL (в 2005-м русские ряды составляли еще московская Галерея Марата Гельмана и галерея «Орел-Арт» из Парижа).

Но более всех во французской столице нашумел проект, представленный FIAC Лувром, Александра Пономарева — «В саду у волчьих стай». К удивлению публики, в фонтане Тюильри на Королевской оси между двумя Триумфальными арками посреди ландшафта, сотворенного Андре Ленотром, прямо перед архитектурным ансамблем Лувра, под мощные звуки «Варяга» и «Прощание Славянки» всплыла, подняв перископы... подводная лодка. На новое «русское чудо» пришли посмотреть министр культуры Франции Рено Донедье де Вабр, архитектор Жан Нуель, директора ведущих музеев. Все они как один оценили дерзкую идею урожденного днепропетровца, намеренного создать «флот субмарин для защиты интересов мирового братства».

Любопытны некоторые высказывания заинтересованных лиц относительно стратегии организаторов кое-что изменить в консервативно привычном проекте FIAC. Так, например, Ролан Лодье, крупный коллекционер и наследник грандиозной парфюмерной империи, замечает: «Сейчас FIAC разыгрывает довольно рискованную партию: он ставит на некий коммерческий „туризм“: не хочет выравнивать арт-продажи по общефинансовому мировому рынку». И добавляет: «Сегодня, когда в Нью-Йорке и Лондоне цены на произведения совре-

менного искусства бьют все рекорды, Париж намеренно сужает круг потенциальных покупателей, рассчитывая на эксклюзивность. И в этом соревновании у Парижа есть все шансы победить ..., ведь в Европе сконцентрированы все крупнейшие галереи (27 000), и в 1500 залах проходят главные аукционы; при этом половина этих аукционов и галерей находится во Франции».

Но это одна сторона вопроса. Другая, более туманная и невнятная, касается замечаний французских арт-дилеров относительно «демократизации искусства». Что это такое — в стране Великой революции пока никто не разобрался, но вряд ли имеется в виду снижение цен на арт-рынке, в котором не заинтересованы ни художники, ни их менеджеры. В отличие от конъюнктурных планов, с реализацией которых у Франции до сих пор все складывалось неплохо (по статистике на февраль 2006 года, французская доля в мировой торговле производствами искусства к концу 2005-го составила 13% общемирового рынка, а объем аукционных продаж — 670 миллионов евро), над идеологией contemporay art «на материке арт-бизнеса» Франции еще предстоит потрудиться.

И потом мода модой, но и она не вечна, что стоит помнить и русским в Париже. Во всяком случае скучная информация о современном русском искусстве по-прежнему играет не на руку экспортну искусства из России. И еще, считают оптимистично во Франции, русские могли бы представить как минимум в десять раз больше имен и проектов уровня, достойного западного контекста. Только интерес к себе нужно постоянно поддерживать. Разовый успех еще не статус. Моду «на русское» необходимо превратить в правило, а это уже совсем другой уровень усилий.



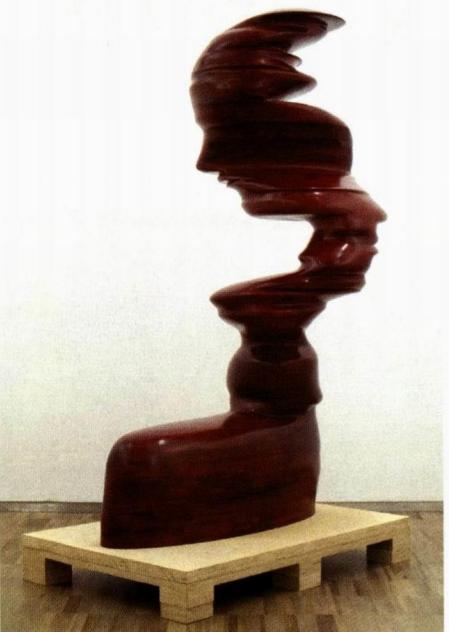
Александра Мир. Че Гевара. Коллаж. 2006. © Courtesy: Galerie Laurent Godin, Paris



Яна Стербак. Февраль. 2005. © Courtesy: Galerie Erna Hecey, Brussels

fiac в цифрах и фактах

Галина Наумова (Париж)



Тони Крагг. Конец февраля. 2006.
© Courtesy: Thaddaeus Ropac

Итак, FIAC (Foire internationale d'art contemporain) в Париже-2006 посетили 87957 человек, что на 5 процентов больше, чем в прошлом году. Кроме собственно галерейных презентаций в Cour Carrée и Grand Palais, принимавших своих многочисленных гостей почти на грани возможностей, особенно в воскресные дни, успех у публики имела также инсталляция 15 монументальных работ в саду Тюильри, соединяющем выставочные пространства Лувра и Le Grand Palais. Кроме вызвавшей шум в прессе, как и положено такой провокативной работе, подводной лодки Пономарева, в числе представленных здесь работ были также скульптуры Алена Бубле, Тони Крагга, Жерара Дешана, Ричарда Лонга, Субода Гупты.

Из 180 галерей-участниц половина (91) была иностранными. FIAC аккредитовал свыше 2800 журналистов из 47 стран мира; 150 международных TV-каналов и более 200 радиопрограмм во Франции освещали события этих дней; свыше 800 статей появилось в прессе.

Перечислим имена французских и иностранных художников, фотографов и дизайнеров, вызвавших наибольший интерес. Это: Метью Барни, Синие носы, Софи Калль, Вим Дельвой, Ева и Адель, Глория Фридман, Бернар Фриз, Жерар Гаруст, Ребекка Хорн, Алекс Кац, Сара Лукас, Ян Пай Мин, Александр Пономарев и др.

В 2004-м FIAC впервые интегрировал в свою экспозицию дизайн, и в этом году в Cour Carrée в Лувре дизайн достойно был представлен такими галереями, как Jousse Entreprise, Mouvement Modernes, Downtown, Galerie Italienne, Dansk Moebelkunst, и др.

Среди галерей с наибольшим числом успешных продаж можно выделить Galerie Thaddaeus Ropac (Париж, Нью-Йорк, Лондон), которая сделала персональную выставку англичанина Тони Крагга и очень довольна продажей его произведений. Кельнская Galerie Gmurzynska отличилась наибольшим присутствием американских коллекционеров и продажей на 2 млн. долларов произведений Ива Кляйна. В несколько меньшем объеме, но также весьма успешно реализована экспозиция нью-йоркской Galerie Leonard Hutton. Galerie Vedovi удалось продать значительное произведение Жана-Мишеля Баския, а принимавшая участие в FIAC в первый раз Galerie Barbara Gladstone et Sadie Coles отличилась избранной коллекцией произведений Сары Лукас, Метью Барни и Ричарда Принца. Французская Galerie Daniel Templon признала FIAC-2006 самым удачным с 1989 года. Национальный фонд современного искусства (FNAC) купил 30 произведений французских и зарубежных авторов для публичных коллекций на сумму более 400 000 евро. Среди них фотографии бельгийца Пьера Бисмута, инсталляция польских художников Михаэля Будны, Збигнева Рогальски, живописная работа маслом на холсте живущих во Франции художников Ida Tursic и Wielfried Mille, видео-инсталляция Miri Segal из Израиля и др.

инфо+



Шарлотта Гилленхаммар. Падение 7. 1999–2006

paris-photo: фрагменты фотоимиджа

Галина Наумова (Париж, специально для «НоМИ»)

16–19 ноября в Carrousel du Louvre в Париже проходил 10-й салон Paris-Photo, собравший 106 участников из 21 страны мира (против 14 в прошлом году). От Мадрида до Нью-Йорка, от Осаки до Пекина, от Лондона до Берлина, от Хельсинки до Рейкьявика 88 ведущих галерей мира представили высокого уровня экспозиции монографических, тематических, коллективных произведений более чем 500 авторов. В салоне приняли участие порядка 600 журналистов из 30 стран, ожидалось более 400000 посетителей, но успех фотоярмарки превзошел все ожидания.

Грандиозная выставка разместилась на обширных площадях четырех залов Карусели Лувра: Salle Le Nôtre, Salle Delorme, Salle Soufflot плюс зал центральной экспозиции, предоставленный под работы почетных гостей салона — пяти современных фотографов-женщин из Скандинавии. Выбор Скандинавских стран (в прошлом году почетным гостем Paris-Photo была Испания) продиктован высоким статусом и особой ролью, которую женщины играют на культурной сцене Швеции, Дании, Финляндии, Норвегии и Исландии в течение последних двадцати лет. Среди них выделяются работы Needle Bearer Уллы Йокисало из Хельсинки и Fall 2 Шарлотты Гилленхаммар из Стокгольма, чье творчество изобилует символическими формами выражения



Матье Бернар-Раймон. Disparition n°89. 2006.
© Baudoin Lebon. Первый приз фестиваля Paris-Photo



Аксель Антас. Формация облака водных капель. Courtesy: Galleria Heino and Axel Antas, 2005

женской идентичности. И если Йокисало, постоянно находящаяся в поиске синтеза реального и воображаемого, транслирует в своих коллажах переосмыслиенные воспоминания детства, то Гилленхаммер, также исследующая внутреннее и внешнее пространства, больше сосредоточена на пограничной зоне между сферами личного, свободы, памяти, красоты и женственности.

Теме «настоящее северное чудо» посвящалась экспозиция восьми галерей в Le Statement — персональная выставка молодых художников из Скандинавии, из которой я бы отметила работы *Island Life* Анне Олофсон и *Formation of water droplets suspended* финнов Акселя Антаса и Арно Р. Минкинена (*Self-portrait*, галерея Robert Klein Boston).

В мезонине центрального зала — 13 работ, отобранные жюри для номинирования на премию BMW Paris-Photo. Среди них — *La chute n°4*, 2006 Дэниса Дарцака (*Vu'La Galerie*, Paris) с экспрессивно застывшим над землей мужским телом; фото Моны Кун *Jacintha*, 2004 (*Charles Cowles*, New York) — элегически чувственный этюд ню в светлой тональности. Неизданная серия *The world is beautiful* 2005/2006 Марио А., экспонируемая парижской галереей *Esther Woerdhoff*, и другие. Первый приз получила работа *Disparition n° 89*, 2006, Матье Бернар-Раймон (*Baudoin Lebon*, Paris) — условно символическое отражение дисгармонии сосуществования современного человека и природы в образе несуразной конструкции из стекла и металла с человеком внутри, фотографически запечатленной на фоне гармоничного морского ландшафта.

Отличительной характеристикой 10-го салона *Paris-Photo* явилось органичное соединение в его экспозиции «классической» фотографии с актуальным фотоискусством: организаторов-таки увлекла идея максимально представить искусство фотографии, начиная со времен ее зарождения до наших дней. Так, на стенде лондонской галереи

Robert Hershkowitz зритель увидел снимок *Scène de Paris* английского ученого Вильяма Генри Фокса Тэлбота 1843 года — самый старый вид столицы Франции. К редким старинным экземплярам относится и оттиск *In memoriam* Эдварда Стейхена 1904 года, представленный галереей «1900—2000». Фото с живописным изображением обнаженного женского тела — вероятно, самый дорогой экспонат выставки — стоимостью около 600000 евро. Другая работа этого фотографа, «Пруд лунной ночью», датированная также 1904 годом, была продана в Нью-Йорке в феврале прошлого года за \$2600000.

На стенде лондонской галереи *Michael Hoppen* можно было увидеть уникальный, подписанный и впервые представленный публике, винтаж Анри Картье-Брессона с одной из самых известных фотографий легендарного французского мастера — *Rue Mouffetard*. Мальчик, несущий две бутылки вина. Среди винтажей Картье-Брессона, японца Кичи Азано, бразильца Жеральдо де Барроса лондонская галерея *Erik Franck Fine Art* особое место выделила модному британскому фотографу Норману Паркинсону (1913—1990) с целой серией его репортажных изображений 1939—1949 годов. Камера Паркинсона тех лет внимательно отслеживала приметы времени и движения эпохи, отдавая предпочтение людям — их лицам, одежде, увлечениям (как на снимке, где запечатлена игра в гольф на берегу моря, — «*Golfing le Touquet*»). Упомяну также серию малоизвестных фотографий Мериллин Монро Берта Стерна — *Marilyn Monroe: Crucifix II, from The Last Sitting*, 1962, представленных нью-йоркской галереей *Staley-Wise*.

Как знак нового времени, замыкающего круг традиции и современности, впервые принимающая участие в *Paris-Photo* китайская галерея *798 Photo Gallery*, Пекин, представила десяток китайских авторов, работающих в жанре классического документального фото на тему культурной революции в Китае (работа *Chairman Mao on the ro-*



Эдвард Стейхен. *In memoriam*. 1904. Courtesy: Galerie 1900—2000, Paris



Вик Муниз. *Золотой мальчик (автопортрет)*. 2004. © Photo & contemporary



Храfnкелл Сигурдссон. *Без названия (восемь серых)*. 2004. © i8



Киичи Асано. *Himi*. 1956. Courtesy: Eric Franck fine art, London

trum *Tian an Men* Венг Най Куанга). А южнокорейская галерея из Сеула *Hundai* познакомила зрителя с сорокалетним Ванг Квингсонгом и его характерными китч-мизансценами большого формата, на которых китайские модели принимают позы, заимствованные из произведений восточного искусства.

Современную японскую фотографию привезли в Париж сразу несколько галерей разных стран. Например, немецкая галерея *Priska Pasquer*, Кельн, отдала большую часть своего стенда под экспозицию серии малоформатных работ в цвете под название *Aila 2004* Ринко Каваши (1972 г.), а японская галерея *Picture Photo Space Inc.*, Осака, сосредоточилась на показе экстравагантных работ Кунихито Катсумата *Unknown Fire n-773-2*.

Из галерей, выбравших тематический принцип экспозиции, построенный на смешении времен и своего рода диалоге между фотографией дня прошлого и сегодняшнего, стоит отметить парижскую *Galerie Art 75 Yves di Maria*. В ее концепт — *Le Geste et l'Image*, ориентированный на фотодостижения XIX—XX веков, органично вписались англичанин Сесил Битон (1904—1980) и француз Пьер Верже (1902—2002), польский фотограф Роман Сислевич (1930—1996) и мексиканец Флор Гардуньо (1954), а также наш соотечественник Владимир Сычев (1945), живущий ныне в Париже.

Популярностью пользовался и стенд парижской галереи *Allain le Gaillard* с двойным портретом *Corps de nuit 1*, скульптурно вылепленным светом и тенью в большой формате 160×120 и исполненным автором, марокканцем Тухами Эннадром, в единственном экземпляре. Сам фотограф называет себя «художником в черном», что наглядно демонстрирует и его композиция, изображающая чернокожую пару из Нью-Йорка в экстатической позе.

Свою концептуальную подборку фотографов под девизом *Action in contemporary scene-staged photography* привезла на *Paris-Photo* итальянская галерея *Photo & Co*, Турин, специализирующаяся на фотографии «mise en scène». Ее «пунктум» — роль, которую играет фотография в художественной практике трех современных известных ав-

торов. Если для немецкого фотографа Юргена Клауке (1943 г.р.) характерен «l'art corporel» в духе 70-х годов и фотография является средством фиксации действия или мизансцены, то для итальянца Пьера Луиджи Менеджелло (1952 г.р.) фотография — это прежде всего документ, что наглядно демонстрирует его последняя серия — *Freedom says: come aut 2004*. Ну а бразилец Вик Муниц взялся и вовсе за непосильную задачу — в его фотографические планы входит акт «возвращения образа образу» посредством демистификации творческого акта и самого оригинала. Ну а пока на пути к ее решению Муниц воспроизводит *Népurhars* по Моне в виде коллажа журнальных ре-продукций.

Paris-Photo-2006 отличилась и рекордным числом присутствия на выставке лучших международных фотоиздательств и издательств — распространителей редких книг: в октябре их в Париже было 18. На стенах издательств с мировым именем, таких, как *Phaidon* (Париж—Лондон), *Taschen* (Париж), *Lodima Press* (США), *Hatje Cantz Verlag* (Кельн), *Aniquariaat L.van Padenburgh* (Лейден), представляли свои книги десятки известных авторов из мира фотографии. Например истории и фотокритик Мартин Парр (*Phaidon*) с книгой *The Photobook. A History, Volume II*, вышедшей в свет вслед за имевшим громкий успех первым томом истории фотографии. А распространитель редких книг нью-йоркская галерея *Howard Greenberg* продемонстрировала публике книгу фотографий *Tokyo 1960* Вильяма Кляйна.

Что касается российских участников, то на *Paris-Photo* не было ни одной российской галереи, но были фотографы, нашедшие возможность продемонстрировать свои работы посредством западных галерей. Например Анастасия Хорошилова с портретами моряков Балтийского флота (*Galeria Fucares*, Мадрид). Любопытно, что российская реальность оказалась притягательным материалом для молодого (1974 г.р.) английского фотографа Симона Робертса (*The Photographers Gallery*, London), поделившегося с публикой своими фотона-блюдениями этнографического толка, сделанными во время его многочисленных путешествий по России — от Урала до Кавказа.



Боде-музей. Внешний вид. © Atelier Tesar

музей боде: очаровательная прусско-флорентийская смесь

Астрид Фольперт (Берлин, специально для «НоМИ»)

Невзирая на политику жесткой экономии, с которой в первую очередь приходится считаться столице наук и искусств Германии, нынешняя золотая осень подарила ей подлинный праздник исполнения желаний: после более чем восьмилетнего перерыва вновь открылся для посетителей Музей Боде, расположенный на самом севере Острова музеев. Благодаря проекту венского архитектора Ганса Тезара и дотации в 162 миллиона евро это здание, полностью реконструированное в соответствии с последними реставрационными и экспозиционными требованиями, обрело новый блеск. Самый эффектный вид на новый силуэт дворца открывается с воды или с Вайдендамского моста на Фридрихштрассе.

Для осмотра открыты три этажа с 66 залами и более чем 6000 шедеврами от поздней античности до 1800 года, включая кабинет нумизматики, коллекция которого хронологически доходит до наших дней. Вы встретитесь с «Апостолом Матфеем» Тильмана Рименшнейдера и «Младенцем Христом» Вайта Штосса, «Аполлоном и Дафной» Андреаса Шлютера, Брандтскими «Женами-мироносицами» из знаменитого «Положения во гроб» и римской «Танцовщицей» Кановы... В пяти залах с коллекцией византийского искусства вас ожидают древние мозаичные иконы, фигурные капители и резные саркофаги. Драгоценным украшением из стекла и камня сияет мозаика апсиды Сан-Микеле ин Аффричиско в Равенне, созданная в 545—546 годах.

После восстановления Галереи старых мастеров реализован уже второй проект генерального плана реконструкции Острова музеев, находящегося с 1999 года под охраной ЮНЕСКО. В 2008-м должен открыться и сложнейший из экспозиционных объектов острова — Новый музей, до основания разрушенный во время II Мировой войны. За ним последует Пергамон, у которого в результате реконструкции появится новое крыло, хотя даже сейчас, находясь в процессе пере-

стройки, он способен принимать туристов со всего мира. Лишь в 2012 году начнутся строительные работы во внутреннем дворе Старого музея, и только потом, по завершении всех вышеназванных проектов, можно будет приступить к «Археологическому променаду» — предмету яростных споров искусствоведов и музеинных работников — подземной системе коммуникации между музеями, призванной разгрузить массовый туристический поток.

Даже если рассчитывать в ближайшие три года на ежедневное посещение музеиного ареала двенадцатью тысячами туристов, Остров музеев еще как минимум пятнадцать лет обречен оставаться строительной площадкой. Однако уже сейчас он обладает двумя прекрасными «порталами». Северный подход к музеям со стороны классического бульвара Унтер ден Линден через возведенный Шинкелем в 1830 году Старый музей приобрел достойного конкурента: с южной стороны во всем своем величии наконец представил Боде-музей, более 67 лет демонстрировавший нам лишь фрагменты своего фасада. Теперь же он буквально царит над слиянием Шпрее и Купферграбен — как настоящий замок искусств на воде, блещущий своими медными куполами и перетекающий по оси фасада во флорентийскую базилику. От нового здания центрального вокзала, театрального квартала вокруг Фридрихштрассе или «складского квартала» с его сотней колоритных ресторанчиков благодаря вновь отстроенному мосту Монбижу сюда можно дойти всего за несколько минут.

Одна лишь концепция выставочных помещений потребовала более года экспозиционной работы. Ее создатели отнюдь не стремились слепо подражать духовному отцу и первому руководителю музея — Вильгельму Боде (1845—1929); скорее, они желали проникнуть в его замыслы ради деликатной попытки модернизировать жесткую концепцию первооснователя. Для самого Боде, открывшего музей в 1904 году, основополагающим законом экспозиции являлось совме-



Боде-музей. Сейфы кабинета нумизматики. Foto: Jörg P. Anders, Berlin



Боде-музей. Зал флорентийской скульптуры эпохи Возрождения. © SMB, Skulpturensammlung. Foto: Jörg P. Anders, Berlin

стное существование в ней произведений живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства. В этот замысел был заблаговременно посвящен и архитектор постройки Эрнст Эберхард фон Инне. Их общей целью стало воскрешение сложнейшего и многоголикого духовного контекста той или иной эпохи. Скульптура должна была вновь обрести свою внутреннюю связь с пространством, архитектурой, живописью и даже мебелью каждого из залов. Приток новых экспонатов, отбираемых неутомимым коллекционером, вплоть до самой войны непрерывно возрастал, и даже это огромное здание оказалось забито до предела, так что северо-альпийскую живопись пришлось размещать в дополнительном крыле Пергамона. Война же превратила этот дворец в руины. Не прошли даром и послевоенные события: многочисленные пожары, произвольное дробление коллекции в связи с политическим разделом города и — как еще одна катастрофа — музейная политика XX века. Со всеобщего безмолвного согласия, Музей Боде, получивший это имя в 1956 году, постепенно приходил в полный упадок. Хронический денежный и технический дефицит ГДР едва позволял латать дыры, никак не меняя ситуации в целом.

К тому же сомнению подвергалась и художественная ценность самого здания. Критика сетовала, что музей, возникший на фоне урбанизации Берлина, скорее напоминает императорский дворец, чем храм искусства. Соединение различных стилей — от необарокко до рококо Фридриха Великого — осуждалось как беспомощная эклектика. С идеологической точки зрения социалистическому строю мешало даже прежнее имя музея — Музей императора Фридриха (в честь Фридриха III, пришедшего к власти всего на 99 дней в 1888 году). Общественный музей — придворная резиденция Гогенцоллернов? Немыслимо! Абсурдное обвинение для архитектурного строения,озванного как храм всех европейских культур и начисто лишенного национальных претензий. Монаршая власть счастливым образом вставала здесь на защиту высокой науки, не только собственного, но и чужого искусства. Помимо коллекции немецкой скульптуры этот музей представляет памятники французского, голландского, итальянского, испанского, португальского искусства, здесь собраны древности Рима, Константинополя, Греции, Египта. Боде видел свою миссию именно в том, чтобы привить буржуазной публике способность к высшему наслаждению мировыми шедеврами. Сегодня мы, служая в лукавом и начисто лишенном ориентиров банально-дилетантском арт-мире, не готовы остановиться ради подобного «молитвенного растворения в красоте искусства» (Петер-Клаус Шустер). Для Боде же такие моменты были «вновь обретенным» временем.

При его жизни на 6600 квадратных метрах дворца размещались три коллекции: 250 скульптур, собрание византийского искусства и кабинет нумизматики. Прибавьте к этому около 150 произведений живописи и избранные экспонаты декоративно-прикладного искусства. Самое раннее собрание скульптуры в фондах музея было основано в XVII веке курфюрстом Фридрихом Вильгельмом I (1640—1688). Не знает себе равных в Германии и византийская коллекция Музея Боде, главные экспонаты которой попали сюда из расформированного в 1875 году собрания королевской Кунсткамеры. К сожалению, вновь открытые пять залов демонстрируют лишь малую часть византийского фонда.

В связи с новым открытием музея был издан каталог его утрат, включающий в себя 1600 произведений, среди которых 1507 по-прежнему считаются «пропавшими». Во время II Мировой войны музей был закрыт, а его собрание частично эвакуировано в бункеры бетонной вышки для охраны зенитных установок квартала Фридрихсхайн, занятого 2 мая Советской Армией. По окончании боев за Берлин убежище перенесло несколько пожаров: в ночь с 5-го на 6-е, а также 14 и 18 мая, обстоятельства которых не выяснены до сих пор. Лишь 3 из 115 хранившихся там скульптур и рельефов были в конечном итоге возвращены Советским Союзом музею: это портреты Ачеллино Сальваго (мрамор, 1500), кардинала Антонио дель Монте и Мадонна в окружении четырех ангелов (Флоренция, 1470). Последняя являлась даром современника Боде, еврейского коммерсанта Ямеса Симона (1851—1932), одного из главных учредителей и покровителей коллекции.

Наше описание этого музейного гезамткунстверка было бы неполным, обойди мы вниманием грандиозный холл главного входа с копией конной статуи курфюрста Фридриха Вильгельма I работы Андреаса Шлютера. Архитектурная фантазия создателя интерьера, как и в случае с чарующей застройкой Вены и Парижа, смогла обыграть инейтрализовать тривиальный пропагандистский жест державного наездника. По пути в пронизанную светом, излучающую итальянскую легкость базилику памяти Лоренцо Медичи душа посетителя невольно смягчается и воспринимает следующий небольшой зал Славы со статуями прусских генералов с поразительным благодушием. Подобные стремительные превращения места, характера, стиля и настроения возможны только в сказке или в волшебном дворце искусств, подобном тому, что возвышается над Шпрее.

инфо+

больше, чем музей

Лентос (Линц). Музеи XXI века: идеи, проекты, здания.
24 ноября — 18 февраля

За последнее столетие музей перестал быть просто хранилищем ценностей, а музейная архитектура превратилась в модный «жанр», привлекательный своими безумными возможностями для самых амбициозных и именитых авторов. Выставка в Лентосе лишь подтверждает сказанное: если раньше городской доминантой считалась церковь, то теперь это выставочный зал, крупная галерея или музей, храм муз. Вниманию публики предложены 27 проектов, выполненные звездами мировой архитектуры.

Здесь музеи не только художественные, есть и технические — как, например, Музей Mercedes Benz в Штуттгарте, точнее говоря, его модель. На примере именно таких зданий лучше всего определяется их предназначение, «тематика», функция. Кроме осуществленных проектов Лентос экспонирует и «бумажную архитектуру» — здания строящиеся или только планирующиеся. Дополняют все это чертежи и ар-



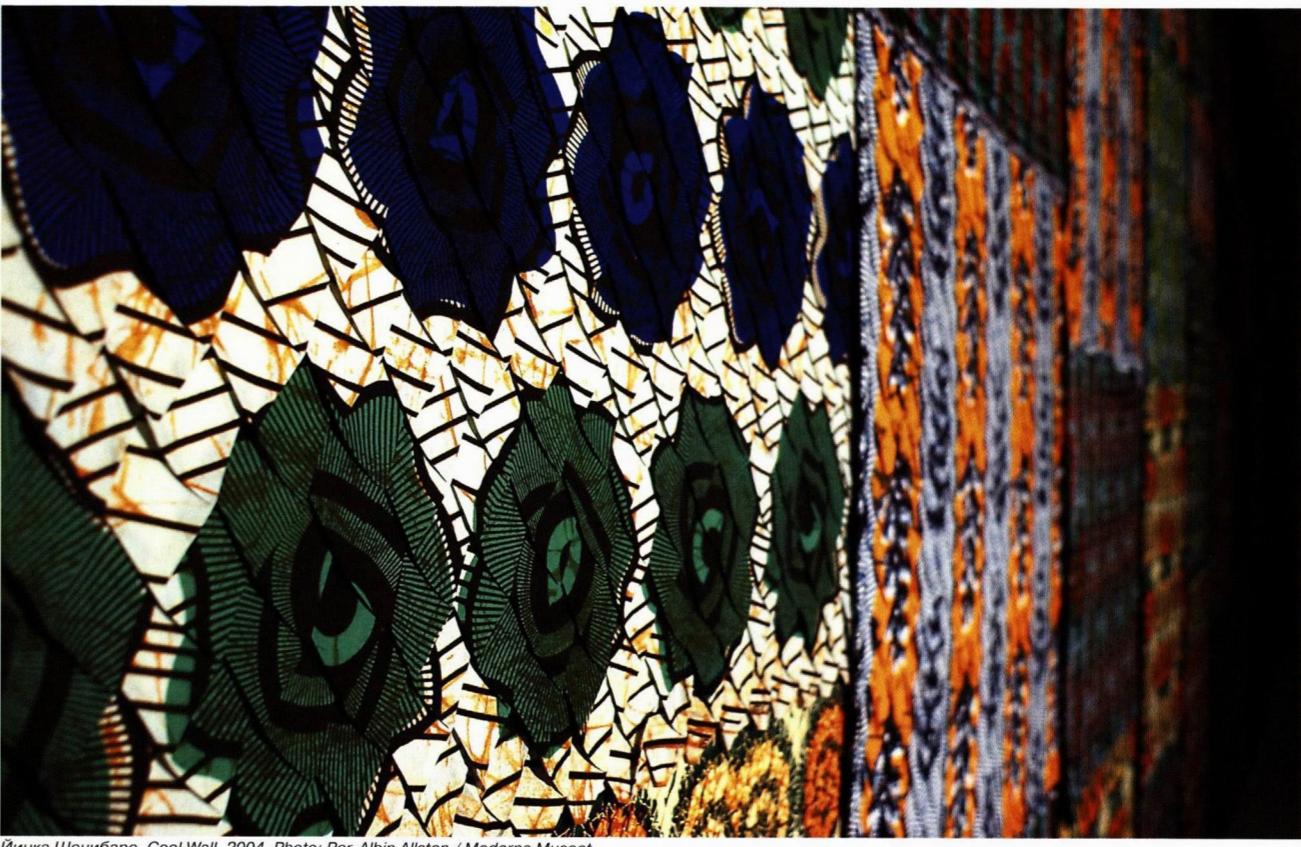
Аннетт Гижон / Майк Гайер. Археологический музей и парк Калкрайзе. Оsnabrück, Германия. 1998—2002. Павильон «слуха». 2005 © Heinrich Helfenstein

хитектурные наброски, выполненные Заход Хадид, Стивеном Холлом, Кишо Курокавой, Даниэлем Либескиндом, Жаном Нувлем, Ренцо Пьяно и другими.

Выставка имеет и продолжение. Оценить уместность вторжения новой архитектуры в историческую застройку можно неподалеку от музея Лентос на примере реконструкции южного крыла Линцкого замка.



Еса Лунден. «Вассас» в бутылке. 2004. Photo: Esa Lundén / Moderna Museet



Инка Шонибар. Cool Wall. 2004. Photo: Per-Albin Allsten / Moderna Museet

африка-ремикс: путешествие продолжается

Татьяна Хейккиля (Стокгольм, специально для «НоМИ»)

Музей современного искусства (Moderna museet, Стокгольм). Africa remix. 14 октября — 14 января
Кунст Палас (Дюссельдорф) — Hayward gallery (Лондон) — Центр Помпиду (Париж) —
Музей Мори (Токио) — Модерна Музеет (Стокгольм)

«Африка-ремикс», наконец-то доехавший до Скандинавии — самый грандиозный проект-событие из жизни африканского «контемпорари», представляет собой максимально подробную коллекцию из всех вывозимых когда-либо за пределы африканского континента. Он занял 200 тысяч квадратных метров площади Музея современного искусства в Стокгольме, собрав вместе работы более чем восьмидесяти художников 25 стран, — живопись, скульптуру, графику, инсталляции, фотографии, фильмы и видео, выполненные в течение последних пяти — десяти лет.

Главный куратор «Африки-ремикс», Симон Ньями (выходец из Камеруна, главный редактор парижского журнала «Revue Noir»), крупнейший специалист в области современной африканской культуры, утверждает, что «секрет произведения искусства, достигающего своей цели, заключается в том, что оно говорит с нами. Какой бы язык ни выбрал художник, каков бы ни был его личный подход к работе, он затронет нашу человечность. Видимо, поэтому не всегда легко „справиться“ с современным искусством Африки. Это не о визуальных формах, а об истории подходов к ним». А тому, кто хочет по-настоящему увидеть современную Африку, куратор советует безоговорочно пересмотреть ее историю в самых разных аспектах. Подсказать зрителю ответы на мучающие их вопросы, указать новый способ мышления в отношении Африки и призвана концепция Ньями, основанная прежде всего на личном отборе художников и их работ.

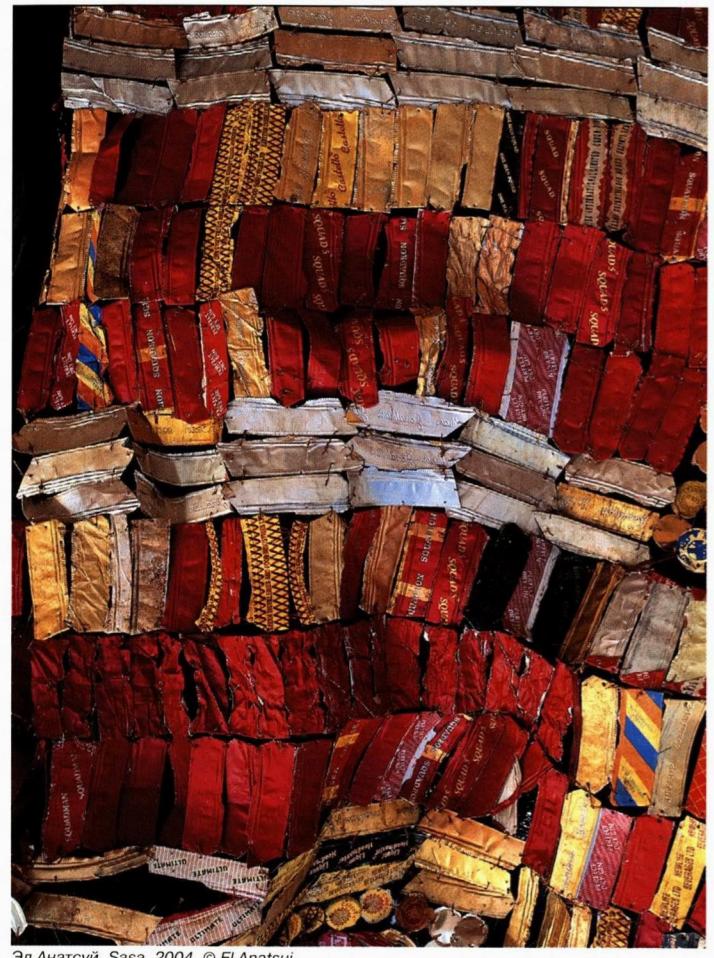
Площадка, выбранная для демонстрации проекта в Швеции — после крупнейших площадок мира, столичный Музей современного искусства возник в конце 1950-х годов прошлого столетия, а активное

формирование коллекции современного искусства в нем началось с появлением в музее Понтуса Хультена, художника и куратора, одного из самых дальновидных специалистов своего времени. Серия успешных выставок-инноваций — «4 Americans» (1962), Джексона Поллока (1963) и проекта «Музей наших желаний», принесшего музею пять миллионов шведских крон из государственного бюджета, — положила начало одному из лучших в мире собраний искусства XX века, включающему работы Пикассо, Даля, Магритта и многих других. А во всем мире этот музей стал знаменит в 1966 году, после выставки «SHE» знаменитого объекта Ники де Сан-Фаль и Жана Тингели — собора в виде гигантской женщины, входом в который служило ее влагалище. И это знаменательное событие курировал тоже Понтус Хультен. Вслед за этим в Швеции, тоже в Модерна Музеете, прошла первая ретроспектива Энди Уорхола (1968) (до России скромная выставка великого поп-артиста добралась чуть ли не тремя десятками лет позднее), а в 1974 году Хультен принял участие в организации Центра Помпиду в Париже, откуда и пошло ставшее традиционным постоянное сотрудничество Модерна и Помпиду. Понтус Хультен возглавлял музей до 1981 года, и совсем недавно, около года назад, он ушел из жизни, завещав Модерна 700 работ из собственного собрания. В данный момент музей готовится к 50-летнему юбилею, работая над формированием «женской» коллекции современного искусства и искусства второй половины XX века.

Новое строение Модерна было возведено всего пять лет назад по проекту испанского архитектора Рафаэля Мондео, но с момента открытия музей начали преследовать неудачи, связанные с неправильной работой системы климат-контроля, после чего он был закрыт на



Дэвид Голдблатт. Рытье траншеи у портика усадьбы Савантон (Форвэйз, Йоханнесбург) 11 мая 2002 года. 2002

Эл Анатсуй. *Sasa*. 2004. © El AnatsuiЭрнест Венгай.
Негритянский костюм

реконструкцию. В 2004 году, после ряда внесенных строителями исправлений, здание вновь открылось для посетителей.

Строение музея полностью подчинено экспозиционным задачам — длинные коридоры со смешанным освещением (дневной свет попадает в выставочные помещения через окна в крыше) и стеклянные галереи наводят на мысль о многоэтажном дворце, но внешне напоминает скорее сложносочиненный портовый ангар — и море поблизости действительно имеется.

Совсем недавно, в связи с переоформлением входов в главное помещение, британский художник нигерийского происхождения Йинка Шонибар был приглашен для оформления вестибюлей музея, в результате чего здесь появились две огромные текстильные работы под плексигласом и была установлена впечатляющая скульптура для фонарного освещения через окно в крыше холла главного входа. Текстиль Шонибара вызывает немедленную реакцию: «Традиционный африканский батик!» — но, разумеется, ошибочную. Батик, принятый когда-то англичанами за африканский, ввозили из Индонезии, где этот промысел действительно являлся традиционным. Тем не менее он прижился и в Африке, и в Модерна. Работы нигерийского художника будут украшать главный вход четвертого этажа и вход со стороны пристани на первом этаже.

В последние годы Модерна Музей довольно часто обращается к современному африканскому искусству. Ранее здесь были представлены четверо художников, принимающих участие в «Африка-ремикс»: стокгольмский зритель увидел текстили Йинки Шонибара, анимационные фильмы Уильяма Кентриджа, автопортрет Семюэля Фосса, а также несколько работ Лулу Шерине, проживающего в Швеции. Интерес к Африке обусловлен здесь не ложным чувством ответственности за «антропологическую смерть» бывших колоний, свойственным британцам и французам, и не традиционным поклонением африканской этнографии, давшей модернизму некоторые ориентиры для поисков, а скорее близостью в восприятии формы. Ведь шведы издавна привыкли смотреть на искусство как на связь пространственного объема и идеи. К тому же интерес к современной Африке и ее искусству мотивирован простым человеческим желанием «понять ближнего». Популяция черного населения Европы растет, и процесс культурной ассимиляции неизбежен, но пока до этого далеко, а предмет интереса европейцев — далекая Африка уже сейчас требует дополнительного и пристального рассмотрения в кратчайшие сроки. Искусство в этом случае играет роль вспомогательного оптического прибора.

На выставке представлены два прекрасно дополняющих друг друга поколения африканских художников — мэтры с именами (Акинбод Акинбайи, Пауло Капела, Омар Д) и молодые новаторы (Зулиха Боабделла, Мишель Макема, Н'Дило Мутима). Примерно одну треть от общего числа участников составляют женщины. В этом невозможно усомниться назойливого торжества гендерного равноправия и одновременно нельзя не обнаружить прогресса в пользу африканских женщин-художников, число которых в сравнении с предыдущим десятилетием выросло заметно.

Современное африканское искусство все более отходит от традиционных «пиктографических» произведений постколониального периода, смешавшего фольклор с европейской традицией. А всего пару десятков лет назад его было принято выделять в отдельную, обособленную ветвь, разительно отличающуюся от всего прочего и уже потому несущую негативный оттенок. По этой причине многие художники с большим недоверием относились к идее выставлять свои произведения в Европе или Америке. Этую порочную тенденцию и вознамерились сломать кураторы африканского проекта. Симон Ньями, Дэвид Эллиот и Анника Гуннарсон в один голос заявляют о растущей популярности африканского искусства в контексте contemporary art и его достойной равнозначности всему прочему, происходящему в мире в этой области.



Ромуальд Хазум. *Ile-kiribila* (женский головной убор).
Пластик, синтетика, металл. 1996. 41×35×23.
© C.A.A.C. — ren eskaïntza — Pigozzi Bilduma, Geneva
© Romuald Hazoumè

«До 1989 года я представить себе не мог, что африканский континент таит в себе такое изобилие современных художественных форм» — эти слова итальянского коллекционера Жана Пигоцци, выразившего так свои впечатления от спорной международной выставки «Магическая земля», прошедшей в прошлом году в парижском Бобуре, стали когда-то ключевыми в его желании создать собственное собрание актуальных раритетов, достойное мировой выставочной практики. Сказано — сделано. Музей Соломона Р. Гуггенхайма в Бильбао ныне демонстрирует одну из лучших частных коллекций современного африканского искусства Жана Пигоцци. Эта выставка под названием «100% Африка» занимает все семь галерей третьего этажа музея, собравшая около тридцати художников из пятнадцати африканских регионов, продлится здесь до 18 февраля.

100-процентно африканскую направленность имеет и уникальная коллекция африканского искусства петербургского собирателя Михаила Леонидовича Звягина, недавно участвовавшего в крупном столичном выставочном проекте ГМИИ им. А.С. Пушкина «Маски: от мифа к карнавалу». Он предоставил для музея множество предметов, из которых в экспозиции участвовали около десяти масок, но и они, как и экспонаты из собрания Музея этнографии РАН (Кунсткамеры) своей художественной и исторической ценностью заметно резонировали с общим «карнавальным» настроем выставки. Эти африканские маски в первую очередь имеют обрядовый характер. Связанные с отправлением магических культов, они обладают мощной энергетикой, истоки которой еще предстоит изучить специалистам-искусствоведам.

оппа-оппа, америка-европа...

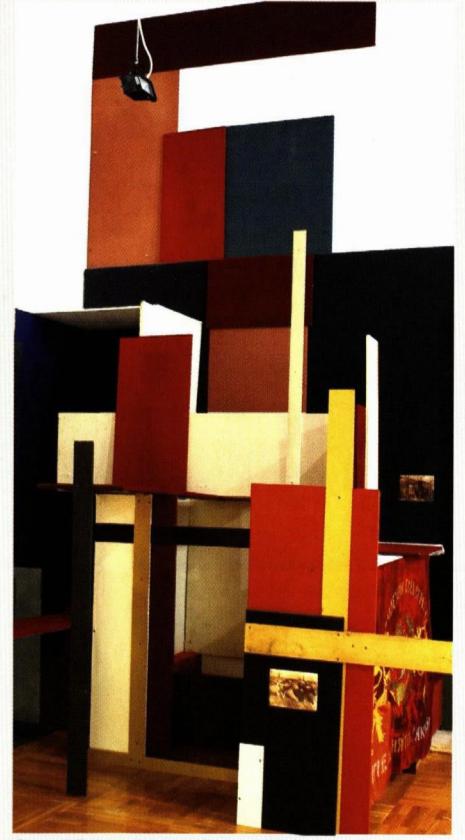
В российской художественной жизни конца 2006 года — событие! Наши вырвались на Майами в составе приглашенного спецпроекта на Art Basel Miami Beach (4–12 декабря). До этого с крупнейшим швейцарским ярмарочным брендом связывали разве что единственную экспортную выездную отечественную звезду — московскую галерею XL и ее владелицу Елену Селину.

В 2006 году Art Basel Miami Beach, существующий уже пять лет, впервые организовал специальную русскую экспозицию в здании, носящем имя Ньютона и входящем в состав Дизайнерского района Майами, лишь недавно перестроенного из трущоб. Произошло это благодаря директору Art Basel Самуэлю Келлеру и коллекционеру российского contemporary Крэгу Робинсу. Проект поддержали директор по корпоративному развитию в Европе Фонда Соломона Р. Гуггенхайма Ник Ильин и Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ.

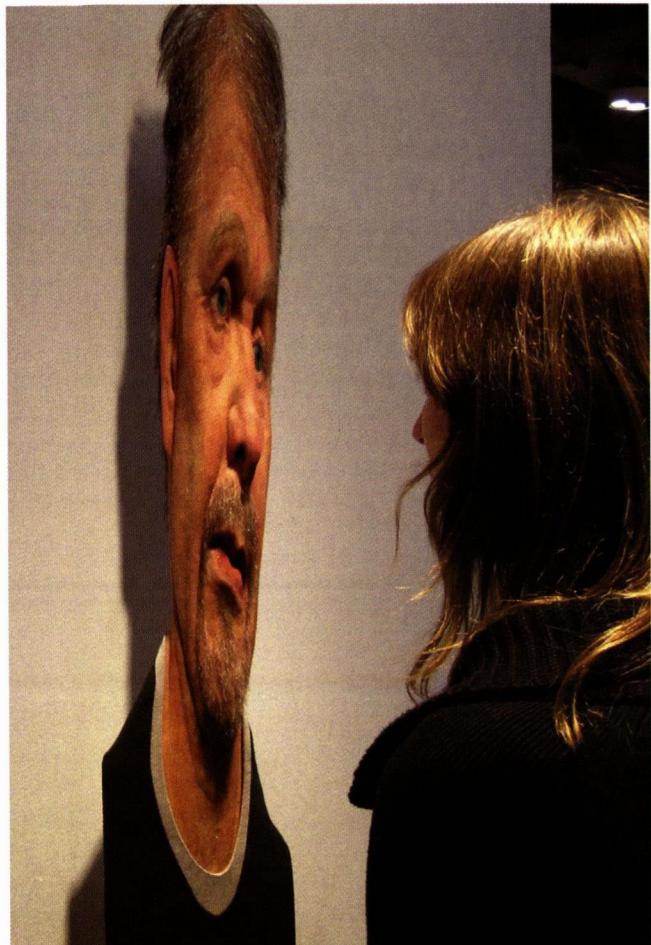
Кураторы приглашенного проекта — Олеся Туркина и Евгения Кикодзе объединили петербургских и московских художников на выставке «Modus R», где акцент был сделан на работы, «генетически связанные с русским формализмом». Среди участников — Виктор Алимпиев, Кирилл Асс, Петр Белый, Елена Берг, Сергей Бугаев-Африка, группа «Bluesoup», Александра Галкина, Филипп Донцов, Жанна Кадырова, Ирина Корина, Владимир Логутов, Антон Литвин, Оксана Мась, Андрей Молодкин, Наталья Носова, группа «Обледенение архитекторов», Анатолий Омоловский, Керим Рагимов и Давид Тер-Оганьян.

Название выставки трактуется по желанию. Например, «российский способ» (Modus Russia) или «революционный способ» (Modus Revolution). По мысли кураторов, все художники-участники продолжают практику русского авангардного искусства, адаптированного к современным условиям. «Формализм», наследие русского модернизма, воспринимается сегодня и как источник духа революционности и как сокровища художественных идей. Нынешних арт-деятелей интересует прежде всего волевая стратегия авангарда, помогающая найти пути более активного воздействия на художественный рынок и на самую широкую аудиторию.

Что касается восприятия авангарда как наследия, то здесь, по мысли Евгении Кикодзе, диалог с прошлым ведется не с позиций салонных «последователей», а отстраненно, по типу работы археологов. Работы Омоловского, Д. Тер-Оганьяна, Бугаева-Африки, Галкиной по-своему заявляют о модернизме, найденном в военной промышленности, в уличной среде, в складских помещениях. В этих произведениях он «выглядит достаточно потертым, не очень крупным, не слишком значительным». Что немаловажно, в современном новаторстве нет ограничений в технике исполнения, а потому медией, как теперь модно определять любой актуальный способ высказывания, может служить все — живопись, графика, фотография, видео, анимация, инсталляция, искусство объекта.



