

Новый Мир Искусства

НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art
Die Neue Welt der Kunst

1/54/2007



издатель ООО «Редакция журнала „Новый мир искусства“»
директор Юрий Калиновский (yuriy@worldart.ru)
главный редактор Вера Бибинова (vera@worldart.ru)
заместитель главного редактора Александр Котломанов (kotlomanov@worldart.ru)
бильд-редактор Александра Калмыкова (kalmukova@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 Вертин
коммерческая служба Дмитрий Седых
производственный отдел Александр Гончаров
экспедиторская служба Леонид Новожилов (pr@worldart.ru)
фотосъемка: Марина Гуляева, Дмитрий Новик, Александра Калмыкова
допечатная подготовка Александр Балабанов
техническое обеспечение Сергей Ивахно

Редакция оставляет за собой право не вступать в переписку с авторами.

Присланные рукописи не рецензируются и не возвращаются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

По вопросам рекламы обращаться в редакцию журнала.

адрес редакции:

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

представитель в Москве:

Андрей Краснов (495) 767-3964

новости художественной жизни

Санкт-Петербурга — на сайте журнала www.worldart.ru

Журнал «Новый мир искусства» выходит 1 раз в 2 месяца. Подписной индекс в Общероссийском каталоге агентства «Роспечать» — **38490**, в объединенном каталоге «Пресса России» — **19342**, в каталоге российской прессы «Почта России» — **24518**. На любой номер журнала вы всегда можете оформить подписку в редакции и во всех отделениях почтовой связи. В редакции также имеются ранее вышедшие номера журнала.

1-я стр. обложки: Петр Белый. Мемориальное макетирование. Из проекта «Опасная зона»

2-я стр. обложки: Джон Сингер Сарджент. Артур Джордж Рамсей, лорд Делхаузи. X., м. 146x99. 1900. © The Earl of Dalhousie

3-я стр. обложки: Дмитрий Сироткин. Война и мир. Из проекта «Камера хранения» («camera conservance»). Цифровая печать, vario-имидж. 90x100. 2006. Фрагмент

Печать — типография «Балт-принт», Санкт-Петербург. Установочный тираж 5000 экз. Цена договорная.

© «Новый мир искусства», 2007.

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.

Петр Разумов

обладание городом

2

событие / москва

II московская биеннале: примечания по тексту

5

Джефф Уолл, Даррен Алмонд, Роберт Уилсон, Вали Экспорт, Йоко Оно, Виталий Комар — Александр Меламид, Пипилотти Рист, Лука Панкрацци

Борис Соколов

нацпроект «верю!»

16

взгляды

Елена Соломински

«ты сам — алтарь»

18

Иван Бубнов

soul&body

21

кое-что о власти

22

короли нюанса / grand art

Александр Котломанов

гордость и предубеждение

24

Валентин Дьяконов

джимми-ракета

26

Сергей Даниэль

врубель: заметки с выставки

30

Борис Соколов

терновый венец иванова

34

территория авангарда / ближнее чтение

Елена Баснер, Ирина Карасик

музей на песочной

36

Дмитрий Козлов

ну, наконец-то. а что дальше?

40

М. К.

история с чемоданом

42

сезонный дневник

СССВ, Барселона; Центр выставок и конгрессов, Маастрихт; Witte de With, Гаара; Serpentine gallery, Лондон; Martin-Gropius-Bau, Берлин; Kestnergesellschaft, Ганновер, Мадрид (Музей Тиссена-Борнемисса / Фонд Сажа, Мадрид)

Дарья Акимова

интимная публичность

45

Галина Наумова

маре и я — мы вместе

48

Павел Войницкий

«сейчас мы можем это сделать»

52

Александр Котломанов

продано!

60

Д. А.

дорогие россияне

62

из книг

Валентин Дьяконов, Всеволод Новиков, Дарья Акимова, Николай Оленин, Борис Соколов, Александр Скидан

рецензии

64

deadline

Ведущая рубрики — Елизавета Стрепетова

71

хроника одной строкой / петербург, москва, регионы

75

петербургская арт-хроника / обзор

Оксана Лысенко

«кому что праздновать...»

89

мода и стиль: пятый сезон

94

петербургский обзор дмитрия новика

художник и музей: стратегии попадания

95

Михаил Волков

ольга & александр: нечастная переписка

99

дефиле

Петр Разумов

Олег бирюков: художник платья

103

номи-новости

дмитрий сироткин: камера хранения (camera conservance)

103





Лиза Керши. Газель одевается. State Palace Theater, Новый Орлеан. 2000. © Yancey Richardson. Из материалов Paris Photo 2006

обладание городом

Петр Разумов



Астрид Крузе. Дерево. Воображаемая реальность. 2004. Из материалов Paris Photo 2006

Утром я вернулся из провинции, где страшно ходить по улицам в модных штанах. Вечером уже был в кино на вызвавшем небольшой культурный ажиотаж (как приятно набирать этот галлицизм, в котором, кажется, целых три буквы «ж») фильме двадцати режиссеров — «Париж, я тебя люблю». Субтитрованные короткометражки пробудили культурный слой: на ступеньках при входе столкнулся со Славой Курицыным, с которым успел немного поговорить, пока не подошла его подруга. Вокруг умные молодые лица (как приятно понимать, что их не устроил бы американский LA или NY вариант), после сеанса обратил внимание на коротенькую (может быть, метр двадцать) старушку с упругим горбиком, в платочке и с сумочкой, какие бываю только у бабушек с трогательными ручками. Подошел и поинтересовался, часто ли она бывает в кино. Из невразумительной речи можно смастерить только такую стенограмму: «Париж, трам-пам-пам, Париж, трам-пам-пам... Париж!» И, кажется, мы поняли друг друга.

Я никогда не был в Париже, как и она. Для нас это красивый сон о той жизни, которой мы не жили, которой хотели бы попробовать. Европейская мечта...

Любая история — это история любви. Но, говоря о любви, мы касаемся любого предмета, понимая его отношение к нам, к нашему телу, к нашему миру. Эти связи — и есть город, который, как Вавилон, объединяет и разобщает. Афропарижанин из Лагоса поет песенку, сворачивая в нее свою жизнь. Чашка кофе, не выпитая им в городе, где он находит любовь и смерть, — почему эта чашка может быть выпита только здесь?

Расширяясь, Европа сжимается в той точке, из которой выросла. Эта нелепая (то есть нелогичная, какая-то инстинктивная) тяга всего живого к своему началу и есть мечта, миф о красивом городе, где присутствует все. Городская метафора — культура в ее подчинениях и размежеваниях. Одиночество — разве не болезнь влюбленного? Влюбленный — разве не жертва того манка, который забрасывает образ? Городская культура изобретает все новые и новые способы ловли, и от них нет ухищрений. Мы соблазняемся и движем ее же, умножая наше желание и общую зависимость от смыслов, порождаемых ею, в неумном стремлении поглотить мир, произвести нового человека, послушного ей во всем.

Но величина энтропии, того естественного природного резерва сопротивления, который не позволяет сделать мир «правильным», постоянна. Азиатка не станет блондинкой (той Изольдой, которая на иконе Европы). Подлинное, бесконечное переживание мира доступно только слепому мальчику, лишенному способности видеть чужой недостаток: это лучшее зеркало, в котором город себя не узнает. Неискренняя колыбельная на чужом для горожанина языке спета другому — тому, кто лишен «гражданства» и кто никогда не станет своим, но будет счастливее, потому что любим. А тот, кого любят по закону (по договору) — уже отчужден, уже страдает, как страдает все. Потому что страдание — это вещество жизни, ее любое возможное колебание.

Чувство жизни, чувство, что «я» есть и пребывает в гармонической связи с миром, с городом, чужим или выдуманным, приходит в последней новелле к пожилой почтальонше — совсем неинтересной, простой одинокой женщине, с которой никто не хочет говорить на языке ее последней или единственной фантазии. Так Париж превращается в стихотворение, когда радость участия происходит от переизбытка, от нелогического напластования слишком многого в одном месте: в иероглифическом сжатии вещества, из которого получают-ся мечты.

Все истории рассказаны на разных жанровых жаргонах: здесь и собственно новелла с анекдотической ситуацией и упрощенным героем, и апокриф про ковбоя, стоящего у врат другого мира, и комикс с вампирами, и сентиментальная (романтическая, абсурдистская) история про доброго торговца кайфом или девушку с чужой верой в сердце, стареющую театральную или просто супружескую пару, неведомых родителей, превращенных фантазией очкарика в несусветных мимов... Но в лучших сериях это притча: о невозможности рассказать о любви (то есть вообще о невозможности — любви и речи), потому что другой (важно, что это гомосексуальная история, где партнеры уравниваются этой физиологической симметрией) не знает языка, а любящий — в заблуждении.

Персонажи городской комедии либо неправдоподобны (как до тошноты верный и до брезгливости терпеливый муж, которого невозможно вообразить в соседке по лестничной клетке), либо до того нам нравятся, что хочется такого человека встретить и потрогать. Так работает машина иллюзий. Культура присваивает нас, формирует нашу символическую реальность, и она служит нам картой жизни, ее условным сюжетом, требующим решения или поступка. Этот комплекс переживаний и есть мечта, которая одна — сахар, необходимый к чашечке кофе, без которой не обойтись, если проснулся, а впереди долгий трудовой или просто обычный день.

Мне понравились две особенности этого художественного подвала. Первая — «история искусства без имен». То есть имена, конечно, написаны на небольших этикетках, но сила здесь не в авторстве, а в водопаде визуальных впечатлений, в пиришестве для глаза и ума. Ум — второе из вложений, сделанных в проект Олегом Куликом, который в нем буквально растворяется, — даже видео с белыми трусиками неизбежной теннисистки создано не им. Собирая проект, Кулик призывал к позитивному искусству, ради чего оделял собратьев по цеху философскими анкетами и даже лекциями об искусстве Византии и Востока. Что осталось в голове у художников, сказать трудно, но позитивный, содержательный импульс в проекте есть, и очень сильный.

Борис Соколов (с. 16)

Уистлер действительно был краток — в том смысле, в каком его старшие современники, прерафаэлиты, старались максимально подробно изобразить каждый листик в кроне, а в поле — каждый колосок. Рядом с ним даже самые свободомыслящие импрессионисты кажутся педантами, кропотливо просиживающими часы и дни над ловлей момента. Уистлер, конечно же, тоже умел работать и тоже испытывал долгие часы сомнений. (В письме другу, французскому художнику Анри Фантен-Латуру, он писал: «О работа! Это как рожать!») Но все его работы кажутся сделанными за полчаса (кроме самой ранней — «За пианино», и то критики называли живопись Уистлера «мазней»). Фактура уистлеровских полотен напоминает полупрозрачный шелк. Зритель не может отделаться от ощущения, что, приглядишься он внимательнее — он увидит стену за картиной. Так, мы чаще хотим увидеть героя за стихотворением, певца — за балладой, мы должны — хотя бы предположительно — знать, кто говорит.

Валентин Дьяконов (с. 19)

Панно «Венеция», мозаичный узор нарядной толпы, воскрешающий колорит города и его прославленной живописной традиции. «Богатырь», гипербола почвенной силы, всадник-глыба на вросшем в землю коне-глыбе, по-былинному «чуть повыше лесу стоячего, чуть пониже облака ходячего». «Летающий Демон», изысканно-сдержанное по колориту полотно, уже целиком охваченное «проблемой формы, бунтующей против законов гравитации». «Тридцать три богатыря», холст, исполненный с «натиском восторга» (выражение Врубеля), си-не-зеленая лава прибоя, несущего на себе витязей в сверкающих доспехах. «Шестикрылый Серафим», ангел, очищающий уста пророка, или «Азраил», ангел смерти, темный лик в лиловой оперении с золотыми искрами света. И тут же — станковая и печатная графика, эскизы панно, картин, витражей, иллюстрации, скульптура и декоративные работы в майолике...

Признаюсь, самые сильные впечатления оставляет графика позднего Врубеля — может быть, именно потому, что оригиналы редко покидают музейный фонд и мало известны даже по репродукциям. Прежде всего я имею в виду серии этюдов «Кампанулы», «Бессонница» и, в особенности, «Раковины».

Сергей Даниэль (с. 32–33)

Действительно, феномен русского авангарда вряд ли возможно воплотить традиционными музейными средствами. В отличие от художественного музея, по определению имеющего дело с историей творчества, здесь нужно попытаться выявить историю жизни (если воспользоваться терминологией Андрея Крусанова, подход которого к уяснению сути и специфики авангардного движения оказался наиболее близок устроителям музея). Статус произведения — наравне с живописью, скульптурой, графикой — в таком музее должны приобрести манифесты, акции, артистическое, нередко вызывающее и провоцирующее окружающее поведение и, более того, сама личность, сам образ художника.

Елена Баснер, Ирина Карасик (с. 36)

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР РОСИЗО
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФОНД МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ

МЕСТО ПРОВЕДЕНИЯ:
БАШНЯ
ФЕДЕРАЦИЯ
ТОРГОВЫЙ ДОМ ЦУМ

2 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.04.2007

2 moscow biennale of contemporary art

ПРИМЕЧАНИЯ:
ГЕОПОЛИТИКА,
РЫНКИ,
АМНЕЗИЯ

01.03. 01.04. 2007

при поддержке



информационная поддержка

интерьер

АРТХРОНИКА



Коммерсантъ Weekend

АНОНС



Жозефин Мексепер. Без названия (Серп и молот). Дерево, инструменты, серебряная краска, зеркало.
78,7x121,9x121,9, 2005. Collection of the Ford Family Foundation, Philadelphia. Courtesy of Elizabeth

II московская биеннале: примечания по тексту

Музей архитектуры имени А.В. Щусева, торговый дом «ЦУМ», особняк Спиридонова, ГЦСИ, галерея «Зураб».
Общая выставочная площадь — около 10 000 квадратных метров. 1 марта — 1 апреля

В отличие от своей предшественницы, Вторая Московская — это не единый коллективный проект, а целый ряд выставок, подготовленных международной командой кураторов. Пять экспозиций основного проекта биеннале собрали неплохую команду, в которую вошли: Иосиф Бакштейн, Даниэль Бирнбаум, Яра Бубнова, Никола Буррио, Гуннар Кваран, Роза Мартинес, Ханс-Ульрих Обрист и Фулия Эрдемчи. Плюс 25 специальных проектов и восемь показов «специальных гостей». Комиссар биеннале — Иосиф Бакштейн.

По мнению главного руководителя московского события, искусство в настоящее время находится где-то на обочине тех вселенских баталий, которые затеваются силами капитала и большой политики. Художникам ничего не остается, как делать своеобразные примечания, пометки и заметки «на полях». По сути, contemporary art обречено на маргинальность, что не так уж далеко от истины. Во всяком случае мнение Иосифа Бакштейна разделяют и другие кураторы Второй Московской.