Сергей Бугаев-Африка. *Бессознательное: не верь глазам. Инсталляция*. 2005. Фрагмент. Фотография предоставлена Государственной Третьяковской галереей



Эван Пенни. *(Old) Stretch#3*. Силикон, пигмент, искусственные волосы, алюминий. 2006. *Trepantier Baer Gallery, Calgary*



Коллажи Германа Гомеса на экспозиции TIAF. *Galeria Fernando Pradilla, Madrid*



Фил Ричардс. *Кроссворд. Дерево, х., акрил. 2006.*
Mira Godard Gallery, Toronto

ТОРОНТО: ИСКУССТВЕННЫЙ отбор

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

Все ярмарки современного искусства похожи — бесконечные ряды белых бутов-сот, наполненные разнообразными художественными объектами мобильного размера. Немного раздражает то, что в прессе эти жужжащие, суетящиеся в постоянной полезной работе почти живые организмы обычно рассматриваются в марксистских терминах пчеловодства-производства: сколько пчелки-картички принесли меда-денег. Такие экономические отчеты совершенно не учитывают, что количество нулей в цене отличают не всегда самые интересные явления в арт-мире. Поэтому, анализируя Международную арт-ярмарку в Торонто — одно из важных североамериканских рыночных событий осенне-зимнего сезона-2006, я лично сосредоточился на форме «крыльшек и ножек», рассматривая любопытные девиации артефактов на современном этапе эволюции галерейного искусства.

Ежегодная Toronto International Art Fair 2006, далее — TIAF (на сей раз она принимала чуть более 80 галерей из Европы и обеих Америк), — весьма внушительная выставка современного коммерческого искусства. Ее беглый осмотр убеждает: для того чтобы украсить стену в интерьере, никто пока не придумал ничего лучшего, чем освещенная традицией картина. Она-то и стала безусловным лидером на ярмарке.

В основном это станковая репрезентативная живопись — так не любимые Климентом Гринбергом «ящичные пустоты в стенах», объявленные им неактуальными еще в 40-х годах прошлого века. С культовым американским критиком можно согласиться: репрезентативность была необходима картине несколькими веками ранее, когда на

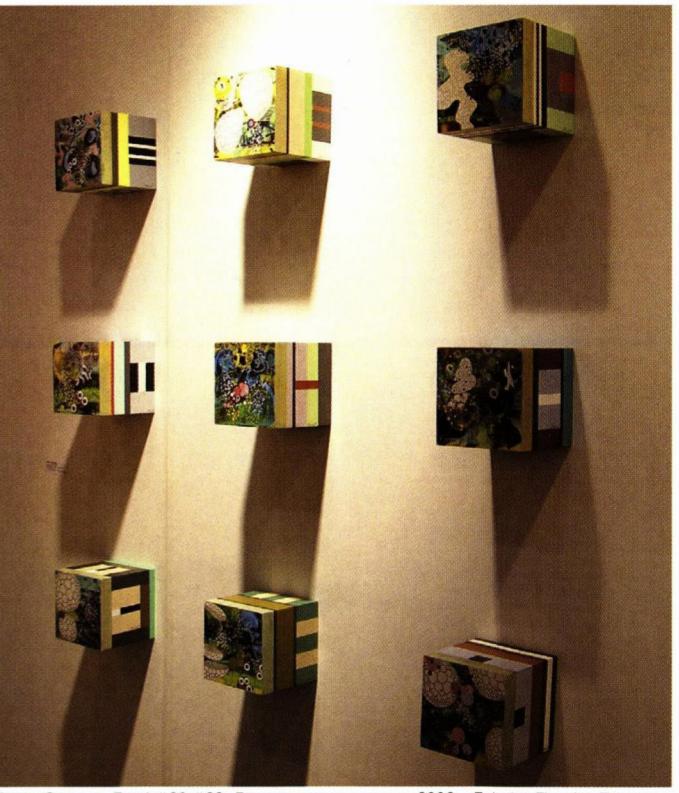
момент своего появления мобильная масляная живопись еще не осознавалась как «товар» в полной мере. Хозяином произведения символически «присваивались» изображенные вещи, персонажи или пейзажи — картина выступала лишь «носителем» ценностей. Сейчас же именно картина — как престижный предмет, созданный продвинутым автором, — покупается с целью владения ею или, как это ни печально, зачастую с целью выгодного вложения денег на случай возможной перепродажи. Казалось бы, в рамках этой системы «имитационность», фигуративность уже не важны, однако репрезентативно-иллюзионистичные произведения полностью вытесняют грингберговскую абстрактную «живопись американского типа» на периферию.

Однако и со станковой живописью происходят странные метаморфозы — и вовсе не в сторону классического оттачивания мастерства. Если в прошлом ценность картины определялась техничностью, умением наиболее достоверно передать образ изображаемой (или «присваиваемой») натуры, то теперь в 90 процентах из 100 определяющим качеством успешного произведения считается, пожалуй, его «интересность», странность. Чтобы привлечь потенциального владельца — вызвать заветное восклицание: «Это интересно!» (It's interesting!), — с картиной проделываются невероятные выкрутасы, после чего она может превратиться в кунштук, способный самым нетрадиционным образом взаимодействовать с пространством.

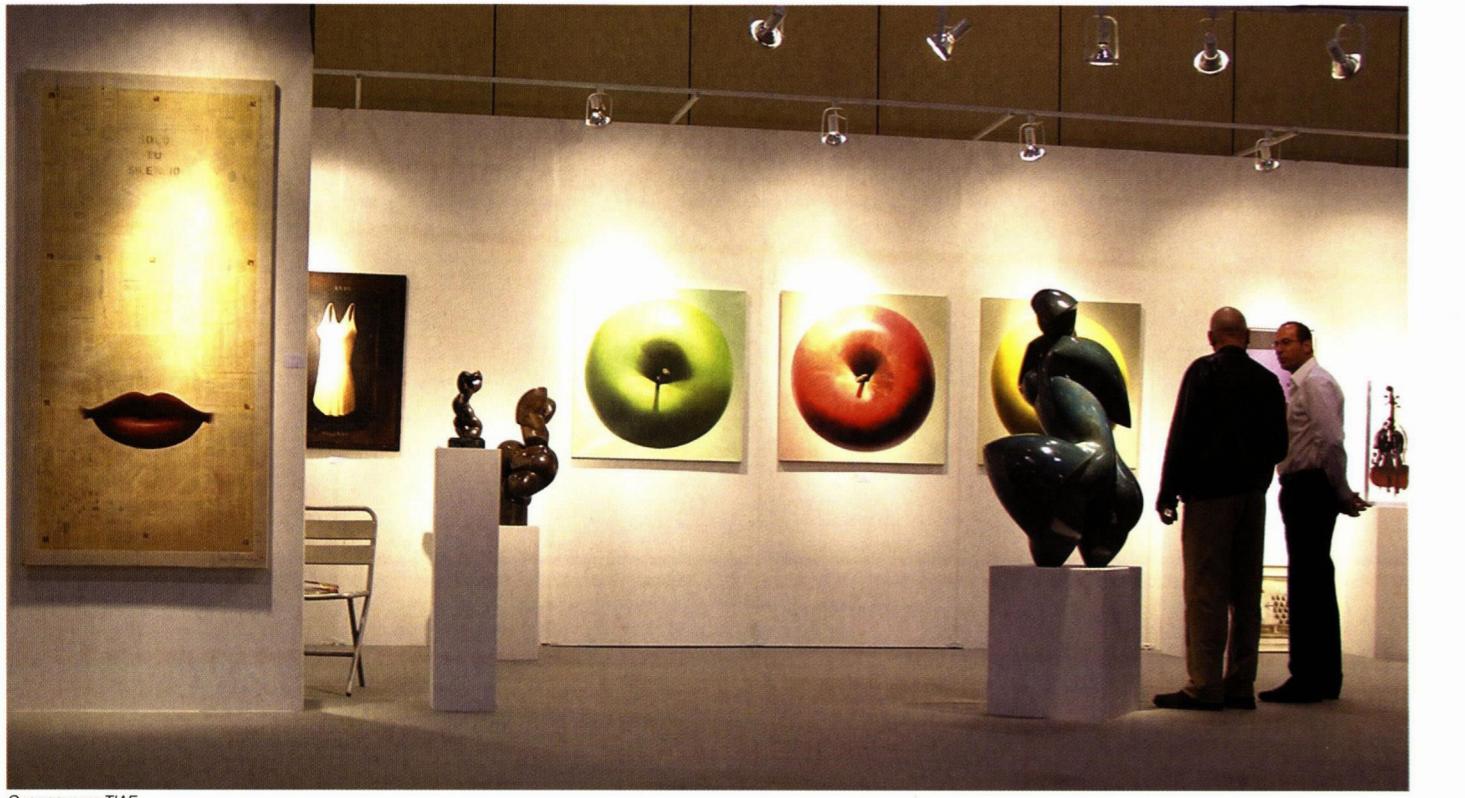
На TIAF эта цепочка эволюции, эдакий «выход в пространство» видны особенно наглядно. Живопись сперва обосабливается — выдвигается из рамы: к примеру, в мини-пейзажах Джона МакКормика (*Gallery De Belefeuille*, Монреаль). Далее превращается почти в куб — точнее, в смешные кубики, у Бетси Стюарт (*Feheley Fine Art*),

Торонто). Как вариант — объемные детали добавляются к поверхности в «обманках» вроде «Кроссворда» Фила Ричардса (*Mira Godard Gallery*, Торонто). Здесь у живописной иллюзии появляются союзники — реальные, а не имитируемые на плоскости объемы и, соответственно, свет, усиливающие ее гиперреалистичность. Или еще один любопытный образчик изощренной игры с объемом — работы Патрика Хагеса (*Flowers*, Лондон). Сперва кажется, что перспективные дали его *«Canalito Lives»* «плывут» перед глазами от ярмарочной усталости, но при ближайшем рассмотрении выясняется, что детализированный архитектурный пейзаж написан не на плоскости, а на выступающих из рамы пирамидах, выстроенных в ряд. Город на воде изображен в обратной перспективе таким образом, что на боковых гранях пирамид располагаются дома, а на верхних и нижних, соответственно, небо и вода каналов. При этом туманный задний план, помещенный на срезанных пирамидных верхушках, наиболее приближен к нам, то есть к зрителю. В итоге при помощи верхней подсветки море становится глубже, небо — светлее. Возникает сумасшедшая иллюзия: стены и воды движутся — сознание, привыкшее к имитации пространства на плоскости, не воспринимает реальные объемы картины, перспективные сокращения которых меняются вместе с нашими перемещениями.

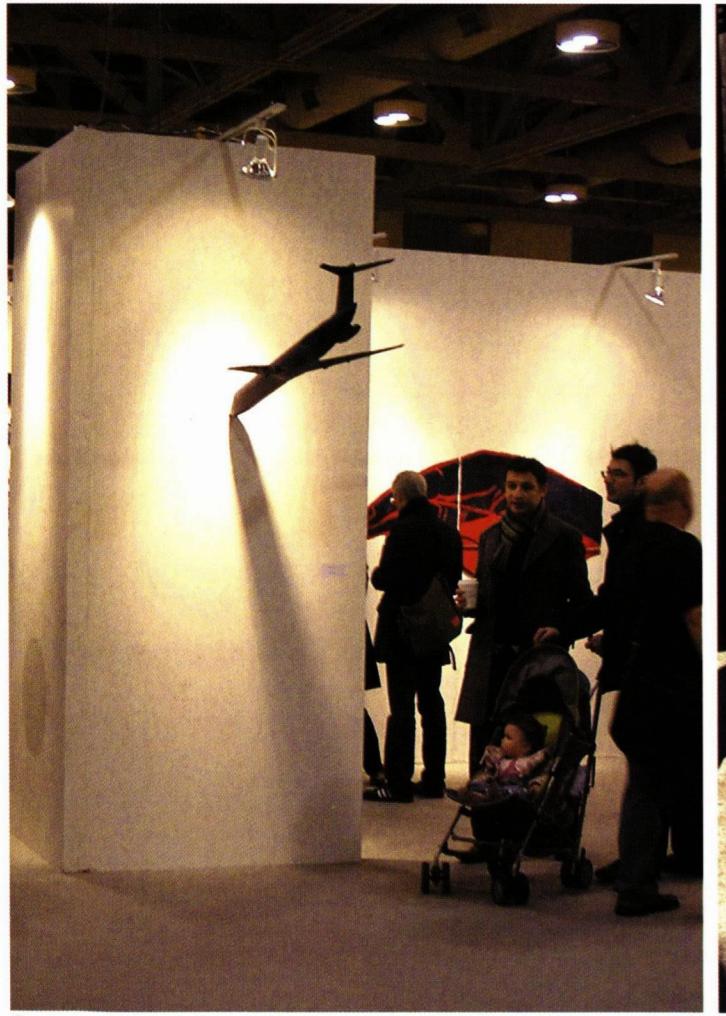
И — следующий логичный ход: живописная фактура «расползается» по скульптурным объектам. Надо еще хорошенко подумать, чтобы определиться, как же все-таки назвать фигуры Стива Гибсона (*Gallery Fernando Latorre*, Милан): крупные живописные мазки и цвет, причем цвет в привычной, «академической» телесной гамме (разбеленная золотистая охра на свету, синий кобальт и умбра в тенях), —



Бетси Стюарт. *Fontis#20-#28. Дерево, акрил, суми-е. 2006. Feheley Fine Art, Toronto*



Экспозиция TIAF



Экспозиция TIAF



Чан Юань. Мой Нью-Йорк. Цифровая печать. 62,5x87,5. 2002.
Photo courtesy: Walsh Gallery, Chicago

скульптура или живопись? По-видимому, все-таки перед нами живопись — живописные фактуры, растянутые в пространстве.

Еще одна обозначившаяся «эволюционная ветвь» строится на освоении живописью все новых и новых материалов — начиная с пластиковых покрытий и синтетических красок Франко Ликаса (*Galerie René Blouin*, Монреаль) и до наслоения разноцветно-прозрачных синтетических смол в работах Харольда Шмиц-Шмельцера (*Galerie Lasberg*, Дюссельдорф), напоминающих пособия по цветоведению. Однако последние звенья этой «ветви», неопределенного вида лайтбоксы или просто странные светящиеся объекты, такие, как «Дни недели» Роберта Юдса (*«Benjamin Dias Contemporary»*, Торонто), к живописи уже не относятся. Возникает ощущение, что «технологичные» произведения просто играют на естественной человеческой слабости к блестящим и светящимся штучкам; во всяком случае многочисленные попытки экспериментирования с материалами подчас выглядят всего лишь их неудачной декоративной адаптацией.

Но TIAF толерантен и к смельчакам-радикалам и к консерваторам-реалистам, хотя первые уже попросту не выносят последних. Так происходит повсюду в мире, и все же добротная, качественная реалистическая живопись, как и в торонтонианской экспозиции, по-прежнему находит своего зрителя (*«Mineta Contemporary»*, Брюссель; *Loch Gallery*, Торонто).

А вот функцию «воображаемого присваивания», теперь уже предметов искусства, выполняет фотография. И происходит это с самыми антигламурными и энвайронментальными проектами. Так, например, радикальный перформанс Чана Юаня (*Walsh Gallery*, Чикаго) — прогулка по Нью-Йорку в костюме, сшитом из сырого мяса, или лэнд-арт Христо и Жан-Клод (*Galerie Albert Baumgarten*, Фрайбург), задокументированные с помощью фотокамеры, вполне могут быть помещены на стену, как и прочие «интерьерные» штучки. Фирменные, «задрапированные» пейзажи этой звездной пары, представленные на фото большого формата, напоминают тканевые аппликации и вполне укладываются в концепцию гламурности, вызывая зависть к утонченному вкусу опосредованного владельца фотопроизведения.

Очевидная мутация фотографического искусства — как в содержательном, так и в формально-техническом планах — уже более никого не смущает. Пользуясь априорной документальностью фото, Джаспер Де Бейден (*TZR Galerie Kai Bruckner*, Дюссельдорф) фиксирует очевидно фальшивых, извянных из картона жутковато-комиксных персонажей — это, пожалуй, наиболее удивляющая из присутствующих содержательных странностей. Технические же «усложнения» особенно симпатичны в крутящихся фотодисках Люка Кортеше (*Pierre-François Ouellette Art Contemporain*, Монреаль), снятых при помощи специального катадиоптрического объектива и, видимо, зеркала (но не берусь объяснять, каким образом, тем более что даже владелец галереи, представляющий эти работы, не смог это сделать). И, хотя можно отметить ряд интересных коллажных фотопортретов Германа Гомеса (*Galeria Fernando Pradilla*, Мадрид), сшитых из фрагментов лиц и названных, к примеру, «Лаврен Горацио Барт» — по именам скомпонованных персонажей, отсылающих к «ужасам» современной пластической хирургии, — все же во взаимодействии с пространством фотография уже не довольствуется классическим коллажем на плоскости. Она смело берется осваивать объем и вне галерейных стен: пример тому — аппликация фрагментов разрезанных отпечатков фотосессии юноши на объемную основу, выглядящаязывающе «живой» в торонтианской экспозиции. Таков потупивший взор обнаженный молодой человек, созданный Оливером Херрингом (*Max Protetch Inc. Gallery*, Нью-Йорк) и помещенный в прозрачный плексиглас музейной витрины.

Скульпто-живопись, фотоскульптура — а жива ли вообще скульптура как таковая? Среди множества фигуративных трактовок человеческого тела, которых здесь гораздо больше, чем абстракции (*sic!*), привлекает внимание сверхреалистичная, с вживленными волосами, пластика Эвана Пенни (*Trepanier Baer Gallery*, Калгари), убеждающая в своей витальности вплоть до тактильных ощущений. Как утверждают теоретики соцреализма (им, кстати, вторили их западные коллеги), какое-то время, а если точнее — во второй половине прошлого века, наша, «восточная» скульптура успешно противостояла «западной» в сохранении так называемого «реалистического» искусства. Тем более любопытно обнаружить несомненный прогресс и приверженность еще большей реалистичности именно на американском континенте. Тщательно моделированная, вплоть до мелких складочек, поверхность рельефных портретов Пенни комбинированнием подкрашенных и полупрозрачных слоев силикона имитирует все цветовые и тональные нюансы человеческой плоти. Этот объект — «*Stretch # 3*» выполнен Эваном Пенни в рельефе и к тому же еще «фотошопно» растянут (или сжат?), но вопреки изрядно искажающим реальность механическим манипуляциям он все же потрясающе натуралистичен благодаря гиперартикулированной детализации поверхности и естественному «цвету кожи».

Несмотря на «репрезентативную» специфику TIAF, на этой ярмарке все же удалось обнаружить и несколько интересных междисциплинарных объектов. Среди них — композиции Петера Фогеля (*Galerie Albert Baumgarten*, Фрайбург; *Galerie Erhard Witzel*, Висбаден), изящные минималистичные конструкции, реагирующие на голос всплесками света и нервным щелканьем или терменвоксовыми завываниями — на зрительскую тень. (А ведь я с детства знал, как жутко эстетичны все эти забавные цветные штучки, которые отец позволял паять устрашающего вида паяльником. Как сейчас помню: диоды — черные, резисторы — красные и желтые.)

Попыткой осмыслиения экспансии рынка современного искусства, прямое следствие которой — само семилетнее существование TIAF, стали проходившие в рамках ярмарки «Энергичные разговоры» (Power Talks 2006). Несколько иллюстрированных лекций известных коллекционеров и кураторов современного искусства были организованы галереей Power Plant, среди которых особенно любопытной оказалась беседа с участием коллекционера Вильгельма Шурманна (Wilhelm Schürmann). Нужно было видеть горящие глаза этого немолодого немца, с азартом ребенка демонстрирующего экспонаты своей коллекции. Он говорил про страсть — страсть собирать странные вещи, которые нравятся (которые «озвучны»). В показанных им картинах действительно чувствовался внутренний стержень — его индивидуальность, который гораздо мощнее искусственно нанизанных на даты, периоды и техники «обоснований» и концепций музеальных собраний. «Техника исполнения для меня не важна, — исповедовался коллекционер. — Настоящее искусство находится «между» — между материалом, произведением, художником». Что это — поиски себя? Собирание по фрагментам собственного удивительного мира? Пожалуй. «Я хочу отыскать то, что я не знаю», — признается Шурманн.

Если верить ему, произведения искусства и есть на самом деле те самые мандельштамовские «послания в бутылке», адресованные кому-то одному-единственному и уникальному — их будущему владельцу. Может быть, этим и объясняет широкий разброс техник и стилей современного искусства, которые при такой адресации не важны: все средства хороши — лишь бы ценная посудина не затерялась среди пляжного мусора...

И все же создается впечатление, что сегодняшний, «торговый» бум на искусство — чрезвычайно благодатная среда для его традиционных видов. Несомненно, станковые формы в отличие от новых медиа — перформанса, инсталляции, медиа-арта — в силу своей мобильности наиболее удобны для процесса купли-продажи. Хуже то, что для формирования коммерческого бренда почти не востребуются собственно качество и содержательность художественного продукта. Нынче символическая ценность может быть создана/повышена/симулирована/стимулирована для любого произведения путем определенных — промоутеровских или институциональных — манипуляций. Однако «желательными», как ни странно, качествами искусства и в такой ситуации остаются разнообразие, курьезность и провокативность — или просто запоминающийся «фирменный дизайн». Именно эти «полезные свойства» успешно отбираются и поощряются галерейщиками, что в полной мере и продемонстрировала экспозиция TIAF в Торонто.



Джина Шанека. Рождающийся. 2005. Кадр из фильма



Лиз Аггис, Билл Коуи. Мужчины в стене. Инсталляция. Исполнители: Джедди Бассан, Себастьян Гонсалес, Томас Кампе, Скотт Смит. Текст: Билл Коуи. Костюмы: Холли Миоррей. 2004

осень-2006: время танцев

Александр Котломанов

Фестиваль «Кинотанец». Санкт-Петербург. 8—17 ноября.
Организаторы — Британский Совет, Институт «Pro Arte», Дом кино (СПб)

Иногда целый кинофильм стоит посмотреть ради одного эпизода. Всего несколько минут, а порой и того меньше, в тех сценах, где герои погружаются в танцевальный транс, ты смотришь, как завороженный, только на их движения под музыку. Никакой болтовни, никакой лишней лирики — твое физическое воспоминание-ощущение живет в реальном времени вместе с экранным, где уже твоё тело независимо от тебя вторит пластике движений киногероев. Ты танцуешь вместе с ними...

Шарлотта Ремплинг в «Ночном портье», Марлон Брандо и Мария Шнайдер в «Последнем танго в Париже», Марчелло Мастрояни и Джульетта Мазина в «Джинджен и Фред», Ума Турман и Джон Траволта в «Криминальном чтиве»... Эти эпизоды большого кинематографа уж точно из разряда незабываемых, но существует ли отдельно танцевальное кино как жанр? В задачи фестиваля «Кинотанец», прошедшего осенью в Санкт-Петербурге, как раз и входило ответить на этот вопрос.

Среди гостей фестиваля были английские режиссеры и хореографы, и мысль, высказанная одним из них — Дэвидом Хинтоном, в день открытия «Кинотанца», мне запомнилась особенно. С одной стороны, создание танцевальных фильмов — самое интересное занятие для кинорежиссера, и в принципе любой фильм можно рассматривать как «танцевальный», поскольку он, с формальной точки зрения, строится на образах действия и движений, выстроенных в определенном рит-

ме. С другой стороны — танцевальное кино в чистом виде, как самостоятельный жанр, все еще находится в самом начале своего развития. Это напоминает ситуацию с первыми голливудскими кинофильмами, которые сто лет назад ставились в пространстве сценической «коробки» — точь-в-точь как театральные спектакли. (Подобный способ киноработы дошел до наших дней в виде жанра теле- и киноспектакля.)

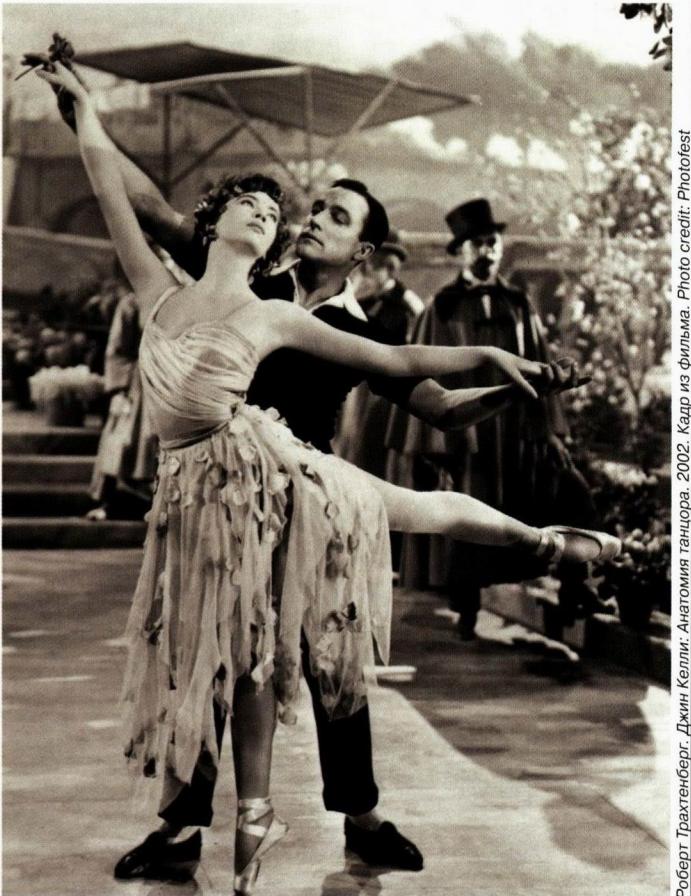
Танцевальное кино — это отнюдь не вариант фильма-балета, когда кинематограф остается пассивным документатором иного вида искусства. Так же как и в случае с театральной «коробкой» и игровым кино, оно стремится объединить два способа художественного выражения — киноритм и ритм танцевального движения, пытаясь сохранить самоценность каждого из них. И на «Кинотанце» каждая из стран-участниц — США, Россия, страны Западной и Восточной Европы, и особенно Великобритания — продемонстрировала свой вариант отношения к этой теме жанровой идентификации.

Одним из таких вариантов стали короткометражки из разряда, казалось бы, привычного анимационного кино. Причем собственно рисованные мультфильмы — лишь малая и не самая удачная их часть, зато к числу подлинных хитов этого типа можно отнести фильмы, в которых подвижные изображения существуют в виде прихотливого наслложения кадров, комбинаций реально снятых телодвижений, поз, жестов.

Среди них оказались и настоящие шедевры продолжительностью всего-то в 10 минут. Как, например, «Рождающийся» Джини Шанеки (Великобритания). На темном фоне — мерное движение извивающейся бело-розовой полосы, создаваемой человеческими телодвижениями и схожей со скифским или кельтским орнаментом. Тысячи слитых воедино танцующих фигур — обнаженные тела реальных людей — как будто медленно выползают из неведомой мясорубки, оставляя за собой белесые следы. Саундтреком к динамике движения служат заторможенные звуки щелкающего и лязгающего механизма, то и дело перебиваемые некой волшебной мелодией.

Такое же странное и неожиданное впечатление производит и довольно старый фильм польского режиссера Збигнева Рычински «Танго», снятый в 1980 году. Перед нами комната, в которой самые разные персонажи — от мала до велика — непрерывно выполняют одни и те же действия. Количество героев-участников сначала постепенно увеличивается; затем, ближе к концу фильма, уменьшается. Но, сколько бы людей в тесном помещении ни фиксировала кинокамера, «кинотанец» каждого из них существует сам по себе. Люди, присутствуя в узком пространстве одновременно, не замечают друг друга. Жизнь человека предстает последовательностью монотонных, доведенных до автоматизма действий, а самый чувственный танец, танго, вдруг оказывается прямой метафорой автоматизма человеческих поступков и отношений.

Синхронность движений, подчиненных ритму, — это правило танцевального жанра легло в основу многих короткометражек фестиваля, но, наверное, лишь одну из них — «Мужчины в стене» Лиз Аггис и Билла Коуи — можно смело отнести к актуальному в contemporary art жанру видеоарта. Эта английская аудиовизуальная инсталляция демонстрировалась на самой демократичной и постоянно открытой для



Роберт Трахтенберг. Джин Келли: Анатомия танцора. 2002. Кадр из фильма. Photo credit: Photofest



Тьери де Мей, Анна Тереза де Кеерсмакер. *Матушка-гусыня*. 2004. Кадр из фильма

всех площадке — в самом институте PRO ARTE. Здесь зрителю приходилось наблюдать сразу за четырьмя видеопроекциями. Мужчины-«танцоры», каждый занявший по одному из «окон» изображений, и впрямь оказывались «в стене», отделенные друг от друга лишь черной рамкой кадра, через которую они время от времени перестукивались или пользовались ею как опорой — в танцевальном движении или чтобы прикорнуть от усталости на эфемерную опору. Стереоскопические очки (их выдавали всем при погружении в мягкие кресла перед экраном) лишь усиливали эффект присутствия в одном пространстве со зрителем персонажей видео, а «вид» за их спинами — за рамкой-окном всех четырех изображений, — приобретал глубину и почти осозаемое правдоподобие. Но эта работа как раз из числа тех, где видеофиксация и собственно движение существовали на равных, работая заодно на идею «кинотанца». Когда же — на правах «старшего брата» — киноискусство пытались доминировать, поэзия танца, пластики неминуемо ускользала, оставляя попытку создания «кинотанца» с носом.

Но — мы сконцентрировались не на промахах события, а на его удачах. К последним я бы отнес лирическую версию бельгийских авторов — Тьери де Мея и Анны Терезы де Кеерсмакер — под названием «Матушка-гусыня» (по мотивам сказок Шарля Перро). По жанру это короткометражный фильм-новелла, а отнюдь не анималистическая зарисовка и не видеоарт, к каковым его отнесли организаторы. Действие происходит в осеннем лесу под торжественную музыку Мориса Равеля. Посреди уже почти голого леса на пожелтевшей траве невесть откуда там взявшиеся люди просыпаются после тяжелого сна. И — по мере просыпания — преображаются в иные формы органической природы, становясь на наших глазах животными, растениями, деревьями. Женские руки превращаются в осенние листья, мужские торсы — в древесные короны. Замечательен один долговязый субъект, который, нацепив на нос и уши сухие желтые листья и балансируя на стенах высохшей канавы, вздрагивает в кадре резкими движениями выпрямленных конечностей, после чего становится гигантским насекомым.

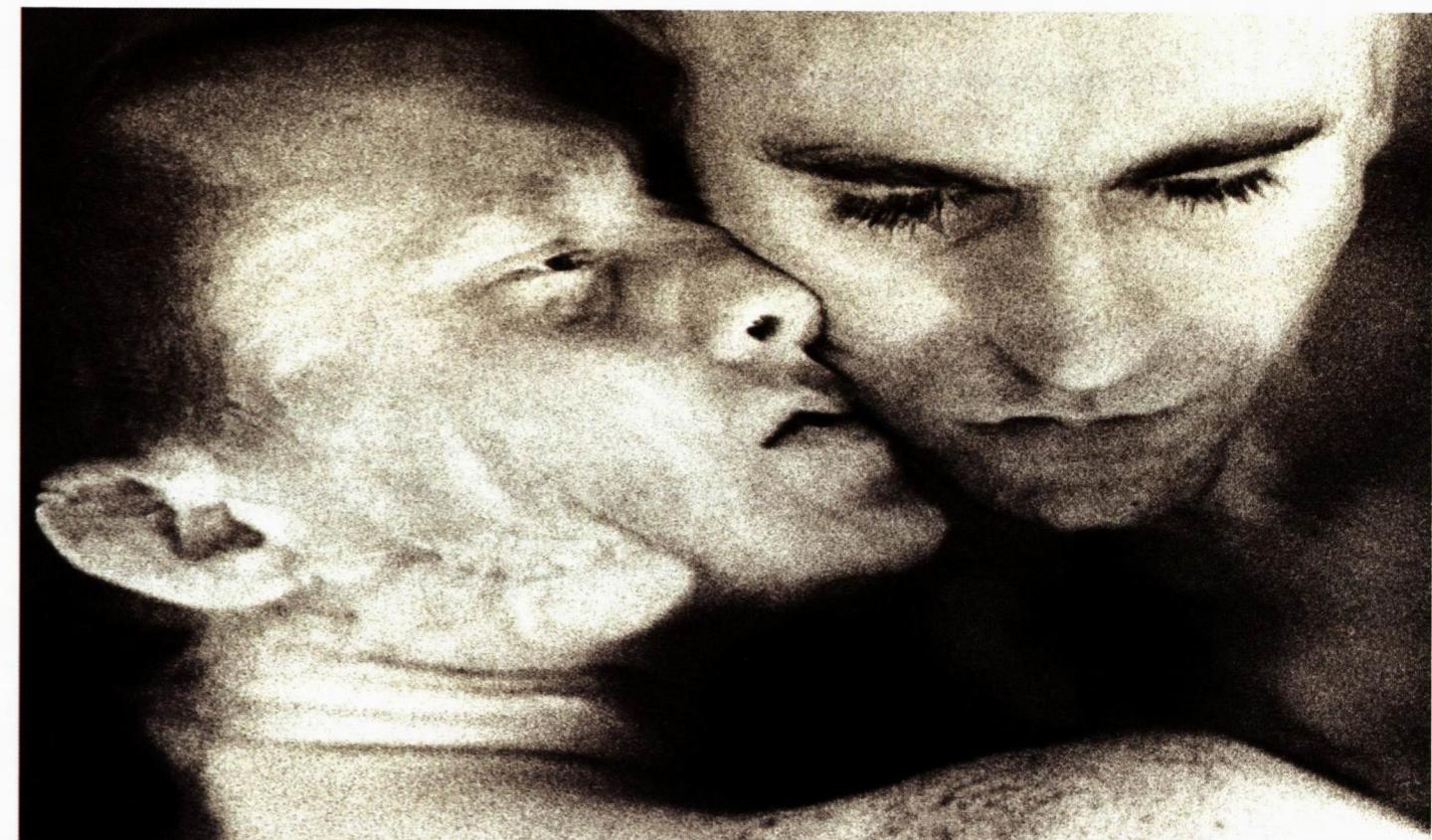
Подобную схему построения видеопродукта: концепция — жест — кино, мы увидели и в «Балканском барокко» Марины Абрамович, в чьих руках камера — почти всегда политическое оружие. «Балканское барокко» не исключение. Закадровый голос автора зачитывает летопись своей жизни — рождение в социалистической Югославии, переход в капиталистический рай, карьерный рост, личные переживания: «Год такой-то. Пью водку и пою грустные русские песни». Кадр: белый пол с металлическими крысами, кровать. Абрамович с бокалом прозрачной жидкости с трудом выпевает по-русски: «Очи чер...ные... страшные... о... чи...». Время от времени, в паузах между вдохновенным речитативом, она делает надрезы на своем теле, в finale вырезая на женской плоти пятиконечную звезду, сощающуюся кровью. Затем заслуженная героиня перформанса и боди-арта бежит по набережной амстердамского канала, драит винтовую лестницу, тренируется на кукурузном поле. Ближе к финалу брюнетку настигает еще большая меланхолия: «Мне надоели международные звонки, номера «люкс», надоело стоять на приемах с бокалом воды в руках. Мне стыд-

но за войну в Югославии!» Абрамович, прагматично разыгрывающая свою «национальную карту», знает свое дело, в котором всегда на правах главного приоритета ее личная психологическая драма. Но конец фильма, по-моему, гениальный. Героиня появляется в костюме медсестры, в белой косынке и в очках: «Вы знаете, как мы на Балканах убиваем крыс? Мы ловим 30—40 крыс и сажаем их в одну клетку. Мы не даем им пищи, но даем воду, чтобы у них отрастали зубы. Они начинают поедать друг друга. В живых остается самая сильная, самая злая. И ей мы не даем пищи, а только воду, чтобы у нее отрастали зубы. Она становится крысой-волком. Мы выпускаем ее из клетки, она забирается в свою бывшую нору и поедает всех своих родственников». При этих словах Абрамович срывается с себя халат и бросает его в сторону; косынка становится платочком в руке. В изображение врывается музыка — сумасшедшая, как в фильмах Кустурицы. Марина, подбоченясь, неистово размахивая платочком над головой, пускается в пляс. Перед нами — самый «сумасшедший кинотанец» из всего увиденного. Конец фильма.

Пластика, будь то картинка или движение, усиливает идею, и танец, я думаю, сродни скульптуре — недаром Дэвид Смит черпал вдохновение в танцах Марти Грэм. «Скульптурен» и довольно длинный фильм Дэвида Хинтона «Монохромные сны мертвых мужчин». По словам автора, он посвящен истории серийного убийцы-гомосексуалиста. В этом фильме практически нет слов, только движение геев-танцоров под ритмичную электронную музыку конца 80-х. Накаченные тела в скучных декорациях. Вся история сведена к метафоре танца и усиlena искусственным киномонтажом. Визуальность аховая, но в целом работа производит отталкивающее впечатление — холодная, безжизненная виртуозность движений «мертвых» тел в пространстве бункера. Правда, режиссер предупреждал перед показом — фильм тяжелый, шокирующий, и, учитывая, что художественный эффект был им достигнут без использования нарратива, можно сказать, что Хинтону удалось произвести обещанное впечатление.



Марина Абрамович. *Балканское барокко*. Режиссер Пьер Кулебефф. 1999. Кадр из фильма



Дэвид Хинтон. *Мертвые сны монохромных мужчин*. Исполнители: труппа DV8. Кадр из фильма. Photographer: Eleni Leoussi

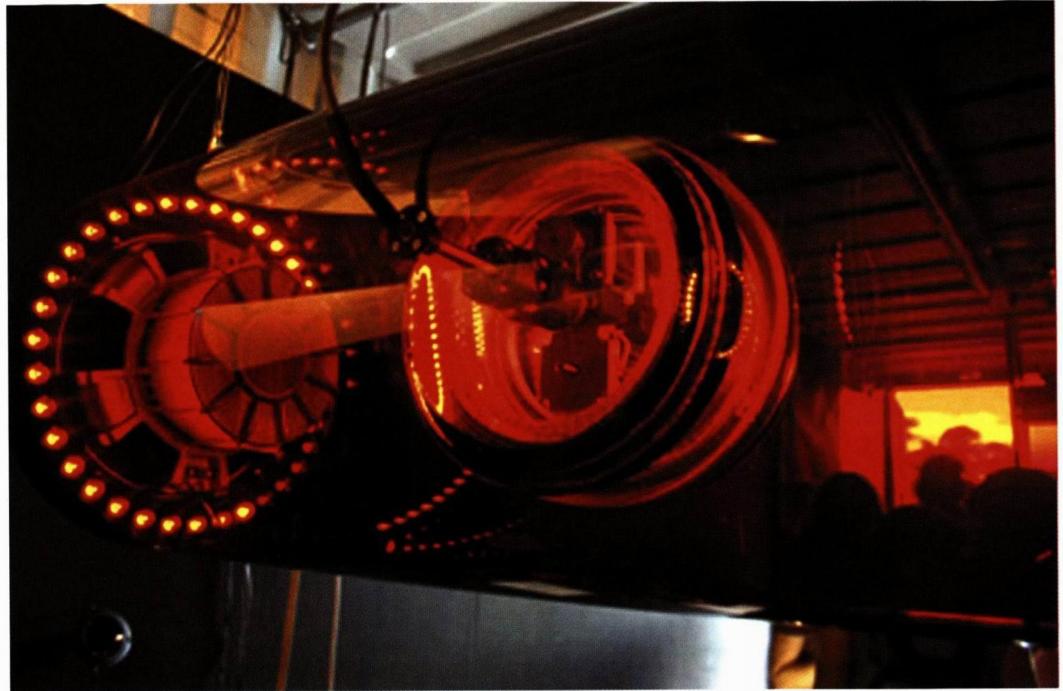


инфо+

Лиз Аггис из Брайтона (Великобритания) — хореограф, танцовщица, междисциплинарный художник, стала настоящей звездой британского фестиваля «Кинотанец» в Петербурге, где она вместе с композитором и режиссером Билли Коуи (пара работает вместе вот уже 20 лет) присутствовала как автор нескольких фильмов — обладателей международных наград: «Контроль над движением» (2003), «Влюбленный Бетховен» (1994), «Анархические вариации» (2002) и др.

Но, к счастью, нашему корреспонденту Марине Гуляевой удалось запечатлеть Лиз и во время ее импровизированной лекции-спектакля в Британском Совете. Художник поразила собравшихся перформансом, в котором она на глазах у изумленной публики перевоплощалась в вымышленную экспериментальную танцовщицу Хай Джинкс. По версии Лиз и Билли, Хай Джинкс является прародительницей жанра кинотанца. Все им поверили.





Хервиг Вайзер.
В ожидании смерти



На экспозиции Transmediale-06. Выставка
«Улыбающиеся машины». Photo: Jonathan Gröger



Transmediale-06. Комната отдыха.
Photo: Jonathan Gröger

берлинская двадцатка

Академия художеств (Берлин). Трансмедиа. 31 января — 4 февраля

Берлинский фестиваль Трансмедиа пройдет в столице Германии уже в двадцатый раз. Юбилей у события, а тем не менее его заявленная тема звучит как молодежный призыв: «Un-finish!» («Не останавливайся на достигнутом!»).

С одной стороны, она указывает на то, что Трансмедиа находится в непрерывном движении. С другой — принцип постоянного роста над самим собой заложен в главных «направляющих», по которым движется развитие этого фестиваля: это цифровая и видеотехнологии, обновляемые по всему свету с быстротой необыкновенной.

Вообще-то Трансмедиа своим рождением обязан другой медиа — кино, потому как вначале этот фестиваль назывался «Video-

Fest» и был частью Берлинале, главного немецкого киносмотра. «Трансмедиа» стало официальным названием проекта лишь в 1997 году, когда появилась потребность в расширении технического диапазона современной визуальной культуры. Скромный факультативный фестиваль видеофильмов стал открыт для большего количества медиийных технологий, превратившись в место общения художников, специалистов-технарея и просто любителей новых форм визуальности. Теперь каждый год Трансмедиа — это выставки, конференции, мастер-классы, живые перформансы. Программа всегда разная и стремится к междисциплинарной полноте, хотя искусство видео на нем все еще приоритетно по определению. В этом году в центре показа — Берлинская Академия художеств с тремя работами, ото-

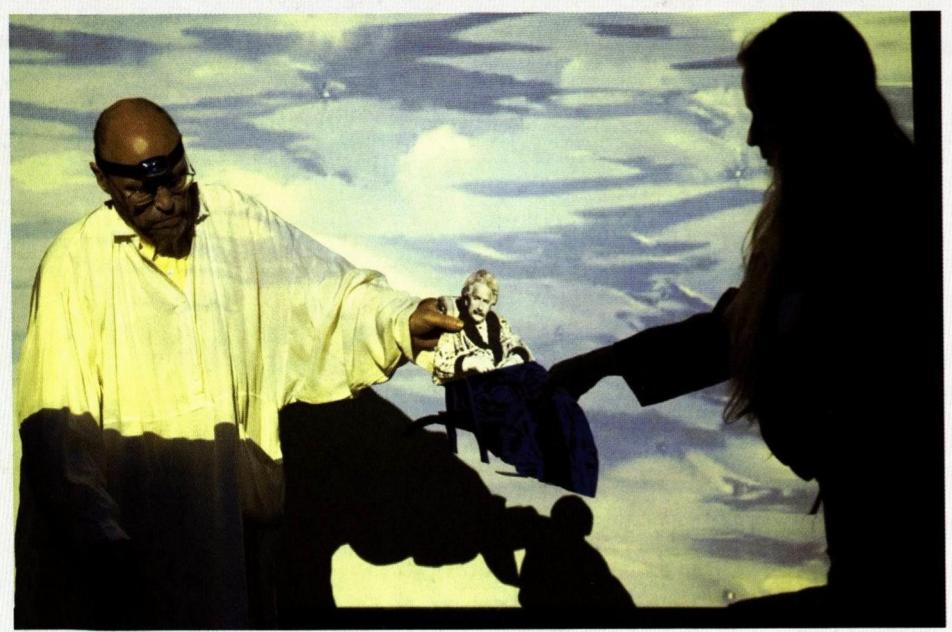
бранными международным жюри из огромного числа претендентов (всего было отсмотрено 1030 проектов из 59 стран). Номинанты на Гран-при Трансмедиа-2007 — бельгиец Херман Ассельбергс (Herman Asselberghs), британец Тим Шор (Tim Shore) и француз Антуан Шмитт (Antoine Schmitt).

«Доказательство жизни» Ассельбергса — 30-минутный фильм, в котором зритель не увидит ничего, кроме многозначительной пустоты, вернее — пустынного пространства. Человеческое присутствие ощущается лишь в саундтреке: мужской голос воспроизводит какие-то мрачные фразы из телевизора, усугубляя навеваемую скучным видеорядом гнетущую атмосферу. По словам автора, он хотел изобра-

зить человеческое состояние в век миграции и господства глобальной медиасистемы.

«Кабинет» Шора — это атмосфера маленького домика в штате Монтана, запечатленная на видео. Здесь американский террорист Теодор Джон Кажински, печально знаменитый «unabomber», написал свой манифест против индустриального общества.

Наконец, «Still living» Шмитта. Компьютерная анимация, формирующаяся из реальных графиков и постоянно меняющихся диаграмм биржевых рейтингов и электоральных настроений.



Из проекта «Медиа-опера». Фото Мариной Гуляевой

русское видео

ГЭЗ 21 (Санкт-Петербург). Дмитрий Александрович Пригов, Ираида Юсупова, Александр Долгин. Медиа-опера. Организатор — Санкт-Петербургский филиал ГЦСИ. 21—22 ноября

Серьезное медийное искусство возможно и в России, если продукт этого жанра представляют настоящие художники. Как Дмитрий Александрович Пригов, композитор Ираида Юсупова и режиссер и оператор Александр Долгин. Недавно они привезли в Петербург свой совместный проект — несколько медиа-опер, главная из которых — «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе».

Пригов здесь только один из участников. Медиа-опера — жанр коллективный, соединяющий традиционный видеоарт с другими художественными и медийными формами.

инфо+

Хотя законы построения музыкального произведения относятся к нему в полной мере. В основе медиа-оперы — саундтрек, обретающий новую жизнь в мультимедийной форме. Таким образом, отчасти популяризируется серьезная музыка, хотя тут надо еще разобраться, кто у кого на службе.

Личная жизнь великих — колодец, из которого кто только не пил. В основе оперы «Эйнштейн и Маргарита» — полуфициальный рассказ о «сумасшедшей истории любви» великого физика к жене выдающегося русского скульптора Сергея Коненкова. Видеоэкран оформлен в стиле титров немого кино, на нем появляются тексты вокальных партий. Музыка, интерпретирующая некоторые известные произведения, сопутствует видеоряду, и живому перформансу Дмитрия Александровича.

Другие медиа-оперы, созданные Приговым, Долгиным и Юсуповой, — «Россия», «Последняя тайна Термена», «Exegi monumentum», «Сизифъ», «Египет», «Тело и разум». Все они также участвовали в петербургских показах.



Из проекта «Медиа-опера». Фото Мариной Гуляевой



Кики Смит. Без названия. Коричневая бумага, метиловая целлюлоза, конский волос. 133x45x125. 1995. The Dakis Joannou Collection, Athens

КИКИ СМИТ: я делаю это...

Музей американского искусства Уитни (Нью-Йорк).
Кики Смит: Собрание, 1980—2005. 16 ноября — 11 февраля

Уроженка Нюрнберга, до 1976 года постоянная жительница Нью-Джерси и затем прочно укоренившийся резидент Манхэттена, Кики Смит возникла на горизонте американского актуального искусства в самом начале 80-х. Но шли годы, и с их течением Кики все больше концентрировалась на одной теме — полюбившейся ей анатомии, ранее неизвестные аспекты которой она ныне изучила и воплотила в своем творчестве с присущим ей блеском.