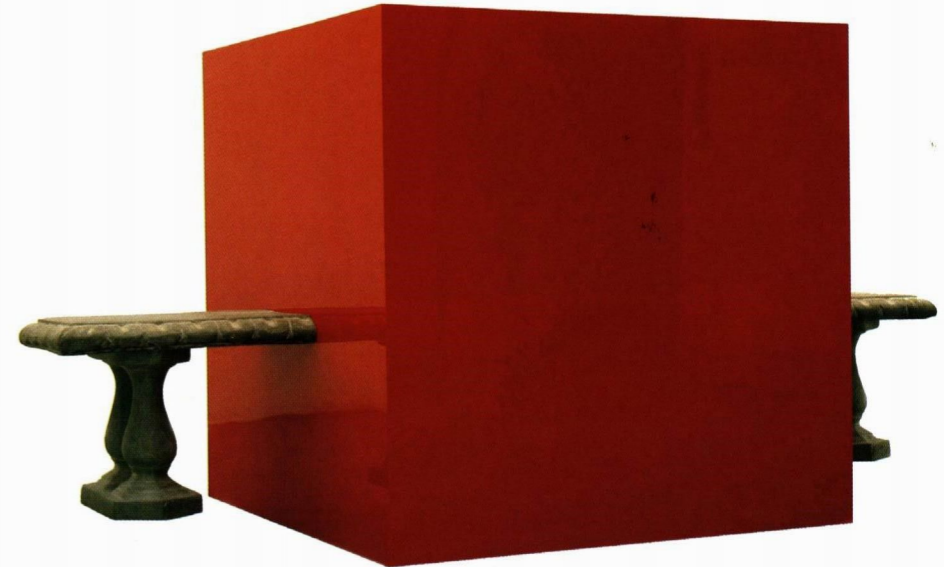
Мередит Спаркс. Без названия (Патти Смит II). Из серии «We're treating each other just like strangers». Цифровая печать, алюминиевая фольга, блестки. 152,5x109. Courtesy of Galerie Frank Elbaz, Paris



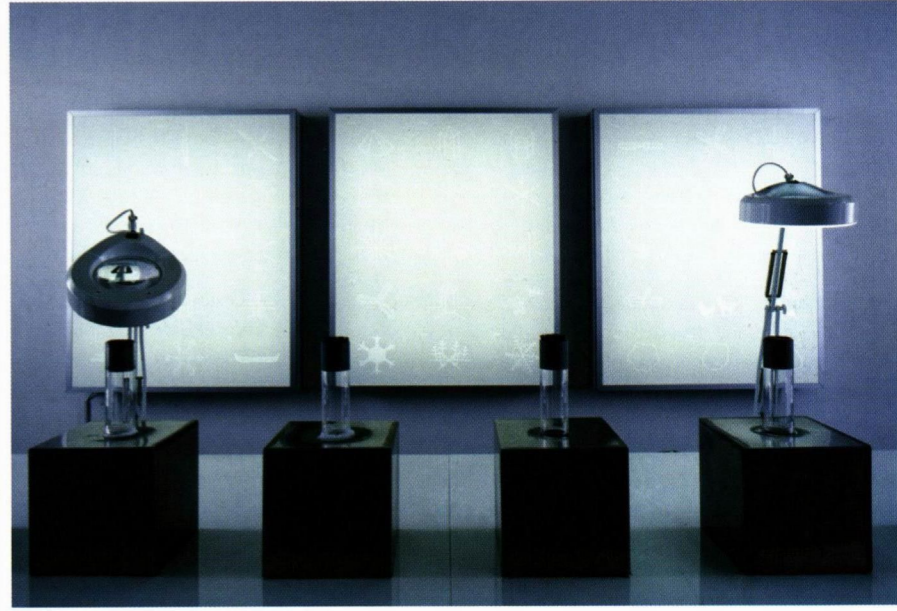
Федерико Херреро. Желтая комната. Стенная роспись. Из проекта «Стены», 2003. Fondazione Bevilacqua la Masa, Венеция, 2006. Courtesy of the artist. Photo by Isaac Martinez



Кармела Гросс. Аврора. Лампы «Grolux». 276x246



Пьеро Голья. Четырехфуговый куб в центре садовой скамьи. Дерево, сталь, эпоксидная краска, стекловолокно. 121,5x121,5x242. 2005



Карстен Николаи. Снежный шум. Акриловые и медные трубы, полистироновые коробки, сухой лед, лампы накаливания, стальные и акриловые столы, перчатки, стенная живопись, генераторы шума, инструкции по применению. Инсталляция в Исcole Nationali, Париж, 2001. Courtesy of Galerie EIGEN + ART, Berlin / Leipzig. Photo: © Jean-Michel Perrin

А теперь представим, что основной проект биеннале — книга, разделенная на главы. Но смысл и ценность «основного текста» по разным причинам отодвигается на второй план, на первый же выходят все те же «сноски» и «примечания» — как это бывает в книгах известного петербургского писателя и журналиста Михаила Золотоносова. Выставка, курируемая лично Бакштейном, так и называется — «Только примечания?» Правда, имеется подзаголовок: «Искусство в эпоху социального дарвинизма». Эпоха эта якобы наступила именно в наше время — после падения Берлинской стены и распада СССР. Таинственным и мистическим образом Бакштейн увязывает эти социополитические события с завершением «эпохи Нового времени», основной приметой которой была тесная взаимосвязь искусства с общественной идеологией.

Социологическая модель, фундируемая куратором-комиссаром, поднимает такие проблемы, как выживание искусства в качестве общественного института в условиях глобального рынка, протест против доминирования поп-культуры, возможность использования ее в художественных целях.

Участники проекта «Только примечания?» — арт-деятели, которые «осознанно относятся к художественным стратегиям своего выживания, а также к самой ситуации выживания искусства и сохранению художника как важного субъекта политической и социальной

практики». Это те, кто, по-видимому, так и не желает быть «просто примечаниями» — Виктор Алимпиев, Гэри Хилл, Михаил Косолапов, Наталья Стручкова и другие.

Другую выставку — «История в настоящем времени», курирует Яра Бубнова. Здесь, как кажется, акцент поставлен на геополитике. Бубнова выделяет группу художников из восточноевропейского региона, из стран, которым волею исторических судеб досталась «роль примечания». (Непонятно, правда, как в эту компанию попали художники из России, страны, всегда претендовавшей на право обладания «основным текстом».) Куратор говорит о «европейских» и «неевропейских» государствах, о «культурной амнезии», об экспериментах «в зоне самоидентичности», о «недоминантной культурной истории Европы» и прочих малохудожественных вещах. Среди тех, кто все это «транслирует», — Недко Солаков, Лучезар Бояджиев, Карстен Николаи, Кутлуг Атаман, Айдан Салахова, Диана Мачулина.

От основной темы биеннале — «Геополитика, рынок и амнезия», отталкивается в своем проекте и Николя Буррио. Отданный ему раздел экспозиции Буррио выстраивает по принципу ландшафта, основанному, правда, на принципах экономической географии. Это специфический ландшафт капитализма, где основная доминанта — сам капитал. Куратор стремится уйти от традиционного понятия выставки и умудряется продемонстрировать произведения, избегая при этом

их экспонирования. В системе «капландшафта» это должно напоминать обычную ярмарку, базар или рынок, тем более что художники — участники проекта французского куратора предпочитают явно консьюмеристскую тематику. Их материал — логотипы, товары и вывески, а также сами процессы капиталистической экономики и ее границы. В «ландшафт» Буррио вошли Моника Бонвичини, Петер Коффин, Елена Немкова, Бруно Пейнадо, Саймон Старлинг, группа Superflex и другие художники.

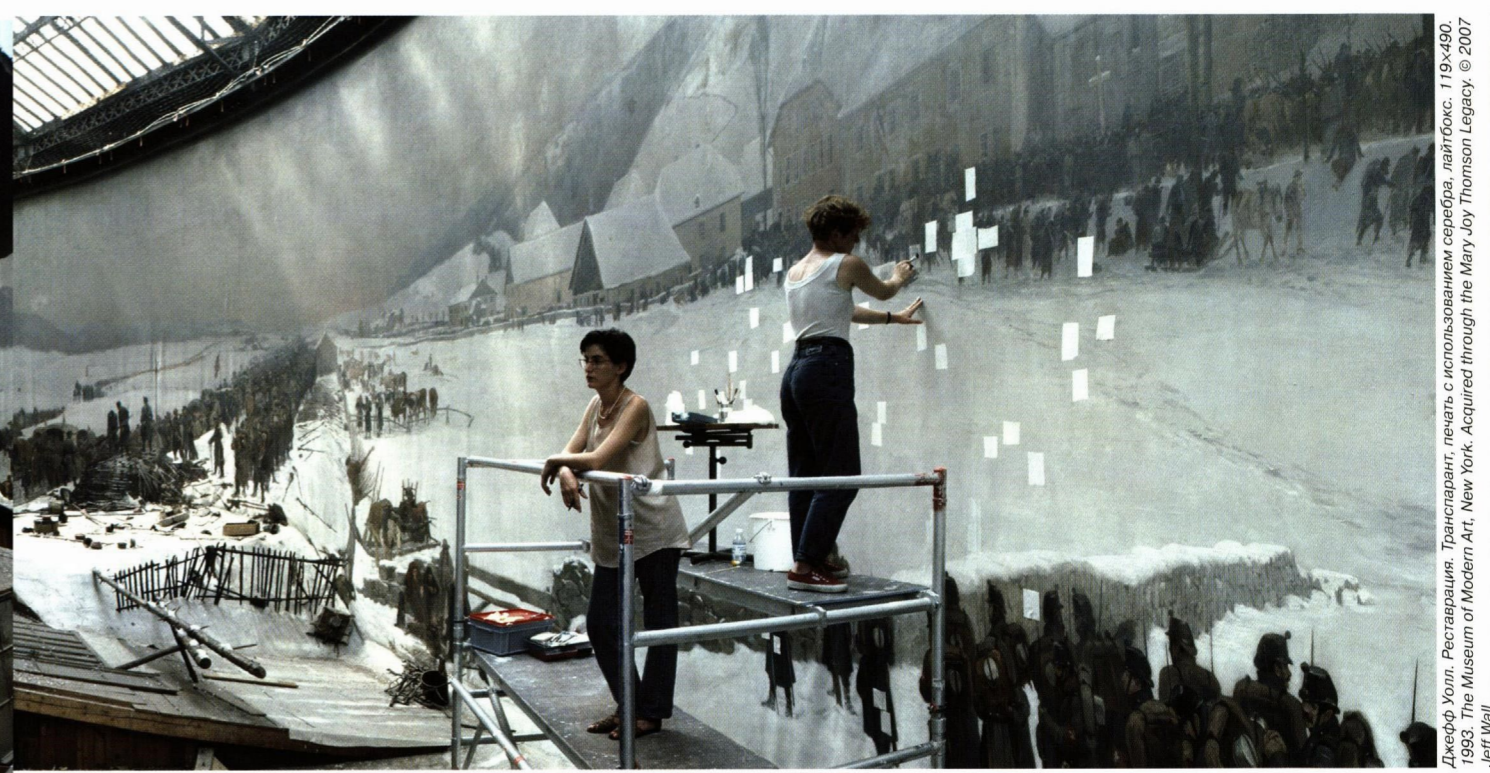
«После всего» — выставка, курируемая Розой Мартинес и Фулией Эрлучи. «Все» для них — это Советский Союз, крушение которого означает конец Истории. То, что мы видим сейчас, то, в чем мы живем, — это «пустота и несуществование». Что же делать художнику, «какое ощущение кризисной ситуации смогло бы задать направление развитию искусства?» Проникнутая социокультурным пессимизмом, концепция «После всего», по словам кураторов, — «лишь скромная попытка заново вернуться к обсуждению вопроса о том, что как двигаться дальше». Глобальные вопросы, поставленные Мартинес и Эрлучи, «обсуждают», в частности, Лида Абдул, Нарда Альварардо, Сергей Братков, Ольга Чернышева и Джон Кормеллинг.

Наконец, пятая выставка. Удивительно, но в ее названии совсем нет загадки. Курируемый Даниэлем Бирнбаумом, Гуннаром Квараном и Хансом-Ульрихом Обристом проект «США: Американское видео-

искусство в начале третьего тысячелетия» всего лишь демонстрирует работы нового поколения американских художников. Все они по своему говорят на языке видеоарта, задаваясь при этом фундаментальными вопросами. В основном молодые американцы просто изучают повседневность при помощи видеокамеры, попутно затрагивая социальные и политические проблемы, иронизируют, провоцируют и поэтизируют, предлагают свои «примечания» к сегодняшней жизни в Америке и в остальном мире.

Программа спецпроектов Второй Московской ставит задачу познакомить зрителя с современным искусством России и постсоветского пространства. Она займет практически все традиционные московские площадки — Третьяковскую галерею, Музей современного искусства, ГЦСИ, Центр современного искусства «М'Арс», Московский центр искусств на Неглинной, ВЗ «Новый Манеж», выставочный зал фонда культуры «Екатерина», культурный центр «Визавуд», ВЗ «Проект Фабрика», культурный центр «АртСтрелка», Музей актуального искусства «АРТ4.RU» и другие выставочные залы.

Специальные гости биеннале — Вали Экспорт, Йоко Оно, Пипилотти Рист, Лука Панкрацци, Джефф Уолл, Дарен Алмонд, Виталий Комар и Александр Меламид, Роберт Уилсон.



Джефф Уолл. Реставрация. Транспарантная печать с использованием серебра, лайтбокс. 119x490. 1993. The Museum of Modern Art, New York. Acquired through the Mary Joy Thomson Legacy. © 2007 Jeff Wall

Подбор специальных гостей в событиях такого уровня, как Вторая Московская, не может быть случайным (как, например, на ММКФ), и поэтому особенно интересно проследить ассоциативную и фактическую связь заявленных тем основного проекта с признанным творчеством вышеперечисленных художников.

По большей части все они начинали с того, что становились «комментаторами» современной им жизни, переводя ее политические, социальные или гендерные вопросы на язык актуального искусства. По мнению Розалинд Краусс, интерпретации того или иного «поля» понятий — характерная черта искусства, зародившегося в конце 1960-х годов (так что наш московский концептуализм вполне поспел в свое время за мировыми тенденциями). «В постмодернистской системе, — писала известный критик, — художественная практика определяется уже не через ее отношение к какому-либо определенному средству выражения... а скорее через ее самоопределение внутри некоего культурного поля, позволяющего использовать любые средства, например фотографию, книги, полосы на стенах, зеркала или же скульптуру». И не случайно 1960—1970-е годы в московском событии сыграют роль культурного «перекрестка» для встречи художников.

Двое из них — Джефф Уолл и Вали Экспорт — покажут в Москве свои ретроспективы, другие — Йоко Оно и Роберт Уилсон — приедут в столицу с новыми проектами. Русские «гости» Виталий Комар и Александр Меламид будут представлены на биеннале «Выбором народа», проектом десятилетней давности. Три остальных участника гостевой программы — Даррен Алмонд, Пипилотти Рист и Лука Панкрацци — принадлежат к поколению родившихся в 1960—1970-е годы. Получается, что символической точкой пересечения этих старого и молодого поколений является 1968-й — «год, когда все пришло в движение».

Мы начинаем знакомство этой «большой восьмерки» (если считать Комара и Меламида в те годы единой и неделимой художественной единицей) с читателями «НоМИ» с Джеффа Уолла, художника, наиболее импонирующего концепции нашего издания и сильного прежде всего своими визуальными достоинствами и только потом актуальным пафосом. Уолл не только выдающийся художник, но и профессиональный искусствовед: в 1970—1973 годах он занимался теоретическими исследованиями в лондонском Институте Курто под руководством Т.Дж. Кларка, специалиста по творчеству Гюстава Курбе и Эдуара Мане. Многие работы Уолла — интерпретации известных композиций Веласкеса, Хокусая или того же Мане, вариации на сюжеты Кафки и Мисимы. Но персонажи его монументальных фотокартин подчеркнута современны, как современны и темы Уолла — расизм,

бедность, гендерные и социальные конфликты. Уолл принадлежит к поколению концептуалистов, и уже первые его художественные опыты конца 1960—1970-х отличались подчеркнутым вниманием к сюжету и «контенту» при несомненной увлеченности визуальными качествами красоты формы.

Роберт Уилсон родом, можно сказать, из тех же 60-х. Будучи приверженцем эстетики минимализма, искусства перформанса и зарождающегося видеоарта, он прославился театральными постановками собственных драматических произведений, включающих в себя, кроме всего вышеперечисленного, и элементы оперы. Это «Письма королеве Виктории» (1974), «Эйнштейн на пляже» (1976), а также работы «Театральная деятельность» (1968), «Defman glance» (1971). В дальнейшем Уилсон продолжал создавать кино- и видеофильмы, среди которых, например, стоит назвать «Смерть Мольера» (1995) — 47-минутное видео, показанное на Уитни-биеннале в 1997 году.

Вали Экспорт и Йоко Оно — корифеи западного радикального акционизма в области социально-политических и гендерных вопросов в contemporary art. И не стоит добавлять — в 1960-е—1970-е годы. Такие художники — особенно женщины, не изменяют себе с течением времени. Иначе сложилась судьба «динамической пары» (выражение Марата Гельмана) Комар — Меламид: сегодня Виталий Комар работает самостоятельно и абсолютно по-новому.

Теперь о «молодых». Алмонд, формально принадлежащий к агрессивному поколению YBA и в 2005 году участвовавший в конкурсе на Приз Тернера. Романтически радикальная феминистка Пипилотти Рист — почти сказочный персонаж в актуальном искусстве. И Лука Панкрацци, работающая с проблемами перцепции. Итак:

- Джефф Уолл. МУАР им. А. В. Щусева. 3 марта — 1 апреля;**
- Даррен Алмонд. Если б ты был рядом. ЦСИ «Винзавод». 3 марта — 1 апреля;**
- Вали Экспорт. ГЦСИ, Фонд культуры «Екатерина». 4—28 марта;**
- Роберт Уилсон. Портреты в технологии VOOM (место проведения уточняется). 1 мая — 30 июня;**
- Йоко Оно. Одиссея таракана (место проведения уточняется). 1 мая — 1 июля;**
- Виталий Комар и Александр Меламид. Выбор народа. ГТГ на Крымском Валу. В рамках выставки «Соц-арт и политическое искусство в России и Китае». 3 марта — 1 апреля;**
- Пипилотти Рист. МУАР. 3 марта — 1 апреля;**
- Лука Панкрацци. 1:1. ММСИ (Галерея Зураба). 4 марта — 1 апреля**



Джефф Уолл. Пролог. По мотивам книги Ральфа Эллисона «Человек-невидимка». Транспарантная печать с использованием серебра, лайтбокс. 174x250,8. 2001. The Museum of Modern Art, New York. Photography Council Fund, Horace W. Goldsmith Fund through Robert B. Menschel, and acquired through the generosity of Jo Carole and Ronald S. Lauder and Carol and David Appel. © 2007 Jeff Wall



Джефф Уолл. Волонтер. Желатиносеребряная печать. 221,5x313. 1996. Emmanuel Hoffmann Foundation, on permanent loan to the Öffentliche Kunstsammlung, Basel. © 2007 Jeff Wall

джефф уолл: без паники

В интервью с критиком Дэвидом Шапиро Уолл признался, что ему нравится называть себя модернистом, когда дело касается техники фотографии. Большие, заключенные в алюминиевые рамы, подсвеченные изнутри, как рекламные лайтбоксы, работы Уолла отличает продуманность композиции, в которой важно все: выражение лиц, жесты персонажей, элементы декораций.

Уолл использует цифровой монтаж, максимально точно komponyя главные предметы и стаффаж в поистине эпические образы. Его последние работы — красноречивые сцены тривиальной и жестокой повседневности: уличная драка, пролитая банка желе, жертва бессонницы на кухонном полу, некто с окровавленным лицом... Изощренно симулируя собственную реальность на болезненную тему домашних и социальных трагедий, художник умудряется сохранять в ней какой-то загадочный статус-кво, заключающийся в подозрительно спокойном эмоциональном фоне композиций, будто погруженных в лунатический сон. Для своей персональной выставки на Второй Московской художник лично отобрал два десятка работ разного времени.

До 14 мая в нью-йоркском **MoMA** проходит большая ретроспектива Уолла, которая затем переедет в Художественный институт Чикаго и Музей современного искусства Сан-Франциско. Наряду с его полноцветными композициями, уже ставшими классикой contemporary art, зритель познакомится здесь и с монументальными черно-белыми фотографиями. Художник всерьез обратился к ч/б в середине 1990-х, после путешествия по Испании и Англии. Тогда он заинтересовался увиденными там черно-белыми рекламными щитами на автобусных остановках. Один из первых показов подобных монохромных работ Уолла состоялся в Касселе (Германия) на Документе X в 1997 году, вошедшей в историю благодаря своей главной теме — искусство в политическом контексте. Тогда же там впервые демонстрировалась инсталляция Розмари Трокель и Карстен Хеллер «Дом для свиней и людей», где посетители оказывались в настоящем хлеву, а свиньи с видеозаписи «наблюдали» за ними.



Даррен Алмонд. Северная звезда над Калифорнией. С-принт, алюминий. 121,2x121,2. 2005. © Mathew Marks Gallery, New York / Darren Almond



Даррен Алмонд. Fullmoon@Rugen III. С-принт, алюминий. 121,2x121,2. 2004. © Galerie Max Hetzler, Berlin / Darren Almond



Роберт Уилсон. Дикобраз

даррен алмонд: о разных сторонах луны

Первой значительной выставкой, в которой этот многообещающий англичанин принял участие, стала легендарная «Сенсация» Чарльза Саатчи в 1997–1999 годах, познакомившая широкую публику с «молодыми британскими художниками». В дальнейшем Алмонд участвовал в Берлинской биеннале (2001), Венецианской биеннале (2001), был одним из четырех номинантов The Turner Prize-2005.

Персональные выставки Алмонда прошли в Кунстхалле Цюриха (2001), Галерее Тейт (2001), в музее K21 в Дюссельдорфе (2005).

С 1998-го Алмонд еще и автор постоянно дополняющихся серий ландшафтных фотографий — «15-минутные луны», снимков, сделанных во время полнолуния с фиксированным временем экспозиции в 15 минут. Один из последних проектов Алмонда — в том же духе.

20 октября — 7 января в **Museum Folkwang в Эссене** можно было увидеть около ста подобных изображений, сделанных во время путешествия по высокогорной железной дороге в Китае, одному из наиболее опасных транспортных путей в мире, а также в других уголках планеты.

комар и мелаид: вчера, сегодня, завтра



Виталий Комар, Александр Мелаид. Из проекта «Ecollaboration». 1995. Фрагмент выставки «Оттепель. Выбор Марата Гельмана» в Мраморном дворце

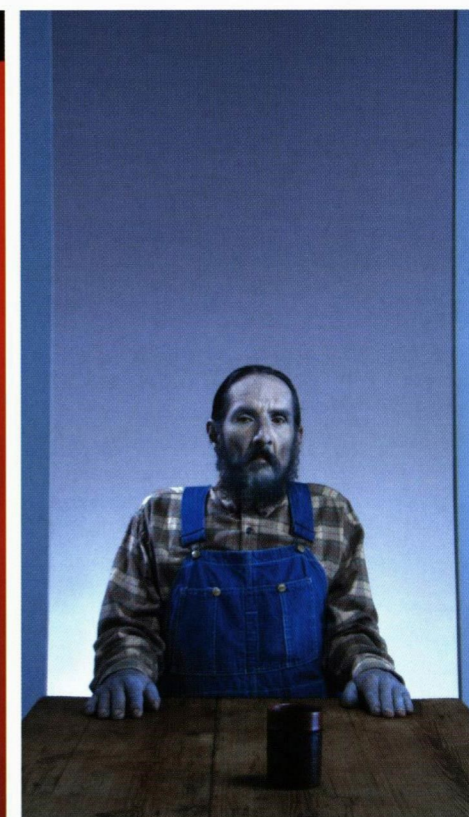
Первую совместную работу Виталий Комар и Александр Мелаид создали в 1965 году, когда еще учились в Московском высшем художественно-промышленном училище («Строгановке»). К началу 1970-х их сотрудничество стало постоянным, тогда же художники придумали знаменитый термин соц-арт — производное от соцреализма и поп-арта. Программным произведением K&M стал изготовленный в 1972 году лозунг «Вперед, к победе социализма!» с их подписями.

Во второй половине 1970-х художники переехали в США, где обосновались в Нью-Йорке. Их первая выставка в Штатах состоялась в нью-йоркской Feldman gallery (1976). Комар и Мелаид, успевшие познакомиться с Шарлоттой Мурман из Флюксуса, Дугласом Дэвисом и Энди Уорхолом, стали первыми русскими, приглашенными в 1987-м на Документу VIII. Их художественные опыты строились преимущественно в концептуалистском духе, хотя в 80-е годы они создали серию гиперреалистических работ, возродивших подзабытый соц-арт.

Тандем Комар — Мелаид официально прекратил свое существование в 2005-м, после чего активной арт-деятельностью занимается только Виталий Комар. («НоМИ» рассказывал о последнем проекте художника «Трехдневный уик-энд»). В середине 1990-х — начале 2000-х, еще работая вместе, Комар — Мелаид интересовались темами экологии (проект «Ecollaboration», в котором художники создавали абстрактные картины совместно... с азиатским слоном и шимпанзе Микки), демократии и статистики («Выбор народа»), искусства и религии.



Роберт Уилсон. Марианна Фейтфул



Роберт Уилсон. Стандарт



Роберт Уилсон. Пасть черной пантеры

роберт уилсон: бред питт и дикобраз

Видеоработы Уилсона напоминают фотографии, но при ближайшем рассмотрении видна его тонкая работа над мельчайшими движениями и удивительная ясность видеоформата HD. Проект «Портреты в технологии VOOM» начался с портрета Патриса Шеро, французского актера и режиссера, на котором тот предстал в полный рост и почти неподвижным. Большой плоский экран был поставлен вертикально и напоминал зеркало.

Уилсон на правах эрудированного постмодерниста любит заявлять о себе во многих видах искусства. Он мастер смешивать эффект-

ные цитаты из области живописи, дизайна, архитектуры, танца, театра, фотографии, телевидения, кино и современной масс-культуры. На биеннале в Москве зрителю будет представлен его видеопроjekt «Портрет принцессы Кэралайн».

«VOOM portraits» показываются поочередно и в нескольких американских галереях: нью-йоркских **Phillips de Pury & company** и **Paula Cooper gallery**. Всего этих изображений более сорока — портреты Бреда Питта, Изабель Юппер, Стива Бушеми, Роберта Дауни-младшего, Вайноны Райдер и других знаменитостей. А рядом, почти через запятую, обычные люди и животные — пантера, дикобраз.

вали экспорт: я женщина, а ты нет



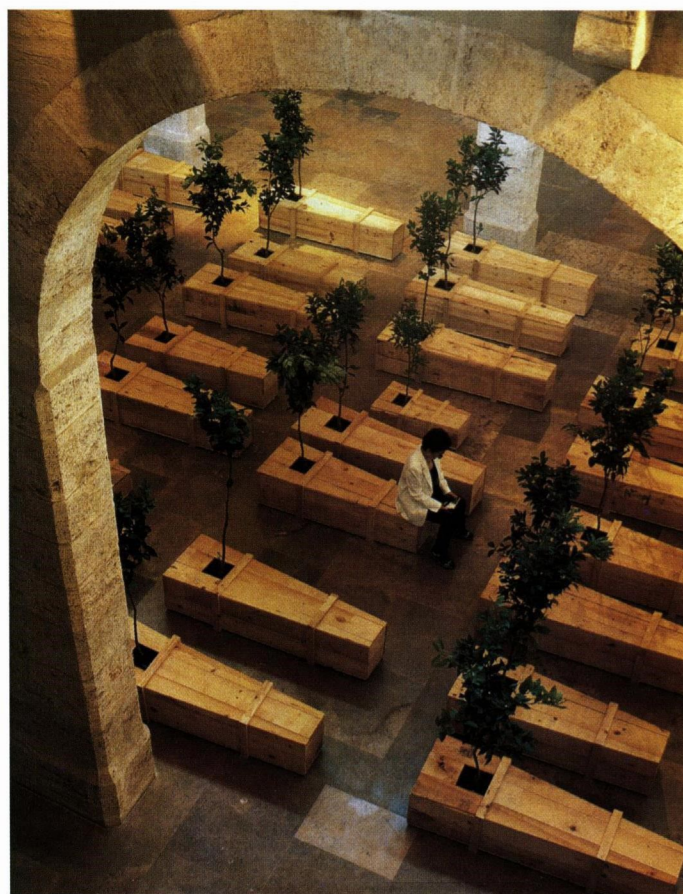
Вали Экспорт. Прикосновение. Поэма тела. Видеоинсталляция, 4 монитора, 4 видео, 4 видеомгнитофона. 59х138х108,5. 1970/1991. Courtesy of Sammlung Essl, Klosterneuburg / Vienna. Photo: Mischa Nawrata, Vienna. © RAO, Moscow, 2007

За свою жизнь Вали Экспорт побывала, кажется, на всех главных международных выставках и биеннале, а также участвовала в видео- и кинофестивалях в Каннах, Сан-Франциско, Ванкувере, Локарно, Сиднее, Нью-Йорке и т. д. Последний крупный проект Экспорт — ретроспектива «Обзор», которая прошла в феврале-марте 2005 года в Essl collection в Вене. Ее куратором стала Каролин Буржуа из Национального центра фотографии в Париже. Помимо Вены, выставка демонстрировалась в Севилье, Женеве и Лондоне.

В «Обзоре» Экспорт разложили по семи полочкам-разделам. Первый был посвящен ее поиску идентичности в атмосфере послевоенного австрийского искусства, где доминировали художники-мужчины. Даже ее псевдоним, обыгрывающий наименование популярной марки австрийских сигарет «Smart Export», должен был повлиять на эту несправедливую ситуацию. Далее в проекте обозревались перформансы 1960—1970-х годов, «Расширенное кино» Экспорт, ее концептуальная фотография, видеоинсталляции и кинофильмы 1970—1980-х. Примерно подобную структуру имеет и московская выставка австрийской художницы.

Наряду с известными работами Экспорт 1970—1980-х годов здесь будут представлены и ее «детские» рисунки. Подобный способ саморепрезентации практикуют многие современные художники — начиная с Натальи Першиной-Якиманской (Глюкли), проект «Я голая, а ты — нет», до знаменитой Луиз Буржуа. «Я не хочу вернуться в прошлое, — говорит Экспорт, — скорее, я хочу нечто противоположное: подражать ребенку и рисовать в детской манере, добавив в нее каплю феминизма».