Зимой 2003/2004 годов в нью-йоркском MoMA прошла выставка принтов, книг и объектов этого удивительного в своей верности теме художника. Нынче Кики Смит к своим пятидесяти двум годам освоила новые для себя материалы — бронзу, бумагу, стекло, фарфор, воск и прочие, после чего появились и совсем новые ее работы: скульптуры, инсталляции, рисунки, фотографии, малтиплы, ювелирные изделия, книги, кино, видео.

Изображающие телесные фрагменты или целые туловища, миниатюрные или монументальные, нейтрального или совершенно кислотного цвета, они объединены чувственностью и откровенной расположенностю к окружающей действительности. Выставка Кики Смит, соединив новые произведения с уже известными, демонстрирует скрытые качества, которые художница умеет выявлять в разнообразии традиционных и необычных тел и материалов. Можно сказать, что перед нами — выставка-манифест, которая должна еще раз подтвердить для всех, кто забыл, кredo Кики: вместо того чтобы обсуждать конкретную интерпретацию или единственное значение того или иного произведения, она предпочитает исследовать разнообразные возможности запечатленной субстанции.

Представленная к показу продукция создана зрелым, сформировавшимся художником и «работает» на разных уровнях. Лучший способ видеть это — приближаться к каждому объекту непредвзято, постигать его как впервые, постепенно обнаруживая его особенности, его нюансы, его пафос и юмор. Зрителю не стоит искать какого бы то ни было определенного объяснения увиденному: Кики создает искусство, которое растет со временем, и верный признак его подлинности — вечное ощущение, будто что-то в нем так и осталось непостигнутым.

«Мне нравятся повествовательные живописные образы, — говорит художница. — Например, алтарные картины». В интервью корреспонденту английского журнала «Modern Painters» Смит так определила свою художественную позицию: «У вас есть некое количество пространства, у вас есть какая-то история, и вы видите — их надо привести к одному знаменателю. Для этого вы должны создать некий нарративный ряд. Мне нравится делать все наоборот — взрывать нарратив, и потому в моей творческой жизни за последние 20 лет мало чегод случилось осмысленного. Это похоже на историю с Шалтаем-Болтаем: я разрушаю, но не могу воссоздать все заново. ...Вообще странно — пытаться что-то выразить... но я делаю это».

Эспозиция организована Уолкеровским художественным центром в Миннеаполисе в сотрудничестве с художником.



Кики Смит. Забинтованная девочка. Бронза, серебро. 71,1x35,6x45,7. Collections Des Moines art center; Purchased with funds from the Coffin fine arts trust; Nathan Emory Coffin collection of the Des Moines art center, 2003

другая история

Петербургский художник Дмитрий Каминкер принадлежит к тому же поколению, что и Кики Смит, и в скульптуре тоже верен, можно сказать, одной теме. Правда, с анатомией он разобрался чуть раньше, чем знаменитая Кики: уж так сложилась его каминкеровская жизнь. Зато верность пленэру и работе с деревом можно считать такой же его вечной заморочкой, как и телесность у знаменитой Кики. У нас тут свои радости...

В этом году Дмитрий вместе с сыном Даниилом и с друзьями-коллегами Александром Флоренским, Роландом Шаламберидзе, Леонидом Колибабой в компании театра «Комик-трест» и «Бродчай собаки» плюс фэн-дизайнер Илья Челищев отправились в датский город Сакскебинг на фестиваль, который проводится на острове Лолланд в десятый раз. Когда-то эта художественная затея замышлялась как творческая поддержка скучноватому югу Дании, но со временем фестиваль «Свет над Лолландом» перерос свои местные границы и превратился в художественный проект с участием немецких, польских, прибалтийских художников. Мы тут тоже по-соседству, тем более что Датский культурный институт в Петербурге оказал всяческую поддержку поездке наших художников в столицу дружественное нам Датское Королевство.

Вот уже два года фестиваль проходит на территории огромной бывшей сахарной фабрики, что вообще-то давно в традициях современных арт-фестивалей.

инфо+

Художники из Петербурга большую часть работ привезли прямо с собой — но это ничего, если речь идет о стопке холстов небольшого формата или гардероба с костюмами. Каминкеры же умудрились даже кое-что из скульптуры буквально приволочь на себе. Ну а крупные, монументальные объекты изготовили прямо на месте по небольшим эскизам-моделям. Материалом выбрали все то же любимое дерево, которое в некоторых случаях имитировало металлические орудия и конструкции.

Организаторы фестиваля, поселившие Каминкеров в собственной усадьбе, позволили им использовать ценную буковую древесину из расположенного неподалеку леса. Буковое дерево обладает уникальными свойствами — оно и податливо скульптору или резчику, и очень эффективно эстетически. На воздухе бук со временем приобретает красивый пепельно-серый оттенок, знакомый многим по знаменитым памятникам древнерусского зодчества.

Отдельные композиции Каминкера-старшего, выполненные им в Лолланде — «Кентавр-стрелец», «Возвращение блудного сына», «Топор», «Луна над одиноким седоком», — еще одна реализации замыслов художника более раннего времени. А вот Даня Каминкер, по-прежнему увлеченный анималистической темой, симпровизировал. Так на свет появился его «Волчонок», вырубленный из куска дерева, и это вовсе не персонаж из детской сказки, а некий собирательный образ, навеянный суровой мифологией северного леса.



Дмитрий Каминкер. Кентавр-стрелец. Дерево. 2006



Даниил Каминкер. Волчонок. Дерево. 2006



Эгон Шиле. Стоящая женщина в красном. Б., гуашь, акварель, графитный карандаш. 48x32,4. 1913. Private collection

ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ

Музей Эрнста Бейелера (Базель). Эрос в искусстве модернизма. 8 октября — 18 февраля

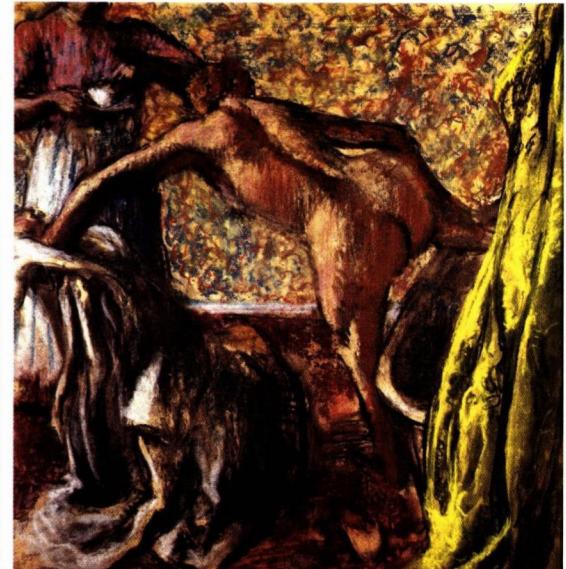
Один из самых влиятельных коллекционеров Швейцарии и его армия искусствоведов, видимо, решили, что пришел момент наслаждаться провокативным искусством, порожденным влиянием Эроса, в полной мере. В музее Бейелера открылась самая чувственная из выставок в искусстве XX—XXI веков.

Аппетит публики был предварительно подогрет своеобразным hors d'oeuvre: камерной выставкой-параллелью между эротическими композициями Огюста Родена и игривыми сюрреалистическими этюдами Пабло Пикассо. Эротический бренд прошел на ура и требовал своего развития. В результате появилась вторая, гораздо более впечатльная экспозиция, включающая в себя более 250 произведений ведущих художников прошедшего и начала нынешнего столетий.

По замыслу кураторов (мужского дуэта из музея Бейелера и женского — из музея Кунстфорум в Вене), выставка иллюстрирует все богатство эротических образов в искусстве — как откровенных, незавуалированных, так и скрытых и менее поддающихся прочтению. Педагогический императив побудил организаторов расположить произведения в соответствии с эволюционным принципом модернизма: постепенным расширением границ изображаемого и разрушением нормативных установок. Таким образом, от традиционной презентации обнаженного тела в произведениях Сезанна, Мане, Тулуза-Лотрека и Боннара зрителю плавно переходит к изображению «запрещенных» тем в работах Климта и Шиле, чтобы подготовленным столкнуться с разъятым на фрагменты и трансформированным человеческим материалом в живописи Дали, Массона, Эрнста, в фотографиях Ман Рэя, скульптурах Джакометти и Буржуа. А дальше открывается бес-



Ребекка Хорн. Ложе любви. Остов железной кровати, бабочки, мотор. 116x121x191. 1990. Private collection.
Photo: Gunther Lepkowski

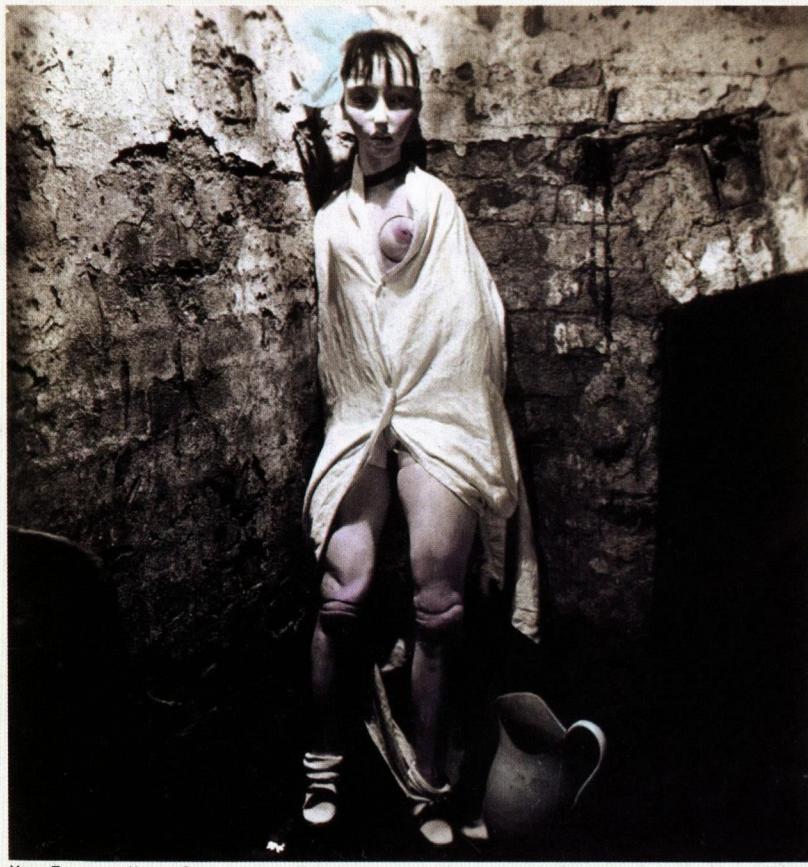


Эдгар Дега. Завтрак после купания. Б., картон, пастель. 82,5x79. Okolo 1895–1898. Fondation Beyeler, Riehen / Basel

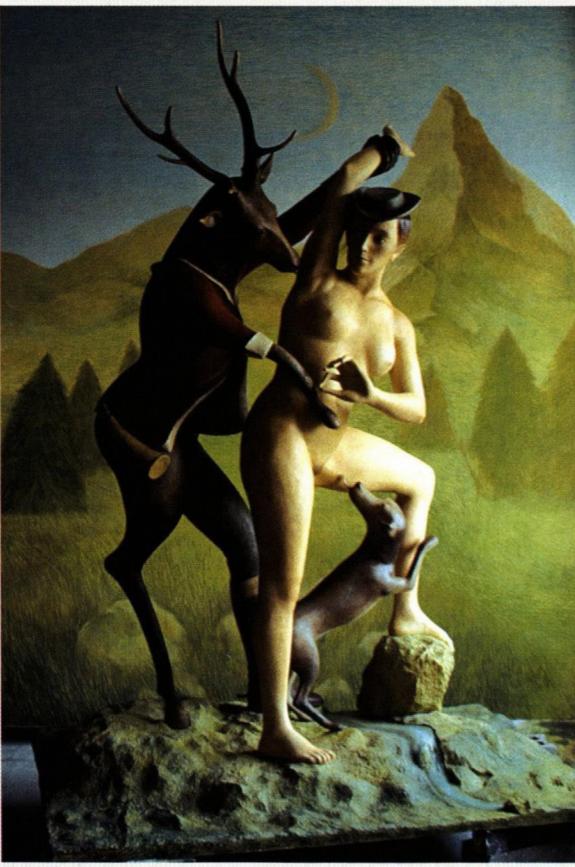
крайний горизонт пространства обитания Эроса: тело-пейзаж, тело-объект, антропо- и зооморфные композиции, гастрономические ассоциации, садо-мазохистские умопостроения и онирические путешествия в глубь собственного тела.

Стоящая женщина в красном австрийского экспрессиониста Эгона Шиле не случайно попала на плакат выставки. Откровенный жест и смятое белье в кроваво-красных тонах издалека привлекают внимание зрителя. В фокусе — обнаженная женская рука, недвусмысленно охватывающая межножье. Только эта рука и небольшой участок кожи на бедре оголены, все остальное — скрыто одеждой. От нас ускользает также и лицо модели. Как выразилась французская поп-певица Медейрос: «эротизм возникает тогда, когда мы видим почти все, но вместе с тем ничего».

Впрочем, не будем лишать себя удовольствия рассмотреть в подробностях и другие произведения. А здесь и Завтрак после купания Дега, и Ласки (или Искусство) Фернанда Кнопфа, и большое полотно Сальвадора Дали *El grand Masturbador*. Эротизм как смена мгновений жизни, тайные фантазии и даже интеллектуальная игра. Но это взгляд вчерашний. Сегодняшний же ракурс темы в основном артикулируют «барышни»: Синди Шерман, Ребекка Хорн, Пипилотти Рист, Марлен Дюма, откровенничающие о малоисследованных «эрогенных зонах» искусства. Впрочем, возможно, когда-нибудь мы получим и третью волну интерпретаций этой темы. От поколения, которое территорию Эроса определяют просто и цинично — «секс». И не факт, что будет неинтересно, только вот вопрос: будут ли это собирать музеи?



Ханс Беллер. Кукла. Эскиз к книге «Кукольные игры». Желатино-серебряная печать. 12,4x9,4. 1938. Centre Pompidou, Musee national d'art moderne, Paris



Пьер Клоссовски. Диана и Актеон. Цветная синтетическая резина, х., акрил. 245x130x95. 1990. Collection of Denise Klossowski

инфо+

не забывается такое никогда...

Галерея Уайтчепел (Лондон). Пьер Клоссовски. Ханс Беллер. 20 сентября — 19 ноября

Не пройти мимо отличной выставки двух малоизвестных широкой публике европейских художников времен расцвета модернизма — Пьера Клоссовски и Ханса Беллмера нам настоятельно советовал побывавший на ней заведующий отделом новейших течений Государственного Русского музея Александр Боровский. Мы-таки успели на нее заглянуть, и — не пожалели.

Клоссовски, прежде всего писатель и философ, был братом известного сюрреалиста Бальтуса, приятелем Райнера Марии Рильке, Андре Жида, Жоржа Баталя, Андре Массона и Альберто Джакометти. Тяга к рисованию уживалась в нем с сочинительством — первые его рисунки иллюстрировали один из романов Клоссовски. Прославился он уже в «пенсионном» возрасте — в 1960-е годы, когда начал выставлять свои, скорее любительские, большие рисунки садомазохистского характера. Этот мощный старик, доживший до 95 лет и умерший в 2001 году, до конца жизни оставался культовой фигурой в среде европейских интеллектуалов, среди которых были Жиль Делез и Мишель Фуко. Отличительная черта рисунков и скульптур Клоссовски — сложный «микс» из истории и мифологии, теологии, философии и даже порнографии.

Немецкий художник Ханс Беллер, прожив почти все 30-е годы, вплоть до эмиграции в 1938-м, в нацистском Берлине, создавал нечто кардинально противоположное арийским представлениям о кра-

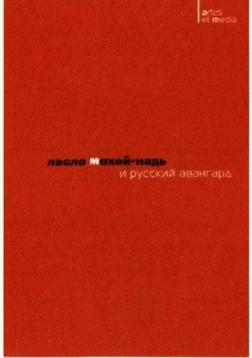


Ханс Беллер. Кукла. Желатино-серебряная печать. 48x73,5. 1934. Centre Pompidou, Musee national d'art moderne, Paris

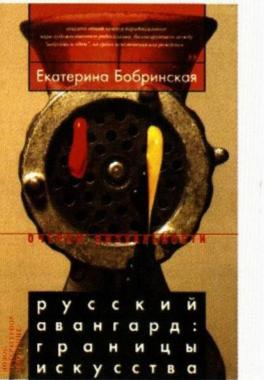
соте — скульптуры, фото и рисунки, в которых Эрос, надо сказать, органично и вполне художественно, сливался с Танатосом. Самые известные его работы — изломанные «куклы-манекены», с которыми автор «играл» так, как ему заблагорассудится: делал им пробоины в голове, менял конечности местами, затем фотографировал. Этот последователь Босха и Арчимбольдо, как и Клоссовски, стал среди знаковиков искусства XX века по-настоящему культовой фигурой.

Сложное было время, что говорить. Ну а кому сейчас легко?

Сезонный дневник подготовили:
Александр Котломанов, Александра Каурова,
Лиза Вергин, Елена Козина, Инга Мушкина



Ласло Мохой-Надь и русский авангард /
сост. Сергей Митурич; под ред.
Юрия Герчука. М.: Три квадрата, 2006.
328 с.: ил. (Серия «Artes et media»)



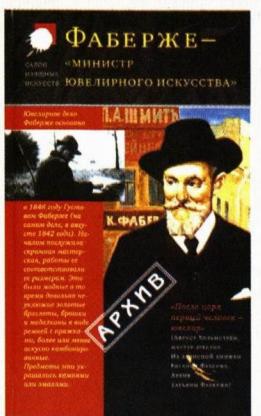
Екатерина Бобринская. Русский
авангард: границы искусства. М.: Новое
литературное обозрение, 2006. 296 с.:
ил. (Серия «Очерки визуальности»)



Поль Клодель. Глаз слушает = L'oeil
écoute / пер. с фр. Н. Кулиш. М.:
Б.С.Г.-ПРЕСС, 2006. 379 с.: ил.
(Серия «Ars longa»)



Сергей Даниэль. Искусство видеть:
о творческих способностях восприятия,
о языке линий и красок и о воспитании
зрителя. 2-е изд. СПб.: Амфора, 2006.
206 с.: ил.



Фаберже — «министр ювелирного
искусства». Из истории фирмы / авт.—
сост. Татьяна Фаберже, Валентин
Скуров. М.: Русь-Олимп, 2006. 236 с.:
ил. (Серия «Салон изящных искусств»)



Теория моды: одежда, тело, культура.
2006. № 1

КОСМОПОЛИТ-МНОГОСТАНОЧНИК **ласло мохой-надь и русский авангард**

Валентин Дьяконов

Имя Ласло Мохой-Надя русскому зрителю хорошо известно. Но только имя (впрочем, иногда искаженное неправильной транскрипцией: его до сих пор кое-где пишут «Мохоли-Наги»). До недавних пор классик авангарда, разносторонний художник и человек со сложной биографией не удостоился подробного анализа отечественных искусствоведов. Хотя в истории русского искусства Мохой-Надь тоже занимает не последнее место: он стал «связным» между поисками наших и западных конструктивистов школы «Bauhaus».

Его имя встречается в советской печати довольно рано — в разоблачительных опусах критиков абстракции 1950-х годов, наряду с Малевичем и Кандинским. Там он именуется человеком «без корней», «перекати-полем», в общем — космополитом (хотя в «оттепель» уже само это слово было под негласным запретом, сильно отдавало «культом личности»). Спорить со штампами, конечно, бессмысленно, однако в этом ярлыке чувствуется острые политическая несправедливость: Мохой-Надю, как и многим другим авангардистам, пришлось покинуть Берлин с воцарением нацистских порядков, а не из абстрактной тяги к путешествиям.

Родился он в Австро-Венгрии, откуда, в частности, вывез приставку к своей фамилии «Надь» — «Мохой», по названию городка, рядом с которым жил в детстве. Умер художник в США в 1946-м от лейкемии, занимаясь экспериментами с цветной фотографией: эти его работы только сейчас стали объектом внимания исследователей и музеевщиков.

Как ясно из названия, книга «Ласло Мохой-Надь и русский авангард» делает акцент на связи художника с движением творцов послереволюционной эпохи. Историк венгерского авангарда Кристина Пашшут представила для издания очерк о диалоге венгров с русскими коллегами. Юрий Герчук, чей 80-летний юбилей отметили недавно в Москве, написал о Мохой-Наде в полемике и размышлениях представителей отечественного конструктивизма. Отдельная статья посвящена взаимовлиянию Мохой-Надя и Родченко (она написана Александром Лаврентьевым, внуком Родченко, подготовившим каталог-резонанс его работ). Опубликована ранее не издававшаяся на русском языке заметка Николая Харджиева о Мохой-Наде и Маяковском. Особую ценность представляют письма Мохой-Надя тому же Родченко, Эль Лисицкому, Дзиге Вертову.

Сольно герою книги посвящена только статья Александра Трошина «Кинопроекции Мохой-Надя». Художнику предоставлено право говорить самому: в книге собраны почти все его ключевые статьи и трактаты (к сожалению, для последнего трактата художника, «Взгляд в движении», 1945-го года, места не нашлось). Чёрно-белая вкладка дает некоторое представление о творческом пути, начиная с ранних картин и заканчивая «фотопластикой» середины 1940-х годов.

Книга вышла в московском издательстве «Три квадрата», специализирующемся на выпуске образцов отечественной культурологической мысли, и в частности — журнала «Синий диван». Для книг издательства характерен единый стиль, разработанный главным редактором «Трех квадратов» Сергеем Митуричем. Так, красную обложку рецензируемого издания украшает только название, набранное строчными буквами. И неспроста: Мохой-Надь был активным апологетом использования только строчных букв в типографской печати. Строчные буквы давно стали элементом повседневности коммерческого и производственного дизайна. Приятно обнаружить их истоки в Баухаузе.

Конечно, поднятые в книге темы далеки от окончательного прояснения. Статья А. Лаврентьева, например, почти не касается вопроса о влиянии Родченко-художника на практику Мохой-Надя. (Отметим, что Родченко как живописец практически забыт на родине в отличие от

Европы, где это его дарование оценено по заслугам). Недостаточно подробно освещены различия в преподавательской практике русских авангардистов и Мохой-Надя как представителя школы Баухауз. А тема образования для современной России — больная, если не сказать хуже. И читать трактаты Мохой-Надя, так же как и вышедшие годом раньше «Педагогические эскизы» Пауля Клее, нужно подробно и внимательно.

Мы постепенно приходим к тому, чтобы считать время авангарда взрывом творческих сил, сравнимым в эпоху Нового времени только с ее началом — Возрождением. Даже в политической истории можно усмотреть некоторые параллели. Италия конца XV—XVI века была ареной борьбы аристократических семей, монархов и церковных властей — Европа 1910-х годов подверглась очередной кровавой попытке передела. Художники обеих эпох проявляли большой интерес к науке и эффектам, которых можно добиться с ее помощью. Согласно распространенному стереотипу, искусство Возрождения поставило в центр «человека»; другой популярный взгляд на вещи гласит, что в начале XX века произошла «дегуманизация искусства» (то есть как раз обратный процесс). Пусть эти общие понятия далеки от динамичных событий, наблюдавшихся в реальности. Важно другое: после возникновения «новой манеры» у Джотто и «новой живописи» на Монмартре искусство испытало перерождение, после которого возвращение к старому стало возможно только через сложную систему отсылок и оправданий. К ним, например, относится вся теоретическая база социалистического реализма, основанная на понятии о превосходстве советского художника в силу особых условий его социального существования. Или «параноидально-критический» метод Сальвадора Дали, возникший на основе демонстративно индивидуального порождения образов.

Мохой-Надь в процессе позиционной войны стал художником: он служил артиллеристом и постоянно рисовал, можно сказать, через прицел. Пафос войны как «очистительного», «мужского» занятия был характерен для футуристических манифестов Маринетти. Для Мохой-Надя, как и для Пауля Клее, война была ником деструктивности, который нельзя было оправдать никакими эстетическими теориями. Напротив, эстетические теории следовали бы противопоставить войне. Так конструктивизм зарождался на материале пацифизма.

Авангард, как и Возрождение, породил свой художнический тип, отличавшийся особого рода универсализмом. В своем трактате «От материала к архитектуре» Мохой-Надь критикует воспитание в людях специалистов, которые занимаются одной профессией «вместо того чтобы расширять свою сферу, как это делает ... примитивный человек, который в одном лице является и охотником, и ремесленником, и строителем, и врачом и т. д.» (с. 144). Мохой-Надь, как и русские коллеги, был мастером широкого охвата. Он автор термина «фотограм-

колумбы русского авангарда **екатерина бобринская. русский авангард: границы искусства**

Ирина Дудина

Тема русского авангарда за прошедшее столетие превратилась в гигантский айсберг. Екатерина Бобринская в своем несколько громоздком научном труде вгрызается в этот айсберг в самом интересном месте, создает картину обрушения традиционных представлений о том, что такое «искусство». Ее книга щедро снабжена описаниями всяческих новаторств художников, поэтов, писателей начала XX века. Но главное для автора —

ма», хотя саму технику придумал не он, а Кристиан Шад. Художник пишет картины, снимает фильмы, фотографирует «с натуры» и, наконец, строит инсталляцию, вершину его творчества — «Светозвуковой модулятор». Под влиянием Татлина Мохой-Надь обращается и к созданию объектов из железа и дерева, напоминающих татлинские контурельефы.

Интересно, что в приведенном выше отрывке Мохой-Надь обращается именно к образу доисторического человека. Мы привыкли считать, что сочетание архаики и техницизма более характерно для русского авангарда. Однако европейский человек, судя по Мохой-Надю, испытывал схожие чувства. Показательно, что художник оппонировал триумфу техники и массового производства. Суть его педагогической концепции, разработанной для Баухауза и, позднее, Школы дизайна в Чикаго, состоит в том, что учащийся следует за полным циклом создания вещи. Он не стоит у станка, не обслуживает фрагмент конвейера, но делает предмет целиком, от «материала» до «архитектуры». Он ремесленник, обеспечивающий себе пространственное выживание вне репрессивных сил техники.

Понимание положения художника у Мохой-Надя близко тезисам, выдвинутым Вальтером Бенямином. И Мохой-Надь, и Бенямин считают, что на форму изображения наибольшее влияние оказывает кинематограф. Но влияние это апофатическое: узнав, что может кино, художник ищет более универсальных путей взаимодействия с предметом, отказывается от принципа повествовательности, победившего в молодом на тот момент искусстве. Другой основной художественный прорыв становится ориентацией на линию, графическое построение.

Многое из того, что делал Мохой-Надь как в области практики, так и теории, обладает в европейском искусстве статусом непререкаемой классики. Авангард, как и Возрождение, создал свою, крайне привлекательную, сферу эстетических поисков. Даже удивительно, насколько искусство современности все еще зависит от разработок авангарда. Возьмем, например, современный видео-арт. Сравним то, что мы видели, с отрывком из лекции Мохой-Надя. Во времена диктата коммерческих студий человеку, знакомому с проблематикой кино, «остается репортаж, эксперимент с цветом, точкой зрения и движением, мультипликационное кино и — в качестве надстройки над всем этим — киномонтаж» (с. 128). Иллюстраций к этому тезису становится фильм «Марсель», посвященный нездоровому в социальном отношении району французского города. И тут вспоминаются промышленные количества современного западного видео-арта, несущего по большей части критическую и воспитательную функцию, после чего отчетливо понимаешь, откуда растут корни современных социально озабоченных художников, чье творчество есть лишь логичное продолжение теорий Мохой-Надя.

Эта книга появилась весьма своевременно, когда после восемнадцатилетней паузы Русский музей делает вторую выставку Филонова и отправляет творения кита русского авангарда в плавание по музеям мира. Когда после первой волны бурного интереса широкой публики к русскому авангарду, возникшей во времена Перестройки, вот-вот ощущается приближение второй подобной волны, теперь уже серьезного интереса. Россия пытается возродить вкус к имперской идее, припомнить свое былое величие, пересмотреть свои достижения — в том числе и в искусстве, одной из вершин которого был русский авангард 1910—1920-х годов.

В поисках первого слома границ традиционной территории искусства Бобринская обращается не только к русскому авангарду. В ее книге затрагиваются схожие процессы в дадаизме, итальянском футуризме и т. д., Бобринская цитирует Вальтера Беньямина и Владимира Вейдле, Ганса-Георга Гадамера и Ханса Арпа, передает ощущение стояния у пропасти и жажду нащупать контуры будущего,ственные европейцам перелома веков сто лет назад. Выход на мировую арену масс и техники, машинного искусства и философии коллективизма меняют «сами основания и структуру творчества». Основной признак принадлежности к искусству был тесно связан с представлениями об «的独特性» и «原真性» как главными ценностями «настоящего» произведения искусства. Художественное произведение, стоящее «посреди распадающегося мира привычных и близких вещей как залог порядка» (Гадамер), теряет свою сакральность на рубеже веков, возникает ощущение смерти искусства. Утрата перспективы, кризис модернистской идеологии, уходящей корнями в эпоху господства логики прогресса, недоверие к проекту «современность» — вот истоки нового искусства, занимающегося постоянным самоотрицанием и испытанием своих границ.

Автор книги отмечает две тенденции в начале XX века: попытки вернуть искусству утраченную силу и поиски контуров нового. Бобринская демонстрирует, как исчезновение прогрессистской оптики влияет на все сферы культуры, как из литературы и изобразительного искусства «исчезает последовательность, линейная перспектива, возникают неожиданные сцепления и смешения разнородного, в искусстве пропускают элементы биологизма — искусство настойчиво стремится выйти за свои границы». И это новая логика, которой присущи симультантство и взрыв, озарение и шок.

Важной составляющей культуры становится новый порядок. «Дада — это хаос, — цитирует Бобринская манифест дадаистов, — из которого возникают тысячи порядков, которые вновь переплетаются в хаосе дада». Переплетение порядка и хаоса — вот эмблема искусства первой трети XX века, утверждает автор: «Это уже не новизна ранних авангардных движений обновляющая и оживляющая „усталую“ культуру. Теперь предпринимаются попытки создать абсолютно другую логику существования мира искусства».

Изобретение в 1912 году кубофутуристами коллажа становится одним из первых надкусываний пирога традиционного искусства. Внедрение кусков готовой, не им сделанной, чужой реальности в произведение мастера приводит к размытию представлений об «универсальной ценности подлинного произведения». «С появлением коллажа искусство оказывается везде и одновременно нигде», коллаж отвергает идею подражания природе, создает пространство игры, перестановки элементов.

До XX века коллаж существовал как трюк в рекламе, журналах, домашних альбомах и т. п. «Коллаж строится как косвенное высказывание, напоминание, вещественное доказательство», дает сведения биографического характера, материал для психоаналитических упражнений, превращается в «эзотерический язык символов и намеков, связанный с глобальными проблемами времени». Бобринская показывает изначальную близость коллажа, представителя новой завоеванной территории искусства, и рекламы, детища массовой культуры.

Коллаж с его алогизмом, фантастическим соединением несоединимого в жизни, подобный технике сновидения, становится все более популярным, проникая во все сферы искусства. «Можно даже сказать, что само возникновение коллажной и фотомонтажной техники было во многом спровоцировано стремлением увидеть в реальных, знакомых и достоверных образах мир желаний...» — утверждается в книге. В искусство приходит новый инструмент — ножницы, который освобождает от эффектов письма, минимизирует рукотворность, но и являет собой образ расчленения материала реальности.

В главе «Живописная скульптура» описывается, как Швиттерс в 1910 году прикалывал одно живописное произведение на другое: «И делал я это для того, чтобы стереть границы между отдельными видами искусства». В этом акте, создавшем первую живописную скульптуру и ставшем предтечей ассамбляжа, Бобринская видит еще один шаг в сторону потери искусством своей автономии: «Такой реалистический экстремизм позволял искусству, с одной стороны, выйти к работе с реальностью как таковой, а с другой — стирал границы реальности и искусства».

«Подобно коллажу, ассамбляж принадлежал к боковой, подрывной ветви модернистского искусства». Вместо рационального структурирования — ассоциативная игра, вместо структурной четкости и простоты — запутанная игра поверхностей. Первый ассамбляж Пикассо «Гитара» был создан в 1912 году, первый реди-мэйд Дюшана в 13-м, в России первыми работали с предметами Иван Пуни и Владимир Татлин. Бобринская приводит яркое высказывание Николая Пунина о Татлине: «Не нового искали, — искали средства, чтобы овладеть реальностью, приемов, с помощью которых можно было бы взять реальность мертвой хваткой, не терзая и не терзаясь ею, ее конвульсиями и стонами, ее агонией на холсте».

Одна из ярких глав книги — глава о футуристическом гриме, концепции, созданной в 1913 году Михаилом Ларионовым и Ильей Зданевичем (Ильяздом), в которой Бобринская усматривает первую версию преддадаистской эстетики. В авангардной культуре 1910—1920-х произведение искусства становится боковым феноменом, главное — это атмосфера, жизненный ритм. Возникают формы искусства, размыкающие границы художественного произведения. «Произведение не является больше самоцелью... оно рассматривается как средство достижения определенного внутреннего опыта, как инструмент для создания особой атмосферы. Художественное произведение, погружаясь в поток хаотических скрещений с движением жизни, теряет традиционные координаты своего существования».

В книге анализируется мифологизация случайного, предпринятая авангардом, ставящим своей целью критику разума, обрисовывается становление концепции нового зрения. Автор ссылается на «Машину зрения» Поля Вирильо и приводит его точное и наводящее на размышление выражение «распад перцептивной веры». Эта самая перцептивная вера была основана со временем средневековья «на единстве божьего творения», «когда материальный мир любил и созергал себя в едином боже». Сложная аналитика, связанная с «новым зрением», медленно подползает к теме искусства как «образа», к тому, с чего начиналась книга, — потере искусством сакральности...

Недостаток работы Бобринской — перегруженность и вялая структуризация текста, недостаток простых и удобоваримых формулировок, деления на мелкие параграфы — во имя любви к читателю. Чеснушка тяжкий научообразный язык автора часто приходит в противоречие с приводимыми ею яркими, образными цитатами, несколько засушивает самые живые сценки из авангардной жизни столетней давности. Хотя почувствовать автору можно — научно анализировать и описывать факты эпохи, бурлящей словесами Бурлюка, Кручених и Хлебникова, эпохи чрезвычайного раскрепощения всех и вся — задача сложная.

Гулкая пустота Поль Клодель. глаз слушает

Александр Скидан

Что мы знаем о Поль Клоделе? Издание ограничивается весьма скромной, чтобы не сказать протокольной информацией: «Поль Клодель (1868—1955), классик французской литературы XX века, сочетавший литературную деятельность с дипломатической карьерой». Согласитесь, немного. Между тем Клодель прежде всего выдающийся поэт, прививший изысканному французскому стилю мощь и размах библейских псалмов; драматург, тяготевший к форме мистерии, много и плодотворно сотрудничавший с театром; а также, last but not least, воинственный католик. Строго говоря, большинство его сочинений — это в том или ином виде апологетика католицизма. Важное исключение составляют работы о Востоке, тонким знатоком которого автор стал благодаря своим дипломатическим миссиям в Японии и Китае.

Это знание сквозит и в некоторых текстах, вошедших в сборник «Глаз слушает», особенно в диалоге «Aegri somnia» («Сны больного»), чья ассоциативность, загадочность и поэтичность делает его центральное — срединное — положение в книге вполне оправданным. Но, прежде чем обратиться собственно к текстам, необходимо сказать о традиции, к которой они принадлежат и от которой вместе с тем отталкиваются (в сильном, противительном смысле слова).

В ХХ веке практически каждый крупный французский поэт писал о живописи. Можно вспомнить Аполлинара с его статьями-манифестами о кубистах и Пикассо; Антонена Арто с его концепциями очерками о Бальтусе, Клее и Ван Гоге; Анри Мишо, совмещавшего в одном лице обе творческие ипостаси — поэта и художника; Франсиса Понжа, Мишеля Лейриса, Рене Шара, Ива Бонфуа, Мишеля Деги и многих других, для кого изобразительное искусство было предметом пристального и ревностного интереса. Это, пожалуй, характерно французский интерес, и восходит он к Бодлеру, превратившему свои обзоры «Салонов» в полигон критики современности и прекрасный повод для прояснения собственной эстетической позиции (само понятие «современности», modernité, родилось из размышлений поэта над практикой современных ему художников, отступавших от классических канонов и представлений о прекрасном). Здесь же, вероятно, стоит отметить и сотрудничество Стефана Малларме с Эдуардом Мане, который работал над графическим сопровождением его поэмы «Послеполуденный отдых фавна» (1875—1876). «Вот в этом именно пункте, на последовавшем затем этапе поэзия и живопись становятся друг другу нужны, вот тогда-то они и принимаются искать друг друга, — вернее, искать себя, безоглядно и вместе с тем последовательно выходя за собственные границы!». Очерки Клоделя, безусловно, лежат в русле встречного поиска; это своего рода «стихотворения в прозе», гимны, стремящиеся дать словесный эквивалент живописным эффектам: «Шляпы! Мне хотелось бы посвятить хоть одну фразу странствию в ночи этих черных птиц, овеивающих всю голландскую живопись дуновением от распахнутых крыльев. Это тень, отbrasываемая нами, продолжающаяся над нашей головой, наша потаенная непрозрачность» (с. 51). Но в то же время Клодель явственно отстоит от магистральной тенденции, устремляясь не к новому и неведомому, как возвещал Аполлинер, а к хорошо известному (забытому?) старому.

В самом деле, большинство французских поэтов ХХ века писали о современных им художниках, нередко друзьях, с которыми их объединяла общая эстетическая чувствительность, если не платформа. Клодель же демонстративно обращен в далекое прошлое, в фокусе его внимания — голландская и испанская живопись, средневековые соборы и витражи, шпалеры, мистика драгоценных камней. В одном месте он уподобляет новейшую живопись шипучему лимонаду (даже не шампанскому!), напитку, способному пьянить разве что детей, и противопоставляет ей медитативное, втягивающее, замкнутое на себя пространство старых полотен. Вот это красноречивое место: «Как это [картины голландских мастеров] непохоже на некоторые современные картины: чувствуется, что, если бы не рама, они взорвались бы и разбрзгались во все стороны, словно шипучий лимонад! Эти плоские или выпуклые зеркала, которые поворачивают изображение сада или улицы так, что мы можем их видеть, эта стеклянная посуда на столе, которая застыает или оттаивает, эти переливчатые квадраты, таинственно возникающие на пузатой бутылке или на несязаемой округлости стеклянного шара, — лишь их долговечность на полотне позволяет нам распознать в них символическое изображение мысли, замыкающей в себе свои приобретения» (с. 29—30). «Введение в голландскую живопись», откуда взята эта цитата, на мой взгляд, лучшее — ибо самое насыщенное и самое нетенденциозное — эссе в книге. В нем немало настоящих открытий, тем более ценных, что сделаны они там, где, казалось бы, все давно уже изучено вдоль и поперек. Укажу на один из них, которое представляется мне фундаментальным.

Метод Клоделя — вслушивание, он буквально припадает ухом к холсту, чтобы рассыпчатый пульс запечатленного времени, Истории с большой буквы. В ключевой момент онприникает к «Ночному дозору» Рембрандта, обнаруживая в нем... некий порядок, начавший разваливаться. Но, чтобы нам открылся этот порядок на грани распада, сначала необходимо проникнуть за слои видимости самого обычного натюрморта, на котором незыблемость заднего плана на поверхку лишь оттеняет и придает смысл обвальному падению предметов на плане переднем. «Голландский натюрморт — это некий порядок, начавший разваливаться, это нечто, пережившее испытание временем... Некий порядок, начавший разваливаться, — но ведь к этому, как совершенно очевидно, и сводится смысл «Ночного дозора». Вся композиция от переднего плана до фона выстроена по принципу все ускоряющегося движения, словно осыпающийся песчаный пригорок... Это страница психологии, это сама Мысль в разгар напряженной работы, когда в нее проникает озарение, образуя брешь, от которой расшаталось все здание» (с. 78—81). Брешь, трещина, оползень. Клодель не проводит никаких параллелей с переворотом Декарта в философии субъекта, с открытиями в европейской науке и технике того времени, потрясшими здание европейского Духа. Он ограничивается живописной техникой, греческим «технэ», карковое для них и было в глубочайшем смысле искусством, точнее, самой нераздельностью того, что позднее распалось на «технику» и «искусство». Читатель волен додумывать и делать выводы сам. Разбор «Ночного дозора» Клодель завершает карнавальным и зловещим пасажем: «Мы выступаем! Раздобыв всевозможное оружие, надев всевозможные, неизвестно где подобранные шляпы, весь пестрый народец нашего воображения отправился завоевывать то, чего не существует, и быстрее всех бежит потешный карлик в левом углу, взявшись обеспечить все предприятие!» (с. 82).

Все работы, вошедшие в сборник, написаны в 1930-е и в 1940-е годы. Поразительно, но такое ощущение, что Мюнхенский сговор, мировая война и даже оккупация родной Франции не коснулись Клоделя. Буквально накануне вторжения вермахта в Польшу он воспевает Дворец Лиги наций и совершенно искренне полагается на торжество справедливости, а в 1943-м, в Париже, как ни в чем не бывало,

¹ Дубин Б. Говоря фигуранто: Французские поэты о живописном образе // Пространство другими словами. Французские поэты ХХ века об образе в искусстве. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. С. 11.

размышляет о псалмах и славе Господней. Что это, слепота, наивность? Или, может быть, мудрость? И не связаны ли они сокровенными узами не только с его верой, но и с отвержением им современного — издерганного, катастрофического — искусства, пропитанного подчас и впрямь детским ужасом перед накрывающей мир европейской ночью? Или же все дело в том, что эту ночь он разглядел еще в черных высоких шляпах малых голландцев, заприметив в них тень, от-

brasываемую нами самими, нашу собственную непрозрачность для самих себя? Иной читатель, возможно, найдет для себя ответ на эти вопросы в уже упоминавшемся диалоге «Aēgrī somnīa», посвященном музыке и китайским вазам, скандирующими гулкую пустоту, диалоге, который завершается притчей о старом художнике, шагнувшем в свою картину и в ней исчезнувшем, ибо та была «окончательным прибежищем» его души.

ИДИ И ВИДЬ СЕРГЕЙ ДАНИЭЛЬ. ИСКУССТВО ВИДЕТЬ

Дарья Акимова

Есть особое искусство, ныне почти утраченное: это искусство писать просто о сложных вещах. История философии и история искусства в XX веке более других страдали от невыносимой запутанности языка и мышления толкователей.

Студент запуган преподавателем-философом с первого курса: половина лекций посвящена тому, как невообразимо темен язык Гегеля, — и тому, как трудно понять Фому Аквината. Автору этой статьи повезло с философским семинаром; там каждое обсуждение начиналось примерно так: «Платон пишет удивительно красиво». Однако если студенту не повезло и при этом он счастливо дожил до восемнадцати годков без чтения Гегеля, то, продираясь через современные тексты и лекции, его настигнет почтительный ужас: если вот это — просто, то каковы должны быть источники?! Может статься и так, что он их никогда не откроет, — именно из-за этого ужаса. Но если все же начнет чтение, то поначалу и впрямь ничего не поймет в написанном, потому что основным его чувством будет не увлечение текстом, а глубочайшее изумление. Потому что Гегель — это совсем не «темно». Это примерно так же захватывающе, как «чтение» хорошей картины.

Простота эта тем более странна, что «первоисточники» когда-то впитали в себя иные источники, еще более «первые», — так Фома невозможен без Аристотеля. Мы оправдываем свою нынешнюю сложность тем, что вынуждены иметь в виду, сопоставлять и цитировать философов, живших на протяжении огромного временного отрезка, непредставимого для Аквината. Но оказывается, что по части знания предшественников и их цитирования Фома даст фору любому из постмодернистов, — однако ни ясности изложения, ни свежести его мысли это совсем не мешает. Цитирование и усложненный пересказ лишь в XX веке стали самоцелью гуманитарной науки.

Наш век умудрился даже из текстов Леонардо об искусстве сделать страшилку: не читайте их, они сложные; там все так ужасно зашифровано; там сплошные тайны, лучше мы вам сами перескажем. Популярная литература об искусстве — с ее качеством, примерно равным качеству карманных детективов, — родная дочь этого традиционного запугивания. Ну, ведь понятно же: раз в искусстве все так трудно постигается, то надо создать два варианта рассказа о нем: массовый — и элитный. И что после этого удивляться популярности Иена Пирса? Скорее надо удивляться тому, что двадцать лет назад Сергей Даниэль написал книгу, которая называлась «Искусство видеть». И еще более удивительно, что в 2006 году, спустя пятнадцать лет после первого издания, она вышла в свет вновь, и в московских магазинах уже осталось «только два экземпляра на складе; вы сегодня приедете или до завтра отложите?». Она как раз из вымирающего разряда книг об искусстве, отвергающих разделение «массовый — элитарный».

Книга Даниэля, как пишет он сам, «научно-популярная». В том смысле, что она якобы для школьников. Там цитируется то, что вроде бы все и так знают — Пико делла Мирандола (про достоинство человека) например. В иллюстрациях воспроизведены (помимо главных шедевров, без которых нельзя обойтись) главным образом картины

из доступных нашему школьнику музеев — Русского, Пушкинского, Эрмитажа, Третьяковки. «Ведущие искусствоведы» Даниэлем тоже процитированы — как-никак, он сам ведущий искусствовед. За тех, кто будет читать эту книгу теперь в первый раз, остается только порадоваться: для них она станет вовремя сказанным «Платон пишет удивительно красиво». Это та самая «научно-популярная» литература, которой у нас катастрофически не хватает. И даже если книги с похожими названиями у нас были, то похожей книги — по степени ясности изложения — не было вовсе.

Хотя в центре повествования — проблема болезненно-важная в искусствоведении: о том, как нужно «разуть глаза свои», чтобы увидеть картину; о том, какова роль зрителя в познании картины; о том, какие формальные способы у художника существуют, чтобы построить общение своей картины со смотрящим. В книге словно «между делом» указываются простейшие ответы на весьма сложные вопросы. Например, как-то особенно спокойно напоминается, что экспозиция (публичная выставка) для живописца играет роль исполнения музыкального произведения — тем самым ключевое противопоставление «музыка — живопись» (вечный предмет взаимных упреков и соревнований в возвышенности того и другого искусства для художников и музыкантов) становится и правда менее убедительным. Как-то особенно ясно говорится о том, что у живописца есть не только данный ему обществом зритель — но и тот, которого он творит сам, своими полотнами, меняя тем самым жизнь и понимание мира, — тот самый бахтинский «над-зритель», которого так трудно описать тихо и с достойной гордостью за художника. Захватывающее (как в приключенческой книжке) рассказывает про римского бога Термина — хранителя границ, межей, а значит, и рамы картины. Ритм, перспектива, тень, роль условности и правдоподобия — все эти ключевые понятия, в объяснении которых нуждается человек, приходящий в музей, но не обремененный степенями PhD и их отечественными аналогами. Эта книжка о том, как заинтересовать живописью того, кто к этому расположжен, но только не знает, с чего начать.

Новое издание очищено от вступлений-предисловий других уважаемых авторов. Искусствоведение само по себе — предисловие: к картине. Загромождать издание «предисловиями к предисловию» было бы неверно. Книга выдержала двадцатилетнюю паузу, и текст ее не претерпел существенных изменений. Тому есть опять-таки простое объяснение: если в науке искусствоведения и существует прогресс, то самому искусству понятие «прогресса» чуждо. Научившись быстрее бегать, точнее стрелять, лучше лечить и сконструировав самолеты, люди не научились создавать лучшего искусства и любить сильнее. Поэтому рассказ «для начинающих» о том, как общался художник со зрителем, в прогрессе также не слишком нуждается.