йоко оно: быть на виду



Йоко Оно на выставке «Ex It». 1997. L'Almodi, Valencia

Йоко Оно уже с начала 1960-х всегда старалась находиться в центре внимания. Она была одним из первых участников Флуксуса, дружила с его основателем Джорджем Мачюнасом. Мачюнас и Джон Кейдж, каждый по-своему и в свое время, сформировали в ней и Йоко-художника: первый повлиял своим мрачно-абсурдистским мышлением, второй — дзен-буддистскими идеями. Многие считают, что еще одним гуру Йоко Оно стала японская авангардистка Йаю Кусамы.

Именно нудистские пристрастия последней, говорят исследователи жизненного пути Оно, побудили ее и Джона Леннона позировать обнаженными для обложки их совместного альбома «Два девственника» (1968). Пацифистские идеи Кусамы повлияли и на другие акции Джона и Йоко, самой известной из которых был перформанс «В постели ради мира» (1969), устроенный в номере-люкс отеля «Хилтон» в Амстердаме.

Собственно, именно Джон и сделал Йоко по-настоящему популярной, хотя до конца 1960-х годов она все же была заметной фигурой в узком кругу тогдашних актуальщиков. Леннон говорил про свою жену: «Она — самый известный неизвестный художник в мире. Все знают ее имя, но никто не знает, что она делает».

Сейчас Йоко активна, как и прежде. Она выпускает музыкальные альбомы, участвует в политических акциях. В 2002 году Оно учредила приз в \$ 50 000 для художников, живущих в «горячих точках». Первыми обладателями этой награды стали арт-деятели из Израиля и Палестины. Она участвовала в Ливерпульской биеннале, а также была одним из постановщиков церемонии открытия Зимних Олимпийских игр-2006 в Турине, где прочитала собственную поэму о мире во всем мире. Особенность многих акций Йоко — использование в них фонограммы песни Джона Леннона «Imagine».



Пипилотти Рист. Сила тяжести. Будь моим другом. Аудиовидеоинсталляция. 2007. Courtesy of Magazin 3 Stockholm Konsthall, the artist and Hauser & Wirth Zürich, London

пипилотти рист: девушка моей мечты

Пипилотти появилась на арт-горизонте в 1988 году, когда стала участницей коллективной выставки «Молодое швейцарское искусство» в Базеле (совместно с другой художницей, Мудой Матис, Mudda Mathis). Позже она своим присутствием регулярно украшала многочисленные биеннале — в Венеции, Сан-Паулу и Берлине, ее персональные выставки прошли почти во всех известных европейских галереях. Даже в новом эстонском KUMU в прошлом году уже демонстрировалось ее видео в рамках проекта «Сдвиг по шкале».

Один из последних проектов Пипилотти — выставка «Сила притяжения, будь моим другом» в галерее Magazin 3 в Стокгольме. В продолжение предыдущих видео — «Homo Sapiens Sapiens» (Вене-

ция), «Статуя Свободы для Лондона» (галерея Hauser&Wirth, Лондон) художница вновь фантазирует средствами видео о жизни вне гендерных различий, о человеческом теле как молекулярном коктейле. «Наша способность расслаблять мышцы, несомненно, оказывает влияние на мыслительный процесс. Это то, что называют „соматопсихикой“». Видео снималось под водой двумя камерами. В венецианском проекте главный герой, Пепперминта, проживала время до Грехопадения, не зная ни о классовом обществе, ни о времени. В лондонском она сталкивается с цивилизацией. В Стокгольме Пепперминта преодолевает силу земного притяжения вместе с другим персонажем, как и она, андрогинном, роль которого исполнил ее 14-летний племянник. Съемки «Гравитации» проходили на Рейне.

резиденты и пограничники

Галерея Гари Татинцяна. Ханки Дори.
2 марта — 20 апреля.

Спецпроекты и параллельная программа Второй Московской — это и звезды и начинающие художники. Смешанным получился «Ханки Дори» — совместный проект московской Галереи Гари Татинцяна и берлинской Contemporary Fine Art (CFA). В основе «Ханки Дори», названного в честь альбома Дэвида Боуи, работы девяти художников, занимающих ведущие позиции в мировых рейтингах.

Кристофер Вул, Петер Дойг, Крис Офайли, Даниэль Рихтер, Джонатан Меезе, Tal R, Сисили Браун, Норберт Швонтковски, Георг Базелиц. Признанные классики и талантливый перспективный контингент на вырост. У каждого из участников за плечами своя история, свой индивидуальный и узнаваемый стиль, независимо от того, работают ли они на поле абстракции или в границах фигуративного искусства. Нынче границы вообще не в моде, и самые смелые, поддерживая идеи глобализации своим искусством, отчаянно совмещают несовместимое, успешно сочетая живопись, например, со скульптурой.

Ценность данного галерейного проекта еще и в том, что эта выставка не совокупность разрозненных постепенно или случайно собранных на рынке работ авторов, а создана специально для пространства Гари Татинцяна.

* * *

Центр современного искусства M'APC. Art digital.
28 февраля — 1 апреля.

«Art Digital-2006: Пограничное состояние» — четвертый проект цикла «Art Digital», и первые три не прошли незамеченными. С самого начала, когда в 2003 году под одной крышей были собраны начинающие и известные русские и зарубежные художники, и через год и два, когда проект получил продолжение в выставках «Я кликаю — значит, я существую» (2004) и «Оцифрованная любовь» (2005), этот цикл приобрел растущую известность в среде кураторов, критиков и публики, способствовал привлечению внимания в России к проблеме взаимоотношений искусства и новых технологий.

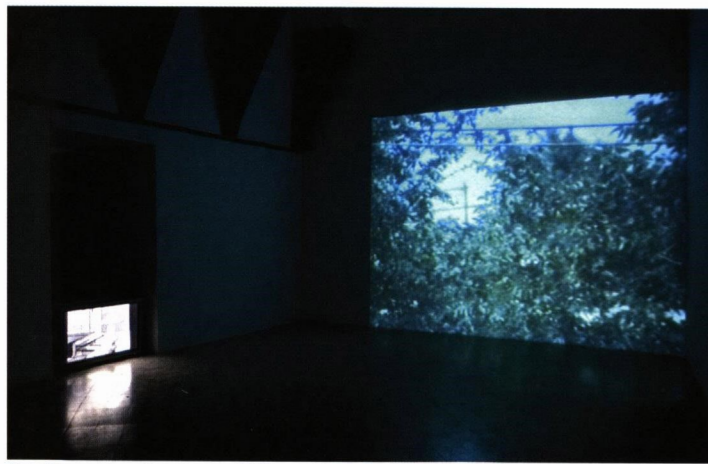
«Пограничное состояние» — арт-исследование условий, при которых исчезают границы между реальным и нереальным, сознательным и бессознательным, истиной и ложью, сном и явью, эстетичным и безобразным и т. д. Прежде всего фестиваль акцентирует внимание на размытой границе между реальностями действительной и виртуальной. Цифровые технологии — идеальный способ перехода в это пограничное состояние. Компьютер способен создавать бесчисленное множество ситуаций, не имеющих материальной формы, но существующих «как бы».

Цифровые технологии позволяют участвующим в фестивале художникам предлагать свои интерпретации art-digital. Актуален здесь прежде всего вопрос границ — новых и старых, географических, политических, культурных. Не случайно российские «цифровики» выставляются здесь вместе с художниками, живущими в странах, имеющих с Россией общую территориальную границу.

Среди участников проекта — Татьяна Антошина, Виктория Бегальская, Петр Белый, Ольга Божко, Александра Деметьева, Евгения Емец, Неля и Роман Коржовы, Антон Литвин, Владимир Логутов, Вика Ломаско, Группа Митро (Михаил Никитин и Татьяна Никитина), Елена Немкова, Илья Пузенков, Анна Рябошенко, Синий Суп, Авдей Тер-Оганян, Давид Тер-Оганян, Илья Трушевский, Семен Файбисович, Константин Худяков, Василий Церетели, Аристарх Чернышов и Алексей Шульгин, Илья Чичкан, Маша Чуйкова, Маша Ша, Стас Шурипа, VolgaDrive.



Лука Панкразци. Из проекта «P.&P.», галерея Continua, Сан Джиминьяно. 1998—2006. Courtesy of Galleria Continua, San Gimignano — Beijing. Photo: Ela Bialkowska



Лука Панкразци. Из проекта «P.&P.», галерея Continua, Сан Джиминьяно. 1998—2006. Courtesy of Galleria Continua, San Gimignano — Beijing. Photo: Ela Bialkowska



Лука Панкразци. Il paesaggio ci osserva. Инсталляция на экспозиции ArtUnlimited — Basel. 2006. Courtesy Galleria Continua San Gimignano — Beijing

лука панкразци: пыль в глаза

Панкразци принадлежит к поколению ведущих итальянских художников, родившихся в 1960-е годы. Большинство ее выставок связано с Италией, как и ее первая сольная экспозиция — «Primavera 1986» в галерее Bang Amen во Флоренции. С середины 1990-х она принимает участие в крупных коллективных проектах, таких, как Венецианская биеннале 1997 года, I Валенсийская биеннале 2001 года, I Московская биеннале-2005 года.

В 2006 году Панкразци создала крупноформатную инсталляцию «Il paesaggio ci osserva» для раздела «Искусство без границ» на ярмарке в Арт-Базеле, а после успеха в Швейцарии, в декабре прошлого года, Панкразци устроила демонстрацию своей работы «P.&P.»

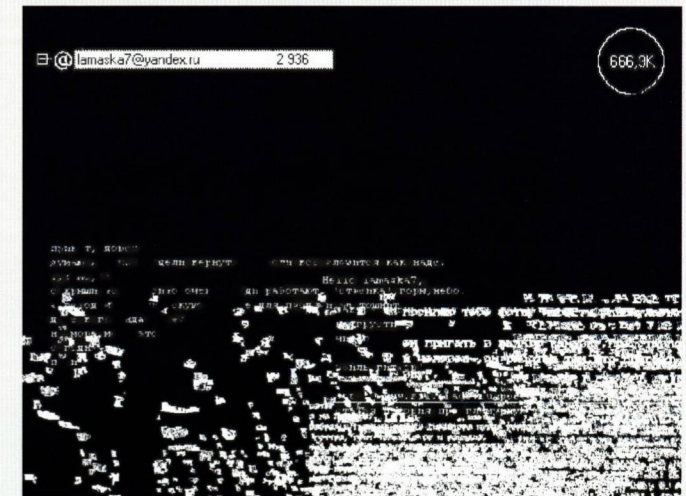
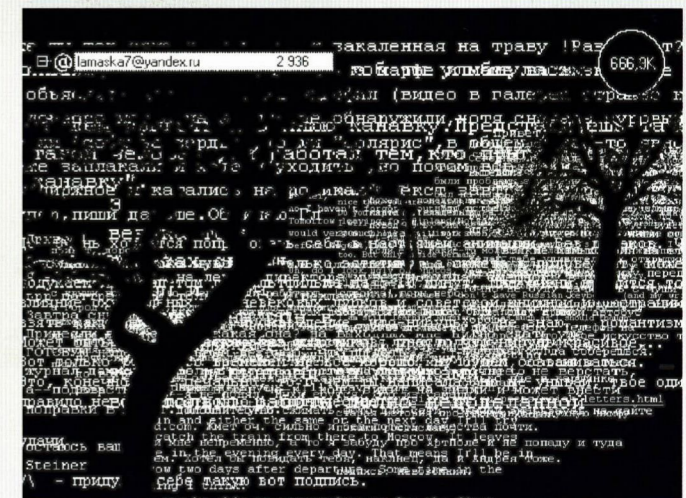
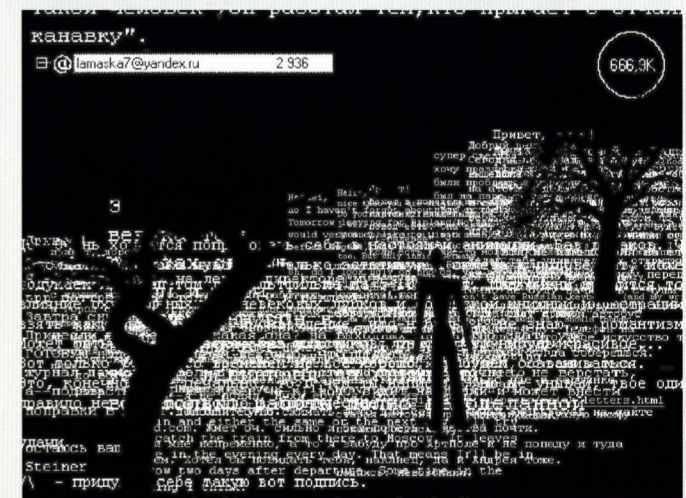
(«Polvere e Polvere», «Пыль & Пыль») в поддерживающей ее галерее Continua (Сан-Джиминьяно, Италия).

«P.&P.» — видеоинсталляция, ремейк одноименного видео Панкразци 1998 года. Смысл его — в переделывании художественного произведения в зависимости от эмоционального состояния. Художник исследует ландшафт в широком смысле и то, каким мы его воспринимаем. Всегда по-разному. «...Ландшафт, который можно увидеть только краем глаза, через окно вагона поезда, интуитивное представление о его внутренней сложности».