И, однако, эта книга — больше, чем «научноп». Она с секретом: в ней есть особая «болевая точка», которую нащупает и тот читатель, которому «научноп» не слишком-то нравится. «Искусство видеть» не заметно, исподволь (раскрывается тема лишь в эпилоге) объясняет причину той самой усложненности мышления комментаторов —

и темноты языка самих новых художников. То есть — суть и причины возникновения постмодернизма.

Положив цитату из чужого творчества в основу новой работы (будь то утонченные картины Сальвадора Дали, в которых использованы «классические» сюжеты, или объекты Швиттерса, составленные из мусора), автор XX века не дал себе труда как следует рассмотреть — то есть прочувствовать — заимствование. Автор — а вслед за ним и комментатор — берут напрокат чужой готовый образ, не осмыслив его. Тем самым духовная сущность заимствованного образа уничтожается — и сам образ превращается в обыкновенную бытовую вещь, украденную из огромного супермаркета. Именно «потребительство» отличает Сальвадора Дали (и иже с ним) от «творчества» с цитируемым источником у Пикассо. Пикассо умел говорить с цитатами, а не собирать из них коллажи, — то есть каждую из них понимать как предмет для новой мысли, а не для бесконечного повторения пройденного. Лихорадочное цитирование образов прошлого подобно бессмысленному копированию действительности у фотореалистов: ни то, ни

другое не предполагает подлинного видения. Зрение и видение — не буквально одно и то же. Зрение обладает свойством «замыливать» объект. Видение возможно только в том случае, если «объект» воспринимается не «потребительски», но каждый раз — заново и сильно. Восприятие не зависит от того, насколько просвещенным чувствует себя то время, в котором живет смотрящий. Если сегодня трудно заставить смотреть на «Джоконду» просто как на картину, а не как на пособие для мистических анекдотов, — то это не значит, что Леонардо «устарел». Это значит, что наше время не так мудро, как о себе думает.

Именно умение видеть спасало искусство от распада на протяжении многих столетий. Утратив способность к подлинному видению, современное искусство отучило от него и зрителя. Когда глаз живописца и его зрителя стал потребительским глазом, способным лишь бегло осматривать достопримечательности, искусство себя потеряло.

Искусство видеть возвращать можно, как и искусство писать. Надо только пойти — и увидеть картину. Надо написать об этом ясно и просто. Даниэлю удалось это сделать.

ДОРОГО ЯЧИКО ФАБЕРЖЕ — «МИНИСТР ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА»: ИЗ ИСТОРИИ ФИРМЫ

Елизавета Крылова

Имя Фаберже в заглавии книги для читателя притягательно, вызывает в памяти православные образы, окруженные холодным, но манящим сиянием бриллиантов. Ожерелья и диадемы, цветы, «выращенные» умелыми руками из драгоценных камней и металлов, и, конечно, знаменитые пасхальные яйца, созданные некогда для последних членов царской династии.

Фаберже — тоже имя династии, но уже ювелиров. Семейная фирма Фаберже — придворный поставщик, знаменитый бренд и символ старой России, канувшей в бурных водах революций. Мифы и большинство фактов «биографии» предприятия были импортированы к нам в эпоху Перестройки. Вещи, отмеченные клеймом Фаберже (в первую очередь те, что принадлежали членам императорской семьи), со временем стали пониматься как предметы почти сакральные (с момента канонизации последнего главы Российской империи и его семьи слово «почти» ставить уже, наверное, не обязательно). А проявленные в эру становления советской власти работы мастеров фирмы оказались во главе списка утраченных Россией шедевров.

Сегодня Фаберже — это блеск драгоценностей в музейном саркофаге бронированного стекла, находящемся под чутким присмотром новейших охранных систем и людей в строгих костюмах (во всяком случае, согласно массмедиийному стереотипу). Фаберже — это мечта коллекционеров, запечатленная на плотном атласе дорогой бумаги каталогов лучших аукционных домов мира. Торговая марка, успешно выдержавшая проверку временем и помогающая ныне реализации продукции иных фирм: от ювелирки до сигарет. Наглядным примером этого являются PR-акции фирмы Ананова, постоянно эксплуатирующей популярность тех, прежних, старорежимных пасхальных яиц...

К 160-летию со дня рождения Карла Фаберже издательство «Русь-Олимп» и выпустило рецензируемую книгу. Что можно сказать о ней? По отношению к России конца XIX — начала XX веков часто употребляют эпитет «узел противоречий»; сходные выражения можно употребить и для характеристики данного издания: здесь наблюдается явный конфликт формы и содержания.

Взглянув на обложку, сочетающую свои прямые функции с функциями аннотации, читатель будет ожидать встречи с «министром ювелирного искусства» Карлом Фаберже. Но книга, вопреки обещаниям, является сборником воспоминаний и статей... о драгоценностях фирмы. Заглавный персонаж волею авторов большую часть тек-

ста находится за кулисами. Сердце книги — воспоминания главного мастера фирмы Фаберже Франца Бирбаума, написанные в 1919 году. И главные герои его повествования — бриллианты, ювелирное искусство, его история, мастера, методы, материалы, мода. Драгоценности и их обладатели. Следуя за Бирбаумом, как Данте за Вергилием, читатель проникнет в мир ювелиров, узнает, кто, как, зачем и где создавал драгоценности, более столетия приводящие публику в восторг.

Ювелирное искусство — тема, в отношении которой автор исключительно серьезен. Периодически рядом с драгоценными произведениями фирмы материализуется и сам ее владелец. Но роль Фаберже в повествовании почти комическая. Фаберже Бирбаума не столько реальное историческое лицо, сколько персонаж анекдотов в духе Вазари. Выглядят эти истории примерно так: «По поводу пасхальных яиц вспоминается не лишенный пикантности случай. Одна клиентка из высшей аристократии, не отличавшаяся особым умом, еще за несколько недель до Пасхи приставала к старику Фаберже, не изготовил ли он какую-нибудь новинку в виде пасхальных яиц. Надо сказать, что новизна в таком предмете нелегкодается, и искать ее порядочно всем нам надоело. Старик Фаберже, когда был доведен до раздражения, не особенно стеснялся в ответах. Он с самым невинным видом объявил даме, что через две недели выйдет из работы квадратные яйца, присутствующие вспоминаются не лишенный пикантности случай. Одна клиентка из высшей аристократии, не отличавшаяся особым умом, еще за несколько недель до Пасхи приставала к старику Фаберже, не изготовил ли он какую-нибудь новинку в виде пасхальных яиц. Надо сказать, что новизна в таком предмете нелегкодается, и искать ее порядочно всем нам надоело. Старик Фаберже, когда был доведен до раздражения, не особенно стеснялся в ответах. Он с самым невинным видом объявил даме, что через две недели выйдет из работы квадратные яица...

В повествовании о деле своей жизни ювелир щедро делится с читателем накопленным опытом и знаниями. Печально, что оценить как его произведения, так и творения его коллег мы можем лишь по словесному описанию. Визуальный ряд на этих страницах удручающе беден.

Последующие воспоминания и статьи поддерживают заданный тон повествования. Исключая лишь, пожалуй, два текста Евгения Фаберже, одного из сыновей «министра ювелирного искусства». Менее увлекательных, но в высшей степени информативных.

В издательской аннотации книги любознательный читатель может прочесть, что издание снабжено «выдержками из газетных статей конца XIX века» (с. 237). Действительно, в тексте они наличествуют, но расположение их может вызвать в лучшем случае недоумение, в худшем — раздражение. Без всякой логики возникают они посреди предложения, следя, видимо, традициям телевизионной рекламы.

Ведущая рубрики — Елизавета Стрепетова

d — 31 января 2007

Конкурс проектов скульптуры (объектов) для городской среды. Kanazawa, Япония

В городе открыт музей искусства XXI века, на пути к которому, вдоль главной улицы, планируется создать артистическую атмосферу.

Приглашаются художники всего мира, способные предложить оригинальные пластические идеи, в том числе фигуристивную скульптуру, абстракции и другие формы из металла, камня, пластика или смешанных материалов. Главное требование — безопасность объектов для людей и долговечность. Максимальный вес работы — до 5 тонн, каждая часть должна иметь размер не более 2,1x2,1x5 м — для возможности перевозки грузовыми машинами.

Проект (не более 2 вариантов) может быть подан одним художником или группой. В будущую скульптуру возможно включение таких элементов, как вода, свет, движение (механизм), не затруднительные в обслуживании.

Заявление-анкета заполняется по-английски и отправляется по почте вместе с изобразительными материалами — слайдами макета, эскизами и CD-ROM.

Требования к изобразительному материалу:

— слайды (35 мм) — 4 шт. (съемка с четырех сторон и их обозначением, указанием «верх», в естественном освещении, без линз и фильтров);

— эскизы форматом B2 (515 мм x 728 мм), всего не более 2 в масштабе 1/5 или 1/10 с указанием фактического размера будущей работы; ярлыки должны быть срезаны с заявления-анкеты и приклеены к эскизам;

— CD-ROM с изображениями четырех сторон объекта в формате jpg или eps (A4 — 210 мм x 297 мм) разрешением 1200 dpi.

Жюри определится с выбором 21 февраля 2007 года, после чего все претенденты будут уведомлены относительно результатов, а три работы-победители должны быть воспроизведены авторами в запланированных масштабах и материалах. К 30 сентября 2007-го объекты доставят на место. Расходы за доставку несет организатор, детали между организатором и художником обсуждаются.

Золотой приз — 500000 JPY (1100000 руб.); два серебряных приза — по 300000 JPY (680000 руб.). Эти суммы считаются полным вознаграждением художнику, включая все его затраты на производство работы (то есть по сути это — закупочная цена).

Созданные работы будут установлены в городской среде в 2007—2008 годах, их изображения могут быть использованы организатором в любых рекламных целях.

Материалы не возвращаются.

General Coordination Section, City of Kanazawa

1-1-1 Hirosaka, Kanazawa-shi,
Ishikawa-ken 920-8577, Japan

заявление-анкета направляется по Интернету через сайт

http://www.city.kanazawa-ishikawa.jp/choukoku/en/entry_en.pdf

<http://www.city.kanazawa-ishikawa.jp/choukoku/en/>

e-mail: choukoku@city.kanazawa-ishikawa.jp

d — 14 февраля 2007 @ARCO Prize

d — 11 января 2007 OFF-ARCO Prize

**ARCO/BEEP New Media Art Awards / Конкурс медиа-арта в рамках Международной художественной ярмарки ARCO.
Мадрид**

Цель конкурса — продвижение нового искусства и технологий.

Установлены 2 приза: @ARCO Prize — 8000 евро и OFF-ARCO Prize — 6000 евро

Работы на приз @ARCO Prize представляются галереями через форму на сайте.

Работы на приз OFF-ARCO Prize представляются художниками или группами через форму на сайте, но не по электронной почте! на английском или испанском языках (лучше на двух). Художник или

группа могут представить только одну работу. В анкете необходимо указать закупочную стоимость работы со всеми налогами, которая по определению не должна превышать суммы приза. Победившая рабочая группа передаст в собственность организаторов.

Форма регистрации — следующая: название работы; информация о галерее или художнике (группе); краткое описание работы (максимально 50 слов); коммерческая цена, включая налоги. В случае предложения видео обязательны фрагменты со ссылкой на URL. Возможные форматы приложений: «.doc», «.pdf», «.jpg», «.mp3», «.mov», «.swf». По желанию художники могут предоставить расширенную информацию: ссылку на сайт, описание проекта (идея, концепция, технология — максимум 500 слов), изображения предыдущих работ, резюме (индивидуальное или на каждого члена группы). Но следует иметь в виду, что время работы жюри ограничено, вся информация должна быть краткой и существенной.

Жюри вынесет решение 15 февраля, победители будут объявлены 16 февраля на Международной выставке ARCO-IFEMA.

http://www.arco.beep.es/english/premios_02.htm

d — 31 января 2007

Villa Straeuli. Резидентская программа. Швейцария

В 1999 году Doris Straeuli-Keller — педагог музыки и покровительница искусств — организовала в Winterthur фонд — Sulzberg Foundation. После ее смерти муж, Dr. Hans Straeuli Jr., продолжил ее дело, используя собственную виллу и благосостояние в целях поддержки искусства.

Цель резидентской программы состоит в том, чтобы дать художникам всех дисциплин возможность для творческой работы в благоприятной окружающей среде и обеспечить им возможность для установления межкультурных контактов.

Вилла имеет три студии, каждая из которых состоит из рабочего места, гостиной, спальни, маленькой кухни и санузла. Две из них предлагаются для долгосрочного пребывания (в 2008 году по 5,5 месяца: с января по июнь и с июля по декабрь) с возможной финансовой поддержкой. Третья ориентирована на «импровизированные» проекты. В любое время, когда студия свободна, она может быть арендована для краткосрочного пребывания.

Для участия в конкурсе приглашаются художники всех видов искусства и всех стран, независимо от возраста, а также хранители, педагоги и другие творческие индивидуумы. Претенденты должны быть способны объясняться на каком-либо из национальных языков Швейцарии (немецкий, французский, итальянский) или по-английски. Хорошее знание языков будет способствовать полезным контактам художника с публикой, посещающей виллу.

Фонд обеспечивает: бесплатное размещение, визовую поддержку, страховку, организацию сотрудничества с местными художниками и культурными учреждениями, поддержку проектов и проведение художественных событий на вилле, а также публикацию информации о художнике на своем веб-сайте. Художники ответственны за расходы на рабочие материалы, телефон, факс.

Ожидается, что гость найдет средства на повседневные расходы (питание и пр.) самостоятельно, но, если это невозможно, Фонд предоставит финансовую поддержку в размере до 1500 швейцарских франков в месяц.

Претенденты должны послать следующий пакет документов: заполненную анкету (на сайте), резюме, документацию творческих достижений, аргументацию своего желания работать на вилле, описание проекта, письма-рекомендации, указание о потребности в грантовой поддержке.

Результаты отбора будут объявлены в середине марта 2007 года.

**Villa Straeuli
Museumstr. 60
CH-8400 Winterthur
Schweiz**
Анкета —
http://www.villastraeuli.ch/PDF/villa_straeuli_bew_form_08_en.pdf
http://www.villastraeuli.ch/en_index.shtml

Самое удивительное, что таким образом эти выдержки следуют сквозь весь текст, включая примечания. Главенствуют среди них истории о похищениях драгоценностей фирмы Фаберже, видимо, призванные утвердить и подтвердить мысль о ценности и популярности продукции предприятия среди самых широких кругов населения. А появление в этом ряду выдержек из текста Бирбаума (посреди того же текста Бирбаума) создает эффект и вовсе фантасмагорический.

Качество книги об искусстве большинство читателей оценивает в первую очередь по включенным в нее иллюстрациям (что, впрочем, не всегда правильно). К сожалению, именно они в этом издании разочаровывают более всего. Изображения произведений фирмы Фаберже пришли на страницы рецензируемой книги в основном со страниц дореволюционного журнала «Столица и усадьба» — что и объясняет их посредственное качество. Впрочем, если судить об этом издании только по иллюстрациям, то и вовсе получится, что ее следовало бы переименовать в альбом произведений художника Ана-

альманах будет интересен

теория моды: одежда. тело. культура. 2006. №1

Александр Плюснин

Известно саркастическое замечание Фридриха Шлегеля о том, что коль скоро имеешь дело с философией искусства, то будь готов к тому, что не найдешь ни того, ни другого. И, надо сказать, ехидный немец таки сглазил тогда только что рожденную науку. Но дело не в этом. В данном конкретном случае — случае ежеквартального «Теория моды», первый выпуск которого подарило нам издательство «НЛО», — ставки принимаются в другой валюте. И это, знаете ли, к лучшему. Один только Б-г знает, как я боялся обнаружить под плотной желто-зеленой обложкой с блестящими буквами «TM» очередного восставшего зомби в виде тематического переиздания какой-нибудь «философии комфорта» или, прости господи, «философии автомобилия». Не повстречал. Отлегло. Но вопрос, кому адресован и кому будет интересен альманах, остался.

Скажу сразу: те, кто ждет от журнала практических рекомендаций, как выглядеть стильно в любую погоду, скорее всего, будут разочарованы. В самом деле, для них вряд ли сгодятся советы тучным и худым дамам от баронессы Страфф, переведенные на английский еще в 1893 году. Речь идет совсем о другой функции и другом измерении моды. «Не важно, сознательно или подсознательно, но вы, скорее всего, уверены, будто знаете, что такое «мода» и как она функционирует». Так начинается первая собственно содержательная — после всех посвящений и благодарностей — статья журнала, принадлежащая перу Ханса Ульриха Гумберта, американского литературоведа, медиевиста, философа etc. Любопытно, что констатируемая им неустранимая парадоксальность моды («этого диковинного конгломерата, объединившего в себе промышленное производство, эстетическое суждение и рыночную динамику»), ее вечное балансирующее на грани между настоящим и будущим, ее одновременно индивидуальная и массовая природа, нашла полное подтверждение на страницах альманаха.

Мы видим, как добросовестные исследователи истории костюма настолько увлекаются просветительским пафосом или стремлением «привлечь внимание к проблеме» (да хоть бы и любовью к истине — все равно), что целые куски их текстов будут интересны только лишь соответствующим Ученым советам. С другой стороны, совсем другие авторы мастерски, профессионально, демонстрируют непередаваемую легкость и постмодернистскую поверхность гламура, стримительную до головокружения, до тошноты.

И в то же время исследование Валерии Стил об «антимоде» 70-х годов, раскрытие дихотомии цветного и белого в истории нижнего

толя Перевышко. Пейзажи и портреты которого, увы, небезупречны и вовсе не способствуют «воссозданию полной картины жизни того времени» (с. 237).

Текст Бирбаума должен быть интересен и широкой читательской аудитории, и практикующим ювелирам, и исследователям (как занимающимся историей ювелирного искусства в целом, так и российской художественной культуры рубежа XIX—XX веков в частности). Другой вопрос, что помещать этот текст в книгу, озаглавленную таким образом, решение небесспорное, — особенно если учитывать отсутствие на обложке и титулах указания на его наличие.

Резюмируя, можно сказать, что тексты новой книги представляют немалый интерес для читателя, но им, как и драгоценным камням, требуется соответствующее обрамление, в данном случае иллюстративное. Можно также сожалеть об отсутствии библиографии и списка использованных архивных источников.

d — 31 января 2007

Грантовая программа. Канада

Fond Daniel Langlois Foundation создан в 1997 году на средства Daniel Langlois для поддержки искусства, науки и новых технологий. Это частная некоммерческая благотворительная организация, ориентированная на международное сотрудничество.

Идеи фонда состоят в том, чтобы сблизить искусство и науку через технологии и создать более комфортную среду для людей, а также содействовать в изучении и продвижении новых знаний и опыта посредством междисциплинарных исследований и проектов.

Программы фонда имеют два тематических направления:

1. Искусство, наука и технологии
2. Искусство, технологии и окружающая среда

Проекты второго направления должны быть ориентированы на защиту и поддержку экологии, способствовать привлечению общественного внимания и понимания вопросов естественной и культурной окружающей среды. Особенно важными считаются проблемы сохранения энергии и пресной воды.

Предлагаемая программа предоставляет возможность кандидатам — индивидуумам и группам — осуществить проект исследования и экспериментирования на стыке разных дисциплин. Приветствуются проекты сотрудничества между художниками, учеными, технологами и инженерами. Строго научные проекты не принимаются, они должны быть воплощены художественным методом.

Продолжительность проекта — до 1 года. Максимальная сумма гранта — CAN\$75000.

Не принимаются проекты по производству фильмов, мультимедиа, телевизионных программ, культурному маркетингу, на приобретение оборудования.

Критерии оценки проектов: уместность и важность проекта согласно идеологии фонда; вклад проекта в продвижение знания; степень и качество дисциплинарных взаимодействий проекта; выгоды авторам проекта.

Все привилегии авторского права сохраняются, однако фонд оставляет за собой право демонстрировать профинансированные проекты другим исследователям и заинтересованной публике.

Подача документов происходит посредством on-line регистрации и отправки проекта через форму на сайте (английский, французский яз.). После подтверждения о получении проекта дополнительные материалы поддержки отправляются почтой. Материалы поддержки — это книги, компакт-диски, DVD, каталоги и т. д., все, что может характеризовать кандидатов и проект.

Отправка материалов осуществляется полностью за счет претендентов, включая таможенные сборы, и возвращается при наличии оплаченного конверта с обратным адресом.

Результаты отбора будут известны через 4 месяца.

Контактное лицо: Catalina Briceno

The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology
3530 Saint-Laurent Blvd., Suite 402

Montreal, Quebec
H2X 2V1 Canada

Диалоговая регистрация: <http://www.fondation-langlois.org/e/programmes/index.html>
<http://www.fondation-langlois.org>
e-mail: prg_ind@fondation-langlois.org

d — 15 февраля 2007

Djerassi Resident Artists Program / Резидентская программа для художников. США

Миссия Djerassi-программы состоит в том, чтобы поддержать и увеличить творческий потенциал авторов, обеспечивая им условия для работы и коллегиального взаимодействия в атмосфере красавой и естественной окружающей среды, а также поддержка природы Santa Cruz Mountains.

Резиденция расположена в живописной сельской местности, в часе езды к югу от Сан-Франциско, штат Калифорния.

Djerassi предлагает 4- и 5-недельные резиденции художникам любых визуальных искусств, литераторам, музыкантам и др. и приглашает художников любого возраста — молодых, в начале их карьер, и зрелых, имеющих существенный творческий опыт. Размещение для художников бесплатное, но какой-либо финансовой поддержки не предоставляется.

Если художники желают работать вдвоем, то каждый из них должен послать отдельное заявление.

В резиденции имеются слайд-проектор и экран, цифровая видеокамера, ТВ, компьютер, интернет.

Кандидаты обязаны предоставить: заполненное заявление (форма на сайте); от 6 до 20 слайдов работ (в стандартной системе Kodak) со списком идентификации; творческую биографию; план работы в резиденции; квитанцию на оплату 30\$ (регистрационного взноса).

Документы отправляются почтой и возвращаются при условии наличия оплаченного конверта с обратным адресом.

ADMISSIONS 2007

Djerassi Resident Artists Program

2325 Bear Gulch Road

Woodside, CA 94062

<http://www.djerassi.org/>

e-mail: drap@djerassi.org

d — 28 февраля 2007

9th International Comic Art Festival VIZANT / 9-й Международный художественный фестиваль юмора. Македония

Visual Arts Center VIZANT — Визуальный центр искусств организует конкурс для участия в художественной выставке в рамках фестиваля юмора.

Тема: «Интеграция» (Мечты, свобода, жизнь, границы, стены, война, пол (секс), продовольствие, спортивные состязания, люди, зоопарк...)

Участие открыто для всех художников-карикатуристов независимо от того, печатаются их работы в национальных или международных средствах массовой информации или нет.

Работы должны иметь формат А4 (21x29,7 см), быть цветными или черно-белыми, всего от 1 до 20. Посыпаются не оригиналы, а хорошие лазерные копии.

Подпись автора должна стоять на лицевой стороне изображения; название, имя, фамилия, адрес, телефон, e-mail — на обороте.

Почтовое отправление защищается картоном и оплачивается конкурсантом.

Отобранные работы будут показаны на выставке, а 5 победителей конкурса приглашены на ее открытие за счет организаторов. Других авторов — участников конкурса проинформируют относительно возможных условий посещения выставки. По окончании фестиваля авторы получат копии публикаций, а также каталог объемом 160 страниц.

Работы остаются в архиве фестиваля и используются в дальнейшей деятельности организации (выставки, публикации).

VIZANT — Visual Arts Center

Spira Dimos

Dimo Narednik: 58

7500 Prilep

Macedonia

<http://www.vizant.org.mk/Vizant.htm>

e-mail: tao_of_lifemkd@yahoo.com

d — 1 апреля 2007

The Franklin Furnace Fund for Performance Art 2007—2008

The Future of the Present 2007—2008

Franklin Furnace Fund рассматривает заявления от художников любых стран мира на предоставление грантов от 2000 до 5000 долларов в 2007—2008 годах.

Категории:

1. Искусство перформанса — для молодых художников, с возможностью создать работу в Нью-Йорке. Программа поддерживается Jerome Foundation и New York State Council on the Arts.

2. Медиа-искусство — использование Интернета как художественной среды и места встречи.

Документы для заявления: анкета с указанием контактной информации; текстом, поясняющим творчество художника, — ясно и кратко (до 100 слов); проектом — на отдельном листе; примерами работ с указанием, закончена работа или находится в процессе создания.

Работы могут быть представлены в следующих форматах:

— VHS — NTSC — американский формат, реплики 3—5 минут. Так же могут быть включены другие визуальные материалы поддержки.

— DVD: идеально, чтобы один диск содержал 1 фрагмент продолжительностью 3—5 минут, давая возможность рассматривать более продолжительные примеры вслед за кратким образцом. Если на одном диске несколько фрагментов, укажите их последовательность. При подаче нескольких дисков приложите инструкции по их просмотру.

— Mini-DVD: реплики продолжительностью 3—5 минут.

— CD-Rom: файлы Quicktime, RealPlayer или Windows Media Player. Также можно включить до 15 изображений в jpeg, 72 pix, не более 1024x768 pix.

— Ссылки на сайты — на все страницы, которые необходимо посетить для понимания работы.

Дополнительно могут быть поданы другие материалы поддержки: резюме, обзор предыдущей работы, материалы в виде аудиодисков, фотографий (1—15), слайдов (1—15), а также бюджет (арендная плата, оборудование, технический персонал). Если имеются другие источники финансирования проекта, их следует указать в бюджете.

Подача материалов — почтой или электронной почтой.

При отправке почтой все материалы (кроме имиджей) подаются в «бумажном» виде.

Максимальный размер почтового конверта — 9x12 дюймов. Для возврата материалов необходимо приложить конверт с обратным адресом и оплатой отправления. Материалы без обратных конвертов, не востребованные до 1 октября 2007 года, возвращаться не будут.

Для отправки материалов по электронной почте следует соблюдать следующие инструкции: чтобы избежать путаницы, лучше отправлять все материалы в один день и одним письмом (до 5 имиджей, jpeg, разрешение 72 pix, 500x400); если одного письма недостаточно — следует отправлять почту единовременно, двумя-тремя письмами подряд.

После отправки корреспонденции художники уведомляются о ее получении (по электронной почте). О результатах конкурсного отбора художники извещаются в августе.

2007—2008 Proposals

Franklin Furnace Archive Inc.

80 Arts — The James E. Davis Arts Building

80 Hanson Place #301

Brooklyn, NY 11217-1506

<http://www.franklinfurnace.org/grants/>

/FF_guidelines_application_form.pdf

e-mail: dolores@franklinfurnace.org.

d — 10 апреля 2007

Резидентская программа. Бразилия

Instituto Sacatar предлагает программу резиденции для художников всех дисциплин на острове Itaparica в заливе All Saints.

Цели организаторов — поощрение искусства и расширение культурного взаимодействия. Приветствуется как работа «соло», так и проекты, ориентированные на привлечение представителей и групп местного сообщества.

Резиденция не имеет цифрового оборудования, а также специальных условий для танца, театра, фотографии, музыки, кино. Однако, имея личный ноутбук, художник может пользоваться Интернетом.

Начало программы — сентябрь 2007 года. Обычная продолжительность резиденций — от 6 до 12 недель, но при необходимости возможно и более короткое пребывание для реализации отдельных проектов.

Проекты могут выполняться индивидуально или в группе из двух и более человек.

Проект группы должен включать подробный график работы, план распределения обязанностей и описание цели. При осуществлении подобного проекта желательно также включение в работу представителей местного сообщества.

При подаче заявления каждый член команды должен индивидуально заполнить анкету, заплатить прикладную плату (регистрационный взнос) и предоставить образцы работ и письма-рекомендации. Примеры предыдущих работ группы также могут быть представлены с точным описанием участия каждого.

Sacatar обеспечивает: оплату стоимости авиаперелета, индивидуальные комнаты и студию, питание (кроме субботнего ужина и воскресенья). Программа не предусматривает стипендии, художники сами ответственны за непредвиденные расходы и рабочие материалы. Также они самостоятельно оплачивают свои путешествия по острову (кроме встречи в день приезда), а менеджер резиденции помогает им наладить контакты, необходимые для работы (например, привлечь волонтеров), а также организовать досуг (театры, путешествия).

Необходимые документы: заявление-анкета (на сайте); профессиональное резюме; проект; описание потребностей для работы — оборудование, место, мебель и т. д.; два письма-рекомендации по форме, представленной на сайте; регистрационный взнос \$35.00 (через Paypal, денежным переводом или чеком); образцы недавних работ (до 12 изображений — слайды, CD, DVD, VHS-NTSC формат); дополнительные материалы — каталоги, обзоры и др.

О результатах претенденты будут уведомлены к 30 июля 2007 года.

Admissions

Instituto Sacatar

Rua da Alegria 10

Itaparica BA 44460

Brasil

Анкета — <http://www.sacatar.org/ing/download/FormEng.pdf>

<http://www.sacatar.org/>

d — 15 мая 2007

7th International Graphic Competition for Ex Libris Gliwice 2007 / 7-й Международный конкурс графического эскибириза. Польша

Конкурс организован муниципальной общественной библиотекой и открыт для художников всех стран, не ограничивая участников в количестве предлагаемых работ и технике исполнения (возможна даже компьютерная графика). Работы должны иметь максимальный размер 14x14. Участники просят присыпать новые работы, выполненные в период 2004—2007 годов. Выставка пройдет с сентября по декабрь 2007-го. Авторы работ — участники выставки, получат каталог.

Призы: 1-й приз — PLN 3500; 2-й приз — PLN 2500; 3-й приз — PLN 1500, а также почетные медали и специальные вознаграждения.

Эскибиризы на конкурс подаются в трех копиях и остаются в собственности организаторов. К работам прилагаются краткое резюме художника и сведения для каталога: имя, фамилия, название работы, техника, год создания.

Miejska Biblioteka Publiczna

ul. T. Kosciuszki 17

skr. poczt. 109

44-100 Gliwice

Poland

<http://www.biblioteka.gliwice.pl>

e-mail: sekretariat@

Конкурс открыт для художников всего мира и для работ, выполненных любыми печатными методами. Каждый художник может представить не более четырех работ. Максимальный размер изображения 17x20 см, размер бумаги или паспорта — не более 30x35 см.

Призы: Гран-при — 3000 евро; два почетных приза — по 1500 евро.

Графические работы посылаются простой авиапочтой без рамок и стекол с указанием, что отправление «не имеет коммерческой ценности».

Плата за участие — EUR 40 / USD 50. Копия квитанции об оплате отправляется вместе с работой и заполненной анкетой (форма — на сайте).

Стоимость каталога EUR 40 / USD 50 (дополнительно).

Выставочные работы будут продаваться. Комиссия организаторов — 30%. Непроданные работы будут возвращены.

Решение жюри будет опубликовано на сайте 6 июня 2007 года.

Lahti Art Museum, p.B. 113, 15111

LAHTI, Finland, with the competition graphic works

<http://www.lahdentidegraafikot.fi/en/miniprint.html>

d — 17 июня 2007

Поэзия функциональности-2007. III Международный конкурс им. Марианны Брандт. Хемниц, Германия

Художественное объединение «Villa Arte» e.V. и Музей промышленности Хемница при поддержке других организаций города организуют Всеевропейский конкурс молодых художников-оформителей под девизом «Поэзия функциональности». Это парадоксальное сочетание характеризует творческий девиз Марианны Брандт и других художников, работавших в стиле школы Баухауз.

К участию в конкурсе приглашаются студенты и творческая молодежь, кому на момент представления работ не исполнилось 40 лет и местожительство которых находится в Европе.

В трех разделах (дизайн, фотография, архитектура) присуждаются денежные премии в размере 5000 евро и другие специальные премии и поощрительные награды.

www.marianne-brandt-wettbewerb.de/ausschreibung_rus.html

Круглогодично

Campus Hanoi's residency program / Резидентская программа. Ханой, Вьетнам

Резиденция — прекрасная 4-этажная вилла, построенная во французском колониальном стиле, расположена в центральной части Ханоя, в университетском городке. В здании есть студии и галереи, оно оборудовано современными удобствами, включая Интернет и кондиционирование воздуха.

Программа открыта для художников, работающих в разных видах искусства. Приветствуются кандидаты, способные воплотить современные темы через междисциплинарную или инновационную артистическую практику. В соответствии с миссией и целями университетского городка работы идеальных претендентов должны быть направлены на сотрудничество с вьетнамскими художниками, публикой и окружающей средой. Художникам, стремящимся к уединению, обращаться не следует.

В качестве заявки на участие подаются: анкета (на сайте), резюме, предложение проекта, план работы в университете, визуальная документация — не менее 10 работ (не слайды, предпочтителен web-сайт или jpg), одна рекомендация. Проектное предложение должно ясно формулировать цель художественной работы. Стоит также указать предпочтительные даты и период (от 1 до 3 месяцев), бюджет проекта и список материальных потребностей.

При планировании работы следует ознакомиться со списком организаций-партнеров университетского городка (на сайте), которые непосредственно поддерживают деятельность резиденции.

Документация отправляется электронной или обычной почтой.

7A Nguyen Khac Nhu

Hanoi

Vietnam

+84 (4) 829 3709

<http://www.campushanoi.com/residency.html>

e-mail: marcus@campushanoi.com

Круглогодично

Kemijarvi Artist Residence at Arctic Circle / Резиденция за Полярным кругом. Финляндия

Резиденция принимает художников разных видов искусства, но большая часть ее программ ориентирована на скульптуру.

Всего в резиденции четыре квартиры и четыре рабочих студии. В самой большой из квартир могут разместиться 5 человек. Общая площадь дома — 551 кв. метр. В доме есть Интернет, телевидение, микроволновая печь, морозильник, рефрижератор, сауна. Гости сами занимаются уборкой и несут полную ответственность за сохранность имущества. Курение в здании запрещено.

Художники могут запросить место в резиденции неофициальным заявлением или использовать бланк заявления — анкеты на сайте. К заявлению с личной подписью прикладываются резюме, изобразительный материал (не оригиналы), рабочий план, пожелания о времени и сроке и требования к рабочей студии (в зависимости от вида искусства). Документы отправляются почтой, для возврата нужно приложить оплаченный конверт.

Место в резиденции предоставляется бесплатно, но художники ответственны за прочие «командировочные» расходы, материалы для работы, страховку и т. д.

Kemijarven kuvanveisto-ja kulttuurisaatio

PL 37

FIN-98101 Kemijarvi

www.kemijarvi-artresidence.fi

e-mail: kemijarven.kulttuurisaatio@co.inet.fi

Круглогодично

Sextantio / Резидентская программа. Италия

Santo Stefano di Sessanio — средневековый город-крепость, возывающийся на 1250 м над уровнем моря, расположен на территории национального парка Abruzzo в Италии. Город находится в часе езды к востоку от Рима и в часе от Адриатического побережья.

Самоуправляемая организация Sextantio предлагает резиденции визуальным художникам, музыкантам и литераторам всех стран. Миссия организации — в поддержании творческого процесса, обеспечении условий для работы художников в одном из самых впечатляющих средневековых городов Апеннин. «Входной платой» в резиденцию являются талант и «посвящение». Художники могут обратиться индивидуально или группой из 2–3 человек. Максимальный срок резиденции — 2 недели. В конце пребывания проходит презентация выполненной работы.

Организация предоставляет бесплатно: жилые комнаты (в разных зданиях), студии, питание. На сайте в разделе «контакты» есть брошюра с фотографиями комнат. Затраты на путешествие и материалы — ответственность художника.

Sextantio

Via Rastelli, 2

Spoltore (Pescara), Abruzzo 65010

Italy

<http://www.sexantio.it>

P.S. На странице сайта сообщается, что в Santo Stefano di Sessanio проводил свои каникулы режиссер Юрий Любимов, когда он жил в Италии в качестве политического эмигранта из СССР.



ВЫСОТА АРХИТЕКТУРЫ

Дмитрий Новик

Музей Академии художеств. Архитектурные проекты делового центра «Газпром-сити». 10 — 1 декабря

Показ конкурсных архитектурных проектов делового центра «Газпром-сити», который состоялся в ноябре в Музее Академии художеств, стал главным событием сезона. В идеале так должна проходить любая серьезная выставка современного искусства — с бурными спорами задолго до ее открытия, художественными выставками-протестами, открытыми и закрытыми письмами к властям «про и контра», жалобами в ЮНЕСКО, дискуссиями об альтернативных путях и т. д.

Строго говоря, показ проектов числился не по разряду contemporary art, а по ведомству contemporary architecture. Но для Петербурга начала XXI века архитектура оказалась намного актуальнее любого другого искусства, больше того — стала центральным фактором общественной жизни, серьезно потеснив привычные социальные проблемы. Этому есть простое объяснение — Петербург находится в такой точке исторического развития, когда ему приходится решать шекспировский вопрос, кем быть — заповедником для туристов или современным динамичным мегаполисом. Соответственно, чем заниматься горожанам в ближайшем будущем — трудиться в офисах и на производстве или в разнообразной сфере обслуживания туристов. Несмотря на многочисленные заклинания о возможности совмещения всех мыслимых функций — промышленности, транспорта, науки, образования, туризма, — становится все очевиднее: такая гармония недостижима.

Конкурс, где главная тема — 300-метровый небоскреб на полуострове при впадении реки Охты в Неву, показал одну из возможных альтернатив застою: деловой центр, который может стать таким же туристическим объектом, как купол Рейхстага и Потсдамер-платц в Берлине, как современная архитектура Лондона и Барселоны. Любые паллиативы только усложнят последующие решения — и бизнес остановится, и турист уйдет.

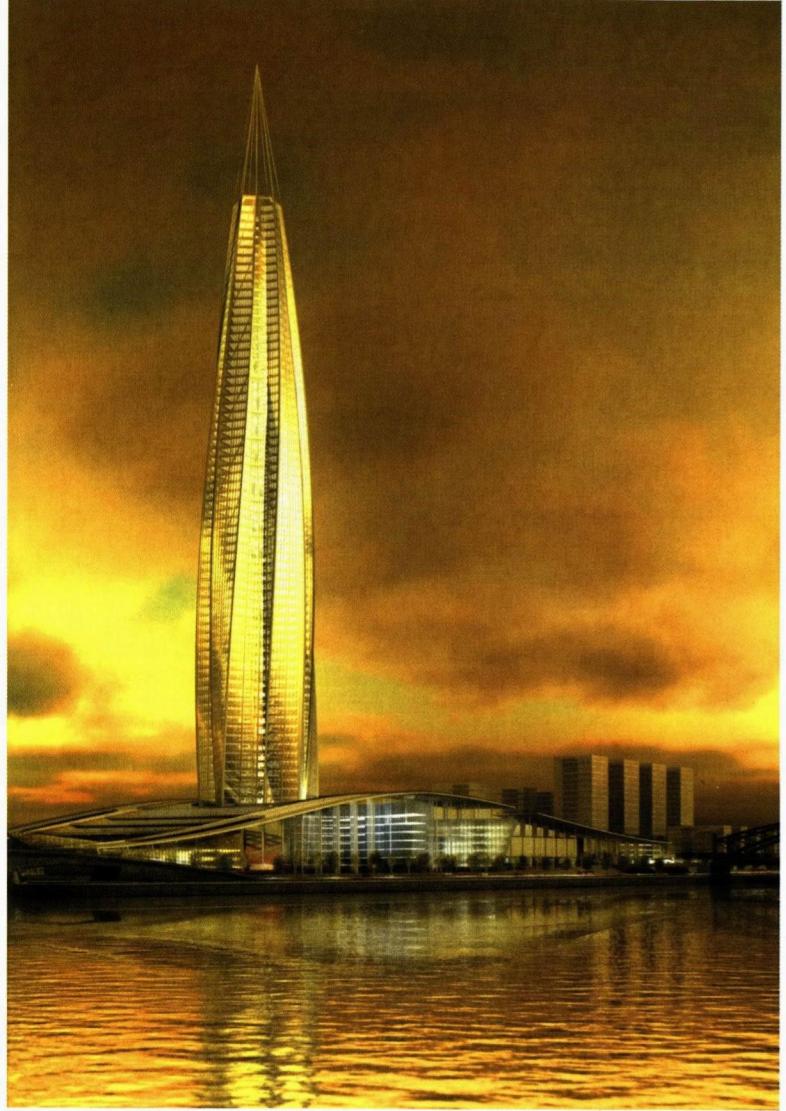
Именно сложный фон, на котором состоялась выставка проектов небоскреба, требует разделить все проблемы по меньшей мере на три части. Первая, гуманитарная, касается влияния высотного сооружения на центр Петербурга как объекта всемирного наследия ЮНЕСКО. Вторая, технологическая: насколько разумно строить сверхвы-

сокое здание на зыбком петербургском грунте, насколько требования противопожарной и антитеррористической безопасности повлияют на архитектурный облик первого небоскреба в отдельности и Великого города в целом. Наконец, третья, собственно художественная. Является ли высота здания тем условием, которое обеспечивает ему качество креативного объекта, будущего знака своего времени, в итоге — памятника архитектуры.

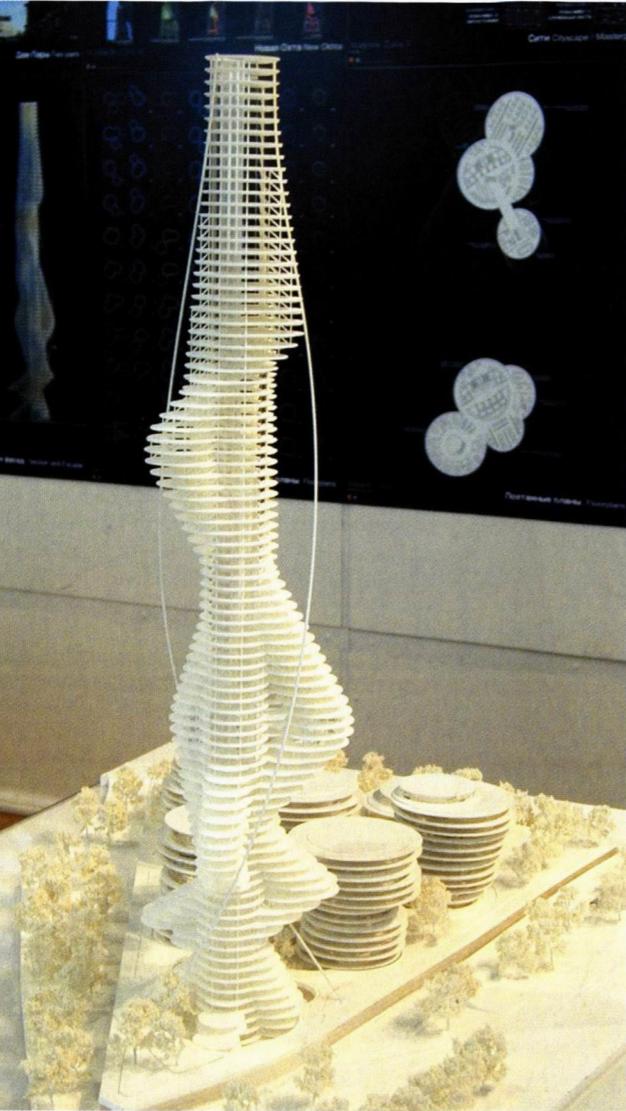
Вопрос, насколько строительство небоскреба уменьшит ценность исторического ландшафта Петербурга, представляется преждевременным. Так же как и обсуждение геологических тонкостей возможно-го строительства. Полное название соревнования архитекторов — Международный конкурс на создание предварительной архитектурной и градостроительной концепции делового центра «Газпром-сити» — предполагал обсуждение художественного решения небоскреба.

Не будем комментировать мотивы и подтексты, руководившие «Газпромом» при выборе высоты небоскреба и предполагаемого места его возведения. Важно иное: Петербург увидел шесть проектов, которые интересны как в контексте конкретного места, так и для «мозговой атаки» будущего развития петербургской и всей отечественной архитектуры. Ей рано или поздно придется переосваивать огромные пространства, ныне занимаемые советским блочно-панельным домостроем и промышленными зонами.

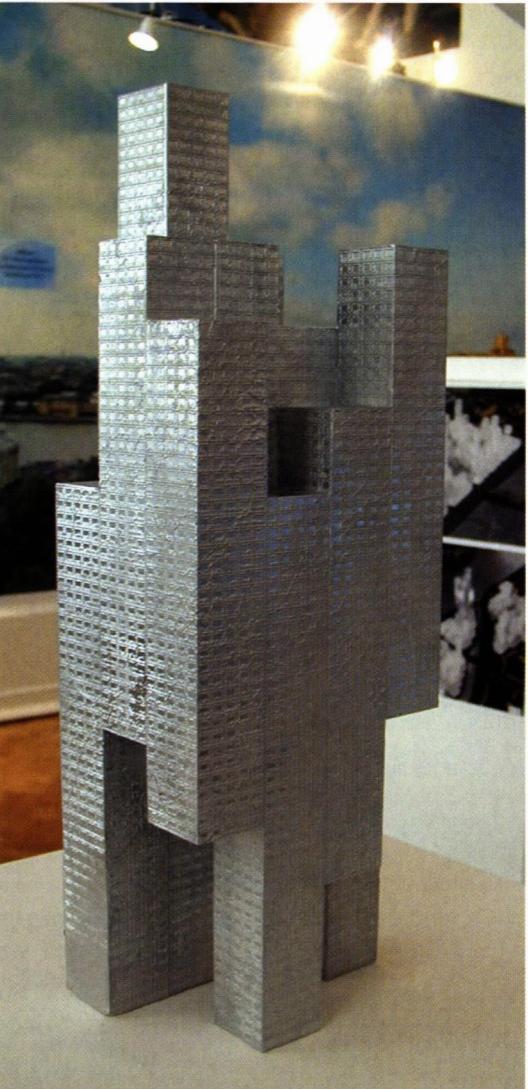
Самый умный, но и самый утопичный проект предложил голландец **Рэм Кулхаас**. Несколько лет назад его пригласили консультировать идею превращения восточного крыла Главного Штаба в Большой Эрмитаж. Тогда все удивились, что Кулхаас говорил не о реконструктивных особенностях своего проекта: высоте здания, перекрытии дворов и т. д. И даже не об особенностях наследия Карла Росси. Он анализировал размер потоков людей, приходящих в Эрмитаж, и их интересы — нынешние и будущие. В случае с «Газпромом» голландец предложил неожиданный разговор о проектировании в ситуации, когда задача на сегодняшний момент сформулирована не полностью, поскольку параметры и функции всего «Газпром-сити» еще не определены. Кулхаас придумал размер базового модуля будущей структуры — 24м x 24м x 24м (6 этажей, 3500 кв.м). Башня состоит из 12 мо-



Проект победителя конкурса — RMJM London Limited



Herzog & de Meuron Architekten AG



Office for Metropolitan Architecture (O.M.A.) Stedebouw B.V.



Studio Daniel Libeskind LLC



Fuksas Associati S.R.L.



Ateliers Jean Nouvel

дуплей, все остальные здания варьируются по количеству модулей в зависимости от назначения и положения. Эту градостроительную идею можно использовать при строительстве новых городов.

Самый прагматичный проект предложило английское бюро **RMJM**. Слегка закрученная «свечка» создает простой образ газовой компании. Эта простенькая идея лидировала в голосовании на сайте конкурса.

Самый дизайнерский проект придумал **Массимилиано Фуксас**. Его башня напоминает смерч, взвившийся на огромную высоту. Эффектный стеклянный мост позволяет «обходить» здание, чтобы рассмотреть спирали, обрамляющие конструкцию.

Самый оммажный

проект принадлежит американцу **Даниэлю Либескинду**. Его «арка» — точнее, две арки, соединяющие две башни, подчеркивают единство с эстетикой Петропавловского собора, Адмиралтейства, арками Главного Штаба и Сената-Синода. В формат нижней арки визуально встраивается Смольный собор, что еще больше усиливает мотив оммажности. Впрочем, и напоминает о Дефансе, уже ставшем историей архитектуры. Сложный изогнутый план участка, на котором расположено здание, позволяет создать на земле специальное пространство для артистической активности на открытом воздухе.

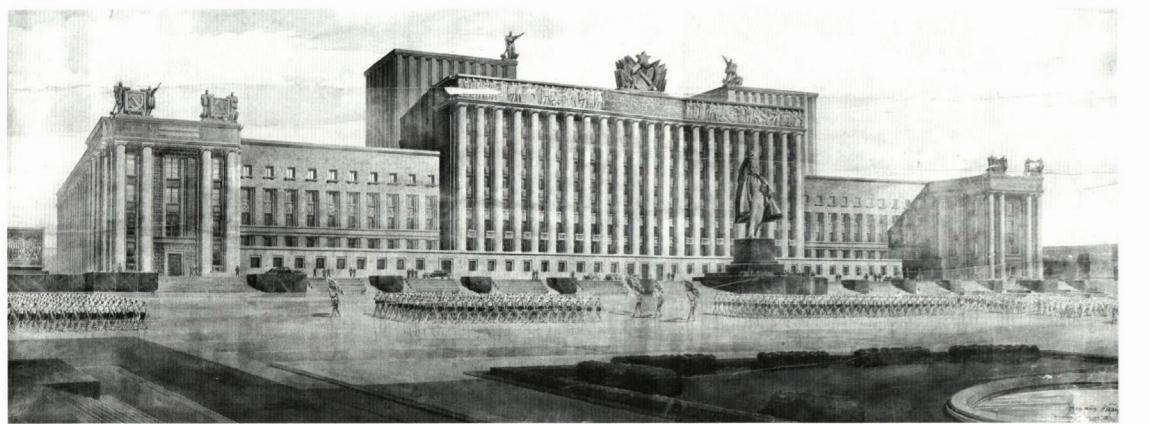
Самый изысканный

проект принадлежит швейцарскому бюро **Жак Херцог — Пьер де Мерон**. Дуэт создал сооружение, которое только приблизительно напоминает спиралевидное. Скорее, это жесткий стержень с коммуникациями, с ними «взаимодействуют» два спиралевидных объема, обнимающие центральную башню снизу до самого верха. Разные фрагменты этих объемов (эллипсовидные в плане) могут существовать автономно, что важно по соображениям безопасности.

Самый смелый и самый элегантный проект придумал француз **Жан Нувель**. Даже консервативная петербургская публика была очарована (далее цитирую по пояснительной записке) «многослойной башней длиной 350, высотой 220 и шириной 15 метров. Пять центральных башен, образующих здание, имеют разную высоту. Самая высокая из них — 330 метров. Главный фасад обращен к историческому центру Санкт-Петербурга». Основная идея Нувеля — прозрачное здание, которое из центра города должно выглядеть как парусник, пришвартовавшийся в устье Охты. Здесь получили блестящее продолжение идеи Нувеля, реализованные им в зданиях Арабского института и Фонда Картье в Париже: когда исчезает граница между собственно зданием и окружающим пространством, между материальным и виртуальным.

Если не считать чиновников, то конкурсные предложения оценивали сэр Норман Фостер, американец Рафаэль Виноли, японец Кишио Курокава и немец Петер Швегер, который вместе с Сергеем Чобаном строит в «Москва-сити» 340-метровую башню «Федерация».

Но чиновников было в два раза больше, и они остановились на самом банальном предложении RMJM. Трудно предположить, что Фостер и Курокава предпочли его проектам Нувеля или Херцога — де Мерона. Такое неожиданное решение перевело конкурс из соревнования архитектурного в разряд политического шоу. Конкретные мотивы этих действий для развития Петербурга не так важны. Скорее всего, выбрали наиболее нейтральный проект, инвариантный к уменьшению высоты. Ясно одно — работа организаторов будущих состязаний архитекторов в России сильно усложнилась. Звезды архитектуры не привыкли выступать на конкурсах в качестве статистов.



Ной Троцкий. Дом Советов. Главный фасад. Перспективный чертеж. Б., кар., сепия. 1936

НОВЫЙ СТАРЫЙ КАНОН

Лида Гуменюк

Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инженерный дом Петропавловской крепости. Ленинградский Дом Советов. Архитектурные конкурсы 1930-х. 3 ноября — 1 декабря

Музеи истории городов всегда имеют самые разнообразные по содержанию коллекции: от женских панталон до деталей космических кораблей, от листа из школьной тетради до градостроительных планов. Никогда не знаешь, какой по своей тематике может быть их следующая выставка.

И вот в ГМИ СПб — архитектурная графика, планы, проекты: казалось бы, какой интерес они могут представлять для широкой публики? Но это не просто чертежи — это нереализованные мечты нового города, нового мира, если хотите! Пространство бездомных идей. Будь они все воплощены в жизнь, на земле было бы гораздо больше, чем семь чудес света, хотя мир материальный зачастую не поспевает за человеческой мыслью. Например, еще в XVIII веке французский архитектор Клод Никола Леду создавал проекты зданий конструктивистского типа, одно из которых имело форму сферы. Нечто подобное стали строить только спустя века. Так и большая часть проектов с данной выставки не нашла реализации, но кто знает: не всплынут ли их отголоски завтра, через год, через столетия?

Решение о строительстве Ленинградского Дома Советов было принято на пленуме Ленсовета 13—14 марта 1936 года по предложению первого секретаря Ленинградского областного комитета ВКП(б) А. Жданова. Руководящие органы больше не удовлетворяло здание Смольного института, и, согласно Генеральному плану развития города, принятому в ноябре 1935-го, в южной части Ленинграда (район пересечения нынешних Ленинского и Московского проспектов) предполагалось создать новый общегородской центр. Дом Советов задумывался доминантой и эталоном стиля для всех последующих сооружений. Надо заметить, что советская архитектура 20—30-х годов по экономическим причинам была в основном только «бумажной» (то есть, как правило, оставалась жить лишь в чертежах). Конкурс, объявленный Ленсоветом, давал шанс русской архитектуре быть реализованной за пределами чертежной доски и наконец-то вылиться в новый большой стиль.

В закрытом конкурсе приняли участие самые видные архитекторы того времени: Н. Троцкий, А. Гегель, Л. Ильин, Е. Катонин, И. Лангард, Е. Левинсон, И. Фомин, Л. Руднев, Г. Симонов, творческий коллектив НИИА ВАХ во главе с Л. Александрии. Жюри конкурса — профессиональные архитекторы (В. Витман, Г. Гримм, А. Олем, А. Никольский, А. Юнгер), художники (И. Бродский), скульпторы (М. Манизер) и ряд руководителей высшего звена, в том числе и сам Жданов. Участникам надлежало уложиться в определенную сумму расходов на строительство с учетом количества помещений с указанным назначением и их площади.

Лучшим был признан проект Ноя Троцкого. В сентябре того же 1936 года уже приступили непосредственно к постройке здания, а в 1939-м объявили новый конкурс на разработку проекта объемно-пространственного решения и архитектурного оформления площадей, примыкающих к Дому Советов. Планировались здания научного профиля (перед

главным — западным фасадом), административные здания (перед восточным) и культурно-просветительские учреждения (с севера и юга). Комплекс должен был положить начало новому центру Ленинграда.

В конкурсе участвовали 17 работ. По итогам, объявленным в апреле 1940 года, первое место получил проект АПО Ленсовета (А. Афонченко, Д. Баталов, А. Гуревич, И. Мацхваришили и А. Наумов), команда Троцкого на этот раз заняла лишь третье место. Однако архитектурным мечтам не суждено было сбыться — помешала война. Новый градостроительный план 1948 года отказался от идеи создания в южной части нового центра города, ансамбль Московской площади сложился только к 50-м годам и совсем не в том виде, в каком его видели родоначальники так называемого сталинского неоклассицизма.

На выставке представлено более 50 листов архитектурной графики из фондов ГМИ города, участвовавших в обеих выставках. К сожалению, самые большие проекты фасадов выставить не удалось, так как их размеры достигают трех метров и они слишком велики для экспозиционного пространства Инженерного дома. Но и по представленным на выставке чертежам и рисункам можно прочувствовать всю масштабность градостроительных планов того времени, самобытность и грандиозность новой «сталинской» архитектуры. Стиль, удивительным образом сочетающийся с архитектурой старого Петербурга и одновременно творящий абсолютно новый облик Ленинграда. На основе классического стиля проектируются еще не виданные доселе монументальные строения: где еще вы встретите под видом римских ростр вместо носов кораблей передние части подводок и танков? Где увидите узоры из метровых серпов и колосьев? Пожалуй, это был первый большой стиль, возникший непосредственно в нашей стране и в нашем городе, а не пришедший в него из Европы.

Николай Васильевич Гоголь писал, что, по его мнению, архитектура должна быть величественной, давящей, чтобы человек чувствовал себя маленьким и ничтожным по сравнению с ней. Вот архитектура сталинской эпохи и была именно такой — «устрашающей» своей грандиозностью. Где-то в архитектурных проектах использовалось больше классических декоративных деталей (ниши со скульптурой, портики...), где-то — меньше, но все они ориентировались на античность (ордерная система, общие формы), как то было в эпоху Возрождения или во времена господства классицизма, ампира. Планы площадей своей регулярностью и строгой геометрией напоминают первые классические проекты XVII века как, скажем, Версаль.

Французский писатель Жан Бло в одном из своих докладов как-то сравнил Версаль и Петербург как идеи некоего идеального города, устроенного по воле и прихоти одной великой харизматической и деспотичной личности (соответственно — Людовик XIV и Петр I). Выставка Музея истории Санкт-Петербурга заставляет задуматься: а не стоит ли включить в этот ряд имя еще одного правителя, в чью тоталитарную эпоху создавались проекты, по величию и масштабу сравнимые лишь с творениями древних цивилизаций?

инфо+

три сестры

О последних коллекциях Татьяны Парфеновой, Ларисы Погорецкой и Татьяны Котеговой размышляет поэтесса Ирина Дудина



самые изворотливые воровали производственные ткани с заводов, перекрашивали их и самопалили. Голос тела не задушишь, не убьешь, только разве что вместе с телом. Шинель, возвышающая и согревающая, как была для Акакия Акакиевича и миллионов ему подобных са- мой чаемой и высокой мечтой, так и осталась.

Сейчас все иначе, был бы кошелек не пуст и ноги не ленивы. Любое самое странное, самое капризное и прихотливо скроенное тело может найти себе достойное выражение для своей песни. И все же — надеть нечего. Сантиметр туда, сантиметр сюда — и уже не сидит, не твое. И твое несчастное тело опять за скобками индустрии, и продолжается сизифов труд над имиджем с разбадяживанием делового костюма веселой рюшкой и появившимся ориентальным тонким цветом... И все — как всегда.

Но тут всплывают строки поэта, как ничто другое объединяющие три чудных имени, три ярких личности, три, можно сказать, подвига, совершенных в нашем городе тремя удивительными женщинами. Лариса Погорецкая, Таня Котегова, Татьяна Парфенова. Три женщины, у которых у каждой свое неповторимое лицо в моде, успешный бизнес, своя клиентура, свои достижения. Но — это проза. У Окуджавы же так: *три судьи, три жены, три сестры милосердных...* И лучше и не скажешь о трех этих абсолютно разных, но впрямь милосердных женщинах, пожалевших наши бедные тела.

Лариса Погорецкая — это мода для девушек Байрона, романтических женщин с группой крови леди Каролины Лэм. Модели Погорецкой — девушки всех возрастов, скрывающие блеск в глазах и авантюрность под видом благовоспитанности, или, напротив, гордые и дерзкие аристократки, как наездницы Брюллова и незнакомки Крамского, невесть откуда все еще посещающие наше смутное время. Эта вечная женственность сестер Кати и Даши Булавиных, ходящих по мукам и дующих на пальчик, чтобы забыть ссору, вырываясь на волю через одетые Погорецкой тела женщин XXI века, напоминая об имперском Петербурге, городе строгом и мрачном, но с нежной и ранимой душой. Как никто другой, Лариса соединяет вольнолюбие и истощенный, почти выморочный аристократизм, будучи выразителем разгула нового просвещенного индивидуализма, опиравшегося на знание истории и культуры века 19-го и 20-го.

Последние коллекции Погорецкой — «Денди», «Балет» — из той же оперы: возрождаемый дух романтизма, приключений в бархатах, шелках и шляпках. 2006 год — год «Пиратов Карибского моря»... Успех Ларисы в Италии можно было прогнозировать. Затаенно пыльные неженки Погорецкой и откровенно горячие их спутники — не это ли дух Италии, который был во все времена близок и петербургской богеме и аристократии одновременно? Ее фешн-бренд изобилует образами русского классического искусства — архитектурой, дворцами, ансамблями, живописью, Пушкиным, Лермонтовым, Анной Ка-рениной, петербургским декадансом и ар нуво. Контекст рубежа ве-ков... *Fin de siècle.*



Из коллекции «Красавица» петербургского дизайнера Татьяны Парфеновой. ГРМ. 2006



Из коллекции Татьяны Котеговой «Осень – зима 2006/2007»

Но знали мы и другой город — Ленинград, и в нем прекрасные, элегантно одетые женщины оставались жить, распаковав чемоданы по причине неполученной визы на выезд, умело пряча свою тоску в газовые шарфики и бегая в Кинематограф на Васильевском взглянуть на Анук Эме — сначала в «Монпарнасе, 19», потом — в «Мужчине и женщине». Сохрания неприступно целомудренный вид (Наташа Медведева еще пионерка), тогда восторг у строгих советских мужчин вызывала наша Эдита Пьеха. В идеально продуманных платьях, без капли излишества, неточностей и игривой вульгарности она доводила мужскую советскую номенклатуру до умопомрачения, вызывая желание любить именно таких, безупречных женщин с яркими улыбками и ничего не обещающими доброжелательными глазами. «Немного солнца в холодной воде» Франсуазы Саган — тоже ведь литература. И здесь прохлада —держанность самки, охраняющей свое тело со скрытой мощью самоуважения и достоинства, с намеком на то, как труднодостижима, но как ценна может быть победа над нею.

В моделях Тани Котеговой сквозит этот, ленинградский стиль — стиль научно-технической интелигенции, физиков, хорошо знакомых с лирикой, вузовских преподавателей, которые знали, как одеваться, чтобы держать дистанцию между собой и разбитным расхищенным студенчеством. Это о таких с уважением до сих пор говорят — сразу видно человека из Питера и среди примет фирменного петербургского (иногда услышишь — ленинградского) стиля называют тонкие черты лица, одухотворенность, бледность,держанность, правильный чистый русский выговор и вежливость. Раньше по серым попутленным в смущении глазам в таких девушках в Москве всегда опознавали ленинградок.

Одежда от Котеговой — защита женского тела от ветров и цинизма, холода неприбранных подъездов и не щедрого на солнце свинцового петербургского неба, грубости, равнодушия, сплетен — всего того, что мучило этот город еще во времена Гоголя. Ее стиль — тот самый надежный и практичный «скафандрик», одежда для строй-

ных улиц Центра, Невского проспекта, добротная, уютная, хорошо держащая форму, вариант вечной «шинели», о которой страстно мечтается служивому человеку. Сдержаные цвета Балтии — осенне море и светлая графичная полоска неба, или невского парапета, или что-то от зигзага чайки. Литература — уж точно не чеховская, но, может быть, тексты Александра Вергинского, или Михаил Афанасьевич, или Блок, но — не «девочка пела в церковном хоре», а что-то из «Снежной маски»... Контекст времени, в котором нельзя оступиться.

И, наконец — художник Татьяна Парфенова и ее независимые творческие шаги, в которых нет ничего, что можно было бы предположить еще вчера, предугадать как отклики на запросы требовательного Невского, который вот он, весь раскинулся у дверей ее мастерской, только свистни. Но — в огромных окнах на Невском черные и серые платья лаконичной европейской коллекции сменяют друг друга, и, как ни тужься, не припомнишь, глядя на них, никакого аналога в западном мейнстриме. Все свое, все незаемное — без оглядки на былье неуда-

чи, вперед и выше, и исключительно со своими лозунгами. Нет заказу и гламуру, что хочу, то и ворочу — редкая и мужественная позиция для сегодняшнего художника. Родченко, Гончарова, Ларионов, Попова, Степанова — без энергетики русского авангарда здесь не обошлось. Хотя и «Красавица» в Русском музее, и еврейская коллекция в синагоге — совершенство строгое и очарование неброское.

Сначала о еврейской коллекции. Весь ее цвет, тон, вся ее глухая травма как-то глубинно совпадают с еврейской этникой. Платья, юбки, блузки — кажется, что созданы для суперхудышек, неуклюжих застенчивых интеллектуалок, жгуче страстных внутри, ледяных снаружи. И вот мы в удивлении видим, как раскрепощенные женщины бальзаковского возраста, смелые и отчаянные — под стать самому художнику, и не худышки вовсе, и не интеллектуалки, и даже не еврейки, — и покупают, и носят, и хороши до чертиков во всех этих тонких, нетеплых, марких, прозрачных и непрактичных, но удивительно художественных вещах, в которых обнажаются качества человеческой



Фрагмент показа Ларисы Погорецкой на Миланской неделе моды-2006

личности куда больше, чем тела. Этот стиль — для смелых и непокорных. Ранний Горький, Хармс, Сорокин и Десятников, контекст антагонизма и тихого бунтарства.

Для этой коллекции Татьяна Парфенова заказала резиновые сапожки в одном из неумерших цехов «Красного треугольника», и невозможно словами описать тонкую эстетскую перекличку резинового блеска обуви и серебристого сияния тканей парфеновской коллекции, показ которой в синагоге потребовал от автора строгого соблюдения еврейских традиций и обрядности.

И, наконец — «Красавица» в залах Государственного Русского музея, среди шедевров русского изобразительного искусства, полотен Сурикова, Иванова, Брунеля. Несмотря на использование русского мотива как главной, «долевой» линии в этой художественной серии, коллекция получилась именно «Красавица», а не «Русская красавица». Таковы пропорции и игра с ними, выбранные художником, такова розово-золотисто-голубая гамма, отсылающая к самым разнообраз-

ным пластам культуры — к китайскому «Сну в красном тереме», к итальянскому Ренессансу, к сиенской живописи, к немецким средним векам. Абсолютно современной находкой показа этой коллекции стало использование мультимедиа, когда девушки словно бы рождались из недр живописных полотен, демонстрировавшихся на экранах. И щемящее нежная музыка Леонида Десятникова в финале, когда на подиум вышла красавица с золотым серпом месяца, вплетенным надо лбом в волосы. Далекая от функции волшебная деталь была все же на грани театра, превратившись в элемент этнической хиппованности, данью некой постмодернистской странности, но как хороша...

Сама Татьяна Парфенова наиболее интересной своей работой последних лет считает коллекцию «Праздник», которая содержит в себе цитаты многих и многих художественных направлений и стилей, подаренных миру XX веком, и предвосхищающей, как считает модельер, моду XXI века. Как знать, может, именно такой и будет повседневная одежда раскованных веселых людей будущего с предельно облегченным бытом и запредельно обостренным темпом досуга. Я не знаю.

петербургская арт-хроника

Раздел ведет Инга Мушкина.
Информация о выставках принимается в электронном виде или по факсу редакции.

ОКТЯБРЬ

1—20 октября. Дом ученых. «Гамма чувств и красок». Виктория Лагуткина. Живопись.

1—21 октября. Галерея «Мансарда художников». Михаил Мартынов. Живопись.

1 октября — 10 декабря. Галерея «Liberty». «В поисках прекрасного: натюрморт в советской живописи». Виктор Большаков, Дмитрий Макаров, Анатолий Трескин, Вадим Ушаков и др.

2—19 октября. Галерея «Диди». «Митьки в «Диди». Живопись.

3—23 октября. Музей Ф.М. Достоевского. «Петербург — город духовных раздумий». Наталья Шабанова. Фотография.

10—29 октября. Центральная библиотечная система им. М.Ю. Лермонтова. Герман Бажанов. Иллюстрации к книге В.А. Мануйлова «Лермонтов в Петербурге».

10—30 октября. Духовно-просветительский центр Александро-Невской лавры. «По святым местам». Живопись, графика.

12 октября — 7 ноября. Евангелическо-лютеранская церковь св. Петра и Павла. «Жизнь в ракушке». Анна Кох. Живопись, графика.

13 октября. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. «Time off Art». Альберт Вирки, Валерий Шабловский. Коллаж, живопись, фотоинсталляция.

13 октября. Музей истории фотографии. Николай Кулебякин. Фотография.

13 октября. Галерея «Белка & Стрелка». «Космос I». Виталий Пушницкий, Владимир Григ. Живопись, инсталляция.

13—26 октября. Арт-салон «Русская усадьба». «В гостях у тысячи котов». Галина Чувильева. Живопись.

13 октября — 2 ноября. Клуб «Манхэттен». «Радянский блюз». Андрей Федечко. Фотография.

13 октября — 4 ноября. Галерея «МАрт». «Открытое пространство». Сергей Дробнод, Денис Саунин. Живопись.

14—28 октября. Центр книги и графики. «Путешествие моей души». Ингеборг П. Бодциох. Коллаж.

15—28 октября. Галерея «Голубая гостиная». «Триптих». Георгий Ращков. Живопись.

16 октября — 10 декабря. Музейно-выставочный центр «Петербургский художник». Александр Романычев. Живопись.

17 октября. Российская национальная библиотека. Уtagава Тоекуни. В рамках фестиваля «Японская осень в Петербурге». Гравюра на дереве.

17—24 октября. Театр эстрады им. А.И. Райкина. «Образ веры и любви». Глеб Богослов, Дмитрий Каминкер, Дмитрий Конрад и др. Живопись, графика, скульптура, архитектурные модели, фотография.

17 октября — 19 ноября. Галерея «С.П.А.С.». Сергей Лаушкин. Живопись.

18—25 октября. Выставочный зал «Смольный». «Серебряное кольцо России». Работы художников Ленинградской области. По итогам пленэров 2002—2006 годов. Акварель, живопись, графика.

18—31 октября. Дом архитектора. «Ландшафтная архитектура». Фотография, архитектурные проекты.

18 октября — 12 ноября. Галерея «Арс Магна». «В поисках Али Булаты». Лиза Селин. В рамках Дней Швеции в Петербурге. Фотография.

18 октября — 15 ноября. Tiffany's Café. «Одри Хепберн». Петр Аксенов, Константин Гайдай, Андрей Шаров, группа Fresh Art. Живопись, графика, фотография, инсталляция.

18 октября — 19 ноября. Петропавловская крепость. Атриум Комендантского дома. «Common Ground. Разные люди: как они похожи». Фотография.

18 октября — 20 ноября. Русский музей. Строгановский дворец. Николай Ионин. Живопись, графика.

18 октября — 20 ноября. СДМ-банк. Александр Бихтер. Живопись.

19—29 октября. Café Art Deco. «Ораниенбаум. Серебряный самурай». Фотография.

19 октября — 10 ноября. Галерея «Арка». «Приступ нежности». Гедра Пурлите-Мажринене. Живопись.

19 октября — 20 ноября. Русский музей. Мраморный дворец. «Мой ХХ век». Петр Осовский. Из цикла «Юбилеи». Живопись.

20 октября. Елагиноостровский дворец-музей. Наталья Воликова, Татьяна Новикова. Стекло.

20 октября — 5 ноября. Музей В.В. Набокова. «Беккет: к 100-летию со дня рождения». Фотография.

20 октября — 20 ноября. Галерея «Лазурь да глина». «Черное и белое». Вера Носкова, Татьяна Соломатина и др. Керамика.

20 октября — 20 ноября. Галерея стекла. «Ехал на велосипеде человек в тулупе». Иван Тарасюк. Живопись, графика, скульптура.

20 октября — 3 декабря. Галерея «Квадрат». «Советский век. Реконструкция». Владимир Козин, Виктория Илюшкина. Коллаж, аудиоинсталляция.

20 октября — 7 января. Эрмитаж. «Вкус коллекционера». Из коллекции Петра Семёнова-Тян-Шанского. Нидерландская живопись XVI—XVII веков.

21 октября. Дом ученых. «Осенняя сюита. Монологи». Наталья Иванова. Живопись.

21 октября — 7 ноября. Музей связи А.С. Попова. «Познаю себя — познаю мир». Юрий Дидевич, Дмитрий Дубов, Тимур Куюнов, Станислав Мензульский. В рамках II Фести-

вала детских музейных программ «Детские дни в Петербурге». Инсталляция.

21 октября — 15 ноября. Музей кукол. «Мир животных Петербурга». Гуля Алексеева, Александр Зинченко, Варвара Скрипкина и др. Куклы из папье-маше, текстиля, фарфора, пластика.

23 октября — 7 ноября. Центральная городская детская библиотека им. А.С. Пушкина. «Моя первая книжка». Произведения художников-иллюстраторов детской книги. Из коллекции «Манежа». В рамках II Фестиваля детских музейных программ «Детские дни в Петербурге».

23 октября — 30 марта. Музей хлеба. «Пищеварочная станция ПЗС-1». Елена Нетецкая. В рамках II Фестиваля детских музейных программ «Детские дни в Петербурге». Инсталляция.

24 октября. Немецкий культурный центр им. Гете. «Конструктивизм Петербурга». В рамках выставки «Баухауз. Фотография».

24 октября — 5 ноября. Международный образовательный центр Эрмитажа. «Музыка движения». Елена Ткаченко. Текстиль, фотография, видеоарт.

24 октября — 15 ноября. Галерея «Гильдия мастеров». Мария Трегубенко. Живопись.

25 октября. Эрмитаж. «Рембрандт-проект». Артем Гриднев. Видеоинсталляция.

25 октября — 3 ноября. Дом архитектора. «Старая Ладога». Юрий Алейников. Фотография.

25 октября — 12 ноября. Фонд Михаила Шемякина. «Моя Эллада». Детский рисунок.

25 октября — 15 ноября. Выставочный зал Московского района. «Присутствие». Юрий Васильев. Акварель, смешанная техника.

25 октября — 20 ноября. Русский музей. Мраморный дворец. Андрей Ланской. Живопись, графика.

26 октября. Русский музей. Михайловский замок. Ладислас Кийно. Работы в технике «мятой бумаги», вариации на бронзовые скульптуры из Риаче.

26 октября. Клуб «Книги и кофе». «Сирия». Михаил Солоненко. Фотография.

26 октября. Холл отеля «Англете». «Отражения». Александр Черногривов. Фотография.

26 октября — 6 декабря. Галерея японского искусства. Асикава Юдзи. Живопись, графика, рисунок.

27 октября. Галерея «Белка & Стрелка». «Ненужный алфавит». Петр Белый. Объекты, инсталляция.

27 октября. Этнографический музей. «Современное архитектурное пространство». Архитектурные проекты.

27 октября. Музей истории революционно-демократического движения 1880—1890 гг.

«От петербурженки до ленинградки». Женский образ в искусстве.

27 октября. Галерея на улице Марата, 64. «ФОТОFUSION». Катерина Белкина, Ира Бордо, Сергей Гордеев, Олег DOU, Алексей Ежов, Богдан Звира, Лилия Корнели, Богдан Пристрома, Даррен Холмз, Евгений Шаман. Компьютерный коллаж.

27 октября. Российская национальная библиотека. «Греческие рукописи III—XX веков».

27—31 октября. Дворец Белосельских-Белозерских. «Искусство, фантазия, ремесло». Керамика, ювелирные изделия, дизайн.

27 октября — 15 ноября. Галерея «Сарай». «Осенный масштаб». Елена Ремерова. Живопись, объекты.

27 октября — 24 ноября. Галерея «Anna Nova». «Критикуя вечность». Олег Осколков. Графика, видео.

28 октября — 9 ноября. Галерея «Рахманинов дворик». Проект галереи Cheradoarempire (Латвия).

«Мост дружбы». Эдмунд Луцис, Андрей Мавеский, Артур Никитин и др. Графика, фотография.

«Женские забавы». Ольга Куль, Ирина Сильвестрова, Инара Петруевич и др. Графика, фотография.

28 октября — 15 ноября. Музей Ф.М. Достоевского. «Грузинская песня». Юрий Алейников. Фотография.

29 октября. Особняк Румянцева. «АРХЕ». I Российско-греческий Симпозий современного искусства.

«Слово и изображение». В. Бегиджанов. «Архетипы». Г. Богомолов.

«Поиск антропоса». А. Кондуров.

«Олимпийские боги». В. Цивин. Скульптура.

«Неизвестная Античность: Великий миф о Великой трагедии». Д. Михалевский. Авторская книга.

«Классический Петербург». Н. Аничкова.

29 октября. Галерея «Сельская жизнь». «Случайные связи». Олег Артюшков, Ира Васильева, Александр Дащевский, Елена Маркелова, Рубен Монахов. Живопись.

30 октября — 5 ноября. Центр книги и графики. «Дым истории. XX век». Фотография.

НОЯБРЬ

1 ноября. Библиотечно-культурный комплекс Кировского района. «Красный день календаря». Открытки, плакаты, книги, буклеты, фотографии.

1—10 ноября. Галерея «Голубая гостиная». Елена Колобова. Живопись.

1—10 ноября. Выставочный зал «Смольный». «Из семейного альбома ингерманландских финнов». Фотография.

1—15 ноября. «Anglia». Александр Соломянко. Фотография.

1—29 ноября. Галерея Третьякова. «Завтрак для ангела». ВИК. Живопись, графика.

1—30 ноября. Клуб «Центральная станция». Юрий Воскресенский, Александра Федорова. Фотография.

1 ноября — 31 декабря. Центральный музей железнодорожного транспорта. «Магистраль Петербург — Москва: вчера и сегодня». Фотография, живопись, графика.

1 ноября — 21 января. Эрмитаж. «Эдгар Дега. Семейство Беллелли». Из цикла «Шедевры музеев мира в Эрмитаже».

1 ноября — 28 февраля. Эрмитаж. Главный штаб. «Художники группы «Наби» и их современники». Пьер Боннар, Феликс Валлоттон, Эдуар Вюар, Морис Дени. Печатная графика.

2 ноября. Русский музей. Корпус Бенуа. Герман Егошин. Живопись.

2 ноября. Галерея «Белка & Стрелка». Лиза Морозова. Объекты, перформанс.

2 ноября. Петропавловская крепость. Инженерный дом. «Ленинградский Дом Советов. Архитектурные конкурсы 1930-х».

2—14 ноября. Галерея «Национальный центр». «Красный — значит красивый». Живопись, графика.

2—15 ноября. Выставочный зал IFA. «Пространство. Субстанции». Живопись, графика, скульптура, инсталляция.

2—18 ноября. Галерея «Д137». «Незнакомое «Кино». Наталья Васильева-Халл. Фотография.

2 ноября — 16 декабря. Музей кукол. «Розовые грэзы». Игрушечные свинки: мягконабивные, копилки, керамические и стеклянные фигурки, свинки из папье-маше, дерева, поролона, металла, пластика, проволоки, камня, заводные игрушки.

3—12 ноября. Духовно-просветительный центр Александро-Невской лавры. «Кружева в православной церковной культуре».

3—23 ноября. Клуб «Манхэттен». «13 бабочек без кокона». Марина Ливенцева. Арт-комбинаторика, аппликация.

4—26 ноября. Галерея «ФОТОImage». «Облако — рай?». Никита Машкин. Фотография.

4 ноября — 4 декабря. Музей «Новой академии изящных искусств». «Петербургская Антика». Антон Гликкин, Надежда Аничкова, Ирина Шумицкая, Петр Конюш.

9 ноября — 9 декабря. Ботанический музей Санкт-Петербурга. «Китай глазами ботаника». Кирилл Ткаченко. Фотография.

9 ноября — 10 декабря. Музей «Мир воды Санкт-Петербурга». «Акварель чистой воды».

5 ноября. Музей сновидений Зигмунда Фрейда. «Familia». Вита Буйвид. Фотография.

5—20 ноября. Выставочный зал «НоМИ». «Датская коллекция». Марьяна Бозунова. Графика, керамика.

5—30 ноября. Галерея «Дверь». «1917». Геннадий Манжаев. Инсталляция.

6—14 ноября. Политехнический университет. «Политех-фото». Работы студентов и преподавателей вуза. Фотография.

6—19 ноября. Выставочный центр Союза художников. Виктор Ляпкало. Живопись.

6—20 ноября. Музей В.В. Набокова. «Слово внутри». Филипп Кондратенко. Графика.

6 ноября — 3 декабря. Петропавловская крепость. Иоанновский равелин. «Время собирать камни». Павел Маркин. Портрет, пейзаж. Фотография.

6 ноября — 6 декабря. Библиотека им. Маяковского. «Петрбургская античность — заповедные зоны памяти». Н. Аничкова, А. Филиппов, А. Гликкин, И. Шумицкая, П. Конон.

6 ноября — 10 января. Ресторан «У Швейка». «Ломая стереотипы о Чехии». Фотография.

7 ноября. Галерея «DO». «Морфология Красного. Эпизод V». Виктор Вотский, Владимир Духовлинин, Филипп Кондратенко, Сергей Свешников, Дмитрий Соколенко. Фотография, скульптура, живопись.

7—18 ноября. Галерея «Борей». «Мимолетности». Дмитрий Долин. Фотография.

7—19 ноября. Выставочный центр Союза художников.

«Дорогами аргонавтов-4». Туман Жумабаев, Владимир Кожевников, Олег Теняев. Живопись.

«Двое в квадрате». Жанна Жума, Тани Гридин. Живопись, фотография.

7—22 ноября. Евангелическо-лютеранская церковь Св. Петра и Павла. «Альбиносия». Живопись.

7—24 ноября. Галерея «МАРТ». «Ленинградская живописная школа. 1930—1980 гг. Некоторые имена».

8—15 ноября. Центр книги и графики. «Faces». Наталья Адрианова. Фотография.

9 ноября. «Гостиная искусств» ресторана «Палкинь». Анна Студеникова. Фотография.

9—22 ноября. Галерея «Рахманинов дворик». Николай Лагойда, Хосе и Эвелин Окон. Живопись, графика.

9—29 ноября. Российская национальная библиотека. «Святая гора Афон». Гравюры XVIII—XIX веков.

9 ноября — 9 декабря. Ботанический музей Санкт-Петербурга. «Китай глазами ботаника». Кирилл Ткаченко. Фотография.

10 ноября — 10 декабря. Музей «Мир воды Санкт-Петербурга». «Акварель чистой воды».

10—16 ноября. Государственный центр фотографии. Выставка по результатам работы мастерской Томаса Вогстрема (Швеция). В рамках программы «Культурдорф».

10—24 ноября. Дом архитектора. Евгения Баранчикова, Ольга Боровицкая. Акварель.

10—25 ноября. Галерея «Диди». Зоя Черницкая. Живопись, скульптура, мозаика.

10 ноября — 1 декабря. Музей Академии художеств. «Газпром-Сити». Архитектурные проекты.

10 ноября — 1 декабря. Галерея «Арка». «Новая жизнь металла». Игорь Иванов. Инсталляция.

10 ноября — 3 декабря. Музей Анны Ахматовой. «Деревья Петербурга». Валерий Вальран. Фотография.

10 ноября — 5 декабря. Фонд Михаила Шемякина. Елизавета Мнацаканова. Графика.

10 ноября — 10 декабря. Выставочный зал Союза художников. «Палитра тишины». Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

10 ноября — 28 января. Эрмитаж. Главный Штаб. «Цветы Японии в творчестве Сэрида-ва Кэйсуке». Роспись по ткани.

11—17 ноября. Институт Pro Arte. «Мужчины в стене». Билли Коуи, Лиз Эггис. В рамках фестиваля «Кинотанец». Стереоскопическая видеостанция.

11—17 ноября. Библиотека им. Маяковского. «Черно-белые образы». В рамках проекта «Молодое творчество. Искусство от жизни». Графика, черно-белая фотография.

11—22 ноября. Этнографический музей. «Путешествие в Ораниенбаум». Фотография.

11—24 ноября. Галерея «Диди». «Подмастерье природы». Зоя Добржанская. Живопись.

12—15 ноября. «Манеж». IV Петербургский фестиваль галерей. Акварель, живопись, графика, скульптура.

13—30 ноября. Институт Финляндии в Санкт-Петербурге. «Праздничные национальные костюмы и геральдика коренных финно-угорских народов Приневья». Авторские документальные изображения в цветной графике.

14—25 ноября. Галерея «Борей». «Про Машу». Мария Гаркавенко. Живопись.

14 ноября — 4 декабря. Галерея «Ars Magna». «Предмет — ничто». Александр Никифорец. В рамках проекта «Фотография: новые возможности». Фотография.

14 ноября — 12 декабря. Галерея «Фундус» (Дом кино). «Греческий Петербург». Н. Анфалова, Р. Доминов, Б. Загоров, В. Иванов, Л. Казбеков, Л. Казбекова, Л. Ковалева-Кондурова, Н. Лещинская. Графика.

14 ноября — 14 декабря. Кинотеатр «Кристалл Палас». «Петр Мамонов: «Я никуда не уехал...». Павел Смертин, Дмитрий Зверев. Фотография.

«Парадный портрет. Новый формат». Страница фотография.

15 ноября. Институт Pro Arte. «Фильм как пластическое искусство: картина в движении». Эрика Расселл, Збигнев Рыбчинский и др. В рамках фестиваля «Кинотанец». Видеоарт.

15—25 ноября. Галерея «Голубая гостиная». «Начало». Художественная группа «Границы». Живопись, графика.

15—26 ноября. Молодежный образовательный центр Эрмитажа. «Корея, звуки ветра». Сейхон Чо (Южная Корея). Фотография.

15—30 ноября. Этнографический музей. «Кружева и идентичность».

15 ноября — 3 декабря. Галерея «Navicula Artis». Евгений Михнов-Войтенко. Живопись.

15 ноября — 24 декабря. Музей нонконформистского искусства. «25 лет Товариществу Экспериментального Изобразительного Искусства (ТЭИИ)». Из собрания музея.

16 ноября. Музей городской скульптуры. «Поэзия садов». К 100-летию Дмитрия Сергеевича Лихачева. Фотография.

16 ноября. Отель Angleterre. «Мой внутренний мир». Пако Рабанн. Графика.

16—30 ноября. Выставочный зал «Смольный». «Добрых рук мастерство». Живопись, декоративно-прикладное искусство.

16 ноября — 10 декабря. Галерея «Гильдия мастеров». Александр Волков. Живопись.

16 ноября — 10 декабря. Елагиноостровский дворец-музей. Природа, архитектура, люди и животные Елагина острова. Фотография.

16 ноября — 17 декабря. Галерея «Альбом». «Притяжение невесомости». Сергей Бакин. Живопись, графика.

16 ноября — 18 декабря. Русский музей. Мраморный дворец. «Исчезающая реальность». Татьяна Назаренко. Живопись.

16 ноября — 16 января. Café Art Deco. «Art as Links». Лорен Мазар. Фотография.

17 ноября. Галерея «10x15». «Сахарову посвящается». Петр Швецов.

17 ноября. Фонд Михаила Шемякина. «Северная Афина». Фотография.

вие во снах». Александр Стрелец. Фотография, инсталляция, объекты, графика, стихи, перформанс.

24–26 ноября. Кинотеатр «Прибой». «Осень#». II Международный мультимедийный арт-фестиваль.

24 ноября – 8 декабря. Выставочный зал «Цветы». «Океан обетованный». Вадим Зверев. Фотография.

24 ноября – 10 декабря. Музей В.В. Набокова. «Жизнь красива». Дмитрий Исаевин. Живопись, графика.

24 ноября – 14 декабря. Клуб «Манхэттен». «Знаки и символы». Виктор Лузинов. Фотография.

24 ноября – 15 декабря. Галерея «Anglia». «Вьетнам и Камбоджа». Сергей Рубанов. Фотография.

24 ноября – 21 декабря. Галерея «ДиДи». «Геракл и другие». Роберт Лотош. Скульптура.

24 ноября – 31 декабря. Музей-заповедник «Гатчина». «Голографический мир». Художественные голограммы.

24 ноября – 8 января. Музей истории фотографии.

«Бестиарий». Игорь Култышкин. Фотография.

«Город-витраж. Венеция после Байрона. Итальянская фотография второй половины XIX века».

25 ноября. Музей «Новой Академии изящных искусств». «Ботанический атлас». Никита Смирнов. Графика.

25 ноября. Галерея «Мансарда художников». «Греческий Петербург». Надежда Анфалова, Ирина Ковалева-Кондурова, Сергей Семкин, Микаэлла де Райнрис, Филипп Красовский, Виталий Лившиц. В рамках проекта «Первый российско-греческий Симпозиум современного искусства». Фотография.

25 ноября – 2 декабря. Библиотека им. Маяковского. «Экспрессия. Движение. Музыка». В рамках проекта «Молодое творчество. Искусство от жизни». Живопись.

25 ноября – 5 декабря. Галерея «Голубая гостиная». «Начало». Художественная группа «Границы». Живопись, графика.

25 ноября – 8 декабря. Библиотека им. В.В. Маяковского. В. Лазарева. В рамках проекта «Молодое творчество. Искусство от жизни». Живопись.

25 ноября – 15 декабря. Галерея «Март». «Между небом и землей». Алесь Фалей, Татьяна Шапошникова. Живопись, графика, фарфор, стекло.

25 ноября – 29 декабря. Пушкинский дом. Юрий Люкшин. Иллюстрации к «Слову о полку Игореве». Графика.

25 ноября – 15 января. Галерея «Контракт рисовальщика». Владимир Румянцев. Графика.

27 ноября – 27 декабря. Выставочный зал редакции журнала «НоМИ». «Посвящение Эрмитажу». Франческа Кирке. Живопись.

28 ноября. Клуб «Книги и кофе». «Дагестан». Михаил Солоненко. Фотография.

28 ноября. Галерея «Арка». «Рекорды петербургской энергетики глазами художников». Перформанс, боди-арт.

28 ноября. Фойе Малой сцены театра им. Ленсовета. Дмитрий Суханов. Живопись, коллаж.

28 ноября – 9 декабря. Галерея «Борей». «...на все четыре стороны». Живопись, графика, объекты.

«Иллюзия Кейча». Памяти Вахида Аслanova. Графика.

28 ноября – 18 декабря. Галерея «Рахманинов дворик». Валерий Дегтярев. В рамках проекта «На рубеже веков: петербургская художественная фотография».

30 ноября. Молодежный образовательный центр Эрмитажа. «Annual Report (Годовой отчет)». Группа Art Business Consulting (ABC): Максим Илюхин, Наталья Стручкова, Михаил Косолапов. Инсталляция.

30 ноября. Салон Marbel. «На пути к обители». Константин Троицкий. Натюрморт, пейзаж.

30 ноября – 16 декабря. Музей декоративно-прикладного искусства. Георгий Орлов. Графика.

30 ноября – 11 января. Галерея «Anna Nova». «Мир Поролона». Сергей Шеховцов. Объекты, графика.

30 ноября – 15 января. Jam Hall Gallery на Петроградской. Валерий Шабловский. Живопись.

30 ноября – 30 января. Музей «700 лет – Ландскrona, Невское устье, Ниеншанц». «Охтинская верфь. Страницы истории». История верфи с 1808 года: документы, чертежи и модели кораблей.

30 ноября – 31 января. Русский музей. Мраморный дворец. Николай Андронов, Наталья Егоршина. Живопись.

ДЕКАБРЬ

1 декабря. Галерея «Navicula Artis». «ППУ (Примитивные печатные устройства)». Юрий Александров.

1 декабря. Этнографический музей. «Сампо-украшения. Возрожденная красота». Украшения из бронзы по мотивам предметов IX–XIII веков.

1 декабря. Музей кукол. Рождественская выставка. Антикварные куклы, старые открытки, елочные украшения.

1–5 декабря. «Solo Dance-2006». VII Международный фестиваль современного танца, импровизации и перформанса.

1–18 декабря. Дом архитектора. «Путешествие по Европе». Юрий Брускин. Графика.

1–22 декабря. Институт Pro Arte. «Зеркало». Из цикла «Штучки».

1–30 декабря. Галерея Третьякова. «Север». Петр Рейхет. Из цикла «Художественные династии Петербурга». Живопись, графика.

1–31 декабря. Смольный собор. Гавриил Малыш. Живопись.

1 декабря – 10 января. Галерея ювелирной моды «O!». Евгения Кузнецова, Татьяна Чурсинова. Авторская кукла.

«Себе любимой». Татьяна Миллер. Украшения из натуральных камней, войлок, органзы.

1 декабря – 14 января. Галерея «Мансарда художников». «12 в квадрате». Анастасия Суханова. Живопись.

2–28 декабря. Галерея «Дверь». Александр Дашевский. Живопись.

2–30 декабря. Галерея «ФОТОimage». «Цветы для Andy». Екатерина Лялинова. Фотография, коллаж.

3–14 декабря. Центр книги и графики. «Музы Петербурга». Галина Дьячкова, Елена Штохова. Живопись, акварель.

4 декабря. Галерея «Арка». «Цвета в 220 вольт». Миммо Якопино. Коллаж.

4 декабря. До-галерея. «12 писем Рембрандту». Живопись.

4 декабря – 31 января. Институт Финляндии в Санкт-Петербурге. Владимир Лукконен, Маргарита Юфа. Живопись.

5 декабря. Галерея японского искусства. Сатиэ Окии.

5 декабря. Галерея «Ars Magna». «Сны о живописи». Марина Бахтина. В рамках проекта «Фотография: новые возможности». Фотография.

5–19 декабря. Выставочный зал Московского района. «Лоскутная пластика». Фекла Светлая. Квилт, пэчворк.

5–21 декабря. Выставочный зал Союза дизайнеров. Миммо Якопино. Фотография.

5–25 декабря. Всероссийский музей А.С. Пушкина. «Нарвские окна». Творческое объединение художников Нарвы Vestervall.

5–26 декабря. Выставочный зал «Смольный». Работы череповецких художников. Декоративно-прикладное искусство.

6 декабря. Гранд-отель «Европа». «Волшебный зал». Михаил Гавричков. Иллюстрации к произведениям Э.Т.А. Гофмана.

6–10 декабря. Музей Академии художеств. Oscar Hall. Архитектурные проекты.

6–15 декабря. Галерея «Сарай». «Петербург. Вид сверху». Андрей Антоненко. Фотография.

7 декабря. Русский музей. Корпус Бенуа. Михаил Врубель. Живопись, акварель, рисунки, эскизы к костюмам и театральным декорациям.

7–10 декабря. Эрмитаж. Выставка украшенных и возвращенных экспонатов отдела русской культуры.

7–10 декабря. Эрмитаж. «Эрмитаж в мире публикаций».

7 декабря – 31 января. Музей игрушки. «Белое на белом». Живопись, графика, объекты.

7 декабря – 4 марта. Эрмитаж. «Орлы и львы соединились». Геральдическое художество в книге.

8–31 декабря. Галерея «Голубая гостиная». Азат Галимов. Живопись.

8 декабря – 1 марта. Музей-квартира Н.А. Некрасова. «Сатирическое зеркало жизни». Каракатура XIX века.

8 декабря – 14 марта. Юсуповский дворец. «Увлечение Востоком». Декоративно-прикладное искусство, эскизы интерьеров и костюмов XVIII–XX веков.

9 декабря. Фонд Михаила Шемякина. «Моя Эллада». Детский рисунок.