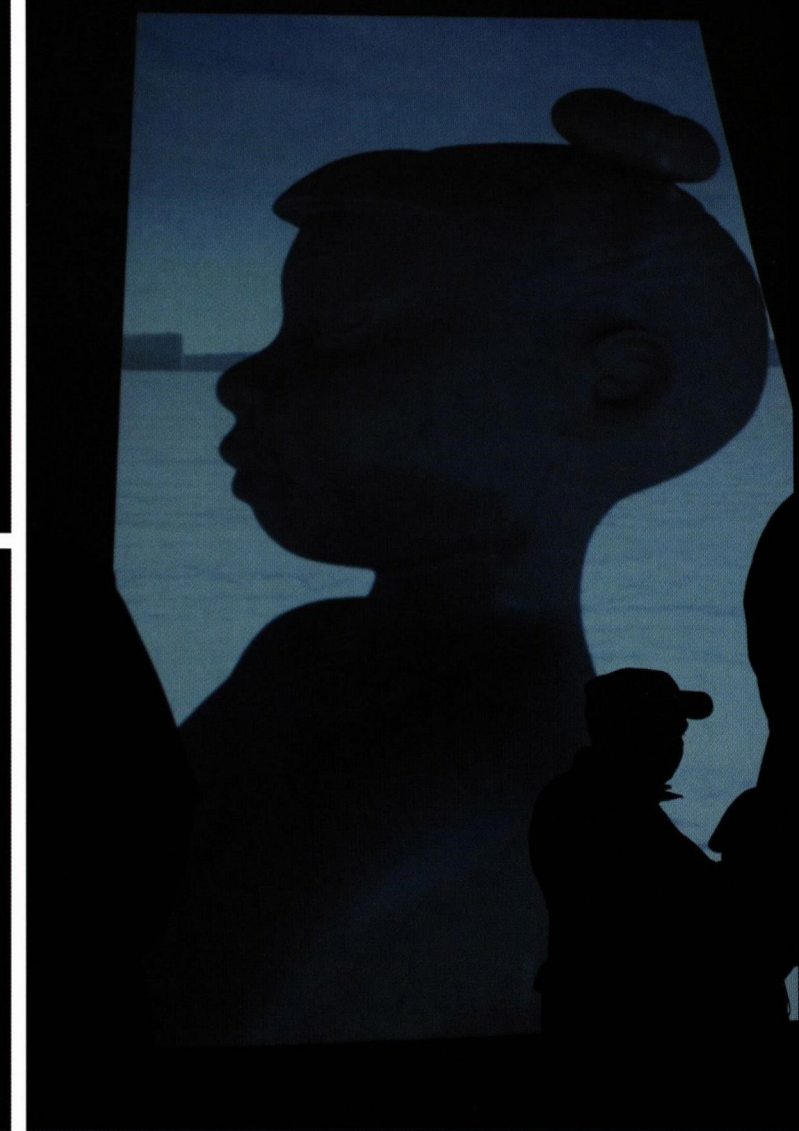
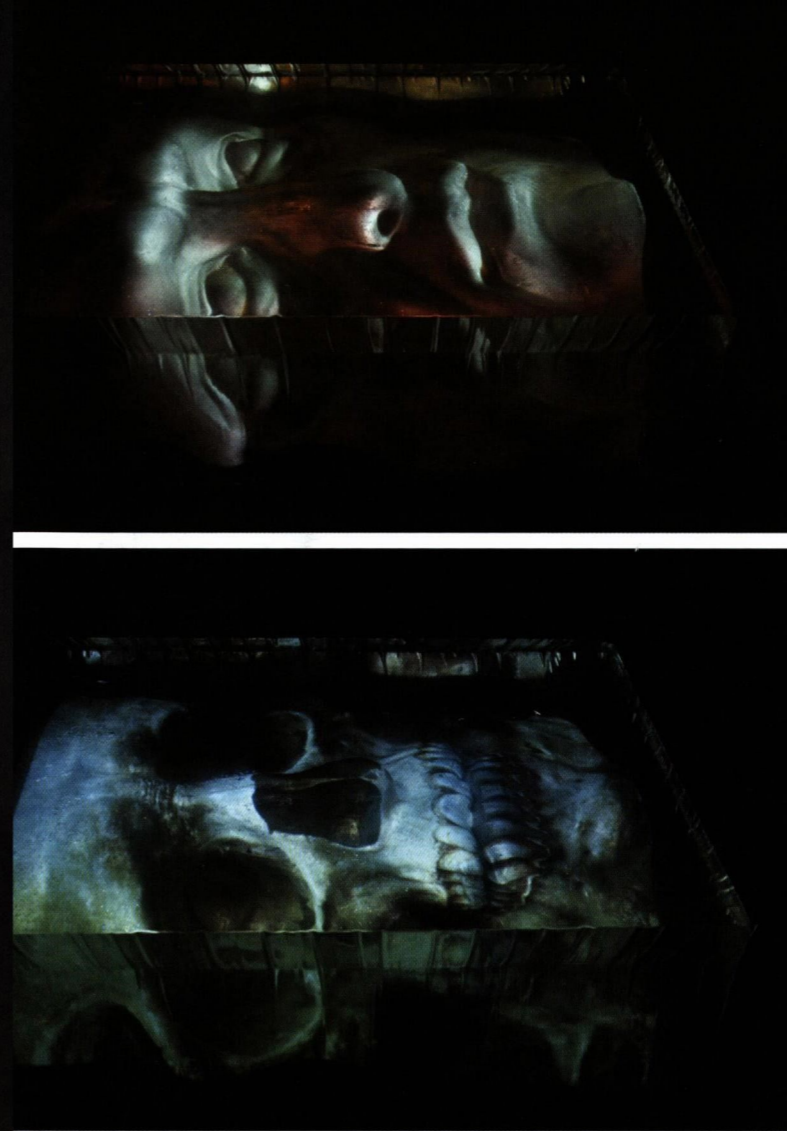
Потренируйте глаз, господа...



Георг Базелиц. Ужин в Дрездене (Ремикс). Х., м. 305x450. 2006. Courtesy of Contemporary Fine Arts. Photo: Jochen Littkemann



Вика Ломаско. Message. Видеоинсталляция. 2006



нацпроект «верю!»

Борис Соколов (фото автора)

В последние годы мне довелось видеть несколько крупных выставок в области видеоарта, не оправдывающих ни вложений, ни ожиданий. Пафос «художественного оптимизма», патронат Олега Кулика и новая площадка — точнее, колоссальный подвал — в центре Москвы разогрели внимание сотен людей и придали открытию выставки «Верю!» характер общенационального праздника.

Среди памятников промышленной архитектуры столицы, изменивших свое назначение, колоссальный краснокирпичный комплекс бывшей «Московской Баварии» выделяется размахом, живописностью и романтической атмосферой. Проект «Верю!» — очень цельный, уверенно занявший все отведенные ему три тысячи квадратных метров, свил себе гнездо под кафельными сводами пивных, а впоследствии — винных складов. Крупные продолговатые ячейки, соединенные с одной стороны узким коридором, а с другой — высоким залом, сами по себе производят большое впечатление. Создатели выставки полностью воспользовались возможностями среды. Вечная тьма — окон здесь нет — с косыми лучами прожекторов и проекторов, арка, за которой будто бы проезжают поезда метро («Станция „Второе небо“» Сергея Денисова и Ивана Колесникова), машины, синхронно и с мягким клацанием выпускающие вверх круги пыли, пруд, над которым вращается прозрачный многослойный шатер, и земля, в которой выкопана настоящая сочащаяся водой яма, предназначенная для «прыжков в высоту», но напоминающая скорее могилу, а в торце главного зала — ноги мантеньевского Христа, увеличенные до масштабов конечностей Кинг-Конга.

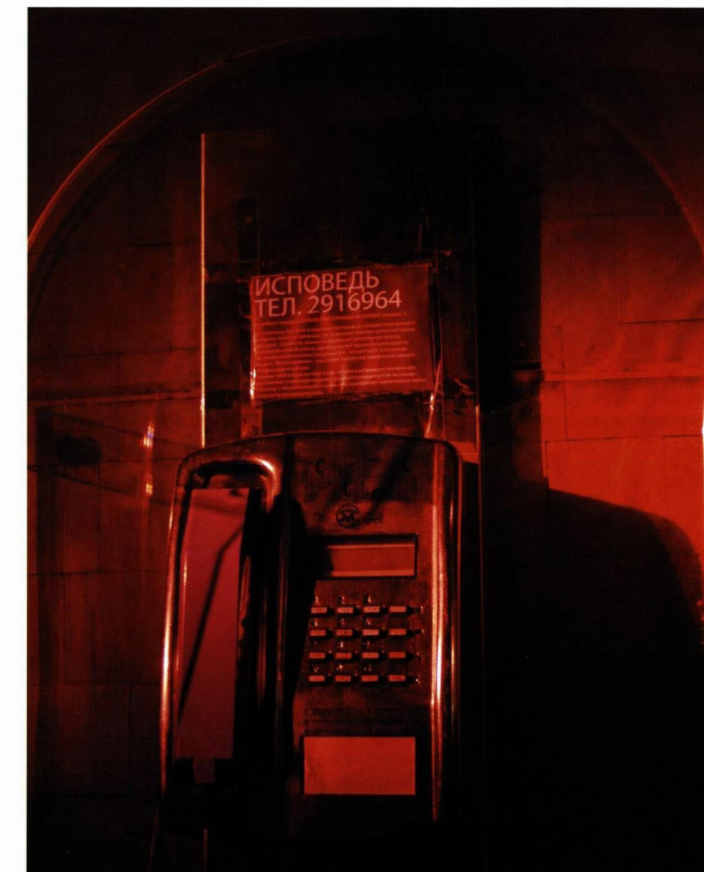
Мне понравились две особенности этого художественного подвала. Первая — «история искусства без имен». То есть имена, конечно, написаны на небольших этикетках, но сила здесь не в авторстве, а в водопаде визуальных впечатлений, в пиршестве для глаза и ума. Ум — второе из вложений, сделанных в проект Олегом Куликом, который в нем буквально растворяется, — даже видео с белыми трусиками неизбежной теннисистки создано не им. Собирая проект, Кулик призывал к позитивному искусству, ради чего оделял собратьев по цеху философскими анкетами и даже лекциями об искусстве Византии и Востока. Что осталось в голове у художников, сказать трудно, но позитивный, содержательный импульс в проекте есть, и очень сильный. Вспомнились 1988 год, первая большая выставка в зале на Миллионщикова, внезапное появление десятков молодых и энергичных, от Орлова до Пригова. Кстати, на винзаводе последний завернул в черные пелены экскаватор, позволив нам видеть только его блестящие зубы («Подземные скоты жмутся поближе к человеку»).

Куратор — я бы рискнул назвать его сомелье — переливает с этажа на этаж свои виноматериалы — искусство и клоунаду, умело купажируя смеси. Рядом с супрематической композицией из белых парусов с потолка в железную бочку льется «красное сухое»; штаб выставки, на которой очень холодно, помещается в юрте; девочка, сидящая верхом на динозавре, важно вращается на наклонном экране; лампочки-свечки зажигаются, если бросить в щель прилагаемую вечную монетку...

Несколько запомнившихся мне — историку, а не критику, — объектов. Крошечный домик с колоннами и неоновой надписью «Supremus»

с тесной и уютной художественной свалочкой внутри. Призрачный голубой троллейбус с окнами из кальки и растущим вверх церковным шпилем. Яркий освещенный зал с псевдофреской «Праведники в руке Божией» Виноградова и Дубосарского, а тыльная стена его увешана слишком похожими на иконы темными изгрызенными фигурными досками (Анатолий Осмоловский). Великолепны деревянные часы в духе гололомок Эшера — толстые стрелки с разных сторон куба зацеплены друг за друга и судорожно дергаются, стремясь освободиться. Но дольше всего я и многие, бывшие на вернисаже, простояли около блока из акрилового льда, лежащего в изголовье деревянной лавки (проект Константина Худякова). Скульптурные формы человеческого лица, изваянные внутри, заполняются меняющейся, дрожащей проекцией — бородатый зубастый мужчина, он что-то говорит, закрывает и открывает глаза, он уже маска, он череп, он снова говорит и чмокает свой акриловый воздух.

Все-таки усилия по поиску духовности на винзаводе привели к прорыву сквозь кривляющуюся черноту. И — умный Кулик преобразился в государственно мыслящего деятеля культуры. Я не о Лунгине и кинофильме «Остров», я скорее об Общественном совете и нацпроектах. Налицо первые признаки нацпроекта по воссозданию интересного зрителю искусства. Подвал Винзавода — обшарпанный, натуральный, по-фабричному суровый. Своей сирой красотой он вдохновляет на первичное, бросающее вызов, катакомбное творчество. Хочется пожелать, чтобы он таким и оставался.





Церковь св. Петра. Кельн. На башне церкви инсталляция Мартина Крида «Don't worry»

«ты сам — алтарь»

Елена Соломински

Имя священника Фридельхайма Меннекса из Кельна хорошо знакомо ценителям современного искусства. Кристиан Болтански, Фрэнсис Бэкон, Барбара Крюгер, Вадим Захаров, Аниш Капур, Билл Виола — вот только несколько имен, чьи выставки прошли в церкви св. Петра. Иудей, мусульманин и православный здесь чувствуют себя членами единой арт-семьи. Его приход — не музей и не галерея, а «Станция искусств», где странник может остановиться и отдышаться, чтобы набраться сил идти дальше. О вере и свободе, как он их понимает, Фридельхайм Меннекс рассказал журналу «НоМИ».

Искусство и религия имеют давнюю историю контактов. Вначале это была история любви, если мы вспомним традиции греческой мифологии и первых христианских храмов до картин Тьеполо, фресок Эль Греко или религиозной живописи русских художников. Однако с современным искусством дело обстоит не так просто. В то время как современная музыка — от джаза до эстрадных ритмов — нашла себе место и в таинстве литургии ряда конфессий, актуальное искусство, не обходя религиозный дискурс как таковой, в сакральном помещении как самостоятельное явление представлено исключительно редко.

Со второй половины XX века отношения между религией и искусством в Европе были особенные. Еще представители доминиканского ордена отцы Кутюрье, Рессигюр, Регаме в Ассизи, Одинокур, Роншане пытались восстановить прерванные контакты между обеими сферами духовного. Еще одно имя: монсиньер Отто Мауэр из Вены. Я думаю, что следует дифференцировать проблематику отношений искусства и церкви на Западе и на Востоке. Начинать здесь следовало бы с самого понимания культуры на Востоке и на Западе в контексте политического и исторического развития. Это видно на примере современной ситуации в Северной Америке: опыт атеизма для этих стран не прошел даром. С другой стороны, такие имена, как Малевич, Кандинский, Явленский, которых мы относим к «западным», на самом деле соединяют Восток и Запад, выступая, как религиозно и культурно



Вадим Захаров. Святой источник. Из проекта «Близко к копии — близко к оригиналу». Церковь св. Петра

но синтезирующие явления. Церковь на Западе, и особенно католическая церковь, всегда старалась дистанцироваться от искусства, и это связано с неправильным пониманием искусства как такового. Главенствовал постулат, что искусство должно служить церкви, то есть иллюстрировать те моменты, когда заканчиваются слова божественной проповеди. С другой стороны, с конца XIX века в европейском обществе именно искусство дало ответ на многие экзистенциальные вопросы, и именно оно двигало многие инновации — не только философские, но и общественные, технические. Таким образом, на Западе сложилось положение, когда современное искусство практически оторвалось от церкви: пропали контакт с живым искусством, понимание его качественных характеристик, у церкви исчезло видение путей взаимодействия искусства и церкви. В результате, например в нашей церкви св. Петра — в церкви, где был крещен великий Рубенс, — его же полотно «Распятие Петра» было открыто для посетителей один-два дня в году! Эта традиция восходит к средневековью, когда все картины в церкви на какое-то время в году покрывались тканью, а их присутствие в храме часто ставилось под вопрос. В этом контексте проблематика «церковь — искусство» в Европе сложна, но не безнадёжна. Если же взять ортодоксальную традицию, которую я могу оценить по своему монашескому опыту, жизнь греческих или русских общин гораздо более сфокусирована на древних иконах. Их канон при всех попытках модернизации остается классическим. В этом смысле могу сказать с определенностью: во всем мире искусство игнорирует церковь, а церковь дистанцируется от искусства. Кое-что стало меняться в последние годы.

Как вы пришли к идее открыть церковное пространство для проведения выставок современного искусства?

На это были личные причины. Изучая политологию, я активно интересовался проблематикой взаимоотношений церкви и общества. И вскоре понял, что политика не в состоянии дать ответы на целый ряд вопросов современной жизни. Как теолог, я находил многие отве-

ты в религии, но искусство меня привлекало не меньше. К тому же я всегда хотел быть действующим священником. Будучи выходцем из простой рабочей семьи, я невероятно ценю живую практику, общение с людьми. Думаю, что постепенно мне удалось найти такой фокус видения некоторых социальных проблем, который позволил мне связать их с современными аспектами искусства, активно работающими со многими вопросами социологии, философии, политики и религии. Решение делать выставки я принял более тридцати лет назад, и это сразу вызвало гнев. Но мне было интересно соединять традиционную церковь и нетрадиционное искусство: одни хотят видеть только руины Каспара Давида-Фридриха, другие стремятся созидать на этих руинах что-то новое. И есть еще третьи, которые считают, что уж если созидать что-то новое, то только абсолютно радикальное. Значит, необходим уход из церкви? В общем, многие меня обвиняли, и каждому виделась эта идея по-своему. Я же хотел соединить церковь и искусство и на этом пути получил большую поддержку со стороны художников и арт-сообщества. С тех пор в академиях художеств многих стран я чувствую себя как дома: будь то Берлин или Ирак, Нью-Йорк или Лондон. Источником моего вдохновения, моей энергии являются экзистенциальные вопросы человеческого бытия, смысла жизни, которые разрешаются в постоянных сомнениях, поисках и утверждении истины, как в религии и в искусстве.

Искусство и религия для вас одинаково значимы. Вы священник в душе и галерист по призванию?

Нет, я не галерист, так как не зарабатываю на искусстве. Скорее я посредник. В то время как искусство живет и вне музея, и само находит пути признания не только избранными, но и всем обществом, я бы хотел создать в своей церкви, церкви Рубенса, где похоронен отец Рубенса, такое пространство, где бы верующие и неверующие художники имели равные шансы показать свои произведения. У нас была выставка Фрэнсиса Бэкона — истового атеиста. Религиозные взгляды у всех разные, но вопросы о сущности мироздания, заданные в художественных параметрах, безусловно, интересны, как индивидуальные критические позиции, связанные с культурным и историческим контекстом стран, континентов, религий. В этом смысле я выполняю роль организатора выставок в сакральном пространстве. Пять лет тому назад я задумал провести большую художественную выставку прямо на Франкфуртском вокзале и реализовал эту идею: я приглашал прохожих, бездомных, мы говорили о Боге и об искусстве. Таким образом, я просто ищу альтернативные пути взаимодействия с искусством и иные пути религиозного общения.

Как вы выбираете художников или разрабатываете выставочные темы, концепции? Какую роль в этом выборе играют ваши интуиция, опыт? Прислушиваетесь ли вы к советам?

Конечно, да. Ведь я начинал один и быстро понял, что мне не хватает специальных знаний, стал себя образовывать. А потом еще лет шесть-семь думал о том, что все-таки мне недостает компетенции. Ведь мы говорим не о библейском толковании сюжетов или церковном каноне изображения распятия. Речь идет об иных вещах, не менее важных. И потому, с тех пор как я служу в Кельне (а это более 18 лет), при церкви св. Петра создан экспертный совет, куда входят уважаемые искусствоведы, директора музеев, критики, собиратели — все те, кто компетентен в широком спектре проблем мирового искусства. Из наших дискуссий рождаются общие решения, и, если вы хотите заниматься искусством по-настоящему, искренне и честно, вы не должны утверждать: «В искусстве я слышу только себя, ибо разбираюсь в нем лучше всех!». Я многое знаю в этой области, но в конечном итоге и мое мнение может быть ошибочным. Я, как и все люди, сомневаюсь. Искусство — это всегда коммуникация. Коммуникация с произведением искусства, диалог зрителя с самим собой в процессе художественного восприятия, во время общения с другими людьми и последующего развития.

Интересно, как под одной крышей существуют столь разные институты — экспертный совет по искусству, церковь как сакральное пространство, с одной стороны, и как выставочное пространство — с другой, да еще и католическая община как социальная единица?

Да, мы все существуем автономно. Наше объединение представляет собой одну из самых инновационных в мире структур. Ну, хотя бы в музыке. У нас есть современный орган, и есть общество любителей современной музыки. В церкви исполняются только современные музыкальные произведения. У этого музыкального объединения в 50—60 человек существует свое правление, координирующее работу. Далее — объединение любителей искусства, которое организационно и финансово поддерживает проекты «Станции искусств», — всего около 450 человек. И есть община как таковая — с традиционными праздниками и богослужениями. Мы все объединены матерью церковью. В этом аспекте формальную функцию несет архитектурное пространство. У нас нет росписи на стенах, нет скульптур, есть чистые линии пространств, свет сквозь витражи и две фигуры Богоматери. Сегодня вечером здесь будет свадьба двух ведущих архитекторов из Лондона, а через два месяца снова откроется выставка. В лоне церкви наши институты действуют автономно, согласуя свои интересы и амбиции.

А может религиозная община что-либо запретить? Выставку или реконструкцию церкви?

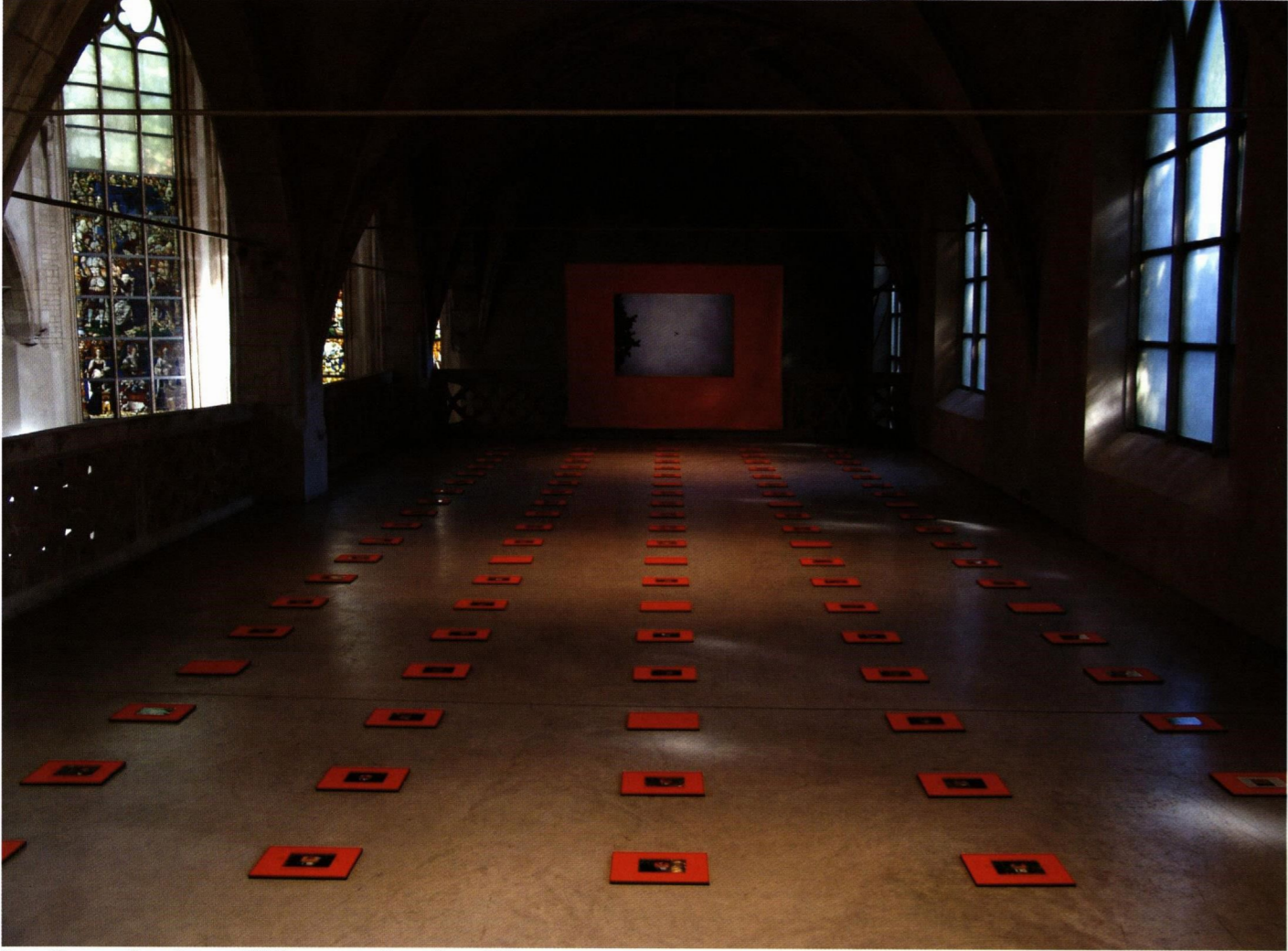
Два года тому назад у нас была реконструкция. И все наши объединения создали совет представителей, который обсуждал вопросы акустики, архитектуры, эстетики и, конечно, сакральности в планах и процессе реконструкции. У нас бывают и конфликты — мы ведь все люди. Тогда нужно сказать себе: «Остановись!» Можно идти на компромиссы, но есть и граница, которую я, например, не могу перейти. Наш совет по искусству может попросить меня воздержаться в моем мнении. Решающий пункт между церковью и религией — это свобода. Искусство воплощает то, что говорит церковь, но церковь должна у искусства учиться свободе. Пафос современности — это свобода. Поэтому к нам приходит много молодежи просто потому, что здесь особый дух. Вопросы веры — это и вопросы поиска истины, и сомнения. Человек не может сказать: «Я верю!» без Библии. Но он должен признаться себе: «Я сомневаюсь!». Через сомнения приходит понимание веры, свободы взглядов и признание взглядов другого. Современная религия должна учиться понимать свои собственные сомнения и быть готовой к тому, что они могут разрешаться в диалоге с искусством.

Вы благословляете художника, когда открываете его выставку?

Ни в коем случае. Вы уж простите, я в некоторой степени радикален, как бы демонстративно это ни звучало. Для меня принципиально разделение искусства и церкви. Более того, я не доверяю художнику, который посещает церковь. Конфессиональная принадлежность даже представляет некоторую опасность. Тот, кто хочет быть сегодня художником, должен быть полностью свободен. Но без интеллектуальной основы, без практической формы реализации искусства сегодня трудно представить себе верующего человека. Между верой и искусством существуют значительные структурные параллели.

Вечный вопрос: художник должен верить в искусство или в себя?

Думаю, художник должен верить в себя. То же — и в вере. Нельзя сказать, что у верующего есть только Бог. Есть еще и дьявол. Один искушает, другой — спасает, состояния переменчивы. Вся Библия — это не только положительные фигуры. Искусство всегда было проникнуто религиозным пафосом, но в разные эпохи оно отражало разные прочтения одних и тех же вопросов. А современное искусство — это рефлексия нашего времени.



Вадим Захаров. «Полет Захария» (1992) в церкви св. Петра. Кельн. 2006

Вадим Захаров. «Полет Захария» (1992) в церкви св. Петра. Кельн. 2006

Вадим Захаров. «Полет Захария» (1992) в церкви св. Петра. Кельн. 2006

Есть ли какие-либо произведения художников, которые вы бы не выставили никогда?

Пожалуй, нет. Ну, возьмем, например, проблематику сексуальности и католической церкви. Как-то мы готовили выставку графики одного художника, и там было полотно с изображением онанирующей женщины. Ну и что? Кто не знает, что такое онанировать, пусть бросит в меня камень. Но выставить в церкви? Я сказал: «Я не буду цензором. Это искусство». Два дня спустя после открытия выставки художник сам снял эту картину с выставки. Другой художник предложил лист, изображающий распятие голого человека. И тогда я решил повесить эту работу в исповедальню. Ему такое решение даже понравилось, а позже выяснилось, что он меня хотел просто испытать: насколько моя вера включает цензуру искусства. Видите ли, между искусством и верой по определению должна быть свобода — свобода выбора. Но однажды я все-таки отказал одному очень известному американскому художнику — на его картине была изображена голая женщина с татуировкой в виде свастики на ягодице. Вероятно, это можно было показать в любом либеральном приходе Америки, но не в Германии.

У меня с художниками хорошие отношения. Как-то Вадим Захаров одолжил у меня сутану. Я и забыл про это совсем. Вдруг на Биеннале в Венеции в 2001 году вижу проект с сутаной, которая оказалась моей. Прodelав путь из Германии в Японию, она добралась до Венеции уже как элемент арт-проекта. И я был рад за художника.

А есть аналогичный опыт соединения искусства и религии в других конфессиях?

Католическая церковь во взаимоотношениях с искусством имеет иной опыт, чем другие конфессии. В принципе я думаю, что искусству не место в церкви. По крайней мере оно там не должно быть постоянно. Я активно работаю с еврейскими художниками, курирую проект в Курдистане с мусульманскими художниками, но я не стал бы прово-

дить выставку в мечети. Как ни странно, для искусства важно наличие инстанций, которые запрещают искусство. Еще в Греции в VIII—IX веке был скандал, связанный с картинами. Именно во времена запретов, поляризации мнений происходит рождение нового. Церковь должна быть отделена от искусства, но она не может без него. Оно ей необходимо, чтобы учиться у него думать свободно.

Что бы вы сказали священнику, который призывает верующих к игнорированию современного искусства или даже к «атаке» на него с целью разрушения?

Я скажу ему: «Ты можешь это принимать или не принимать сам, но ты обязан предотвратить разбойные процессы или даже мысли. Это долг священника — не допустить в сознание верующего разрушительных идей. Иногда это трудно предотвратить, но священник — первый, кто должен восстать против таких проявлений. Если мы любим ближнего, то мы любим и инакомыслящего ближнего. Подлинное, настоящее искусство божественно и внеконфессионально. Оно объединяет людей, понятно по форме и идее, его мессидж легко считывается. Но нужно обладать хоть немного наивностью, помогающей сердцу открывать новые сферы в искусстве. Без наивности и доверия нет веры, но нет и искусства. И оба пути познания — и в религии, и в искусстве — бесконечны.

Можете ли вы назвать три произведения искусства, без которых ваша миссия была бы не выполнена как священника и художника?

Триптих Фрэнсиса Бэкона «In memory of George Dyer» (1971). Розмари Троккель и ее триптих «Я боюсь!» и Джеймс Либаи, который потребовал для реализации своего проекта вынести из церкви алтарь. Это было слишком радикальное требование, но теологически он был прав, ответив мне: «Тебе не нужен алтарь, ты сам — алтарь».

soul&body

Иван Бубнов

心 胸 気 肉

кокоро

(сердце)

мунэ

(грудь)

ки

(дух, пар, воздух)

нику

(мясо)

Иван Бубнов

Иван Бубнов

Иван Бубнов

Антагонизм тела и души — изобретение монотеистических религий, в Европе — это продукт весьма вульгарного толкования неясного места из евангельской истории о непорочности зачатия, в основу которого легли, с одной стороны, один сократический пассаж из Платона, с другой — насущная необходимость придать христианству ясный и законченный вид религии путем введения строгой этической доктрины. Если для древних греков «тело — гробница души», то уже для христианина тело — источник греха, тело губит душу. В монастыстве антагонизм доведен до крайности: тело истязают ради спасения души.