9–15 декабря. Библиотека им. Маяковского. Выставка работ всех желающих. В рамках проекта «Молодое творчество. Искусство от жизни».

9–24 декабря. Галерея «Navicula Artis». «Обретение отца». Евгений Медведев-Мак. Фотография.

9 декабря – 5 января. Музей Ф.М. Достоевского. «Театр кукол». Виктор Лузинов. Фотография.

10 декабря. Музей сновидений Зигмунда Фрейда. «Дневник на песке». Константин Водяницкий. Фотография.

12 декабря – 15 января. Еврейский общинный центр. Юрий Алейников, Александр Френкель, Михаил Хейфец. Фотография.

12 декабря – 21 января. Этнографический музей. «Вертел. Итальянское Рождество».

13 декабря. Клуб «Грибоедов». «Без названия». Рубен Монахов. Живопись.

14 декабря – 29 января. Петропавловская крепость. Иоанновский равелин. Ольга Лысенкова, Василий Щербинин. Эмаль.

14 декабря – 30 января. Евангелическо-лютеранская церковь св. Петра и Павла. «Норвегия. Дыхание северных фьордов». Марина Баканова. Фотография.

15 декабря – 15 января. Галерея «Гильдия мастеров». «Рождественская выставка». Галина Русак. Живопись.

15 декабря – 18 января. Клуб «Манхэттен». «З Новым роком!». Андрей Федечко. Фотография.

15 декабря – 20 января. Государственный центр фотографии. «Французская фотография второй половины XIX века». Из коллекции Института истории материальной культуры РАН.

15 декабря – 28 января. Елагиноостровский дворец-музей. «Мне зима кажется мамой». Роспись по ткани.

15 декабря – 11 февраля. Музей Анны Ахматовой. «Рождество в Муми-доме». Детский рисунок, декоративно-прикладное искусство.

15 декабря – 15 февраля. Музейно-выставочный центр «Петербургский художник». Станислав Молодых. Живопись.

15 декабря – 18 февраля. Галерея «Liberity». «Обнаженное тело — обнаженная душа: о судьбе жанра в советской живописи и графике».

16–24 декабря. Дом молодежи «Рекорд». IV Рождественская арт-ярмарка-2006.

17 декабря. Музей Арктики и Антарктики. Денис Цапин. Фотография.

17 декабря – 21 января. Музей сновидений Зигмунда Фрейда. «Мифология тела». Юлия Безштанко. Инсталляция.

19–30 декабря. Галерея «Борей». «Призрачные мечты 2391–95». Анна Франц. Видеоинсталляция, киберинсталляция.

19 декабря – 7 января. Выставочный центр Союза художников. «Учитель и ученики». К 90-летию Е.Е. Моисеенко. Живопись.

Тамара Кудрявцева. Живопись.

19 декабря – 14 января. Галерея «Март». «Бесконечный виток застывшего звука». Петр Рейхет. Живопись, коллаж, арт-объект.

20 декабря – 3 января. Выставочный центр Союза художников. «Собирающие камни». Хамид Савкуев. Живопись, скульптура.

20 декабря – 7 января. Выставочный центр Союза художников. «Андреевский флаг». Живопись, графика, фотография.

22 декабря – 15 января. Галерея «ДиДи». «Lanterna magica» или «Волшебный фонарь».

22 декабря – 1 марта. Музей связи имени А.С. Попова. «О&A Флоренские. Открытки и конверты. Почтовые отправления 1998–2006 гг.». Из проекта «Мэйлартиссимо-2006».

26 декабря – 6 января. Галерея «Борей». «Визум-2006».



Софья Евдокимова. В первый рейс Ленинград – Тосно; Зеленую улицу грузовому составу. II место на конкурсе, посвященном 70-летию Дня железнодорожника



ОКТЯБРЬ

2—24 октября. Красноармейская картинная галерея. Елена Афанасьева, Анна Боровская. Графика.

3 октября. Культурный, научный и информационный центр Венгерской Республики. «Европриз». Художественный проект.

3 октября. Пущинский музей экологии и краеведения. «Степи Аркаима». Людмила Плеханова. Фотография.

3—15 октября. Московский союз художников. Ольга Рудакова, Валерий Сахатов. Живопись.

3—22 октября. Дарвиновский музей. «Бестиарий-2006». Анималистика.

3 октября — 2 ноября. Музей А.С. Пушкина. «Живопись Надежды». Надежда Степанова.

3 октября — 12 ноября. Дарвиновский музей. «Люди и звери». Животные в природе, среди людей, в литературе. Гравюра XVII—XX веков из собрания В.Г. Беликова, живопись, графика.

4—28 октября. Литературный музей. «Бессонница разума рождает чудовищ». Сергей Дубик, Ольга Мастрюкова.

5—15 октября. Музей творчества аутсайдеров. «Арт-возможности». Всероссийская выставка творчества авторов с психиатрическим опытом.

5—22 октября. Галерея искусств Зураба Церетели. Галина Шабанова. Живопись.

5 октября — 4 декабря. Музей Востока. «Перихи. Мир Востока». Николай Рерих, Святослав Рерих. Живопись.

6 октября. Совет Федерации. «К теплому свету, на отчий порог...». Андрей Павлушин. Фотография.

7 октября. Галерея «Фотоцентр». «Дети рисуют Путина». Рисунки.

7—22 октября. Галерея «Вахтанов». «Под небом». Наталья Победина. Кукольные образы знаков зодиака.

9—30 октября. Театральная галерея на Малой Ордынке. «Книжные декорации Рашида Доминова». Иллюстрации к книге Данте Алигьери.

9 октября — 6 ноября. Выставочный зал «Новый Манеж». «Искусство земли Владимиранской». В рамках Международного музеиного форума «Музеи городов — память поколений». Из фондов Владимира-Суздалского музея-заповедника. Художественное стекло, живопись, лаковая миниатюра.

10 октября — 6 ноября. Выставочный зал «Новый Манеж». «Музеи городов России — музею столицы». Художественные произведения из коллекций региональных музеев.

10 октября — 15 ноября. Галерея «Art-Di-vage». «Обнаженная модель». Николай Тырса, Владимир Лебедев, Борис Смирнов. Графика.

11 октября. Выставочное пространство «Проект_Фабрика». Пьер Сюртель. Архитектурно-световой перформанс, инсталляция.

11 октября. Городская Дума. Владимир Муллин. Живопись.

11—31 октября. Дом Юргиса Балтрушайтиса. «Завтра — это сегодня. Свобода/Now art now future. Freedom». Биеннале графики.

11 октября — 30 ноября. Музей храма Христа Спасителя. «Кижи. Путь длиною в три столетия». Древнерусская живопись.

12 октября. Галерея «Дом Нащокина». «Экспрессия духа». Произведения художников «семидесятников». Наталья Нестерова, Лариса Наумова, Владимир Любаров, Татьяна Назаренко, Лазарь Гадаев. Живопись, скульптура.

12 октября — 1 ноября. Выставочный зал ВОПИК. «Кижи над реальностью». Олег Семененко. Фотография.

12 октября — 2 ноября. Зверевский центр современного искусства. «Куба, любовь моя!».

14 октября. Биологический музей им. К.А. Тимирязева. «ИСКпедиция в страну Винни Пуха». Графика, акварель.

14—27 октября. Итальянский институт культуры. «Чукотка: страницы хроники, запечатленные в камне». Образцы доисторического наскального искусства.

14—30 октября. Московский музей современного искусства. «Свет и пространство». Татьяна Степанова. Живопись.

16—31 октября. Галерея «Artplay». «Японское искусство и ремесло». Лилия Баласанова, Сергей Колеватых, Елена Курдячцева. В рамках проекта «Ускользающий мир. Ремесло как искусство». Традиционные искусство и ремесла Японии, фотография.

20 октября — 12 ноября. Новинский пассаж. «Марис». К 70-летию Мариса Лиепы. Фотография, графика, скульптура из бронзы.

20 октября — 15 ноября. Paperworks Gallery. «Арт-Бля 1991—2006». Принты объектов.

20 октября — 30 ноября. L-галерея. «Страница тени». Екатерина Грекова. Фотография.

21 октября. Проект О.Г.И. «Другие вещи». Предметы ручной работы.

21 октября — 30 ноября. Галерея «Сердце». Хелена Аппел. Живопись.

22 октября. Клуб «Жесть». Максим Бадулин. Фотография.

22 октября. Зеленоградский краеведческий музей. Инна и Надежда Трегуб. Живопись, графика.

22—29 октября. Галерея «На Солянке». «Digital photo-2006». Иван Секретарев. Фото-репортаж».

18 октября — 9 ноября. Московский музей современного искусства. «Фотографическая история. 1840—1950». Из фондов РГАЛИ. Фотография.

18 октября — 19 ноября. Выставочный зал «Архангельское». «По городам Европы». Валерий Рубаненко. Пастель.

18 октября — 1 декабря. Галерея Гари Татинцяна. «Театр одного художника». Ясумаса Моримура. Фотография.

18 октября — 3 декабря. Музей архитектуры им. А.В. Щусева. «Высотные здания Мо-

сквы. 1935—1950. Вавилонская башня коммунизма».

18 октября — 14 января. ГМИИ им. А.С. Пушкина. «Святой Себастьян». Антонелло да Мессина (1430—1479). Из собрания Дрезденской картинной галереи.

18 октября — 1 февраля. Политехнический музей. «Техника сцены (старинная театральная машинерия Европы)».

19—31 октября. Музей архитектуры им. А.В. Щусева. «Геометрия пластики». Андрей Туканов. Живопись.

19 октября — 31 декабря. Новодевичий монастырь. «Врата и чаши». Русское церковное искусство XVII—XIX веков.

20 октября. Особняк Петра Смирнова. «Портрет Анхеля де Сото». Пабло Пикассо.

20 октября. Пущинский музей. «Куколка моя досужая...». Анна Кулакова.

20 октября — 4 ноября. Галерея «Феникс». «Мантры света». Герел Шар-Манджи. Медитативная живопись по шелку.

20 октября — 5 ноября. Выставочный зал на Кузнецком мосту. Работы художников секции монументально-декоративного искусства Московского союза художников. Живопись, графика, мозаика, скульптура, фотография.

20 октября — 12 ноября. Новинский пассаж. «Марис». К 70-летию Мариса Лиепы. Фотография, графика, скульптура из бронзы.

20 октября — 15 ноября. Paperworks Gallery. «Арт-Бля 1991—2006». Принты объектов.

20 октября — 30 ноября. L-галерея. «Страница тени». Екатерина Грекова. Фотография.

21 октября. Проект О.Г.И. «Другие вещи». Предметы ручной работы.

21 октября — 30 ноября. Галерея «Сердце». Хелена Аппел. Живопись.

22 октября. Клуб «Жесть». Максим Бадулин. Фотография.

22 октября. Зеленоградский краеведческий музей. Инна и Надежда Трегуб. Живопись, графика.

22—29 октября. Галерея «На Солянке». «Digital photo-2006». Иван Секретарев. Фото-репортаж».

18 октября — 9 ноября. Московский музей современного искусства. «Фотографическая история. 1840—1950». Из фондов РГАЛИ. Фотография.

18 октября — 19 ноября. Выставочный зал «Архангельское». «По городам Европы». Валерий Рубаненко. Пастель.

18 октября — 1 декабря. Галерея Гари Татинцяна. «Театр одного художника». Ясумаса Моримура. Фотография.

18 октября — 3 декабря. Музей архитектуры им. А.В. Щусева. «Высотные здания Мо-

сквы. 1935—1950. Вавилонская башня коммунизма».

25 октября — 15 ноября. Особняк Спиридонова. «Искусство Центральной Азии. Актуальный архив» (Узбекистан, Казахстан, Киргизстан). В рамках проекта «ROZAMIRA».

25 октября — 19 ноября. Галерея «На Солянке». «Один и вместе». Работы фотографов Китая.

25 октября — 26 ноября. Музей личных коллекций. «От символизма к авангарду. Графика и скульптура первой трети XX века. Из собрания Марии Салиной и Сергея Криштофеева».

26 октября. Выставочный зал «Новый Манеж». «Дары вождям». Подарки первым лицам российского государства.

26 октября — 11 ноября. Выставочный зал в Трубниковском. «Трансформация натуры». Юрий Герчук. Фотограммы.

26 октября — 19 ноября. Библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино. «Русские окна — арабские двери». Аниса Мурат. Фотография.

26 октября — 10 декабря. Политехнический музей. «Диалог двух культур. Русско-армянские культурные связи. XIX—XX вв.». Старинные литографии, рисунки, наброски, фотографии, книги с дарственными надписями, портреты.

27 октября. Московский музей современного искусства. «17:17». Алина Гуткина, Дарья Камышникова, Ника Кухтина, Ася Магатаева, Сергей Полищук, Максим Русаков, Александра Селиванова, Елена Трифонова, Вера Ундрикова. Фотопринты, интерактивная инсталляция.

28 октября. Культурный центр «АРТ-Стрелка».

Галерея «XL projects». «Абстракционизм для всех». Выставка галереи Electrobotique View Station.

Галерея «VP studio». «Удобрение». Витас Стасюнас. Инсталляция.

Галерея «АРТСтрелка-projects». «Эйнем». Сергей Базилев. Живопись.

Галерея «Reflex». «Королевство Грузия». Георгий Хос. Фотография.

Галерея-офис Art Business Consulting. «Динамические факторы уродоморфии». Андрей Пригов. Галлогруппа II, текст-инсталляция.

Галерея «Lumi коллекция». «Кинострелка VI». Питер Гринуэй. В рамках программы «Границы визуального».

Галерея «Глаз». «Большой». Саша Мановцева. Фотография.

Галерея «Balov&Belov». «Ассамбляж: новая волна».

28 октября. Арт-пространство на Берсеневской набережной. «АртГруз». Фестиваль современного искусства.

28 октября — 12 ноября. Галерея «На Песчаной». Работы художников-анималистов.

28 октября — 26 ноября. Третьяковская галерея на Крымском Валу. «Искусство Армении. ХХ век». Живопись, скульптура.

29 октября. Галерея «Artplay». «Хочу быть Дьяволом!». Ольга Фомина. Фотография.

29 октября — 15 ноября. Клуб «Жесть». «ANTILOVE #1». Антон Сташевич.

29 октября — 23 ноября. Красноармейская картинная галерея. Владимир Артюшенко. Живопись.

31 октября — 19 ноября. Галерея «На Солянке». «Один и вместе». Братья Гао (Китай). В рамках проекта «ROZAMIRA». Фотография, видеоарт.

31 октября — 26 ноября. Дарвиновский музей. «Чудо-вещи ОРИГАМИ». Бумажная пластика.

31 октября — 14 января. Институт Сервантеса. «Из тьмы к свету. Черепа кладбища Фонтанелле». Мигель Анхель Инварато. Фотография.

НОЯБРЬ

1—8 ноября. Фонд «Современный город». «Ожидание». Владимир Логутов. Видеоинсталляция.

1—10 ноября. Галерея «Кино». «Земля и краски». Сергей Брюханов. Живопись, графика.

1—11 ноября. Центр современного искусства «М'АРС».

«TeleDivision Show». Мартин Зет, Иржи Черници, Михаил Пехоучек. Чешский видеарт.

«Тени юмора». Современное чешское и словацкое искусство.

1—11 ноября. Галерея «ФотоСоюз». «Городской роман». Вера и Лена Самородовы.

1—12 ноября. Галерея им. б

7 ноября. Совет Федерации. «Семья и творчество: связь поколений». Живопись, графика.

7–19 ноября. Галерея «Фотоцентр». «Территория фокуса». Борис Пименов. Фотография.

8 ноября. Культурный центр «Дом». «Искусство никчемно». Работы студентов Академии изобразительных искусств (Прага). Инсталляция, живопись, объекты, видео.

8–23 ноября. ЦДХ.

Зал № 14. Юрий Карпаев. Пейзажи.

Зал № 14. Акмаль Икрамджанов, Имяр Мансуров. Живопись.

8–24 ноября. ЦДХ. Залы № 8, 9. «Моя Вселенная». Дайсаку Икеда. Фотография.

8–25 ноября. Выставочный зал «Ходынка». «Внутренняя сторона чуда». Живопись, графика.

8–26 ноября. ЦДХ.

Зал № 24. «Дом на Масловке. История трех поколений». Живопись.

Залы № 25, 26. Николай Добрин. Живопись.

8–29 ноября. Галерея Международного университета. Нина Иванова, Насти Марьяшина. Вышитая икона, живопись, графика.

8–30 ноября. Московский музей современного искусства. «Европейский неоконструктивизм. 1930–2000».

8 ноября – 8 декабря. Проект «Улица О.Г.И.». Любовь Жуховичер. Графика.

8 ноября – 25 февраля. Музей-заповедник «Московский кремль». «Галерея драгоценностей Эрмитажа».

9 ноября. Галерея «Риджина». «Пентагон». Павел Пепперштейн.

9–18 ноября. Галерея Марата Гельмана. «Нью-Йорк». Александр Джикия. Новые работы.

9–26 ноября. ЦДХ. Зал № 23. «Дети, клоуны и краски». Художественный центр «Дети Марии».

9 ноября – 10 декабря. Крокин галерея. «Ладомир/объекты утопий». Леонид Тишков. Инсталляция.

9 ноября – 15 декабря. Исторический музей. Владимир Мусаэльян. Фотография.

9 ноября – 31 декабря. Галерея «RuArts». «Marry Me!». Кимико Йошида. Серия портретов из проекта «Одинокие невесты». Фотография.

10 ноября. Зверевский центр современного искусства. Наталья Шибанова. Живопись, графика.

10 ноября. Политехнический музей. «Художник Николай Блохин». Живопись, графика.

10–24 ноября. L-галерея. «Пост-портрет». Юрий Гик. Портреты.

10 ноября – 22 декабря. Библиотека-фонд «Русское зарубежье». Сергей Голлербах. Живопись.

11–29 ноября. Выставочный зал «Манеж». «Избранное из коллекции и новые поступления в фонды Московского дома фотографии».

11 ноября – 11 декабря. Московский музей современного искусства. «Roma Punto Uno». Современное искусство Италии.

12 ноября. Культурный центр «Дом». «Агынстр». Света Литвак. Живопись.

13 ноября – 2 декабря. Галерея pop/off/art. «Аллегории/Рыцарский роман». Константин Батынков.

13 ноября – 8 декабря. Галерея «Файн Арт». «Застрявшие». Андрей Гросцик. Живопись.

14 ноября. Айдан галерея. «Формула пейзажа». Сергей Шаблавин. Живопись.

14 ноября. Пущинский музей экологии и краеведения. «Дыхание природы». Владимир Гришин. Фотография.

14–22 ноября. Галерея «На Солянке». «Критерий». Фотография.

14–25 ноября. Выставочный зал Товарищества живописцев Московского союза художников. Юрий Кузнецов. Живопись.

14–28 ноября. Центр современного искусства «М'АРС». «Двойка по рисованию». Юрий Хоровский. Живопись, графика, скульптура.

14–30 ноября. ГЦСИ. «Архитектурные фантазии Якова Черникова. 101 композиция». Работы номинантов Международной премии им. Якова Черникова для молодых архитекторов «Вызов времени» и лауреатов конкурсной программы.

14 ноября – 17 декабря. Дарвиновский музей. «Вальс цветов». Ольга Смирнова. Батик.

15 ноября. Городская Дума. Екатерина Григорьева. Живопись.

15–26 ноября. ЦДХ. Залы № 2, 3, 4. «Работа 2005–2006 гг.». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

15–29 ноября. Болгарский культурный центр. «Реальность гармонии, вкуса, красоты». Николай Костюшин. Фотография.

15–30 ноября. Галерея «Artplay». «Русский характер». Павел Самохвалов, Сева Галкин, Ирина Кайдамина и др. Фотография.

15 ноября – 25 декабря. Музей-квартира Сытина. «Коллекция С.А. Подстаницкого. Избранное». Живопись, графика XVIII — первой половины XIX века.

16–26 ноября. Галерея «На Каширке». «Мир планете Земля». Рисунки, керамика.

16–26 ноября. Галерея «Кино». Паула Ойнен. Живопись.

16–26 ноября. Галерея «A-Z». «STRONG». Игорь Михайленко (Краснодар).

16–30 ноября. Галерея «Древо». «Горячая Армения». Александр Тягны-Рядно. Фотография.

16 ноября – 9 декабря. Галерея «Изопарк». «История? Вымысел?». Владимир Перцов. Книжная иллюстрация.

16 ноября – 11 декабря. Московский музей современного искусства. «Круги». Из коллекции М.М. Алшибая. Живопись, графика.

17 ноября. Галерея «Дом Нащокина». «Мебель как искусство». Авторская роспись мебели.

17–19 ноября. Галерея «Artplay». «Культура Plus». Современное искусство.

17–25 ноября. ЦДХ. Зал № 14б. «Материнская живопись». Татьяна Чувашева. Живопись.

17 ноября – 8 декабря. Paperworks Gallery. «Подводный цирюльник». Александр Виноградов, Владимир Дубосарский. Графика.

17 ноября – 15 декабря. Фонд «Эра». «Лексикон современного искусства. Статья 1. Идентичность». Никита Алексеев, Алексей Каллима, Николай Полиский.

20 ноября – 5 декабря. Чешский центр. «Юмор & психоанализ». Владимир Йиранек.

20 ноября – 21 декабря. Музей декоративно-прикладного и народного искусства. «Revival — Возвращение». Лора Верховская. Картины из замши и кожи.

20 ноября – 19 января. Галерея «Наши художники». Павел Челищев. Живопись.

20 ноября – 30 мая. Театральный центр «На Страстном». «Театр на фото». Виктор Сенцов.

21 ноября. ГЦСИ. «Верю». Олег Кулик. В рамках программы «Творческие мастерские».

21 ноября. Федерация мира и согласия. Виктор Хоменко. Фотография.

21–25 ноября. Британская высшая Школа дизайна. «Alcools». Юрий Гордон. Авторская книга-газета.

21–29 ноября. Выставочный зал Союза художников. Надежда Воробьева. Живопись.

21–30 ноября. Библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино. Хусейн Аль-Джаман. Живопись, графика.

21 ноября – 6 декабря. Центральный музей современной истории России. «Реальность и фантазия». Борис Бельмасов. Живопись.

21 ноября – 17 декабря. ГМИИ им. А.С. Пушкина. «Моя планета». Сергей Калмыков. Живопись.

21 ноября – 17 декабря. Дарвиновский музей. «Границы бумаги». Корейское бумажное искусство. Объекты.

21 ноября – 22 декабря. Центр-музей им. Н.К. Рериха. «Сотворчество». Сергей Кузнеццов. Живопись.

21 ноября – 30 декабря. Галерея «Феникс». «Иллюзия полета». Мансур Мустафин. Фотография.

22 ноября. Государственная Дума. «Кижи. Времена года». Михаил Скрипкин. Фотография.

22 ноября – 10 декабря. Выставочный зал «Солнцево». «По Русской земле». Борислав Карандаев, Яна Поклад, Елена Степура. Живопись.

22 ноября – 17 декабря. Галерея «На Солянке». «Андрей Овчаров. Пейзаж вечного мгновения». Из цикла «Открытия советского периода». Живопись.

22 ноября – 14 января. Галерея «Stella Art Rus». «Справочник по цвету». Алена Кирцова. Живопись.

23 ноября. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Произведения Мая Митурича-Хлебникова.

23 ноября. Музей архитектуры им. А.В.Щусева. «Листья (Leaves)». Мари Амар. Фотография.

23 ноября. Музей Востока. Таиландские произведения искусства. К 60-летию восшествия на престол короля Таиланда Пхумипхона Адульядета Рамы. Живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

23 ноября – 14 декабря. Фонд «Современный город». «Происхождение видов». Алексей Каллима, Инна Богуславская.

23 ноября – 15 декабря. Галерея Марата Гельмана. «H5N1. Sweet Sleep». Алексей Кострома. Живопись, объекты.

23 ноября – 15 января. Выставочный зал «Новый Эрмитаж». «Восток — дело тонкое». А. Боголюбов, В. Поленов, И. Билибин, К. Маковский и др. Живопись, графика.

23 ноября – 13 февраля. Галерея искусств Зураба Церетели. «Итальянское искусство XX века: взгляд выдающихся художников региона Марке».

24–26 ноября. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. «Маленький Эйolf». Инсталляция, перформанс.

24–27 ноября. Восточная галерея. «Космос I». Виталий Пушницкий, Владимир Григ. Инсталляция.

24 ноября – 4 декабря. Галерея «Кино». «Кагманы. Как все вывернулось». Работы, выполненные для компании TWIGA.

24 ноября – 15 декабря. Якут-галерея. «До завтра». Леонид Ротарь. Живопись.

25–30 ноября. Культурный центр «Дом». «Волшебный сад». Надежда Голубцова, Татьяна Наумова. Инсталляция.

25 ноября – 3 декабря. Галерея «Фотоцентр». «Мои собаки». Анатолий Иолис. Фотография.

25 ноября – 16 декабря. Культурный центр «АРТСтрелка».

Галерея «VP studio». «Райский сад: проявленное и нет». Георгий и Константин Тотибадзе. Живопись, шелкография.

Галерея «АРТСтрелка-projects». «Точка плавления. То Hell and Back». Стивен Шанабрук (США). Фотография, видео, объекты.

Галерея «Reflex». «Экс». Александр Слюсарев. Фотография.

Галерея-офис Art Business Consulting. «Aqua». Йохан Остерхоф (Германия). Цифровая фотография.

Галерея Виктора Фрейденберга. «Заросли электрорастений». Оптическая инсталляция.

Галерея «Lumi коллекция». «Кинострелка». «Ф как фальшивка». В рамках программы «Границы визуального».

Галерея «Глаз». Антанас Суткус. Фотография.

Галерея «Balov&Belov». «Поглощение фантазий». Живопись, ассамбляж.

27 ноября. Центр современной архитектуры. «Голландские горы». Франсина Хубен. MECANOO».

27 ноября. Центральный музей современной истории России. Работы современных художников Белоруссии и России.

28 ноября – 9 декабря. Выставочный зал Товарищества живописцев Московского союза художников. «Москва уходящая». Нина Петрова. Живопись.

28 ноября – 17 декабря. Библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино. «Шекспир в меняющемся мире». Гонзаго, Роллер, Всеволжский, Бакст, Бенуа, Коровин и др. Эскизы театральных костюмов и декораций к спектаклям по произведениям Шекспира.

28 ноября – 21 января. ГМИИ им. А.С. Пушкина. «Маски: от мифа к карнавалу». В рамках фестиваля «Декабрьские вечера». Маски как сакральный предмет, маски в произведениях живописи, графики.

28 ноября – 30 января. Исторический музей. «Самодержавный Док-Кихот». К 180-летию коронации Николая I.

29 ноября. Литературный музей. «И Родченко, и Наппельбаум...». Редкие фотографии 1920–1930-х годов.

29 ноября – 3 декабря. ЦДХ. В рамках VIII Международной ярмарки интеллектуальной литературы «non-fiction». VIII Международная ярмарка интеллектуальной литературы.

6 декабря — 22 февраля. Галерея «Art-Diage», «Филоновцы: от МАИ до поставангарда». Гурвич, Закликовская, Ципсов, Глебова, Луппиан, Левитон, Крапивный, Авлас, Ливчак, Важнова и др. Живопись.

7 декабря. Галерея «Dom Art». «Синдбад и гидра мирового терроризма. 10 подвигов». Группа «Синие носы».

7—13 декабря. ЦДХ.

Зал № 11. Павел Блуднов. Живопись.

Зал № 12. Из собрания галереи «Елена». Живопись.

7—17 декабря. Галерея «Фотоцентр». «От стоим Москву!». Фотография.

7—26 декабря. ГЦСИ. «Русский трофей». Ольга и Александр Флоренские. Объекты.

8 декабря — 15 января. Московский музей современного искусства. «Зоопарк». Яков Кацдан. Видео, инсталляция.

8 декабря — 15 января. Музей Востока. «Древние культуры Востока. Скульптура из частных коллекций». Древняя скульптура из Индии, Китая, Юго-Восточной Азии.

8 декабря — 18 января. Галерея «Сердце». Викторин Мильтер, Евгения Малкова. Воздушная скульптура, живопись.

8 декабря — 28 января. Выставочный зал «Измайлово». «Улыбнемся вместе». Владимир Агапов. Объекты и скульптура из домашней утвари.

8 декабря — 7 февраля. Галерея «Улей». «Я люблю писать людей». Роберт Фальк. Портреты.

8 декабря — 15 февраля. Третьяковская галерея. «Музеи мира поздравляют Третьяковскую галерею. Уистлер и Россия».

9 декабря. Резиденция главы представительства европейской комиссии. Алексей Карнаухов. Примитивистская живопись.

9—24 декабря. Галерея «Вахтанов». IX Международная выставка художественных кукол.

9—31 декабря. Галерея «Волга». «Актуальность экспрессионизма». Сергей Гай, Вера Ельницкая, Эрика Савенкова, Ольга Волга, Игорь Авраменко, Лев Соколов, Сергей Федотов, Рахран Шыхалиев. Живопись, графика.

9 декабря — 15 января. Paperworks Gallery. «Владимир Сальников. XX век в фотографиях».

10 декабря — 12 января. Московский центр искусств. «Поиски вечной любви». Света Виккерс. Живопись.

11 декабря — 12 января. Выставочный зал журнала «Наше наследие». Алексей Каменский. Живопись, графика.

11 декабря — 15 января. Галерея «Файн Арт». «Раз не навсегда». Дмитрий Шорин. Живопись.

12—23 декабря. Выставочный зал Товарищества живописцев Московского союза художников. Виктор Глухов. Живопись.

12—23 декабря. Галерея «Феникс». «Нравы и обычаи». Лилиан Оппорп. Живопись.

12—24 декабря. Музей современной истории России. «Мифы Татьяны Черновой». Живопись.

12 декабря — 12 января. Музей архитектуры им. А.В.Щусева. «Спальный район». Иван Лунгин. Пейзажи на раскладушках.

13 декабря — 15 января. Музей Востока. Александр Акилов. Живопись.

14 декабря. Чешский центр. «Исчезнувшие соседи». Фотография.

14 декабря — 14 января. Крокин галерея. «Ручное рисование». Дмитрий Пригов, Дмитрий Цветков. Графика.

15 декабря. Московский музей современного искусства. «Едоки лимонов». Виктор Пивоваров. В рамках программы «Москва актуальная».

15 декабря. Политехнический музей. «Москва, которой нет». Фотография.

15—19 декабря. Выставочный зал «Манеж». «Арт-Манеж-2006». Московская международная художественная ярмарка.

15 декабря — 15 января. Московский музей современного искусства. «Разговор с рукаами». Из коллекции Генри Буля. Фотография.

15 декабря — 21 января. Выставочный зал «Тушино». «Строгановская традиция». Работы преподавателей МГХПУ им. Строганова. Живопись, графика, скульптура.

19—24 декабря. ЦДХ. «Полвека советского искусства». Художественная арт-ярмарка.

19—24 декабря. Галерея «Ковчег». Екатерина Раскина. В рамках художественной ярмарки «Полвека советского искусства». Графика.

27 декабря — 1 апреля. Исторический музей. «Любовь и эрос в искусстве и культуре античного времени».

19 декабря — 21 января. Дарвиновский музей. «Художники из одного гнезда».

19 декабря — 1 апреля. Исторический музей. «Песня без слов». Фотографии графини Софии Андреевны Толстой. 1885—1910 гг.

20 декабря — 7 января. ЦДХ. Зал № 24. «Чудное мгновение». Нана Манджгаладзе. Живопись.

20 декабря — 11 февраля. ГМИИ им. А.С. Пушкина. «Павел Филонов. Очевидец незримого».

21—24 декабря. Выставочный комплекс «Т-Модуль». «Блошиный рынок». Художественный проект.

23 декабря. Культурный центр «АРТ-Стрелка».

Галерея «VP studio». «Парад планет». Константин Батынков. Живопись.

Галерея «АРТСтрелка-projects». «Подарки для ...». Юбилейная рождественская выставка.

Галерея «Reflex». Вячеслав Мизин, группа «Дрипсия». Видео.

Галерея «XL projects». «Цифровая история авангарда». Часть 1.

Галерея «Глаз». «Старый новый год». Групповая выставка.

Галерея «Balov&Belov». «Суперпозиция форм».

26 декабря. Третьяковская галерея на Крымском Валу. Александр Иванов. Живопись, графика.

26 декабря — 7 января. ЦДХ. Зал № 15. «Соловки». Сергей Нечитайло, Ирина Иванова. Живопись, декоративно-прикладное искусство.

26 декабря — 21 января. ЦДХ.

Зал № 3. Ирина Чеверева. Живопись.

Зал № 14а. Тэя Келехсаева, Дмитрий Тедеев.

Зал № 14б. Произведения из коллекции галереи «АРТОМА» (Саранск).

Зал № 17. «Солнечный квадрат». Живопись, скульптура.

Зал № 17. Сергей Радюк. Живопись.

Зал № 18. Алексей Адамов. Живопись.

27 декабря — 7 января. ЦДХ.

Зал № 23. Лариса Радевич. Живопись, графика.

Зал № 25. «Поликарп и его женщины». Поликарп Судомойкин. Живопись.

27 декабря — 13 января. Выставочный зал Товарищества живописцев Московского союза художников. Рождественская выставка живописи.

27 декабря — 21 января. ЦДХ. Зал № 14. Леонид Милованов. Живопись.

27 декабря — 1 апреля. Исторический музей. «Любовь и эрос в искусстве и культуре античного времени».

28 декабря — 7 января. ЦДХ.

Зал № 13. «Золотая карусель». Живопись, графика, керамика, декоративно-прикладное искусство.

Зал № 16. «Парк дизайна». Живопись, графика, фотография, скульптура, кино, дизайн.

28 декабря — 21 января. ЦДХ.

Холл. «The Best of». Художественный проект.

Зал № 8. Георгий Сысоев. Живопись, графика.

Зал № 8. «Переживая живописью...». Наталья Григорьева. Живопись, графика.

Зал № 9. «Ангел Господень». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

Зал № 12. «Solo — IX». Василий Ленивкин.

29 декабря — 25 марта. Третьяковская галерея. «Библейские эскизы». Александр Иванов. Эскизы, серия жанровых акварелей, акварельные пейзажи.

АРТЕМОВСК

17 октября. Краеведческий музей. «Из сердца легенд». Лола Лонли. Живопись.

АРХАНГЕЛЬСК

13 октября. Областной краеведческий музей. «Живые ремесла Русского Севера».

1—5 ноября. Областная научная библиотека им. Н.А. Добролюбова. «Подвигники Возрождения». Владимир Трешев. Живопись.

1—19 ноября. Областная научная библиотека им. Н.А. Добролюбова. «Люблю быть на Родине твоей...». Александр Голенев. Фотография.

9 ноября — 15 декабря. Областная научная библиотека им. Н.А. Добролюбова. «Несправности». Алексей и Вячеслав Кремлевы. Фотография, живопись.

14 ноября — 10 декабря. Областная научная библиотека им. Н.А. Добролюбова. «Рисунки несвободного мужчины и фотографии его жены». Александр и Марина Сверчковы.

15—30 ноября. Областная научная библиотека им. Н.А. Добролюбова. «Международный день толерантности». Плакат.

21 ноября. Музейное объединение «Художественная культура Русского Севера». «Наследие Соловецкого монастыря в музеях Архангельской области». Иконопись, кузнецкое ремесло, печатная гравюра, резьба по дереву, гончарное искусство.

7—31 декабря. Областная научная библиотека им. Н.А. Добролюбова. «Карнавальные маски Венеции». Нина Десятова. Гипсовые маски.

14—31 декабря. Областная научная библиотека им. Н.А. Добролюбова. «Пятачок и все, все, все...». Живопись, фотография.

БАРНАУЛ

4 октября. Художественный музей Алтайского края. «Моя Антарктика». Игорь Чупин. Фотография.

5 октября. Галерея «Кармин». Майя Ковешникова. Живопись.

5 октября. Барнаульская детская школа искусств № 1. «Мой город, мой край». Работы учащихся. Пейзажи, исторические картины, бытовой жанр.

6 октября. Выставочный зал Союза художников. «Середина дороги». Сергей Прохоров. Живопись.

18 октября — 17 декабря. Художественный музей Алтайского края. «Свободная стихия». Иван Айвазовский.

2 ноября. Художественный музей Алтайского края. «Маме моей посвящается». Евгений Югаткин. Живопись, графика.

2—19 ноября. Павильон современного искусства «Открытое небо». «Вещи — души». Светлана Семенова-Левадная. Живопись.

9 ноября. Художественный музей Алтайского края. Николай Зайков. Графика, живопись.

12 ноября. Художественный музей Алтайского края. «Радуга ремесел». Декоративно-прикладное искусство.

13 ноября. Художественный музей Алтайского края. Сальвадор Дали. Графика, скульптура, фотография.

17 ноября. Галерея «Универсум». «Далекая Азия». Александр Проваторов. Фотография.

29 ноября. Арт-галерея Щетининых. «Живая вода Алтая». Живопись.

БЕЛГОРОД

25 октября — 25 ноября. Районный краеведческий музей. Борис Пупынин. Живопись, медальерно-декоративное искусство.

БРЯНСК

4—20 октября. Литературный музей. Александр Пузанов. Живопись.

23 октября — 20 ноября. Выставочный зал на бульваре Гагарина. Игорь Солдатенков. Живопись, графика.

31 октября. Краеведческий музей. «Искусство Китая». Танки, свитки, керамические панно, веера, вазы.

ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД

12 октября. Музейно-выставочный зал Дома народного творчества. «Деревянное узорочье». Резьба и роспись по дереву.

8 ноября. Музейно-выставочный зал областного Дома народного творчества. Работы самобы

9—26 октября. Уральская архитектурно-художественная академия. «Будем знакомы». Фотография, рисунок.

10—24 октября. Камерный театр Объединенного музея писателей Урала. «Сережа Пикasso из Царского Села: Похороны мух, или Путь познания». Сергей Григорьев. Живопись.

10—27 октября. Уральская архитектурно-художественная академия. «Женский портрет». Юрий Кириллов. Рисунок.

10 октября — 15 ноября. Центр «Одаренность и технологии». «Похищение Европы-2». Вадим Анкудинов. Живопись.

10 октября — 30 ноября. Областной краеведческий музей. «Колыбельная для города». Наталья Чухловицкая, Валентина Мухачева, Галина Храмцова. Гобелены, керамика.

11 октября — 18 ноября. Дворец народного творчества. «Лоскунтый стиль». Декоративно-прикладное искусство, коллаж.

12—28 октября. Библиотека главы города. «Памяти Сергея Бодрова». Владимир Подрезов. Фотография.

13—31 октября. Музей истории города. «Упущенное зрителем». Живопись, графика, фотография.

13 октября — 12 ноября. Музей истории камнерезного и ювелирного искусства. «Знаки Дао». Евгений Еремин, Алексей Бочаров. Суiseki.

17 октября. Музей «Дом Метенкова».

«Как обмануть Photoshop». Наталья Филиппцева, Сергей Рогожкин и др. Фотография.

«Судьба морского сувенира». Сергей Рогожкин. Фотография.

18 октября — 4 ноября. Музей истории архитектуры и промышленной техники Урала. «Контрасты». Богдан Поляков. Фотография.

18 октября — 31 января. Областной краеведческий музей. «Искусство Осетии». Живопись, чеканка, керамика, фотография.

19 октября. Художественный салон «Пара Рам». «Аурум». Александр Сивков, Сергей Чеганов. Графика, живопись, механическая скульптура.

19—29 октября. Галерея храма на Крови. «Русь Святая». Любовь Казанцева, Геннадий Стрекаловский. Оклады икон, живопись.

21 октября — 25 ноября. Выставочный зал «Уникум-центра». «Я в мире вечных странников...». Выставка-посвящение М.Ю. Лермонтову. Из музея-заповедника «Тарханы».

Портреты, литографии, предметы декоративно-прикладного искусства XIX века.

24 октября — 30 ноября. Областная научная библиотека им. В.Г. Белинского. «Проходимцы». Сергей Брюханов.

25 октября — 15 ноября. Уральский университет им. А.М. Горького. Работы студентов художественно-графического факультета Социально-педагогической академии г. Нижнего Тагила. Живопись.

25 октября — 1 декабря. Уральский университет им. А.М. Горького. «Новая графика». Сергей Брюханов.

25 октября — 30 декабря. Академический театр оперы и балета. «Картины без рам». Игорь Лекомцев. Живопись.

26 октября — 10 ноября. Дом художника. Анатолий Яговитин. Живопись.

27 октября — 13 ноября. Галерея кинотеатра «Колизей». «Осень в Париже, или Геометрия чувств». Диана Кац. Фотография.

27 октября — 17 ноября. Галерея современного искусства. Геннадий Райшев. Живопись.

28 октября — 8 ноября. Галерея современного искусства. «Знаки воды». Алена Озерная, Анна Метелева. Живопись, графика.

29 октября — 24 ноября. Выставочный зал Уральского центра народных промыслов и ремесел. «Мир глазами детей». Живопись, декоративно-прикладное искусство.

30 октября — 10 ноября. Архитектурно-художественная академия. Николай Бачинин. Фотография.

30 октября — 17 ноября. Архитектурно-художественная академия. Елизавета Руденко. Живопись.

30 октября — 30 ноября. Музей «Дом Метенкова». Немецкая фотография.

1 ноября. Музей изобразительных искусств. «Художники путешествуют». Из коллекции Государственного Русского музея. Акварели XVII—XIX веков.

1—15 ноября. Галерея «Эгида». «Голубая скрипка». Валентина Иофе. Графика.

1—21 ноября. Выставочный зал Общественного фонда «Екатеринбургский творческий союз деятелей культуры». Аврора Сосновская. Живопись.

22 ноября — 14 декабря. Галерея «Окно». «Букет для мамы». Аппликация, авторская кукла, вышивка, гобелен, керамика, изделия из кожи, бисера.

23 ноября — 22 декабря. Центр «Одаренность и технологии». Ирина Власова. Иллюстрации к книге «Ужасы родительства, Перемать». С. Зубарева. Графика.

1—30 ноября. Галерея «Вдохновение».

«Отражение в воде». Наталия Ворожцова, Юрий Волков. Живопись.

«Окно в Европу». Ю. Буданов, М. Сафин, А. Карпов. Живопись.

1—30 ноября. Галерея «Эгида». «Тепло». Анатолий Макаров. Живопись.

28 ноября — 20 декабря. Выставочный зал Общественного фонда «Екатеринбургский творческий союз деятелей культуры». Евгений Пинаев. Живопись.

1—30 декабря. Академический театр оперы и балета. Олег Гайданович. Этюды повышенной сложности.

1 ноября — 15 декабря. Галерея «Эгида». «Зимние серафимы». Елена Богданович. Живопись.

3 ноября. Галерея современного искусства. «Фотоателье VOGUE». Черно-белые фотографии.

3—25 ноября. Центр народного творчества «Гамаюн».

«Ковровые фантазии». Вышивка, панно, ковры.

«Цветочная сюита». Ольга Шмырова. Живопись.

3 ноября — 10 декабря. Дом мира и дружбы. «Эклектика». Кира Мелехина. Батик.

3 ноября — 11 декабря. Дом ученых. «Осенний ноктюрн». Фотография.

8—11 ноября. Библиотека Главы города. «Чикаго глазами екатеринбургских архитекторов». Фотография.

9—25 ноября. Музей истории архитектуры и промышленной техники. «Сердцу милый уголок». Ольга Шаерман, Тамара Дюкова. Живопись.

9—30 ноября. Дом художника. Память Германа Метелева. Живопись, графика.

10 ноября. Галерея современного искусства. Хорхе Сантос, Рамон Роблас. Живопись.

10 ноября — 30 декабря. Областной краеведческий музей. «Штрихи к портрету города». Графика, живопись, скульптура.

13—29 ноября. Дом кино. «Урал. За далью даль». Альберт Туманов. Живопись.

14 ноября — 20 января. Художественный салон «Ноев ковчег». «Новогодний калейдоскоп. Родина. Россия. Рождество». С. Ермолов, Э. Калинин, Д. Кузнецова и др. Живопись, графика, гобелен, батик, холодная эмаль по латуни, петроарт.

15 ноября — 10 декабря. Галерея «Эклектика». «Однаковые разновидности». Константин Копченов, Валерьян Бахарев. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

16 ноября — 30 декабря. Галерея «Эклектика». «Мир глазами детей». Константин Копченов, Валерьян Бахарев. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

17 ноября — 15 декабря. Галерея «Восточное крыло». «Рынок альянса. Лица Мексики». Грегорио Муньюс Кампос. Живопись.

18 ноября — 17 декабря. Литературно-мемориальный музей А.М. Горького. «По маршруту Мастера». Л. Шапошникова. Живопись.

19 ноября — 7 января. Галерея «Ноев ковчег». «Новогодние коты». Игорь Ильичев. Живопись.

20 декабря — 9 января. Дом ученых. Александр Кисин, Полина Придчина. Живопись, графика.

20 декабря — 13 января. Музей истории архитектуры и промышленной техники. Геннадий Чехомов. Скульптура.

20 декабря — 20 января. Выставочный зал Общественного фонда «Екатеринбургский творческий союз деятелей культуры». Юрий Перевезенцев, Михаил Верхоланцев, Евгений Горюховский, Юрий Чарышников, Николай Комаров, Игорь Орлов, Алексей Орловский, Евгений Дорохов, Александр Баканов, Наталья Баканова, Геннадий Трошков. Графика.

22 декабря — 20 января. Центр «Одаренность и технологии». «Рождественская». Сергей Мухин. Живопись.

23 ноября. Музей Мирового океана. Олег Мелхов. Живопись, графика.

24 ноября. Музей изобразительных искусств. «Живописная и пластическая импровизация». Живопись, скульптура.

25 ноября — 25 января. ВЦ «Галерея». Видеопрограмма фестиваля независимого голландского искусства Dutch Punch.

26 ноября — 20 декабря. Выставочный зал Общественного фонда «Екатеринбургский творческий союз деятелей культуры». Евгений Пинаев. Живопись.

1—30 декабря. Галерея «Вдохновение». «Сказки снежного двора». Живопись, керамика, зимние композиции.

1 декабря — 6 января. Центр народного творчества «Гамаюн».

«Из Европы в Азию». Т. Воробьева, Л. Чупрякова, Е. Еремина, А. Прохорова. Живопись, скульптура, изделия из камня и дерева.

«Мороз рисует на стекле зимние узоры». Живопись.

4 декабря — 20 января. Музей изобразительных искусств. Николай Рерих. Живопись.

5—24 декабря. Дом кино. «У вечности мгновенья похищая». Нина Степанычева. Живопись.

5—24 декабря. Библиотека им. В.Г. Белинского. «Белоручини штучки». Сатирические плакаты 1957—1959 гг.

6—16 декабря. Галерея «Ноев ковчег». Андрей Елецкий. Живопись.

6—26 декабря. Музей молодежи. «9000 км». Живопись, графика, инсталляция.

7—24 декабря. Библиотека им. В.Г. Белинского. «Нежный индустриал». Виктор Давыдов, Анатолий Кобылянский, Марина Ражевая. Живопись, графика, видео, инсталляция.

7—31 декабря. Галерея храма на Крови. «Город Святой Екатерины». Живопись, графика.

8 декабря. Дом художника. «Памяти шедевра». Миша Брусиловский, Анатолий Калашников, Виктор Реутов, Вениамин Степанов, Андрей Антонов и др. Выставка посвящена

картине Рембрандта «Даная» и 400-летию со дня рождения художника. Живопись.

8—28 декабря. Дом кино. «Аквастих». Нина Степанычева. Акварель.

10 декабря — 10 января. Дом мира и дружбы. Владимир Казаков. Фотография.