Крушение христианского мировоззрения с усложнением капиталистической формы производства погрело вместе со многим и давнее противостояние тела и души. В предвестии XX века стала известна фраза Оскара Уайлда: «тот, кто думает, что тело и душа различны — не имеют ни того, ни другого». Одним из лозунгов последовавших вслед за этим революций была эмансипация женщины, а эксперименты с браком в 20-е годы в Советской России оказали влияние на нынешнее положение дел в семейном праве и на моральную оценку (хотя бы европейцами) половой жизни и половых отношений. XX век подарил нам и сексуальную революцию, то есть распространение контрацептивов и нового сексуального дискурса (в форме, например, обращения французской философии к фигурам де Сада и Захер-Мазоха). Не достигнув эмансипации тела, сексуальная революция добилась, однако, повсеместного распространения порнографии, которая, помимо массовости, приобрела и известную легализацию, главным образом посредством модных журналов вроде Playboy и их статуса как голоса молодежи, трибуны для озвучания актуальных проблем вплоть до проблем политических. Порнография в завуалированной форме заняла и прочное место в наборе техник визуального искусства, особенно коммерческого, а именно — музыкальных клипов и фильмов в той же стилистике («Revolver» Гая Ричи), и рекламы — роликов и плакатов.

Но христианство имело и другую трактовку половых отношений. И связано это прежде всего с особым вниманием христианства к детству, в частности признанием двойственности самого момента появления человека на свет: родители дают телесную оболочку для души, которая вселяется Богом и является его частью или им самим. И, выходит, телесная любовь неотъемлемо связана с любовью божественной и должна венчать платонические чувства в акте появления на свет новой души, нового воплощения Бога. В этом смысле между любовью плотской и любовью животной пролегает огромная пропасть, разница между ними — в присутствии любви, имеющей неэксплицируемые свойства и, возможно, потому лежащей в основе мироздания. Необходимо, видимо, понимать фразу Оскара Уайлда именно в таком контексте, так как Уайлд вовсе не был ни радикалом в философских воззрениях, ни основоположником гедонизма и новой морали, что ему ошибочно приписывают.

Слово «душа» не имеет референций. Эта фраза может вызвать легкую улыбку, свидетельствуя о том, что понятие укоренилось в сознании. Однако ни дохристианские, ни нехристианские народы незнакомы с ним. Греческие авторы уже после Платона и Аристотеля начинают спорить о том, что подразумевать под psuche: до Платона слово означало «дыхание», «дух» как признак жизни, в такой форме его и калькировала латынь — anima, и древнерусский — «душа», «дух», «дыхание». Куда более выразительный пример — эквивалентные слова в азиатских языках. В японском то, что европейцы понимают под «душой», выражается тремя иероглифами: кокоро, мунэ, ки. Первые два означают «сердце» и «грудь», то есть обиталище души, а третий — как ни парадоксально, «дух, пар, воздух», и встречается в сочетаниях иероглифов в таких словах, как «характер», «настроение», «погода».

Последнее наиболее близко к европейскому мышлению, к душе как внутреннему миру человека. Хотя само понятие «души» не входит в группу актуальных понятий Востока, сконцентрированного на самопоисках, а не на самоулучшении.

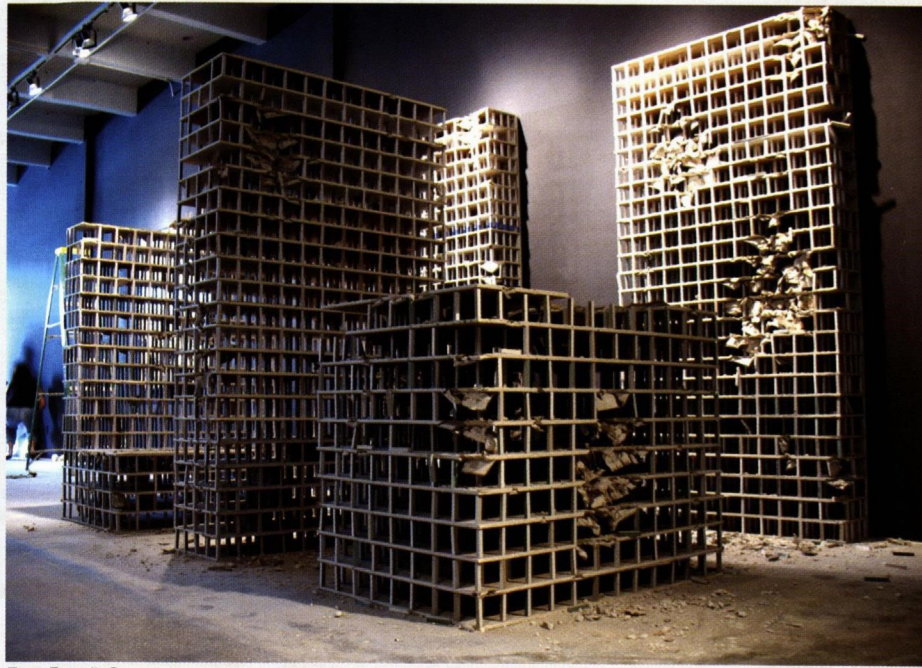
В отношении тела японский куда более прямолинеен. Во многом для нас исконное значение слова «плотский» сокрыто дополнительными смысловыми наслоениями. «Плотский», напомним, связано с плотью, то есть с телом, «в противоположность душе, идеальному миру», пишет словарь. Японское слово «плотский» подчеркивает эту связь понятия и предмета: дословно, плотский в японском означает «мясной» и обозначается иероглифом, напоминающим подвешенную за ноги тушу животного.

Мой крайне сумбурный конспект из разных отраслей знания вызван одной картиной, вернее — картинкой. Я испытал тот же культурный шок, что и англичане, раскопавшие Помпеи в XIX веке, а именно обжигающее чувство несоответствия формы и содержания. Просматривая альбом средневековой японской графики, я наткнулся на гравюру малоизвестного художника, напечатанную в числе других гравюр более именитых современников. Гравюра изображала половой акт и относилась к разделу «бытовые зарисовки». Однако написана она была в безупречно тончайшей манере — как Фудзи у Хокусая. Характерные для восточной живописи и поражающие, кажется, всех диспропорции в изображении тела, какой-то загадочный колорит, как будто цвета выбраны произвольно и один никак не влияет на другой, ощущение точности фотографического взгляда художника на предмет. И чувство, что перед тобой — большая школа, великое мастерство, не покидало меня.

И вместе с тем меня поразила еще одна вещь — совпадение интенций и хода мысли художников в области обсуждаемого жанра. Порнография, как известно, функциональна, куда функциональнее обжига горшков или вязания варежек. В американском сленге порнографические книжки называются «one-hand book», и для чего они служат, известно каждому американцу, да и не только американцу. Однако жесткие рамки, продиктованные функциональностью, все-таки не лишают производителей порнографии некоторого рода изобретательности. Они вынуждены работать с одним сюжетом, но антураж, окружение, внутри которых этот сюжет разворачивается, могут быть различными: от кичливой роскоши до не менее кичливого «лона природы»; подземные шахты, мавзолеи, парижская архитектура — находят преломление в порнографии. Так же варьируются персонажи и степень «жесткости». Ровно то же мы находим, например, и в порнографических росписях греческих и римских ваз. «Оргия на симпозиуме», «оргия на винограднике» — выбор сюжета и натуры, кому что интереснее. «Флирт с мальчиками», «сцены с козлом» — изменение персонажей и «жесткости». Есть хардкор, есть и soft.

И здесь все-таки нужно подчеркнуть, что, скорее всего, греки и римляне не воспринимали такую роспись как one-hand images, она была для них одним из ряда сюжетов (как мифологические или бытовые сюжеты), которые выбирались для оформления изделия. Назначение горшка или пиалы, килика или блюдечка оставалось тем же: мастер брал тот или другой сюжет, но принципиальной разницы между оргиями или Троянской войной не было. Естественно, предметы с фривольными картинками использовались преимущественно в домашнем хозяйстве, и на Акрополь их не выставляли.

Какие из этого следуют выводы? Я не знаю. Остается признать разве, что велосипед — он и в Африке велосипед, а интенции художника ясны и без исторического контекста — это естественный ход человеческого разума. Быть может, это и есть самое важное, а антагонизм души и тела — отдельный раздел европейской религиознай мысли.



Петр Белый. Опасная зона. Из проекта «Мемориальное макетирование»

«Кое-что о власти» — с этим проектом Санкт-Петербургский ГЦСИ отправился в столицу, где он участвует в специальной программе II Московской биеннале.

До 22 марта в столичной L-галерее (ул. Октябрьская, 26) можно увидеть работы звезд питерской арт-сцены — Петра Белого («Опасная зона», проект «Мемориальное макетирование»), Виталия Пушницкого (проект «Над нами»), а также познакомиться с тематической программой российского видео-арта 1990—2000-х годов «Кое что о власти». Куратор проекта — директор Петербургского филиала ГЦСИ Марина Колдобская.

«Сегодня, — поясняет идею и суть проекта куратор, — в фокусе внимания не политика, а вещи житейские: власть старших над младшими, любимого над любящим, начальника над подчиненными — и наоборот. Власть медиальных образов, власть денег, власть потребительских соблазнов. Власть тела, власть привычек, власть памяти...»

кое-что о власти

... Жизнь — чья? Моя жизни! Хочу — сорок минут похерю, хочу — целый час вычеркну.
А то — месяц... (Кладет ноги на стул.)

«Васса Железнова» на сцене БДТ им. Г. А. Товстоногова

Мог ли кто-нибудь (да хотя бы я сам) лет десять назад представить, что самым модным («актуальным») драматургом 00-х годов XXI века будет Максим Горький. А между тем здесь нет ничего удивительного. В Россию вернулись те экономические или, если угодно, политические условия, в которых находился русский человек (а драматический человек это всегда человек общественный, вписанный в семейный или хотя бы гендерный круг — малую орбиту межличностных связей) начала прошлого века. И Чехов подвинулся.

Страсть русской сцены к Чехову, желание вновь и вновь погружаться в руинированный дворянский мир — своего рода комплекс неполноценности, зависть перед тем, далеким «дореволюционным» миром, богатством и социальной невнятистью, красивым платьем барышни, которая не ходит в нем «гулять с собакой», сюртуком дуэлянта, который уже редкость, уже почти смешон, но все еще возможен.

Заброшенный Грибоедов был культуртрегер, описывал мир в становлении, мир свободный: здесь возможен порыв, прямое отношение к предмету, еще не смазанному, еще не замусоленному. Такая фигура нам незнакома, она нам противоположна. Наш «демократический» склад ума — только иллюзия, в которую кутается неволя, наша давняя зависимость от власти и среды и от семьи, уже сильно или почти порушенной. Но как некая мания, устойчивый фантом, она нависает над нами, пусть своей невозможностью, пусть своим уродством, но тянет, заставляет себе подчиняться, служить, рабелепствовать.

Это рабство, не выданное до конца, — результат той социальной распушенности, которая царил в императорской России, а потом при тоталитарном и авторитарном социализме, при всех фор-

мах зависимости частного человека, лишенного территории, того уголка жизни, без которого эта часть не часть, а некая математическая единица в формуле государства.

Общество болело беспеременно всеми возможными болезнями, его трясло и переворачивало, из мужика получился пролетарий алкоголического типа, из пролетария — рэкетир «переходного периода», из рэкетира — барчук, уже совсем новый, наглее прежнего, потому что лишен физических признаков своего ранга, лишен крови, того культурного (генетического или воспитательного) режима, в котором должен созревать полноценный индивид.

Индивид не был рожден, а вместе с ним не была рождена и новая или хотя бы старая индивидуальная культура. И, казалось бы — нужен Грибоедов, нужна хотя бы та меланхолическая ностальгия, ощущение недостатка — Чехов, нужен разговор о распаде социальных связей и зарождении новых — Островский, но... Бунт, бунт и отчаяние — эти неискоренимые русские свойства, возвратили нам Горького.

И это честно. После Новой Эстетической Политики 90-х, того барочного торта, от которого каждый вкусил (или, как в анекдоте, «по-надкусывал»), после упоения свободой, лишенной привычки выбирать и жертвовать, не принимать и соглашаться, слушать и участвовать, отказываться и отвечать за свои слова, поступки и мысли — похмелье. Это единственное возможное состояние русского организма после застолья, в которое переходит любое собрание, любой общественный разговор и договор. Но это состояние — живительно. Когда-нибудь придется засунуть голову под холодную воду, встряхнуться и понять — так жить нельзя, так жить вредно. Да и не жить так — невозможно. А значит — надо делать что-то, выходить из скотского состояния, быть лучше и, может быть, интереснее...



Международная
конфедерация
союзов
художников

Московский
международный
художественный

САЛОН

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

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

ЦДХ 2007 23.03-01.04

гордость и предубеждение

Александр Котломанов

Большинство художников искренне верят в то, что они гении. Это не так уж и плохо — романтика избранности отчасти окрыляет, придает сил творческой личности, вынужденной нести бремя своего дарования в этом мире, таком жестоком, таком несправедливом. Но вот какое дело — если ты гений, то это нужно обязательно доказать миру, иначе твоя высокая миссия окажется невыполненной. А для этого необходимо создать то, что поразит всех сразу и окончательно, как явление гигантского огненного ангела посреди оживленной улицы современного мегаполиса. Только «дело всей жизни» оставляет имя гения в веках, подобно тому, как отпечатались в вечности имена титанов Возрождения.

Тщеславие, к сожалению, присуще многим творческим людям. С одной стороны, оно помогает чего-то добиться — ведь амбиции стимулируют художественную натуру, с другой — уводит в сторону, граничащую с дилетантизмом. А ведь упомянутые «титаны», при всей своей звездности, были прежде всего превосходными ремесленниками, и потому их творения в равной степени чудесны и материальны.

Видимо, классические примеры Сикстинской капеллы или Сикстинской мадонны, многократно усиленные их литературным восхвалением, способствовали тому, что в XIX веке, когда романтический культ личности-гения уже кружил всем голову, многие ученики европейских академий вдруг решили: надо сделать что-то такое, что буквально изменит мир. Вот и появились такие бесконечно талантливые, но и бесконечно мятущиеся личности, как Александр Иванов, Михаил Врубель или Данте Габриэль Россетти, решившие во что бы то ни стало превратить живопись в какое-то орудие божественного провидения. Теперь мы знаем, что ни один из них не достиг желаемого, и по сути каждый потерпел поражение.

Параноидального мистика Россетти или немецких назарейцев еще можно понять — груз европейской культуры с ее фаустовскими импульсами, практикой религиозных экстазов-прозрений что-то, да и должен был такое породить. Но их современник, русский художник Иванов — откуда у него вся эта европейская «гниль»? Этот глубоко талантливый, ищущий человек сгубил всю жизнь на создание одного-единственного гигантского полотна — своего шедевра, увы, не имеющего и сотой доли той силы, которая так ясна во фресках Микеланджело, мадоннах Рафаэля, даже в религиозных прозрениях позднего Боттичелли. Лучшие работы Иванова — этюды, наброски, но отнюдь не монументальные полотна. Представьте себе писателя, всю жизнь сочиняющего многообещающий роман, но в итоге остающегося в истории благодаря своим коротким рассказам.

Похожая ситуация и с Врубелем. Ни одной законченной монументальной работы! Зато великолепная графика, где незаконченность возведена в ранг гениального приема. А он-то хотел «иллюминировать» публику своими образами, свет нести во тьму.