11 декабря — 11 января. Галерея «Эклектика». Елизавета Манерова, Татьяна Короткова, Владимир Абрамов, Надежда Кононова и др. Живопись, графика, батик, керамика, авторская кукла.

13 декабря — 7 января. Галерея «Ноев ковчег». «Новогодние коты». Игорь Ильичев. Живопись.

15 декабря — 9 января. Дом ученых. Александр Кисин, Полина Придчина. Живопись, графика.

20 декабря — 13 января. Музей истории архитектуры и промышленной техники. Геннадий Чехомов. Скульптура.

20 декабря — 20 января. Выставочный зал Общественного фонда «Екатеринбургский творческий союз деятелей культуры». Юрий Перевезенцев, Михаил Верхоланцев, Евгений Горюховский, Юрий Чарышников, Николай Комаров, Игорь Орлов, Алексей Орловский, Евгений Дорохов, Александр Баканов, Наталья Баканова, Геннадий Трошков. Графика.

22 декабря — 20 января. Центр «Одаренность и технологии». «Рождественская». Сергей Мухин. Живопись.

23 декабря — 13 января. Музей изобразительных искусств. «Живописная и пластическая импровизация». Живопись, скульптура.

24 декабря — 13 января. Музей изобразительных искусств. «Фантомы инсталляций». Дмитрий Пригов.

6 декабря. ВЦ «Галерея». Видеопрограмма фестиваля независимого голландского искусства Dutch Punch.

19 декабря. Выставочный зал. Андрей Альферов. Живопись.

19 декабря. Выставочный зал им. Виталия Рогаля. «Сибирские лица». Марк Рыбак. Фотография.

14 декабря — 4 декабря. Галерея «Дом художника». «Выставка, которая не состоялась...». Сергей Алоян, Юрий Карнаухов, Виталий Смагин, Сергей Жилин и др. Живопись, графика, батик.

19 декабря. Выставочный зал Союза художников. «Художники земли Ивановской». Живопись, графика, батик.

4—22 октября. Выставочный комплекс. Владимир Капитанов, Виктор Летягин. Скульптура, живопись.

6 октября — 20 ноября. Областная библиотека им. В.И. Ленина. «Россия — родина моя». Живопись.

11—30 октября. Галерея «Рекорд». «Под землей — вспышка в северном небе». Фотография.

13 октября — 2 ноября. Выставочный зал «Орленок». «Master Mariner». Анатолий Бирюков. Фотография.

22 октября — 15 ноября. Галерея «Рекорд». «Надо мной раскаленный шатер Казахстана». Николай Середа. Фотография.

1—15 ноября. Русский музей фотографии. «Сканограммы Светланы Пожарской».

2—30 ноября. Русский музей фотографии. «По следам похода Ивана Грозного». Сергей Потапов, Сергей Лотырев. Фотография.

2 ноября — 17 декабря. Выставочный комплекс. «Кремли России». Живопись, фотография, графика, карты, иконы, технологии строительства, история князей, вооружение средневековых воинов.

3 ноября. Кремлевский концертный зал. Юные художники. В рамках фестиваля «Новые имена». Живопись.

3 ноября. Художественный музей. «Слава Отечества». Живопись, графика, скульптура.

4 ноября — 4 декабря. Галерея «Русский век». Николай Бурдастов. Живопись.

14—29 ноября. Областная библиотека им. В.И. Ленина. «Праздник жизни». Нелли Пожарницкая. Живопись.

15 ноября — 20 декабря. Дом архитектора. Дипломные работы студентов НГАСУ. Графика, объект.

16 ноября — 3 декабря. Русский музей фотографии.

«Лучшие фотографии «Reuters».

«Мысли». Георгий Ахадов, Лев Урусов. Фотография.

16 ноября — 10 декабря. Кинотеатр «Рекорд». Микалоюс Чюрленис, Римантас Диаховичюс, Антанас Суткус, Арунас Балтенас, Римас Бичюнас, Номеда Саукене. Живопись, фотография.

17 ноября — 8 декабря. Музей истории и культуры Московского района. Юбилейная выставка Детской художественной школы. Живопись, графика, скульптура, керамика.

17 ноября — 17 декабря. Кинотеатр «Орленок». «Животные Нижегородской области». Живопись.

20—26 ноября. Областная детская библиотека. «Франция: лики времени». Фотография, постеры.

20—30 ноября. Картина галерея художников Поволжья. «Калейдоскоп». Михаил Мартынов, Владимир Сидоров. Живопись, керамика.

23 ноября — 28 декабря. Художественный музей. «Произведения западноевропейского искусства из собрания П.В. Шереметева». Живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

1—8 декабря. Галерея «Русский век». Николай Бурдастов. Живопись.

7—24 декабря. Русский музей фотографии. «Решающее мгновение». Алик Якубович, Лев Урусов. Жанровая фотография.

8—31 декабря. Галерея «Русский век». «Коллекция». Живопись, графика, фарфор, керамика, скульптура.

НОВОРОССИЙСК

1—16 ноября. Галерея «Артъвертикаль». «ЭХО» снова с нами». Фотография.

НОВОСИБИРСК

13 октября. Художественный музей. «Мой внутренний мир». Пако Рабанн. Графические рисунки.

16 октября — 6 ноября. Музей истории архитектуры Сибири им. С.Н. Баландина. «Рисунки первокурсника». Рисунки фрагментов деревянной домовой резьбы.

17—30 октября. Галерея «Chernoff». «Note bene». Евгения Толмачева. Живопись, графика.

18 октября. Художественный музей. «Русский офорта». Из коллекции Евгения и Марин Назимко.

18 октября — 5 ноября. Краеведческий музей. «Где начинается радуга». Ирина Сокол. Свободная роспись, холодный и горячий батик.

20 октября. Художественный музей. «Современная китайская живопись провинции Юннань».

20 октября — 5 ноября. Краеведческий музей. «Художники за экологию». Карикатура.

20 октября — 20 ноября. ДК «Академия». Владимир Жуков. Живопись.

23 октября — 24 ноября. ДК «Юность».

«Радуга». Фотография.
«Горный Алтай». Татьяна Гартич. Фотография.

24 октября — 24 ноября. Художественный музей. «Бе-бе-бе». Детский портрет в творчестве новосибирских художников.

25 октября — 12 ноября. Краеведческий музей. «Лоящее солнце». Живопись.

27 октября — 12 ноября. Художественный музей. «Разные истории». Елена Честных. Живопись.

27 октября — 26 ноября. Галерея «Сибирские мастера». «Гавриловские находки». Александр Гаврилов. Живопись, графика.

1—15 ноября. Галерея «Chernoff». «Сердца любимых +». Людмила Гура-Казаковцева. Живопись.

1—19 ноября. Дом ученых. «Сказы Алтая». Валерий Тебеков, Руслана Чеснокова. Живопись, графика, керамика.

6—17 ноября. Музей истории архитектуры Сибири им. С.Н. Баландина. «Мир архитектора Крячкова». К 130-летию со дня рождения зодчего. Фотография.

8 ноября — 2 декабря. Выставочный зал Союза художников. «Сибирь уходящая». Юлия Бернухова. Фотография.

14—26 ноября. Художественный музей. К юбилею Ивана Петровича Попова. Живопись.

15 ноября — 7 декабря. Художественный музей. Вера Горькова. Живопись, графика, витраж.

15 ноября — 16 декабря. Галерея «Глобус». Детское творчество. Вышивка, мягкая игрушка, керамика, живопись.

16—19 ноября. Художественный музей. Работы тюркских мастеров искусств. В рамках II Регионального фестиваля дружбы тюркских народов «Сибирская чайхана».

16—30 ноября. Пресс-центр «Эксперт-Сибирь». Сергей Мосиенко. Живопись, графика.

17—30 ноября. Галерея «Chernoff». «Точка зрения». Игорь Буанов. Живопись.

19—26 ноября. Галерея «Бродячая собака». «Стеклянный дом». Елена Честных. Живопись.

20 ноября — 20 декабря. ДК «Академия». «Влюбленным взглядом». Игорь Роговой. Фотография.

21 ноября — 17 декабря. Дом ученых. «Городок — любовь и гордость». Фотография.

24 ноября. Художественный музей. Пленэрные работы студентов художественно-графического факультета Института искусств Новосибирского государственного педагогического университета.

26 ноября. Дом ученых. «День японской культуры». Живопись, графика, фотография, декоративно-прикладное искусство, бонсай, икебана.

27 ноября — 12 декабря. Галерея «No Soap». «Картинки поэта». Юлия Пивоварова. Графика.

29 ноября. Генконсульство Германии в Новосибирске. «Окно в Германию». Ольга Тимофеева. Живопись.

29 ноября — 10 декабря. Художественный музей. «Игра воображения». В рамках фестиваля «Золотая капитель». Современные архитектурные проекты, креативные пространства Великобритании.

1 декабря. Галерея «Chernoff». «Разговоры запросто-2». Владимир Мандриченко. Графика, живопись.

1—22 декабря. Банк «Левобережный». «Золотые лепестки». Ирина Воротникова. Живопись.

2 декабря. ДК «Октябрьской революции». «Сияние сердец». Живопись, вышивка, резьба по дереву.

5—25 декабря. Выставочный зал Союза художников. Любава Бутакова. Фотография, батик.

6—30 декабря. Дом творчества. «Декабрь-2006». Анатолий Злобин, Валентин Залешин, Юрий Игонин, Сергей Николаев и др. Живопись.

8 декабря — 15 января. Художественный музей. «Последние дни Романовых». Пьер Жильяр. Фотография.

НОВОЧЕРКАССК
12 октября. Детская художественная школа. Работы учеников и педагогов. К 35-летию городской детской художественной школы. Живопись, графика, керамика, стекло, рисунок, гобелены.

НОЯБРЬСК

6 октября. Музейный ресурсный центр. «Содружество». Декоративно-прикладное искусство, живопись, графика.

ОМСК

9 ноября. Музей им. Врубеля. «И камни говорят...». Из коллекции Исторического музея. Декоративно-прикладное искусство, исторические раритеты, бытовые предметы.

ОРЕНБУРГ

12 октября. Центр народного творчества. «Осенний вернисаж». Живопись, графика, скульптура, пластика, резьба по дереву и рогу, вышивка, чеканка, керамика, композиции из природных материалов, лоскутная техника.

13 октября. Центр народного творчества. «Родина моя». Лев Ильинский. Живопись.

2 ноября. Выставочный зал ГУК «ОМЦНТ». «Природа и мы». Алексей Сытин. Живопись.

18 ноября. Театр кукол «Пьеро». Полина Орехова. Живопись.

ПЕРМЬ

4 октября. Выставочный зал Дома художника. «Трудовая слава России». Индустральный пейзаж.

22 октября. Киносалон «Премьер». Сергей Белов, Михаил Сурков, Катя Корман, Марина Васева, Руслан Вахидов, Вадим Михайлов, Сергей Стаканов. Новое консервативное искусство.

26 октября. Центральный выставочный зал. «Серебряный свет». Фотохудожники США, Латвии, Литвы, Эстонии, Казахстана, Украины, России. Фотография

2 ноября. Центральный выставочный зал. Североамериканские индейцы конца XIX — начала XX века. Фотография

17 ноября. Художественная галерея. «Искусство собирать искусство». Живопись стран Европы XV—XIX вв. из музеев России.

ПЕТРОЗАВОДСК

6 октября — 17 декабря. Музей изобразительных искусств РК. «Прекрасные лица российского царства». Из коллекции Государственного музея-заповедника «Павловск». Портреты династии Романовых от Петра III и Екатерины II до Николая II.

1 ноября. Медиа-центр «Выход». «Поверхностный шум/Surface Noise». Дерек Безан. В рамках III Международного триеннале визуальных искусств «Отпечатки».

3 ноября. Музей изобразительных искусств РК. «Итальянские впечатления». Наталья Кошелева. Акварель.

3 ноября — 24 декабря. Музей-заповедник «Кижи». «Имя для потомков». Архитектор Оловников.

16 ноября — 15 декабря. Городской выставочный зал. «Немецкий взгляд». Курт Гайзельхарт, Герхард Фойхтер, Сюзанна Мауте, Штефан Потенговски». В рамках III Международного триеннале визуальных искусств «Отпечатки».

28 ноября — 23 декабря. Медиа-центр «Выход». «Центростремительное — Центробежное/ Centripetal — Centrifugal». Медиапоказ Государственных центров современного искусства России (Москва, Екатеринбург, Калининград, Нижний Новгород) и Института Pro Arte (Санкт-Петербург).

19 декабря — 14 января. Городской выставочный зал. «Новогоднее письмо». Из фондов Карельского государственного краеведческого музея и частных собраний. Почтовая открытка, малофотматная графика, объект.

ПЕТРОПАВЛОВСК-КАМЧАТСКИЙ

14 ноября. Корякский краеведческий музей. Работы местных мастеров. Живопись, скульптура, графика.

ПСКОВ

4—21 октября. Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Сны влюбленных». Ольга Крестовская. Живопись.

5 октября. Детская художественная школа. Лилия Момотова. Графика, плакаты.

6 октября. Выставочный зал Союза художников. Алексей Большаков. Живопись, графика.

15—31 октября. Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Итальянские сюжеты». Петр Оссовский. Живопись.

19 октября. Галерея «Палаты Меньшиковых». «Пролог». Илья Семин. Живопись, графика.

15 ноября — 15 декабря. Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «В старых парках бродят тени...». Лидия Чехович. Фотография.

22 ноября.</



СОЧИ

28 ноября. Художественный музей. «Фотографическая история». Илья Дацко.

СТАВРОПОЛЬ

12 октября — 12 ноября. Музей изобразительных искусств.

А. Белинский. Фотография.

Художники-шестидесятники. Живопись.

13 октября. Историко-культурный и природно-ландшафтный музей-заповедник им. Г.Н. Прозрительева и Г.К. Праве. Творческие работы Лейлы Каптушевой. В рамках выставочного проекта «Преодоление».

СТАРЫЙ ОСКОЛ

29 ноября. Художественный музей. «Времена года». Лариса Зенина. Пейзаж.

СУЗДАЛЬ

10 ноября. Центр народного творчества. Сергей Теглов. Лаковая миниатюра, графика, акварель.

ТАМБОВ

4 ноября. Областная картинная галерея «На теплой земле». Валентин Сидоров. Живопись.

ТОЛЯТТИ

16 ноября. Краеведческий музей. «Русская резная икона». Александр Доронин.

ТОМСК

1 ноября. Областной художественный музей. «Смысли». Александр Сайбетдинов.

24 ноября. Картина галерея Томского государственного педагогического университета. «Арт-сессия». Работы студентов и выпускников художественных факультетов томских вузов.

ТУЛА

11 октября — 7 ноября. Галерея «Ясная Поляна». «Белые ночи». Валентин Павлов. Живопись, графика.

ЮМЕНЬ

6 октября. Областной краеведческий музей. «Русский гравированный портрет». Работы художников XVIII—XIX веков.

УЛЬЯНОВСК

1 октября. Музей «Симбирская чувашия школа. Квартира И. Яковleva». «Я раскрасил черный квадрат». Виктор Егоров. Концептуальная живопись, скульптура.

24 октября. Музей «Симбирская фотография». Анатолий Лясов. Фотография.

14 ноября — 31 декабря. Музей «Градостроительство и архитектура Симбирска-Ульяновска». «Город-сад. Ландшафтная архитектура».

УФА

1—30 октября. Галерея «Гостиный двор».

«Космические этюды». Дмитрий Павлов. Живопись.

«Родина моя — Башкортостан». В рамках I Региональной премии за достижения в области фотоискусства «Золотой штатив». Фотография.

3—25 октября. Галерея «Артель». «Сияние лун». Василь Ханнанов. Живопись.

9—24 октября. Галерея «Гостиный двор». VII Осенняя молодежная выставка. Графика, живопись, картины из овечьей шерсти.

10—31 октября. Дом-музей С.Т. Аксакова. «Родина Аксакова». Ринат Ахметов. Живопись.

ЧЕЛЯБИНСК

1—30 октября. Галерея «Зимний сад». «Городской пейзаж». Живопись.

11—31 октября. Галерея «Урал». Работы студентов Башкирского государственного педагогического университета. Декоративно-прикладное искусство, живопись.

19 октября — 10 ноября. Галерея «Мирас». Радик Гарифуллин. Живопись.

25 октября — 7 ноября. Выставочный зал Союза художников. «Лучше гор могут быть только горы». Тамара Андреева. Акварель.

25 октября — 7 ноября. Галерея «Гостиный двор». «С любовью к земле Баймакской». Р.И. Кильмаматов. Фотография.

25 октября — 16 ноября. Галерея «Артель». «Тайнопись». Рафаэль Муратшин. Смешанная техника. Абстрактные работы.

4 ноября — 4 декабря. Галерея «Ижад». Работы учащихся художественных школ РБ. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

8—24 ноября. Галерея «Урал». «Белое облако». Альберт Кудаев. Акварель.

9—29 ноября. Выставочный зал Союза художников. Олег Шишkin. Живопись.

10 ноября — 5 декабря. Художественный музей им. М.В. Нестерова. Ильгиз Насибулин. Живопись.

10 ноября — 10 декабря. Выставочный зал Союза художников. Александр и Екатерина Савочкины. Графика.

14 ноября. Камерный театр. Артем Белоцокий. Живопись.

ЧЕРЕПОВЕЦ

14 ноября. Художественный музей Череповецкого музея-объединения. «Крестьянский мир в русском искусстве». В рамках федеральной комплексной программы «Россия». Из собрания Русского музея. Иконопись, живопись, произведения народного искусства.

ЮЖНО-САХАЛИНСК

17 октября. Сахалинский областной краеведческий музей. «Родное лицо Сахалина». Работы народной студии изобразительного искусства «Спектр». Пейзаж, портрет, натюрморт в технике живописи, графики.

ЯРОСЛАВЛЬ

4 октября. Выставочный зал Союза художников. Юрий Лобода. Иконы, акварель.

5—19 ноября. Выставочный зал им. Нухина. Вячеслав Епифанов. Акварель.

5—22 октября. Выставочный зал Союза художников. Владимир Смирнов. Живопись.

10—22 октября. Выставочный зал Союза художников. Елена Югова. Живопись.

12 октября — 5 ноября. Центр современного искусства «Арс-Форум». «Costarica-soul». Петр Ловыгин. Фотография.

26 октября. Музей истории города. «Край мой прекрасный, Ярославский край». Работы преподавателей ярославских школ искусств. Пейзажи, натюрморты, графика.

10 ноября — 3 декабря. Городской выставочный зал им. Н.А. Нухина. «Стекло. Керамика. Эмаль». Михаил Бекетов, Елена Евдокимова. Объекты.

16 ноября — 3 декабря. Выставочный зал Союза художников. Межрегиональная выставка художественного творчества учащихся детских школ искусств.

10 ноября. Чувашский художественный музей. «Духовное пространство города». Живопись, графика, фотография XVII — начало XXI века.

1 декабря. Центр современного искусства. Владимир Литвинов, Олег Рожков. Живопись.

«СИСТЕМА — ЭТО ВСЁ!»

Оксана Лысенко

От чего и от кого зависит выставочная политика музеев? Ответ на этот вопрос не будет однозначным. Зато результат этой политики всегда очевиден, по крайней мере пытливому зрителю. Ему и выводы делать. Остальным остается созерцание.

В Николаевском зале Зимнего дворца Государственного Эрмитажа — выставка, уже третья по счету, посвящаемая Эрмитажем 400-летию со дня рождения Рембрандта. «Вкус коллекционера. Голландская и фланандская живопись XVI—XVII веков из собрания Петра Семёнова-Тян-Шанского».

Немногим известно, что Петр Петрович Семёнов-Тян-Шанский (1827—1914) был не только географом, путешественником, но еще и крупным коллекционером. Причем не праздным собирателем и ценителем живописи, но в первую очередь — серьезным исследователем. Его дом на Васильевском острове был похож на музей, картины висели в комнатах, коридорах, на лестницах. Но, прежде чем произведение занимало свое место на стене, проводилось его доскональное исследование, точно копировалась подпись мастера, делались фотографии общего вида и всех важных деталей. «Система — это все!» — уверял ученик. Систематическая работа по изучению произведений голландских мастеров (им отдавалось предпочтение) сделали коллекционера авторитетом в области живописи, к которому обращались за помощью в вопросах атрибуции картин. В 1885—1890-х годах Семёновым была написана монография «Этюды по истории нидерландской живописи», а в 1906-м на французском языке он издал подробный каталог своей коллекции.

В приобретениях знаменитого географа была строгая закономерность: он стремился покупать картины тех мастеров, которые отсутствовали в Эрмитаже, готовя достойное дополнение музеиному собранию. В 1910 году П.П. Семёнов-Тян-Шанский обратился в Императорский Эрмитаж с предложением купить у него галерею за 250 тысяч рублей золотом (что было вдвое меньше, чем предлагали иностранные фирмы), с одним условием — чтобы картины пожизненно оставались в его владении. Собрание, включавшее свыше 700 картин, было приобретено Эрмитажем на предложенных условиях и в 1914 году, после смерти ученика, перевезено в музей.

В конце 1920-х годов решением советского правительства большое количество картин было передано из Эрмитажа в другие музеи страны, а также в контору Госторга «Антиквариат». Однако Эрмитажу удалось сохранить в своих стенах главное ядро великолепной коллекции, в результате чего в настоящее время в Николаевском зале представлены более 120 произведений из этого собрания. Сюда вошли работы трех северных школ — нидерландской, голландской и фланандской. Экспозицию предваряют живописные и графические порт-

реты ученого, редкие фотографии, книги. Выставка подготовлена куратором Ириной Соколовой с поистине достойным — как Эрмитажа, так и памяти самого Семёнова-Тян-Шанского, — научным размахом.

Справедливо не ограничиваясь показом только собственных экспонатов, Эрмитаж осуществил международный культурный обмен шедеврами, получив на временное экспонирование из Парижа картины Эдгара Дега «Семейство Беллелли» (1858—1867) из собрания Музей Орсе. (Взамен на тех же условиях отправлен Морис Дени.)

Неожиданные ракурсы, живые позы, фрагментарно изображенные персонажи, словно зафиксированные щелчком фотокамеры, — таков Дега в «Семействе Беллелли» (авторское название — «Семейный портрет»). Портрет, конечно же, носит постановочный характер, и все же общая подвижность композиции — непосредственная поза младшей дочери, расслабленная, изображенная вполоборота фигура главы семьи — Дженнаро Беллелли, демонстрируют нам новые эстетические позиции Дега, уже на тот момент бывшего большим мастером.

На портрете изображена тетя Эдгара Дега (по линии отца) с мужем и двумя дочерьми. Картина писалась во Флоренции, где художник гостили в доме Беллелли. «Неодолимое желание писать» и стремление оставить портрет как воспоминание о себе в семье тети, к которой Дега был нежно привязан, руководили художником. Ни над одной из своих картин Дега не работал так долго и упорно, как над «Семейством Беллелли», о чем свидетельствуют десятки этюдов и эскизов. Но на Салоне 1867 года публика не уделила должного внимания «Семейству...». Достоинства полотна были замечены лишь после смерти художника, когда в начале 1918-го содержимое его мастерской было назначено к распродаже. Накануне этого события портрет выкупил Люксембургский музей. После его закрытия, в 1947 году, картина выставлялась в Музее импрессионизма (Же-де-Пом), а затем поступила в Музей Орсе.

Япония — модная тема для Петербурга: у нас уже есть серьезная японская галерея, традиционно весенние недели японского искусства, не говоря уже о множестве отличных ресторанов. А Эрмитаж открыл выставку «Цвета Японии в творчестве Сэридзава Кэйсукэ». В экспозиции, разместившейся в Главном Штабе, — 80 работ Сэридзава Кэйсукэ (1895—1984) — мастера росписи по тканям из Сидзуока, города у подножия Фудзиямы.

Сэридзава с детства проявлял способности к рисованию, но, судя по всему, не мыслил о судьбе художника. Однако, когда ему было 18 лет, дотла сгорел роскошный дом его родителей, после чего Сэридзава неожиданно для всех решил пойти учиться на дизайнера. С тех пор художник не переставал практически ежедневно делать зарисовки и эскизы, фиксировал на бумаге свои идеи и впечатления. За неимени-



Эдгар Дега. Семейство Беллелли. Х., м. 200×250. 1858—1867. Из собрания музея Орсе, Париж

ем под рукой блокнота использовал разлинованные тетрадные листы, рекламные буклеты, оберточную бумагу.

В рамках традиционного японского искусства Кэйсукэ часто выступал как новатор, предлагая собственное видение предметов декоративно-прикладного искусства, соединяя различные техники. Так, он был первым художником, который начал расписывать створчатые ширмы «бебу» через трафарет, создавая великолепные картины и декоративные композиции. А кимоно собственного изготовления он называл «одеждой, которую никто не наденет». Для японцев, привыкших к скромным оттенкам и орнаментам, они были не совсем привычны из-за росписи крупным рисунком, полученной способом многократного наложения трафарета.

Или еще одна новация. Издавна в Японии дверные шторы «норэн» вывешивались в дверном проеме при входе в дом для защиты от солнца и посторонних взглядов. В начале XVII века их стали использовать в качестве вывесок мануфактурных лавок и ресторанов. Сэридзава в 1930-х годах положил начало новому явлению — декоративному «норэн», и теперь традиционные шторы, изготовленные им, начали служить украшением жилых помещений. Для изготовления «норэн» Сэридзава использовал домотканые полотна из хлопка, льна, шелка. На полотно в определенном ритме наносился рисунок — традиционное изображение сосны, сливы, бамбука или иероглиф, поме-

щенные в центре цветного тканого поля. Это мог быть и сплошь покрывающий ткань декоративный орнамент в виде гор, морских раковин, гончарных предметов и т. д., и ритмично повторяющиеся сюжетные композиции (по нескольку отпечатков на полотне).

Помимо росписи по тканям Сэридзава Кэйсукэ выполнял иллюстрации к произведениям японской литературы, которые тоже можно увидеть в Главном Штабе. Выставка подготовлена Эрмитажем (куратор — Татьяна Косоурова) совместно с Сидзуокским городским музеем Сэридзава Кэйсукэ, мэрией города Сидзуока и другими представителями с японской стороны.

Тем временем Русский музей продолжает ретроспективный показ произведений художников XX столетия. Для начала, в укрепление позиций советского искусства, в залах **Мраморного дворца** открылась вялая персональная выставка Петра Оссовского «Мой XX век», сопровождаемая рядом невразумительных жестов как со стороны музея, так и со стороны художника. Чего стоит только одно открытие выставки Оссовского, когда после хвалебных речей в адрес бывшего советского мэтра и его «достойного» искусства казачий хор грязнул «Боже, царя храни».

Зато другая выставка — Германа Егошина (род. в 1931 г.), открылась совсем в иной атмосфере: без всякой помпы, в теплоте и ис-



Сэридзава Кэйсукэ.
Плыущие морские караси.
Шелк. 1964

государственный эрмитаж

20 октября — 7 января. Вкус коллекционера. Голландская и фланандская живопись XVI—XVII веков из собрания Петра Семёнова-Тян-Шанского. Николаевский зал Зимнего дворца

1 ноября — 21 января. Эдгар Дега. «Семейство Беллелли» (1858—1867). Из собрания Музея Орсе. Зал № 334 третьего этажа Зимнего дворца.

10 ноября — 28 января. Цветы Японии в творчестве Сэридзава Кэйсукэ. Главный Штаб.

8 декабря — 11 февраля. Эрмитаж. Уединение. Фотопроект Юрия Молодковца. Главный Штаб

9 декабря — 4 марта. «Орлы и львы соединились». Геральдическое художество в книге

22 декабря — 11 марта. Поднесение к Рождеству: Огни карнавала. К 100-летию со дня рождения А.В. Воробьевского

24 декабря — 28 января. Мы рисуем в Эрмитаже

государственный русский музей

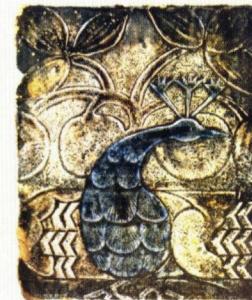
15 декабря — 15 января. Гербари любви. Посвящается 300-летию со дня рождения Карла фон Линнея. Михайловский замок

20 декабря — 29 января. Сергей Лобанов. Строгановский дворец

21 декабря — 15 мая. Времена года. Пейзаж в России XIX—XX веков. Корпус Бенуа

7 декабря — 10 марта. Михаил Врубель. Корпус Бенуа

30 ноября — конец января. Николай Андронов и Наталия Егоршина. Мраморный дворец



Михаил Врубель. Изразец-вставка «Павлин». Глина, формовка, рельеф, надглазурная роспись. 41×33,5. 1890—1900-e



Андрей Ланской. Композиция. Х., м. 24×33. 1940-е. ГРМ

музеем при участии галереи Антонио Сапоне в Ницце. Когда на пресс-конференции перед открытием Кийно неоднократно уверял присутствующих в том, что в искусстве уже давно все состоялось, он не кривил душой. Ведь это сказано и о нем. Кийно увлеченно создает своеобразные визуальные реплики, культурируя собственные пластические ходы как творческий метод, а произведения называя омажами (*«hommage»*). Обращение к творчеству Гогена или Гойи, Стравинского или Тцары, впечатления от православных икон, китайских изображений, скульптур с острова Пасхи или фотографий бронзовых греческих статуй — трансформируются им в пластический знак, выполненный акрилом, глицеро-спреем, чернилами по холсту или мятой бумаге. И эти работы, с одной стороны, отсылают к источнику вдохновения Кийно, с другой — к оригинальному художественному языку (а таковых много — от первобытного искусства до произведений художников XX века), который успешно позаимствовал француз.

Показать выставку Кийно в ГРМ задумала Евгения Николаевна Петрова, за что художник ей искренне благодарен. Для него показ в Петербурге имеет символическое значение. Отец Кийно — поляк, скрипач Варшавской консерватории, во время вооруженного восстания 1905 году был арестован, сослан в Сибирь, откуда бежал и сумел добраться до Петербурга. К занятиям искусством, в том числе музыкой, Ладислава приобщил именно отец. Мальчик рано увлекся рисун-

ком, но юношей получил не художественное, а литературно-философское образование в Арасе и Лилле, на католическом факультете. В 1942-м в судьбе Кийно произошел неожиданный поворот, по-видимому, имевший для художника особое значение. В этом году он пережил тяжелый кризис, после чего заболел и долгое время провел в санатории на плато д'Асси в Верхней Савойе. Там он встретил писателя Пьера Моруа, который открыл Ладисласу мир Ван Гога, Сезанна и Боннара. Лечачие врачи всячески поощряли первые живописные опыты Кийно, а его первая выставка состоялась в 1943 году в клинике Санセルльмоз. В 1949-м Кийно выставляется на Салоне независимых в Париже, после чего последовали другие выставки, заказы. В России работы Ладисласа Кийно показывались впервые.

Продолжая (после выставки Сержа Шаршуна) тему искусства русской эмиграции, Русский музей в **Мраморный дворец** привез выставку Андрея Ланского (1902—1976), приуроченную к 30-летию со дня смерти художника. Несмотря на заявленные «около 70 произведений живописи и графики, отражающих все основные периоды творчества» Ланского, экспозиция (в отличие от роскошного каталога) получилась достаточно скромной, и в нее вошли лишь 2—3 ранние работы, несколько абстрактных живописных полотен, одна мозаика, а в остальном — иллюстрации (бумага, гуашь) к «Книге Бытия». И, в общем-то, жаль, ведь Андрей Ланской не слишком знаком петербургским зрителям, а между тем занимает свою законную нишу среди художников-абстракционистов XX века и любит и знающей публикой и специалистами.

Андрей Михайлович Ланской родился в Москве в семье графа Михаила Михайловича Ланского. В 1908 году с семьей переехал в Петербург, где учился в Пажеском корпусе и частной гимназии, которые не окончил. До 1917 года не проявлял интереса к живописи, пока однажды не был потрясен работами Сергея Судейкина. После событий 1917 года семья Ланских бежала на юг, и в Киеве юный Андрей, неожиданно решив заняться творчеством, поступил в мастерскую Александры Экстер, где получил первые уроки живописи. Но через два или три месяца оставил учебу и записался добровольцем в Белую Армию. А в 1920-м, после поражения белых войск, уехал в Константинополь, откуда добрался до Берлина. Весной 1921-го прибыл в Париж, где сразу продолжил прерванные занятия. Брал уроки в Академии Гранд Шомьер, недолго работал с Судейкиным. Но самое лучшее образование, по мнению Ланского, он получил в залах Лувра и многочисленных художественных галереях Парижа.

В 1923 году Ланской принял участие в выставке группы «Удар», организованной русской культурной ассоциацией, а годом позже на Осеннем Салоне видный критик, собиратель и торговец произведениями искусства Вильгельм Уде был поражен холстом Ланского «Свадьба». С тех пор Уде и сам покупал его произведения, и также рекомендовал Ланского в галерее Бинг, где состоялась его первая персональная выставка. Несколько работ с выставки были проданы и вошли в музеинные коллекции.

В 1920-е годы Андрей Ланской много писал с натуры, испытал влияние импрессионистов. В 1928-м открыл для себя Кlee и Кандинского, чье искусство его действительно перевернуло, в результате чего в конце 30-х годов Андрей Ланской перешел от фигуративной живописи к абстракции. В 1942 году в галерее Берри-Распай, а в 1944-м — в галерее Жанны Бюше были организованы выставки его нефигуративных полотен.

Абстрактная живопись Андрея Ланского своеобразна, так как, кроме точной взвешенности формы, цвета и композиции, наделена в придачу еще и невероятно эмоциональным планом (что подтверждают и названия некоторых абстрактных работ: «Жестокость красного», «Доверие», «Беззлобная борьба»). Любопытно, как сам Ланской описывает процесс работы над произведением: «Пятно, наложенное на холст, стремится принять форму и борется с другими формами, уже наложенными на тот же холст. Результат этой борьбы — рождение картины». «Борьба продолжается, пока не будет достигнуто новое согласие — между формами и цветами».

Осенний выставочный сезон в Русском музее был насыщен до предела. С поистине стахановским упорством одна за другой организовывались выставки. Ко второй половине ноября ритм достиг апогея: каждый четверг — новое открытие.

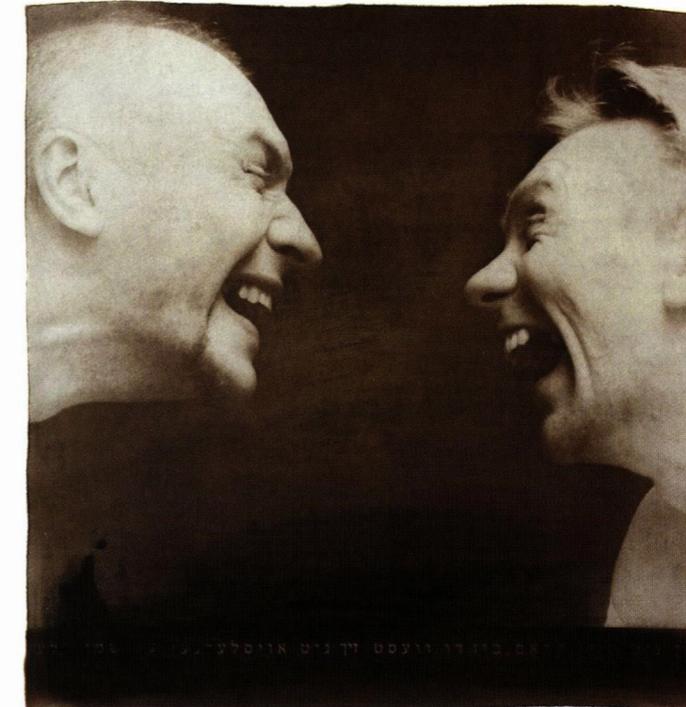
16 ноября в **Мраморном дворце** открылась выставка Татьяны Назаренко «Исчезающая реальность», около шестидесяти произведений актуальной московской художницы поколения 70-х (подробнее о ее творчестве — на стр. 6). В следующий четверг, 23 ноября, в **Корпусе Бенуа** уже представляли произведения Льва Ланца (куратор — Екатерина Николаева). А к концу осени, 30 ноября, как только залы второго этажа **Мраморного дворца** освободились от просоветского искусства Петра Оссовского, в них поселилась выставка других представителей поколения художников-шестидесятиников — Николая Андронова и Наталии Егоршиной. Художников, объединенных общей художественной и человеческой судьбой (с 1952 года они были женаты).

Творчество петербургского скульптора Льва Ланца (1941—2004) можно с полным основанием назвать значимым в истории развития современного искусства. Уже в период обучения в Институте им. И.Е. Репина (год окончания — 1968-й) самому художнику было ясно, что поиски новых тем и их пластическое воплощение для него невозможны в рамках принятых и отработанных клише. Ланца интересовали новые фактуры, ранее не использующиеся материалы, он увлеченно исследовал возможности объемной скульптуры, контрельефа и барельефа, двухстороннего рельефа. К каждому произведению художник выполнял множество эскизов, добиваясь задуманной формы, точности пластической фразы. Он умел и любил работать с пространством, которое радостно включал, а скорее даже — впускал в свою пластику как желанный воздух, который помогал дышать его скульптуре.

Неизвестно, как сложилась бы творческая судьба Николая Андронова (1929—1998), который в начале 1960-х годов произведением «Плотогоны» громогласно заявил о себе и своей приверженности «сурровому стилю», а заодно и советскому искусству в целом, если бы не знаменитый разгром Хрущевым выставки, устроенной к 30-летию МОСХа в московском Манеже. Тогда Андронову здорово досталось, вплоть до исключения из членов Союза художников (правда, позже приняли обратно). После этих известных событий художник «прозрел», отстранившись от общего пути, ушел во «внутреннюю эмиграцию», в собственный мир. Отныне в его искусстве преобладало внутреннее, личностное начало — изменился и пластический язык. Оставаясь приверженцем «сурового стиля», он для себя считал гармоничными и древнерусскую иконопись, и традиции русской школы второй половины XIX века, учился у живописи «Бубнового валета», впитывал эстетику Михаила Ларионова. И уже для подросшей дочери Марии (она, кстати, является инициатором нынешней выставки), решившей было поступать в художественный институт, Николай Андронов не пожелал официально принятой школы живописи, стал сам учить dochь.

Во многих произведениях Андронова звучит подтекст, подсказывающий легко угадываемый второй план, с позиций которого стоит заново взглянуть на этого художника (искусствовед Лев Мочалов назвал это качество Андронова «принципиальной метафоричностью искусства» художника). Андронов по-мужски насторожен и склон в изъявлении собственных чувств, живопись его умудренно сосредоточенна, а вот творчество его жены, Наталии Егоршиной (род. в 1926-м) — эмоционально звучное, открытое. Реальность Егоршиной всегда читается через призму интимного, которым она если и готова поделиться, то только опосредованно художественным способом, через свою живопись, все равно многое не договаривая (непрописанные черты, пустые глазницы). Последнее слово остается за художником.

В начале зимнего сезона Русский музей продолжит показ искусства прославленных классиков. 7 декабря в **Корпусе Бенуа** открылась долгожданная выставка Михаила Брубеля, и о ней нам в следующем номере журнала расскажет Сергей Михайлович Даниэль.



Григорий Майофис. Научись улыбаться, перед тем как открывать лавочку. Бромиль. 75x75 (размер в раме). 2005—2006



Мария Алексеева на фоне своего портрета из проекта «Familia» Виты Буйвид

игры кончились, и... будет интересно

Анна Матвеева

Если вы видели «Незнакомое „Кино“» в галерее «Д137», то выставка Григория Майофиса «Поговорки», открывшаяся в конце ноября в галерее Марини Гисич, стала ее прямой противоположностью. Вот уж фотограф, так фотограф — находка для искусствоведа, и в первую очередь для него.

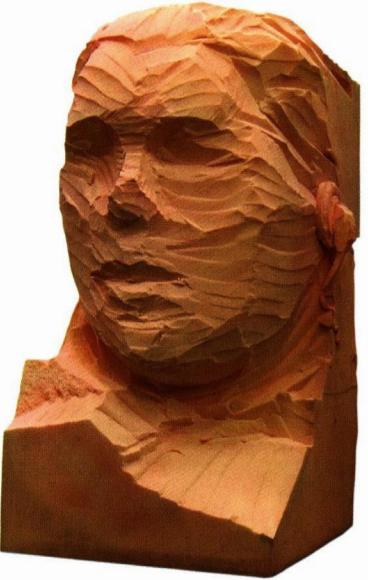
Майофис — это фотографический Гойя: он составляет мрачные, преимущественно черно-белые пастиши из обычных и совершенно необычных предметов; его излюбленный прием — выдавать мертвое за живое за мертвое, подменяя людей манекенами, зверей — чучелами, статуями, куклами, перемешивая их между собой... Жутковатые аллегории Майофиса можно долго и увлеченно расшифровывать, разгадывать, и привлекает он скорее ценителей интеллектуального кайфа, чем визуального. Визуально он бывает чрезмерно напыщен. Однако серия «Поговорки» как раз в этом смысле достаточно легка. Здесь Майофис снова играет в любимую игру — сводит несводимые образы. Могло бы показаться, что он направляет, буквально иллюстрирует поговорки, прилежно изображая слова посреди посудной лавки или свиное рыло в калашном ряду, — но подобрать реальные пословицы к майофисовским «обманкам» невозможно, и сами работы предстают абсурдными языковыми экспериментами, чистой сорокинщиной от фотографии.

А в Музее сновидений Зигмунда Фрейда прошла выставка другого художника, чья фотография во все петербургские времена считалась прямо-таки тестом на интеллектуальность. Проект **Виты Буйвид «Familia»** предельно двусмыслен. На ее снимках — семейные пары. За моделями Вита далеко ходить не стала — перед нами персонажи петерской и московской арт-сцены. Мужья с женами (и экс-мужья с экс-женами), кое-кто с детьми. Причесанные, приодетые («приодеты» в пышные резные рамы и сами фотографии), с широкими парадными улыбками — и с живописными синяками и кровоподтеками на радостных лицах и приупденных телах. Синяки у Буйвид получаются такими же искусственными, как и улыбки, но это и хорошо: многочисленные морали сей басни прячутся друг за друга и выглядывают друг у дружки из-за спины. Можно рассуждать о том, что семейное счастье и благополучие с глянцевых фотографий — лишь ширма, за которой скры-

ваются ссоры и драмы, неизбежные в любой семье. Но это рассуждение можно с легкостью перевернуть и заметить, что в спорах люди «притираются» друг к другу, и семья крепчает. Наконец, Буйвид ставит под вопрос и чисто фотографические реалии, пародируя язык глянцевой журнальной съемки знаменитостей, где все — лоск, и даже кровь и синяки смотрятся «стильно», и все фальшиво — и кровь, и улыбки, и любовь, и семья (не зря многие из пар в «Familia» в реальной жизни давно в разводе). Буйвид много снимает для глянца, и зажонки жанра знает не понаслышке.

Выставка «Мир Поролона» с прямо противоположной глянцевой фактурой презентации две недели в декабре проработала и в галерее Anna Nova. Поролон — и материал, и псевдоним **Сергея Шеховцова**, сделавшего себе имя как раз на поролоновых скульптурах и так и «сросшегося» с материалом. В Anna Nova Шеховцов показал полюзины новых скульптур и поролоновую же графику (она, в отличие от оригинального скульптурного ноу-хау художника, представляет собой обычный трафарет), и по новым скульптурам можно сказать, что известностью своей он обязан не только оригинальности материала. Его новые поролоновые скульптуры представляют повседневные сюжеты (женщина сушит волосы; атлет напрягает торс; из кофеварки льется умилительная струйка поролонового кофе), но в них Шеховцов очень грамотно раскрывает фактуру материала. Размашистые следы резца-ножа на поролоне делают его похожим на грубо отесанный известняк, и мягкий пористый материал подкупает в первую очередь иллюзией камня, хотя мы прекрасно понимаем, что перед нами не тяжелый камень, а воздушный пенополиуретан, который так и хочется пожаковать пальцами. Эта мимикрия, иллюзорность любимого материала художника — мягкая пластиковая пена, притворяющаяся камнем, дешевый упаковочный материал, притворяющийся дорогим и долговечным, — гораздо более эффектная находка Шеховцова, чем нарочито обыденная сюжетика его работ, которая у него скромно отступает на второй план.

Еще один «мимикрийный» материал изобрела московская перформансистка **Лиза Морозова**, приехавшая на один день в неформальную галерею «Белка и Стрелка» Виталия Пушницкого и Дмитрия



Сергей Шеховцов (Поролон). Музыка. Высота 115; Утро. Высота 130. 2006

Пиликина. Ее выставка и перформанс «Драммамаскарад» — отчет о пике художественной карьеры в современном искусстве: участии в Венецианской биеннале (Лиза в составе группы Escape представляла Россию в Венеции в 2005 году) и одновременно гневное обвинение, предъявленное Министерству культуры РФ. Стыд и позор: лучшие художники России, представляющие страну на главном художественном форуме мира, голодают. Великая страна не может досыта накормить нескольких своих лучших творцов, которых она сама же послала на чужбину. Короче, в Венеции группа Escape ради экономии питалась быстрорастворимой китайской лапшой. Эти самые макароны — длинные итальянские спагетти — полтора года спустя в «Белке и Стрелке» стали у Лизы невиданным выразительным средством: на натянутых вдоль стен струнах она развешивала сваренные здесь же макаронные нити, заплетая их в причудливые узоры и предлагая то же сделать зрителям. Узоры и узлы, по мнению Лизы — кандидата психологических наук, — отражают душевые особенности и проблемы их авторов, а для художника спагетти оказались интересным материалом: оставая и твердея, белые макаронные нити на фоне черной зеркальной панели превращались в хрупкую графику, в неизвестную науке письменность, психологический язык, пластически очень красивый. Надеюсь, «Белка и Стрелка» нашли способ сохранить произведение, а Лиза — развеять идею.

Наконец, тоже всего один день проработала выставка известного петербургского графика Юрия Александрова — «ППУ» в галерее «Navicula Artis» на Пушкинской, 10. ППУ — это Примитивные Печатные Устройства, к которым Александров, как книжный иллюстратор, питает давнюю страсть. Его ППУ действительно примитивны настолько, что представляют собой не утилитарную вещь, а грубую мощную скульптуру: деревянные бруски, на которых широким резцом вырезан зеркально перевернутый текст. Но что еще более интересно — Александров представил на выставке-однодневке свои рукодельные печатные альбомы, которые публике доводится видеть гораздо реже, чем ППУ.

Его альбомы — гимн шизофрении и одновременно аллегория самого процесса печати: бесконечно повторяющиеся одинаковые оттиски, снабженные каждый раз разными подписями, логически не связанными с рисунком; бесконечно повторяющаяся одна и та же фраза, снабженная разными иллюстрациями; разрыв смысловой связи между рисунками и текстом под ними; маниакальное стремление к печати, когда матрицей для оттисков становится все что угодно, от бытовых предметов до макарон (опять макароны!) в тарелке. Словно художник постоянно болезненно пропускает сквозь себя сам процесс рождения оттиска на бумаге (впрочем, у Александрова оттиски бывают и на ткани, и на кальке, и на чем угодно еще), заставляя мир непрестанно заучивать наизусть, сохранять в себе снова и снова один образ, одну фразу. Словно не перестает петь гимны самой возможности запечатлеть сказанное, зафиксировать увиденное. Александров редко выставляет альбомы. Вот и в «Navicula Artis» они были доступны зрителям всего несколько часов, хотя могли бы составить полноценную выставку на несколько недель. Художник делает их «для себя», совершенно бескорыстным образом.

Вообще тренд Петербурга сегодня, как кажется лично мне, — в проектах, сделанных исключительно из интереса, ради приложения творческой энергии, для собственного и окружающих удовольствия. Такое искусство сейчас — самое продуктивное, что есть в нашей жизни, а игры с выгодой и престижем — вот увидите — вскоре потихоньку переместятся в замкнутые резервации вроде газпромовской башни.

Молодежный образовательный центр Эрмитажа с 30 ноября по 10 декабря превратился в деловую контору. Здесь поселился целый «Офис» — проект молодой и успешной московской художественной группы ABC (Art Business Consulting).

По мнению куратора выставки, директора Петербургского филиала ГЦСИ Мариной Колдобской, ABC сейчас именно те, кто производит по-настоящему реалистическое искусство. И родом оно — из актуальной жизни, главный герой которой — менеджер среднего звена, безликий клерк безымянного офиса, один из многих, такой же, как все.

Организаторы полагают, что этот же «герой» является и одним из главных потребителей contemporary. «Мы делаем искусство» — лозунг группы ABC: Максима Илюхина, Натальи Стручковой, Михаила Косолапова. Их объекты, цифровая живопись и лайтбоксы «а ля Филипп Донцов» пародийны и как-то мрачно прикольны. Тупые офисные будни обрастают вязкой аурой триллера, а одинаковые офисные клетушки становятся частью загадочной головоломки-пазла.

В галерее «Д137» целый месяц путешествовали в Страну чудес посредством проекта Александра Стрельца, известного своим психodelическим настроением. «Holland dream trip» («Amsterdam. Путешествие во Сны») превратил ее интерьер в живое аудиовизуальное пространство, где каждый мог посетить мир грез.

«Турист-психонавт» Стрелец документирует свои поездки в реальную Голландию и в тоже время создает иллюзию некой волшебной страны, игрушечного государства из далекого детства. Его лавный художественный метод, фотография, привычно подкрепляется в его проектах и другими, имеющимися в распоряжении медиумами. Вообще-то лаконичный ранний ч/б Стрелец в отсутствие всякого, в том числе и психodelического, опыта, был куда интересней и обещал большее.

В галерее «10x15» в помещении «Борея» 17 ноября разрезали картину — на выставке Петра Швецова «Памяти Сахарова...». Художник совершил это действие сам, расчленив на девять частей одно из собственных живописных полотен.

Арт-подвиг Швецова, поддержанный Петербургским ГЦСИ и опытным куратором Владимиром Козиным, не нов. Подобные акции уже неоднократно совершались западными перформансистами. Великий акт «самосожжения», предпринятый в 1998 году Тимуром Новиковым в память о Савонароле, также принадлежит петербургской арт-истории. Автор, как полагают, пытался нам напомнить о теле (живопись изображала мясистую абстрактную тушу), об истории (судьба фрагментированных полотен) и даже о расщеплении атома (картина как элементарная частица искусства). В конце концов энергия разрушения — тоже сила, иногда благотворно сказывающаяся на поддержании художественного импульса.



Из проекта «Офис» группы ABC. Фото Мариной Гуляевой

искусство в зоне философии

За эффектным названием «Международная конференция по философии, политике и эстетической теории „Создавая мыслящие миры“», организованной офисом II Московской биеннале современного искусства (она состоится 1 марта – 1 апреля 2007 года), скрывалась вполне прагматичная идея легитимизации в России этого искусства с помощью известных западных философов.

Сам факт появления Московской биеннале можно интерпретировать (разумеется, существуют и другие мотивации) как осознание потребности такой легитимизации. Причем того регистра современного искусства, который презентируется в пространствах биеннале, кураторских проектов и т. п. В другом формате — ярмарок и галерейных продаж — процедуры конструирования иерархий, авторитетов, реальных потребностей и стимулированного ажиотажа почти завершены, но или по крайней мере динамическое равновесие спроса и предложения в этой сфере можно считать практически устойчивым. Биеннально-кураторский регистр остается для России «терра инкогнита», и в нем, строго говоря, «играют» только два художника — Дмитрий Гутов и Анатолий Осмоловский. Еще десяток авторов пользуются им время от времени.

По мнению Дмитрия Гутова, глубокий парадокс конференции и всей нашей ситуации состоит в том, что для легитимизации современного искусства пригласили ведущих европейских интеллектуалов, которым самим требуется легитимизация. На книжных шкафах кураторов по всему миру обязательны издания участников конференции Шанталь Муфф и Жака Рансьера (добавлю от себя — и не приехавшего по болезни Джорджио Агамбена). Но в наших условиях их доклады остались артистическим проектом. Современная философия не является обязательной ценностью — это властители дум лишь небольшой части университетской аудитории.

Если упрощать, то западные философы рассуждали о постпостиндустриальном мире: неразрешимости конфликтов и обязательной конфронтации в условиях демократических процедур (Шанталь Муфф); активности политических неформалов в наполненных мигрантами мегаполисах, глобализованных Интернетом (Саския Сассен); положении интеллектуала, выступающего против демократической власти потребителя, и протестующего художника, когда сам протест — зрелище, а зрелище — товар (Жак Рансерь).

Валерий Подорога оппонировал западным философам со своей «колокольни». По его мнению, философия завершила свое существование в пользу свободы. За последние 40 лет западные философы включились в политический процесс, утратив философские инструменты исследования. Они быстрее, чем все остальные, реагируют на ситуацию, и стремятся донести до власти взгляды интеллектуального сообщества. Но это не имеет отношения к философии.

Эстетическую сессию конференции составили доклады о славном прошлом протестующей Америки 1968–1970 годов (Молли Несбит) и необходимости борьбы за гуманный социализм как альтернативу надвигающемуся варварству (Борис Кагарлицкий). Между ними логично разместилось эссе Михаила Рыклина «Искусство в зоне турбулентности» — о конфликтах в зоне «карикатурных скандалов» на Западе и «антирелигиозных» выставок в России. По Рыклину, философы интересуют только произведения-события, меняющие контекст. Так было в случаях с Малевичем, Дюшаном, Кейджем, Бойсом, Уорхолом. Сейчас таких имен нет, событийность «выкачивается» из всего,

актуальному арт-процессу места не остается. Это приводит к разрушению системы конвенций о мирном сосуществовании искусства и общества, создании постпросвещенного государства, где оценка профессионалов уже ничего не решает. Поэтому невозможно предсказать, кого и чем обидит или оскорбит следующее произведение искусства.

Конференция завершилась парадоксальным афоризмом Шанталь Муфф: «Политическое искусство — это прогрессивное искусство, которое никого не волнует».

В дни проведения конференции в Москве работали две выставки, которые точно рифмовались с разговорами философов и могли заочно поспорить с Муфф. В Московском центре искусств на Неглинной был показан проект «Free party» кураторов из Гренобля Елены Ячниковской и Николя Одюро, который стал превосходным дополнением к докладу Саскии Сассен о глобальных мегаполисах и некоммерческом обмене в условиях рынка. Аудиопроизведения Конни Блом из Швеции «4'33» и «15 минут славы» отсылают не к хрестоматийной тишине Кейджа и высказыванию Уорхола, а к проблеме узурпации авторских прав в звукозаписи. Все, что записано на дисках, в том числе рев толпы, шум аплодисментов и т. д., защищено авторскими правами. Именно эти «посторонние» звуки воспроизводят аудиодорожки Блом.

Американская группа Critical Art Ensemble сняла видео о том, как их офис обыскивали полиция. Она заподозрила молодых людей в подготовке терактов, хотя те приобретали штаммы трех безвредных бактерий, разрешенных законом, для биотехнологических проектов. Любопытно, что во время работы выставки видеокассету украли, что говорит об актуальности темы тотальной подозрительности.

Французская группа «Dick head man Records» не играет музыку, она играет в музыку. Высвечивает свои записи в сети в открытом доступе и предлагает всем пользователям сочинять вместе. И никаких авторских прав.

Лара Альмарсеги из Голландии создает архив фотографий пустырей Амстердама и других мест по всему миру. Она призывает сохранить их от застройки. Иногда ей удается договориться с хозяевами земельных участков о сохранении пустырей на ближайшие два-три года.

Русский вариант социально ответственного искусства представил проект Леонида Тишкова «Ладомир. Объекты утопий», показанный в Крокин-галерее. Прямо на месте Тишков построил из натуральных итальянских спагетти (привет Маринетти!) и хлеба свой мир — оммаж русским космистам. 317 Председателей Земного шара из мякиша живут среди архитекторов (женского рода) Малевича, башен Татлина, лестниц в небо Федорова. Творяне шествуют по Солнцестану — столице Ладомира во главе с полутораметровым Будетлянином из макаронных «струн».

Физическая хрупкость макаронной материи адекватно репрезентировала утопичность идей и текстов космистов. Тишков создал почти нематериальную версию визуального искусства — не воспроизведимого, не транспортируемого, не обмениваемого ни в коммерческом, ни в символическом смыслах. Если воспользоваться идеями Марселя Мосса и Жоржа Батая, это такой Дар, на который невозможна ответить. Следовательно, по Тишкову, мы остаемся в вечном долгу перед художником.



Константин Рождественский. Девушка. Бумага, графитный карандаш.
15,7x13,2. 1933



Кимико Йошида. Невеста Кибер.
Автопортрет

лекарство от насморка

Музейные проекты, показанные в Москве осенью — зимой, препрезентировали две разные стратегии: выставку-шоу и выставку-исследование. ГМИИ создал шоу «Маски: от мифа к карнавалу», ГТГ провела исследование о Константине Рождественском. Галереи продолжают настаивать на проверенных именах.

«Маски: от мифа к карнавалу» сопровождала XXVI Декабрьские вечера Святослава Рихтера и была построена на соединении двух пространств. Первое — маска у разных народов, используемая в ритуальных целях. Второе — европейская карнавальная маска, которая скрывала лицо, для того чтобы его показать.

Музей попытался соединить этнографический материал и произведения европейских художников — Пьетро Лонги, Элизабет Вижелбрен, Поля Сезанна, мирикунчиков. В жанре шоу возможны самые разные вещи, тем более в сочетании с музыкальным фестивалем, который по определению театр. И все-таки представляется чрезмерным увлечение случайным набором живописи, подобранным по единственному принципу — персонаж должен быть с маской в руке или на лице. Пожертвовав частью холстов, можно было разредить сверхплотную упаковку масок, многие из которых были выставлены без каких-либо комментариев. Почему на маске бурятского бога войны Бегче расположены изображения пяти черепов? Для чего служила бурятская «габала», сделанная из человеческого скальпа?

Ничем не уступает собраниям ведущих российских музеев — ГИМу, Кунсткамере и РЭМу коллекция африканских масок Михаила и Леонида Звягиных с выразительными зооморфными и антропоморфными навершиями. Упомяну два предмета из их собрания. Бронзовая маска народа йоруба XVII века, происходящая из современного Бенина, представляет собой голову, ушедшую в грудную клетку и ставшую телом. Чтобы голова не ушла в пятки, руки придерживают ее за усы. От второго звягинского экспоната — единственной на всей выставке двойной антропоморфной праздничной маски — прямой путь к фотомонтажам Густава Клуциса и других мастеров русского авангарда.

«Маски», по версии ГМИИ, нашли логичное завершение в проекте Кимико Йошиды «Marry Me!», представленном в галерее RuArts. Художник делает фотоавтопортреты, примеряя на себя различные имиджи «невест». От буддистской маски, которая «высовывает» язык и выглядит просто взятой напрокат с выставки в ГМИИ, до «Невесты Екатерины Великой» с рубином в короне и темной вуалью и «Невесты



Маска. Бронза. Бенин (народ йоруба). XVII–XVIII века.
Из личной коллекции Михаила и Леонида Звягиных

Формально его биография такова: до начала 1930-х годов Рождественский — активно работающий художник, сотрудник ГИНХУКА, позже — дизайнер советских выставок за границей, верный слуга режима. Выставка не повторяет биографию Рождественского, она про другое — как художник всю жизнь пытался ответить на неразрешимый вопрос: каким должно и может быть визуальное искусство после «Черного квадрата»? Задает эту тему фрагмент записи Рождественского 1934 года: «Жест основательнее литературы, политики и злободневности». Рядом выставлена картина «Три грации» (из частного немецкого собрания) с тем самым жестом освобожденного труда, создающим искусство нового человека. Одновременно Рождественский не забывает об экспрессивных сочетаниях цветов на одеждах граций: бордовый — розовый, коричневый — белый, желтый — зеленый.

Планка серьезного разговора задана, авторы выставки возвращаются к мысли художника о необходимости пройти всю школу от пуантилизма до супрематизма, останавливаются на сезанистских опытах Рождественского, его работах, близких Де Кирико, Пикассо, немецким экспрессионистам. Серп, вонзенный в красный квадрат, в картине «Сноп» отсылает к Эль Лисицкому с его «Клином красным бей белых», переведенным в контекст мирного времени. В серии рисунков, сделанных на стандартных прямоугольниках бумаги, Рождественский сначала рисует «раму в раме», пытаясь вновь и вновь найти выход из черного квадрата. Поисками цвета вне пространства (супрематизм, по Рождественскому, преодоление оков материального мира, цвет — вне материала) стали картины «Косарь» и «Супрематический элемент в пейзаже», самые знаменитые произведения художника.

Сигналом, маркирующим его личную драму, становится портрет усталого Ивана Леонидова, блестящего архитектора, почти ничего не построившего. И рядом — фрагмент воспоминаний Рождественского: «Все, что мы знали, умели, понимали и могли сделать, оказалось ненужным и даже невостребованным. Оформление стало отдушиной».

Исторический парадокс состоит в том, что Рождественский остался в истории не просто востребованным, а неправдоподобно востребованным. Он стал дизайнером, то есть устроителем мира, что для русского авангардиста важнее, чем работа за мольбертом. Рождественский начинал до войны со всемирными выставками в Париже и Нью-Йорке, заканчивал много позже Брюсселем и Осакой. Всего художник выполнил дизайн почти тридцати выставок. Финалом его карьеры стало оформление мегапроекта «Москва — Париж, Париж — Москва», которое он во многом делал про себя и свое поколение. При всей внешней помпезности советских выставочных проектов это было в чистом виде конструирование будущего, которое в реальности если и существовало, то в лучшем случае в единственном экземпляре. То есть по сути Рождественский никогда не оставлял своих художнических поисков и продолжал работать над авангардным проектом. На выставке об этом говорится очень сдержанно, без пафоса. Просто рядом с фотографией Ричарда Никсона, посещающего советскую космическую выставку в Нью-Йорке, лежат два супрематических рисунка: 1980 года — «Пейзаж XXX века» и «Ноев ковчег XXX века». Квадрат стал трапецией, но художник ни на шаг не отступил от своего «Косаря», держащего в руках косу, а в голове «супремус».

10 лет МДФ — это:



Из архива Московского Дома фотографии

- более 1500 выставок молодых фотографов и классиков российской и западной фотографии;
- ежегодные масштабные фестивали: Международный месяц фотографии в Москве «Фотобиеннале» и Московский международный фестиваль «Мода и стиль в фотографии»;
- регулярные научно-практические конференции и мастер-классы по фотографии с участием ведущих отечественных и зарубежных фотографов и теоретиков искусства;
- регулярные конкурсы: с 2000 года ежегодный конкурс «Серебряная камера», с 2001 года конкурс «Серебряный венок» в рамках фестиваля «Мода и стиль в фотографии»;
- постоянно пополняющаяся коллекция (более 80 тысяч оригинальных отпечатков и негативов, от дагерротипов 1850-х годов до современной цифровой фотографии);
- долгосрочные программы: классики российской фотографии; новые имена; фотолетопись России.

Тема утраты (мы о ней говорили выше) проявилась и на показанной в той же ГТГ выставке Дмитрия Гутова. Такой же личной (что не свойственно циничным актуальным художникам) и такой же серьезной, как проект о Рождественском. Гутов, один из центральных персонажей постсоветского искусства, открыл серию из 15 персоналий, которые ГТГ готовит совместно с Галереей Марата Гельмана. Каждый проект — двухчастный: избранное и новые работы. Из прошлого Гутов выставил фотодокументацию нескольких инсталляций-переинтерпретаций: в частности, «Над черной грязью» (1994), отсылающую к канонической советской картине Юрия Пименова «Свадьба на завтрашней улице», и «Воланы» (совместно с К. Бахоровым, 1992), мотивированные фильмом Антонио «Забриски-Пойнт». В обоих случаях марксист Гутов задает зрителю проклятые вопросы. У Пименова доски были проложены к вечному счастью через романтическую грязь строк социализма, у Гутова — землю и доски, которые никуда не вели, специально завезли в помещение коммерческой галереи. Несовсемые «Воланы» рядом с «большим взрывом» общества потребления из фильма Антонио выглядят единственным возможным исходом из этого общества. Впрочем, возможны и другие интерпретации: о гутовских вещах написано много. Совершенно неожиданное личное высказывание художник делает во второй части проекта, состоящей из трех видео 2006 года. Когда их смотришь, то понимаешь, почему много пишущий Гутов категорически отказался комментировать этот проект: исповеди не обсуждают.

Три коротких его фильма — о судьбе российского художника, который занимается актуальным искусством. Внешне все выглядит академично: снова классическая вещь и реакция на нее Гутова. Но рядом с репродукцией «Оттепели» Федора Васильева — Гутов, пытающийся выбраться из непролазной смеси грязи и мокрого снега. Художник мог бы снять модель, но сам купается в ледяном месиве, устраяя возможности иных толкований. Картина сопровождается романом Шостаковича на текст из журнала «Крокодил», в котором персонаж, побитый хулиганом, отказывается жаловаться в милицию. Намек на разгром нескольких выставок очевиден. Видео «Легкий сон» — попытка художника Владимира Дубосарского в сопровождении нежного романса Даргомыжского — Пушкина о тихих слезах примерить берет, какой носит на знаменитом автопортрете Рембрандта. Но вместо элегантного аксессуара на голове художника оказывается кусок прозрачной пластиковой упаковки. Двойная ирония состоит в том, что гутовской моделью служит едва ли не самый коммерчески успешный российский художник.

Закономерно финальное видео: академический детский хор поет патриотическую песню «Прощайте, скалистые горы», мозаичные «Чайки» Александра Дейнеки вечно парят над станцией метро «Маяковская», а птицы Гутова, нарушая все законы, летают крыльями вниз. Художник, если он хочет быть актуальным, обречен летать именно так или он наверняка окажется в «оттепельной» канаве. Круг повествования замыкается, звуковой ряд подобран настолько точно, что еще долго звучит в ушах, заставляя прокручивать в мозгу видео.

Арт-пространство между московскими музеями и галереями давно занял Московский Дом фотографии, который отметил свое 10-летие большой выставкой **Александра Родченко** и избранным, накоп-

ленным за это время. О проекте Родченко подробно рассказано в других материалах номера; в нашем контексте важно, что МДФ показал личную драму художника. Блестящий мастер конструктивизма оказался в отличие от Константина Рождественского действительно не востребован. Пейзажные фотографии Родченко — такие, как «Упавшая сосна» (1933) в луже или «Портрет акробатки» (1940), выглядят жалко на фоне шедевров 1920-х годов. Невозможно не остановиться около «Караула у Шуховской башни» (1929). Часовой в ракурсе «наклонен» в ритме телебашни. Вышка, на которой он стоит, «врезана» над другим углом, образуя на плоской фотографии объемную композицию.

Рядом с Родченко МДФ выставил эскиз своей будущей постоянной экспозиции. Сейчас нет смысла перечислять хрестоматийные имена от Александра Гринберга до Сергея Браткова, все авторы показывались персонально либо в доме на Остоженке (там сейчас строится новое здание МДФ), либо на одной из шести Фотобиеннале, прославивших МДФ. Из классиков отмечу «Девушку с веслом. ЦПКиО» (1930) Марка Маркова-Гринберга. Снимок нагой модели (позже девушек в парках одели в семейные трусы и майку) лучше любого текста доказывает связь советской эстетики здорового тела с Арно Брекером. Коллекция МДФ постоянно пополняется: среди новых поступлений как «чистая» фотография — например, серия Али Есиповича «Счастье» о неравных по возрасту браках, показанная на ее персоналии в ГРМ, так и photo-based произведения — такие, как «Кухонный супрематизм» группы «Синие Носы». Другие части этой серии недавно попали в постоянные экспозиции ГТГ и Московского музея современного искусства (только после Венецианской биеннале 2005 года, где был представлен дуэт Вячеслава Мизина — Александра Шабурова).

Все, кого выставляли московские галереи, относятся к художникам известным или очень известным. Stella Art Gallery на Мытной улице показала абстракции **Алены Кирцовой**. Художника, который вслед за Рождественским пытается ответить на вопрос, что делать после «Черного квадрата». Кирцова, работая в этом направлении, выбирает линейную абстракцию, игру с горизонтом. В «Пейзаже № 7» коричневая масса «земли» находится в равновесии с желто-зеленым небом. В «Пейзаже № 8» небо снизу выдавливает землю на узкую полоску горизонта. Используя спокойную гамму цветов, Кирцова добивается мощной энергетики образа.

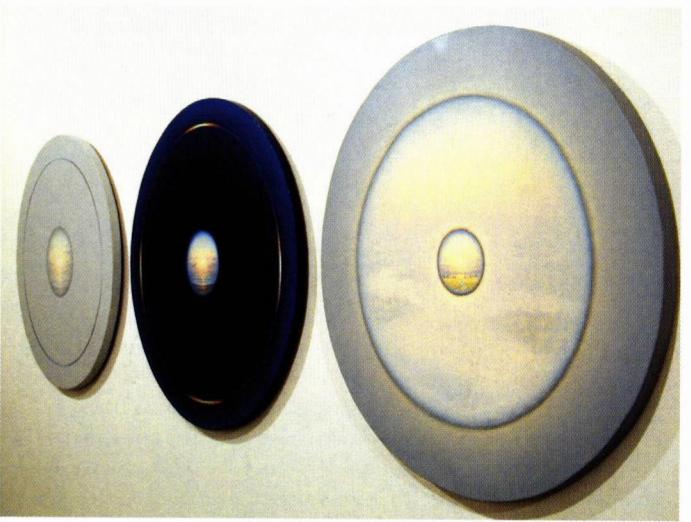
Та же Stella Art, но уже в Скарятинском переулке, предъявила изящную иллюстрацию к хрестоматийной мысли Жана Бодрийара о том, что обмен вещами полностью заменен обменом знаками. **Киевская группа ИНМ** (Институция нестабильных мыслей, в нынешнем составе — Александр Гнилицкий и Леся Заяц) построили инсталляцию «Media-comfort» из самых распространенных домашних объектов — дивана, настенной тарелки, ковра и лампы. Но вместо тарелки сотни ее видов последовательно проецируются на белый круг, очерченный на стене. То же самое происходит с ковром, лампа нарисована на куске холста. Только диван вроде бы существует физически, но по нему постоянно бегают «штрихи-коды» других диванов. Художники совершенно правы, в медиальном мире симулякры создают медиа-комфорт. Вопрос в том, можно ли жить в таком мире.

Материалист, ветеран нонконформизма **Андрей Гросицкий** показал в галерее «Файн Арт» новые вещи из проекта «Застрявшее...». Его объекты можно назвать «живописноборчеством». «Коричневая краска» Гросицкого — настоящая краска, вытекающая из проржавевшей банки, которая стремится преодолеть плоскость картинной рамы. Другая банка застrevает в раме, объект так и называется — «Она застяла»; ржавое разложившееся создание, отслужившее свой век, вряд ли вызовет сочувствие зрителей и не претендует на него. Замок не открыт — он проржавел, а колечко ключа намертво заперто рамой.

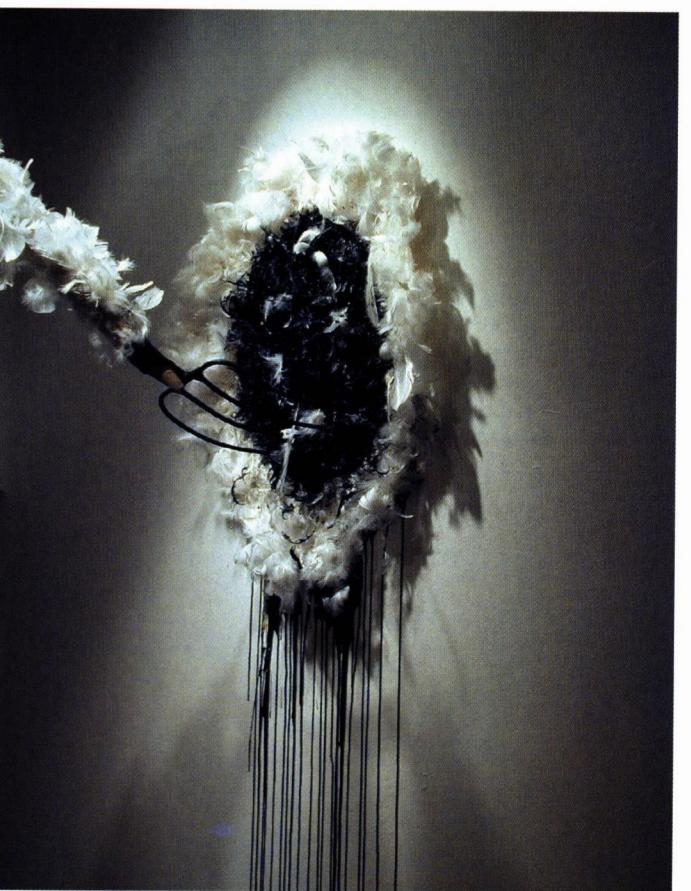
О попытке преодоления плоскости холста — живопись **Сергея Шаблавина** «Формула пейзажа», показанная в Айдан-галерее. Последователь Эрика Булатова оказывается слабее своего гуру. Как



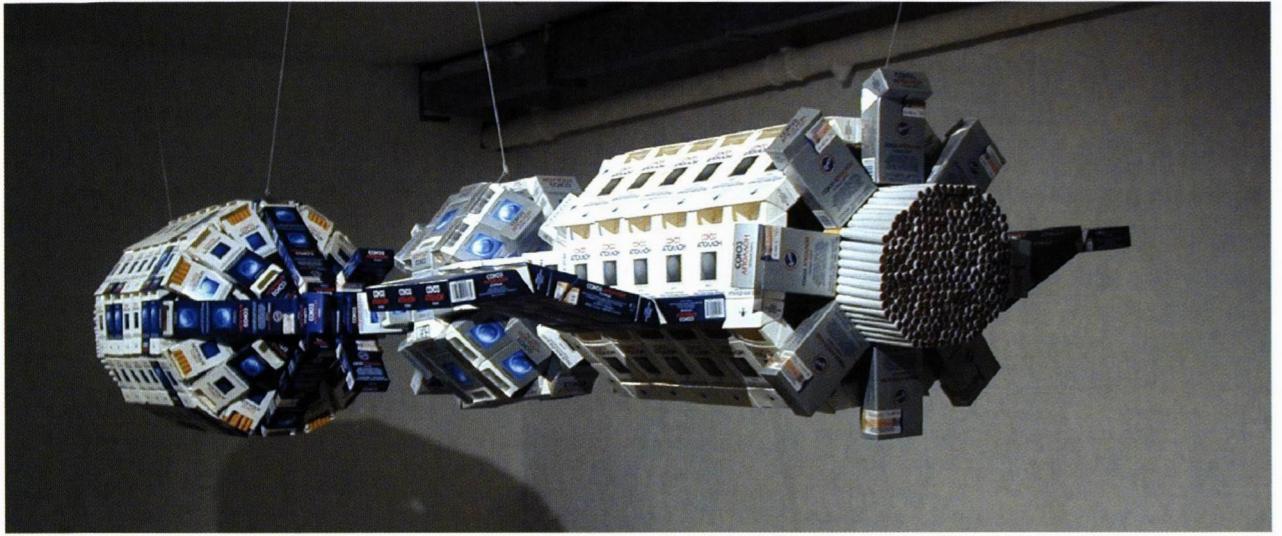
Андрей Гросицкий. Коричневая краска. X, м., смешанная техника. 93x100. 2006



Сергей Шаблавин. Круг в круге. 1979



Алексей Кострома. H5N1.sweet sleep. Фрагмент инсталляции



Алексей Каллима, Инна Богуславская. Союз—Аполлон. Скульптура. Из проекта «Происхождение видов»

чисто геометрические построения, так и рельсы, уходящие за горизонт, явно проигрывают мощным булатовским формулам «Входа нет» или «Вот». Не спасает и круглый формат холста, создающий иллюзию бесконечности, но несущий оттенок салонности.

Вновь после весенней Фотобиеннале в Москве показался ныне берлинский художник **Алексей Кострома**. Увы, сравнение нового проекта «H5N1.sweet sleep» на темы птичьего гриппа с весенным проектом RED о спасении пером после нападения на Кострому скинхедов в берлинском парке оказалось явно в пользу последнего. Понятно, что Кострома, как тотальный сторонник пера и пуха, не мог молчать, когда по одному подозрению в заболевании под топор шли миллионы птиц. Даже если они таили настоящую угрозу. Но идея опирать рисунки головы Мак Дака и медиализированный сюжет с головой Олоферна выглядят похожими на попытку приручения брутальной эстетики Гоши Острецова. Ключ к трагедии под название H5N1 не найден. Это особенно заметно на фоне ранних работ, выставленных рядом, — «Оперение Магритта» и «Оперение Дюшана», обе — 1994 года.

После получения премии «Инновация» **Алексей Каллима**, вероятно, решил отложить чеченскую тему. Проект «**Происхождение видов**», созданный совместно с **Инной Богуславской**, — о том, как об-

щество потребления неизбежно перемалывает великие идеи, сохранив собственную сверхживучесть. Каллима — Богуславская материализуют знаменитую стыковку американского «Аполлона» и советского космического корабля «Союз» с помощью сотен пачек одноименных сигарет и их вредоносного содержимого. Эйфория сотрудничества и взаимопомощи оборачивается запахом дешевенького табака. Зато пачка Marlboro живет, хоть сложи ее могильным надгробием с надписью Smoking kills, хоть сотри надпись: маляры нарисуют обертку заново. Серия мини-объектов, помещенных в прозрачные боксы, заканчивается изображением тени от пачки; сигарет нет, но осталась тень — значит, разрекламированный яд по-прежнему существует.

Место декабрьского постскриптуума принадлежит изящному проекту **Павла Пепперштейна** «**Сказка о Пентагоне**», показанному галереей «Риджина». У писателя и художника неразрывны текст и визуальный ряд. Они — об американских солдатах, ставших, с одной стороны, всемирно узнаваемым брендом, с другой — «инопланетянами, заброшенными в запутанные сюжеты Земли... Они обречены на победу, за которой их ждет поражение — насморк».

Не таково ли актуальное искусство, которое завоевало мир, но может погибнуть от тривиальной болячки вроде природной жадности донаторов или непродолжительного снижения курса валют.



Из проекта Павла Пепперштейна «Сказка о Пентагоне»



Демиен Херст. Тайная вечеря. Печать на ткани. 152,2x200,6

лекарство от демиена херста

В декабре в Москву на три дня приезжал DH — самый известный художник поколения YBA (Young british artists), возможно, последняя персонализированная мировая знаменитость. Он успел прославиться в досоветовую эпоху, которая нынче вытесняет художника-автора в область «ников» и интерактивного творчества с бесконечным числом участников. Проект Херста «Новая религия», показанный в галерее «Триумф», оказался абсолютно российским, как будто художник создал его здесь, а не в Лондоне. Наверно Херст, имевший в детстве сложные отношения с католической верой, решил высказать к ней свои, вполне политкорректные, претензии. В России «Новая религия» считывается иначе.

В нескольких минутах прогулочного шага от моего дома расположено пять, нет, уже шесть аптек, в том числе — две круглосуточные. В постсоветские времена в одночасье открывались и также бесследно исчезали супермаркеты и клубы, рестораны и бутики. Торговля лекарствами незыблема, она постоянно растет. Аптека стала нашим храмом, куда мы ходим молиться почти ежедневно. Ветхим Заветом служат травники, Новый Завет заменен справочником фармацевта, Богом назначен парацетамол. Именно эту таблетку Херст превращает в мраморный монумент-медаль, памятник не фармакологии, но нашему е поклонению. Вера в спасительную силу синтетического снадобья, мультилипированная рекламой, становится верой в бессмертие, легким и простым путем преодоления извечного страха смерти. «Распятие» по Херсту трансформируется в линейную комбинацию скрещенных «дорожек» из разноцветных пилюль, «Небо» поблескивает баночками с капсулами и алюминиевой фольгой упаковки.

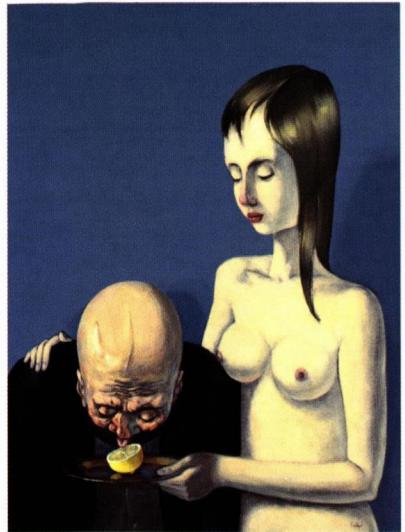
Четырнадцать шелкографий из серии «Остановки Христа по дороге на Голгофу» заменяют 14 канонических сюжетов. «Омовение ног», «Молитва за последователей», «Десять казней египетских», «Гибель

Содома» превращаются в аспирин, премарин, комадин и далее по списку. Читайте на ночь тот самый справочник по фармакологии. Препарат лицензирован, все права защищены. Главная таблетка, изображенная на шелкографии «Святая троица», предназначена не для приема, а для молитвы. Она содержит Бога-сына, Бога-отца и Бога — Святого духа. Ровно по 33,3 процента на каждую ипостась.

Только однажды в своей «Новой религии» Херст отклоняется от архивации фармацевтики. Шелкография «Тайная вечеря» — карта мира, где выделены 12 стран, обладающие ядерным оружием или ведущие его разработки, и едва заметный на карте Израиль, он же Иисус Христос и 13-я ядерная держава. Эта шелкография напоминает урхоловский принт «Карта восточной части СССР. Ракетные базы» (1985/1986), переведенный в глобализованный контекст XXI века. Херст педантично воспроизводит известные ему сведения о количестве боеголовок у каждой державы, не забывая и о тех странах, которые еще только ведут научные и технические разработки смертоносной бомбы. Перед угрозой ядерного уничтожения страх смерти оказывается непреодолимым. Кто кого предаст на «Тайной вечери» Херста, уже не суть важно.



Демиен Херст. Евхаристия. Мрамор. 6,4x17x17. 2005



Виктор Пивоваров. Девушка с лимоном. Х., м.
100x75. 2005



Екатерина Раскина. Вита (девочка в красном платье). Б., коллаж. 64,2x49,9. Конец 1960-х



Галина Быстрицкая. Онфлер. 2001

К нам снова приехал Виктор Пивоваров! Ну, ладно, хорошо — не к нам, но близко. И не в Петербург, а в Москву. Все-таки нечасто проходят выставки этого талантливого художника на родине. И все-таки он вернулся. Успех состоявшихся пару лет назад московской и петербургской ретроспектив Пивоварова готова повторить его выставка «Едоки лимонов», открытая с 16 декабря по 15 января в Московском музее современного искусства.

«Едоки лимонов» демонстрирует пивоваровские работы последних нескольких лет. Произведений много — экспозиция заняла четыре этажа здания в Ермоловском переулке. Живущий в Праге Виктор Пивоваров — художник чувствующий, умный, профессионально вооруженный. И к тому же его актуальная концептуальность всегда дружила с его мастерством, а опыт 1970-х никогда не мешал его работе с книжной иллюстрацией. Сейчас он — один из немногих русских, кто способен заинтересовать западных кураторов. Пивоваров с успехом участвует в contemporary-проектах (например в Tate Modern), и в официальных показах российского искусства — таких, как недавний проект «RUSSIA!» в Музее Соломона Р. Гуггенхайма в Нью-Йорке и Бильбао.



Из серии «После первого огня». 28x35. 2006. Фото Ирины Анниной



О возросшем интересе к изобразительному искусству Советской России можно судить хотя бы по оживлению, связанному с этими «позициями», на российском и на международном антикварном рынках. Растут-таки цены на произведения советских художников, иногда даже превышая стоимость работ академистов XIX века. (Ну не заслуга ли это Бориса Гройса и Екатерины Деготь, терпеливо выводящих хорошо знакомую им тему из вынужденного и временного забвения?) И потому неудивительно, что в канун Нового года и Рождества — в самые горячие денечки года, 19—24 декабря московский ЦДХ проводит III художественную ярмарку «Полвека советского искусства. 1920—1970-е годы».

Живопись и графика «официальных» мастеров, художников союзных республик, «сурowego стиля», фотографии и фотоархивы, плакаты, фарфор, скульптура и художественное стекло. Масштабная выставка привлекла 44 галереи из Москвы, Санкт-Петербурга, Лондона (в первой подобной ярмарке их было всего 27). Среди спецпроектов — аукцион советской живописи, экспозиция «Постреволюционный плакат 1920-х годов» (Галеев-галерея), выставки Михаила Рудакова и Екатерины Раскиной (Галерея «Ковчег»), Габриэль Белолярцевой-Вайсберг (частная коллекция «Габриэль»), Ивана Годлевского и Сергея Герасимова (Галерея Владимира Каплунова), Гаяны Каждан (Галерея Г.О.С.Т.), а также персональная экспозиция нонконформиста Евгения Михнова-Войтенко (галерея «Львиный мостик»).



Фрагменты выставки Марьяны Бозуновой «Датская коллекция» в ВЗ «НоМИ»



датская коллекция

ВЗ «НоМИ». Марьяна Бозунова. Датская коллекция. Керамика, графика. 7 — 20 ноября.
При участии флориста Елены Клюевой

Внеплановая для «НоМИ» выставка художника Марьяны Бозуновой была инициирована самой жизнью. Талантливый и востребованный художник создал новую коллекцию керамики, которая, что называется «на корню», была приобретена датской галереей. И художник чуть-чуть загрустил — любовно созданные им хрупкие веселые вещи уезжают из России, так и не увиденные питерским зрителем. Отсюда и поспешность в организации выставки Марьяны Бозуновой в ВЗ «НоМИ», отсюда и ее название — «Датская коллекция».

Безусловно точно в стилистику этой подборки керамики попал еще не видевший ее Михаил Трофименков, озаглавивший анонс о ней в «Коммерсанте» «Датский сад». Это и впрямь сад — с райскими птицами, диковинными рыбами, невиданными цветами и причудливыми фруктами-овощами, хрупкость которого организаторы выставки и ее куратор Александр Котломанов решили подчеркнуть присутствием живых растений в экспозиции. Так к участию в «Датской коллекции» была привлечена известный петербургский флорист Елена Клюева (знакомая постоянным посетителям «НоМИ» по проекту «Отель 15 звезд»). Итак, сказка, сон, нега и нежность, востребованные на родине Андерсена и покидающие Петербург.

Несколько слов об истории создания «Датской коллекции». В 90-х годах состоялось знакомство Марьяны с любителем и коллекционером русского искусства и, по словам художницы, «просто замечательным человеком» датчанином Фридриком Ниппером из маленько-го морского города Скагена на севере Дании. Постоянные встречи с ним и его женой Кирстен со временем переросли в крепкую дружбу. За это время расширился и круг датских знакомых художницы, среди которых оказалась Марин Магнусдоттер — владелица галереи «Katedralen». Именно она начала устраивать ежегодные выставки петербургских художников в Скагене, вместе с живописью и графикой которых экспонировалась и керамика Марьяны Бозуновой. С 2002 года эти выставки стали регулярными.

Нынешняя «Датская коллекция» включила в себя более 50 предметов, все работы выполнены из шамота, расписаны цветными глазурями и эмалями. Выставку дополнили фотографии ч/б еще не побывавшей в печи керамики и подборка авторских пастелей Марьяны Бозуновой. После показа в ВЗ «НоМИ» «Датская коллекция» уехала к морю, в любимый художницей Скаген.



Марина Азизян с куклами из своего нового проекта. Фото Евгения Терехова

марина азизян: неужели никто не рассердится?

ВЗ «НоМИ». Марина Азизян & С°. Письма только для своих. Художественно-культурная акция.
При поддержке консульства Королевства Нидерландов. Январь — февраль 2007

Марина у нас любимая. Так, как она скажет — не скажет никто. И хвалить так взахлеб уже многие разучились. И ругать тоже. Ей ночью звонишь, чтобы справиться, как там она — со своим бронхитом, она тебе и про Мариночку Дмитревскую, и про Танечку Москвину, и про Быкова — замечательная книжка о Пастернаке, и про Сокурова — он все равно дико талантливый. Всех защитит, всех пригвоздит, одним словом — Марина Азизян.

Вот так когда-то — уже, наверное, около года назад, мы узнали от нее о сказках Тоона Теллегена. Теллеген (настоящее имя — Antonius Otto) — голландский писатель с русским дедом по фамилии Телегин. На родине его страшно любят и называют «амстердамским Хармсом». Теллеген сочиняет сказки для детей «как нежного, так и пре-клонного возраста». Так для кого же они?

А вот это уже вопрос второй. Вы сами себе ответить можете — давно взрослые-то? Моя мама говорит, что взрослыми люди становятся после смерти родителей. А до того — счастливое детство: хоть тебе двадцать, хоть пятьдесят. Вот этими-то сказками и «заболела» наша Мариночка Азизян: «Письма только для своих», «Неужели никто не рассердится?», «Не все умеют падать», «Почти взаправду», «Две старые старушки». (Кстати, последняя сказка посвящена двум очаровательным бабусям-лесбиянкам, любительницам вина и сапожного крема.) А болеть она умеет — так же как и бронхитом, это у нее надолго. Так родилась идея «художественно-культурной акции» и марининого спектакля с ее куклами и актерами (Ирина Кривченок, Анна Миронова, Тимофей Осипенко) в нашем зале. Еще будет выставка. И в придачу Азизян обещает нам что-то типа старых вечеров знакомств. Ну, и что нам после этого сообщить в рекламно-информационные СМИ о готовящемся событии? Разве то, что «НоМИ» живет в предвкушении счастья, потому что сказка нам по определению обещана?

Мы, кстати, еще сами до конца не знаем, как все это получится. С Азизян непросто: она командует, она многое — молча и упрямо — делает руками, она разговаривает со своими куклами, а с тем, кто ей не по душе, или даже не с ними, но нет настроения, — ни-ни. Короче,

строчка сказки Теллегена — «Ни дня Белка не сидела дома...» — это про нее. А вот дальше...

«Ни дня Белка не сидела дома. По утрам она скатывалась со своего бука в мох, а то и с кончиком нависшей над прудом ветки — прямо на спину Стрекозе, и та безропотно переносила ее на другой берег. Белка никогда не выбирала тропинок, а просто пускалась по первой попавшейся. Но, если тропинка разветвлялась, Белка непременно сворачивала на боковую, и, если ей удавалось забыть планы на сегодняшний день, она их забывала». («Однажды в полдень», перевод Ольги Гришиной).

И вот это уже не про нее. Начитавшись сказок, Марина, что называется, уперлась. Вот уже год, как шьет кукол, договаривается о музыке с композитором Игорем Друхом, ведет переговоры с консультативом Нидерландов (может быть, и сам Теллеген приедет на родину деда), работает с актерами. Главные персонажи озвучиваются Ирина Соколова, Елена Попова, Слава Захаров и Сергей Дрейден.

Персонажи Теллегена — Муравей, Белка, Медведь, Богомол, Лебедь, Еж — постоянно попадают в какие-то абсурдные ситуации, хотя, если подумать, ничего такого уж абсурдного. Все как в жизни: скука, праздники, дни рождения, ссоры и примирения. Все «почти взаправду».

«Как-то раз по дороге к Слону — он собирался переезжать и ему требовалась помощь, — она увидела извилистую песчаную тропку, уводящую зигзагами вбок. У тропки стоял указательный знак: «Путь на край света». „Туда-то мне и надо!“ — решила Белка. Но, к ее разочарованию, там вскоре опять обнаружилась боковая тропинка, на которую она просто не могла не свернуть, даже если ей этого и не хотелось.

«Тупик», — гласил указатель».

Туда нам и дорога — подумали мы и решились на новый эксперимент с Мариной Азизян. Неужели никто не рассердится?

Лиза Вергин



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
Магазин «Fine Arts» — Соляной пер., 16
Книжный салон РНБ — Садовая ул., 20
Салон Центра графического искусства — аэропорт «Пулково»
Киоск в Академии художеств — Университетская наб., 17
Музей городской скульптуры. Новый зал — Невский пр., 179/2, лит. А
Музей нонконформистского искусства — Пушкинская ул., 10
Выставочный центр Союза художников — Б. Морская ул., 38
ЦВЗ «Манеж» — Исаакиевская пл., 1
Галерея «Арт-Взгляд» — Железнодорожная ул., 3
Галерея «Креатив» — ул. Бакунина, 5
Галерея «Борей» — Литейный пр., 58
Галерея Михайлова — Литейный пр., 53
Галерея Третьякова — Пионерская ул., 2
Галерея «Гильдия мастеров» — Невский пр., 82
Галерея «Голубая гостиная» — Б. Морская ул., 38
Галерея «Сельская жизнь» — Новосельковская ул., 16
Галерея «Мансарда художников» — Б. Пушкарская ул., 7
Музей «Царскосельская коллекция» — г. Пушкин, Магазейная ул., 40
Галерея «Астро-Софт» — Литовская ул., 10
Галерея «Anna Nova» — ул. Некрасова, 28
Галерея «МАрт» — ул. Марата, 35
Галерея-студия «Альбом» — 5-я линия Васильевского острова, 36
Галерея «Ars Magna» — Каменноостровский пр., 26—28

Москва

Ассоциация искусствоведов — Гоголевский бул., 10
Магазин «Книга и ремесло» — Б. Садовая ул., 3
Магазин издательства «Ад Маргинем» — 1-й Новокузнецкий пер., 5—7
Магазин «Летний сад» — Б. Никитская ул., 46
Магазин «Fine Arts» — ул. Забелина, 1
Музей современного искусства — ул. Петровка, 25
Музей современного искусства — Ермоловский пер., 17
Кафе «Пироги» — ул. Б. Дмитровка, 12/1
Книжный салон «Русское зарубежье» — Н. Радищевская ул., 2/1
Книжная лавка архитектора — ул. Рождественка, 11
Книжный магазин «Билингва» — Кривоколенный пер., 10, стр. 5
Книжный магазин «Фаланстер» — Мал. Гнездниковский пер., 12 / 27
Проект «Книжный клуб ОГИ» — Потаповский пер., 8—12, стр. 2
Центр современного искусства «М'АРС» — Пушкарев пер., 5
Государственный центр современного искусства — Зоологическая ул., 13
Галерея «На Солянке» — ул. Солянка, 1—2, стр. 2
Галерея предметного искусства «Новодел» — Б. Палашевский пер., 9
Галерея искусств Зураба Церетели — ул. Пречистенка, 19
«Крокин-галерея» — ул. Б. Полянка, 15
Арт-маркет «Передвижник» — ул. Фадеева, 6
Галерея «Практика» — Трехпрудный пер., 11/13
Галерея «Древо» — М. Никитская ул., 16/5

По вопросам приобретения и подписки на «НоМИ» в России
обращаться к официальным представителям:

в Москве: центр современного искусства «М'АРС» — Пушкарев пер., 5, тел. (095) 923-5610
в Омске: галерея «Квадрат» — ул. Лермонтова, 77, тел. (3812) 51-0096
в Костроме: галерея «Перpetuum-Арт» — Московская ул., 48-а, тел. (0942) 53-7433
в Петрозаводске: Выставочный зал Карельской филармонии — ул. Кирова, 12, тел. (8142) 78-5547
в Уфе: галерея «Мирас-Уфа» — Революционная ул., 55, тел. (3472) 23-1771

Полный список региональных распространителей «НоМИ» опубликован в предыдущем номере журнала

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