Странно, но в этой ситуации романтического конфликта несоответствия амбиций и человеческих возможностей победителями почему-то вышли «визионеры» направления, которое можно назвать «успешный академизм». Успешный — в коммерческом плане. Центром этого течения была Мюнхенская академия, возглавляемая во второй половине XIX века Карлом Пилоти. Он, как и другие адепты этого пафосного и многокрасочного стиля, создавал гигантские по размерам полотна на историко-религиозно-мифологическую тематику. В Рос-



Ханс Макарт. Триумф Вакха и Ариадны. Х., м. 476×784. 1873–1874. © Oesterreichische Galerie Belvedere, Vienna

сии таким художником был современник Врубеля и Уистлера Генрих Семирадский, поляк по происхождению. В отличие от Врубеля Семирадского сложно упрекнуть в незаконченности, и в отличие от Уистлера он не впадал в декадентские эксперименты с цветом и названиями работ. Семирадский — суперпрофессионал. Никто так виртуозно не умел писать мрамор, как он. (А это непросто — воспроизвести рефлекс белого в живописи маслом, Уистлер с подобными задачами справлялся менее удачно.)

При всех своих достоинствах, Семирадский, как и Пилоти, и Тома Кутюр, и Ханс Макарт, — неглубокий художник. Его сцены эффектны, виртуозны, но в сравнении, допустим, с Врубелем, как-то не слишком серьезны. В той же степени поверхностен и Макарт, создатель многометровых картин вроде «Триумфа Вакха и Ариадны» или «Жертвоприношения». Главное умение этого австрийского художника заключалось в том, что он обладал редким талантом «втискивать» свои помпезные образы в интерьеры буржуазных домов своего времени. Семирадский, все-таки склонный к своеобразной профитичности, такой же Микеланджело, как Макарт — Рубенс. И тот и другой легко находи-

ли компромисс между своими творческими амбициями, явным талантом и требованиями тогдашнего общества. А трагические фигуры Врубеля и Иванова сторонились буржуазности, они, можно сказать, жестоко ошиблись временем.

Удивительно, но спустя сто с лишним лет победа оказалась на стороне побежденных. Мы способны поражаться виртуозности и изобретательности Макарта или Семирадского, но всерьез заинтересуемся этюдом Иванова или рисунком Врубеля. Наверное, это потому, что как раз в малых формах чувствуется некий космический ритм, какая-то бесконечная душевная тонкость, которые и позволяли создавать столь совершенные образы случайных вещей, случайных сцен. А еще — потому что функции гигантских визионерских полотен принял на себя кинематограф с его «гладиаторами», «бен гурами» и «страстями христовыми». В зарождавшейся в XIX веке эпохе массового искусства художник опять должен был принять на себя функции ремесленника, изготовителя «штучного товара» и, увы, забыть о роли властителя дум. Искусство стало достоянием музеев и ценителей, а громкие идеи — делом государственной пропаганды и «фабрики грез».

Джимми-ракета

Валентин Дьяконов

Государственная Третьяковская галерея. Уистлер и Россия.
8 декабря — 15 февраля

Рассказывают, что легендарного денди Джорджа Браммела по прозвищу «Красавчик» однажды спросили на светском рауте, какого рода литературу он предпочитает. «Конечно, поэзию», — тут же ответил Браммел, автор нескольких увесистых томов прозы. «Поэт всегда короче, чем прозаик». Этот короткий, наглый и абсурдный ответ (а Гомер как же? Вергилий? наш родной Мильтон? — мог бы спросить его собеседник), подобный дзенскому коану, прекрасно объясняет, отчего виднейшие стилисты конца XIX века обожали живопись Джеймса Эббота Макнила Уистлера.

Ольга Вайнштейн в своей замечательной монографии о дендизме рассказывает о взаимоотношениях молодого Марселя Пруста и графа Робера де Монтезью, послужившего прототипом утонченного гомосексуалиста барона де Шарлю. Пруст изучал Монтезью и проникал благодаря ему в высший свет, почитал главного врага Уистлера искусствоведа Джона Рескина и любил импрессионистов. Высокомерный Монтезью писал стихи, носил одежду в серых тонах (серый — излюбленный цвет Уистлера), пренебрежительно отзывался о литературном даровании своего протеже и обожал Уистлера.

В этом есть своя логика, помимо той, что содержится в поговорке «скажи мне, кто твой друг, и я скажу, кто ты». Уистлер действительно

был краток — в том смысле, в каком его старшие современники, пре-рафаэлиты, старались максимально подробно изобразить каждый листик в кроне, а в поле — каждый колосок. Рядом с Уистлером даже самые свободомыслящие импрессионисты кажутся педантами, кропотливо просиживающими часы и дни над ловлей момента. Уистлер, конечно же, тоже умел работать и тоже испытывал долгие часы сомнений. (В письме другу, французскому художнику Анри Фантен-Латуру, он писал: «О работа! Это как рожать!») Но все его работы кажутся сделанными за полчаса (кроме самой ранней — «За пианино», и то критики называли живопись Уистлера «мазней»). Фактура уистлеровских полотен напоминает полупрозрачный шелк. Зритель не может отделаться от ощущения, что, приглядишься он внимательнее — он увидит стену за картиной. Так, мы чаще хотим увидеть героя за стихотворением, певца — за балладой, мы должны — хотя бы предположительно — знать, кто говорит. Проза не может не претендовать на очерчивание куска реальности, случая. В стихотворении сам порядок слов предстает божественной случайностью, чем-то сложившимся в форму, которую невозможно найти в жизни.

Сам Уистлер, однако, стихов не писал. К литературности в живописи он относился чрезвычайно пренебрежительно, связей между двумя искусствами не признавал. Своему другу Данте Габриэлю Россетти посоветовал поместить в раму сонет, который тот собирался вы-

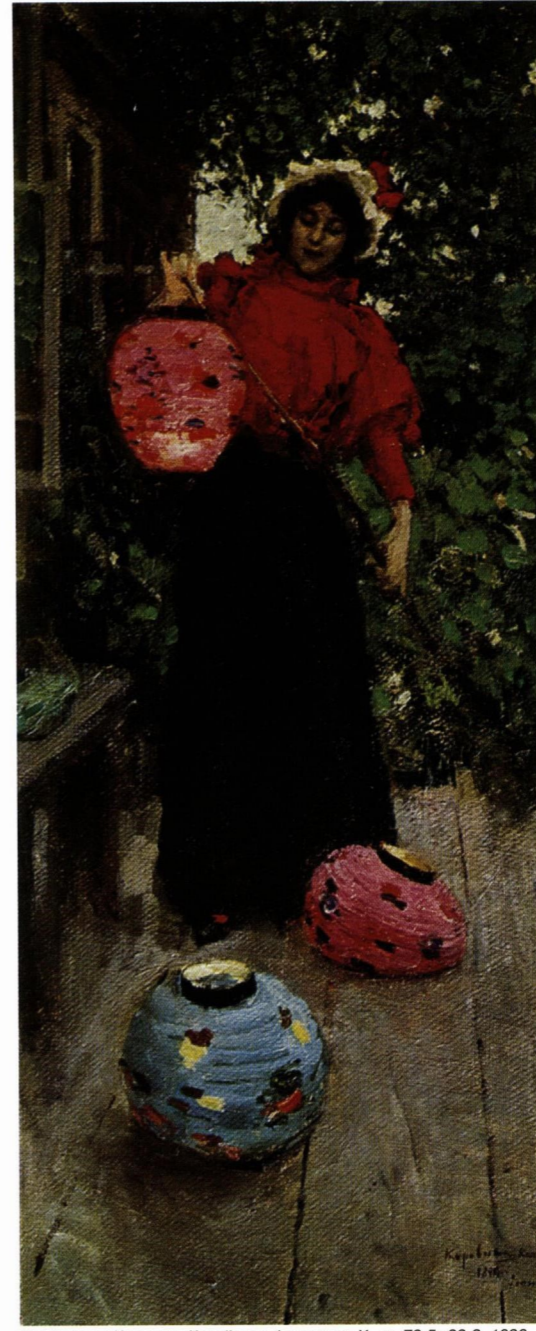
ставить вместе с картиной. (Россетти отказался, не снискав сомнительной чести стать основоположником концептуализма.)

Уистлер, однако, был гением в самых кратких формах литературы из всех возможных, а именно — в афоризме и шутке. Самый известный из его mots по-английски звучит не менее абсурдно, чем на любом другом языке мира. Когда Оскар Уайлд восхищенно прокомментировал очередной афоризм Уистлера словами: «Хотел бы я это сказать!», художник с ухмылкой ответил: «Скажешь, Оскар, скажешь». В чем соль этого обмена репликами, догадаться трудно, и автор этой статьи сам в недоумении. Вспоминаются разве слова великого актера Дэвида Гаррика об остроумии деятеля английского Просвещения Семьюэля Джонсона: «Он берет вас в свои объятия и буквально выдавливает смех». Этот странный комплимент свидетельствует об особой жестокости шутки как таковой, о ее способности совершать насилие над слушателем. Уистлер был замечательным и, судя по всему, совершенно невыносимым человеком, поскольку блестяще владел оружием остроумия. С друзьями у него было очень туго, зато врагов хоть отбавляй. И он никогда не стеснялся завести еще нескольких.

Биография Уистлера известна в самых подробных деталях. Авторы первого жизнеописания художника, официальные биографы Джозеф и Элизабет Робинс Пеннел, замечали: «Он не оставил ни единого шан-



Джеймс Эббот Макнил Уистлер. Гармония в сером и зеленом: мисс Сисели Александер. Х., м. 190×98. 1872—1873. Галерея Тейт, Лондон



Константин Коровин. Китайские фонарики. Х., м. 79,5×33,2. 1898. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Джеймс Эббот Макнил Уистлер. Девушка с цветущей вишней. Х., м. 139,2×73,7. 1872—1878. Институт Курто, Лондон

са современным изобретателям частной жизни великих, которых Смерть передала им в руки. Все, что говорил и делал этот удивительный человек, становилось достоянием общности». Уистлер постоянно комментировал каждый свой шаг в письмах, писал в газеты по самым различным поводам, использовал каждый шанс для паблисити. Миф о художнике включает и несколько литературных произведений, для которых он послужил прототипом героя. Так, считается, что сказка Уайлда «Замечательная ракета» написана об Уистлере: он — хвастливый фейерверк, ставящий себя выше товарищей, но оказывающийся сырым. Художник Эльстир из второго тома прустовских «Поисков утраченного времени» есть собирательный образ, в котором соединились черты Уистлера (особенно в описании эксцентричного поведения) и Клода Моне. Наконец, йельский профессор Роберт Слифкин считает, что «Человек-невидимка» Уэллса — это тоже Уистлер.

Известно, что Уистлер провел шесть лет в России еще мальчиком и занимался тут в петербургской Академии художеств. Он был живым подростком и доставлял немало хлопот своим родителям-пуританам. Так, однажды он подбил брата на смелую выходку: во время приема в Царском Селе оба поднялись, схватили бокалы с шампанским и произнесли тост за государя-императора, после чего осушили бокалы до дна. После смерти отца Уистлер с матерью и братом вернулись в Америку, но художнику дома не сиделось, и в 1855 году он отплывает



Джеймс Эббот Макнил Уистлер. Ноктюрн: голубое и серебро — Челси. Х., м. 50x59,3. 1871. Галерея Тейт, Лондон

в Париж, с тем чтобы никогда не вернуться на свой континент. В столице Франции он занимается в студии Шарля Глейра, знакомится с Фантен-Латуром, а затем с Курбе, который высоко оценивает его талант. Позже, правда, он напишет Фантен-Латуру об искусстве реализма и «чудовищном влиянии» Курбе и пожалеет, что не учился у Энгера.

Выставочная история Уистлера вплоть до конца 1880-х годов скандальна. «Симфония в белом №1: белая девушка» висит на «Салоне отверженных» в Париже, вызывая возмущенные толки и недоумение критиков. Один из них, англичанин П.Г. Хамертон, замечает, что на этом портрете любовницы Уистлера Джоанны Хиффернен есть не только белый цвет, — в конце концов Джоанна рыжая. Уистлер отвечает презрительно: «Неужели он думает, что симфония в до-миноре состоит из повторения одной и той же ноты: до, до... Дурак!».

Живопись Уистлера заставляет задуматься о тонких материях и главных вопросах. Перед нами искусство, основанное на умолчании и приблизительности. Но в свое время оно считалось вызывающим. Джон Рескин считал, что художник кинул «банку с краской в лицо публике». Из-за чего Уистлер в 1878 году судился с автором «Камней Венеции» и «Семи светочей архитектуры» и выиграл процесс, обанкротившись на издержках.

Но в 1880-е годы ситуация становится более располагающей. Художник с помощью новых друзей — поэта Малларме и Клода Моне, решает создать собственную организацию для выставочной и коммерческой деятельности. В 1896 году он избран первым президентом Международного общества скульпторов, живописцев и гравировщиков, задачей которого становится объединение независимых художников Европы и Америки и устройство выставок. Попутно Уистлер изобретает принцип развески, сохранившийся до наших дней: картины распо-

ложены не вплотную друг к другу, как на всех крупных выставках до этого, а свободно. На это открытие, безусловно, повлиял его интерес к интерьерному дизайну, в котором Уистлер был сторонником независимой значимости материалов и фактур. В идеальном интерьере живописи не должно быть много не потому, что она привилегированный вид искусства, но потому, что одной фактуре не следует преобладать. К тому же в то время дизайн уже отвоевал некоторые позиции как независимая область творчества, и очертания мебели становились все более значимыми, обретали голос в сфере эстетики.

Выставка Уистлера стала настоящим украшением торжеств по случаю 150-летия Третьяковской галереи. Сотрудничество с английскими институциями оказалось плодотворным. В Москве были продемонстрированы четыре безусловных шедевра, несколько картин, представляющих собой этюды или варианты шедевров, и очень много офортов, признанным мастером которых Уистлер считался еще до того, как в Европе оценили его живопись. (Его венецианские офорты, кстати, возникли не от хорошей жизни: в путешествие он отправился с подачи организации лондонских торговцев из «Общества изящных искусств».)

Эстет, денди и япономан, Уистлер явлен нам не в благородном одиночестве. Кураторы решили связать его имя с Россией, пользуясь двумя важнейшими зацепками. Во-первых, юный Уистлер прожил у нас несколько лет в то время, когда его отец-инженер строил железную дорогу Москва — Санкт-Петербург под руководством Николая I. Во-вторых, Анна Остроумова-Лебедева в конце 1890-х годов занималась у художника в его парижской студии. Кроме того, Уистлер как-то раз обмолвился, что его родина — Санкт-Петербург, но к этим словам не стоит относиться серьезно. Ведь они есть лишь свидетельство

острого нежелания художника происходить из американской глубинки: «Я имею право выбрать место своего рождения, и я не хочу, чтобы этим местом был город Лоуэлл, штат Массачусетс».

Эти тонкие нити кураторы Третьяковки попытались превратить в канаты. Выставка «Уистлер и Россия» напоминает корабейника из стихотворения Некрасова — впрочем, как это обычно и бывает с большими выставками в галерее. Желание втиснуть и ситец, и парчу под одну крышку с одним из самых замечательных мастеров первых лет модернизма имеет как эффектные, так и абсурдные последствия.

Ранние годы Уистлера в России оформлены цитатами из писем его матери, гравюрами, изображающими рождение отечественной железной дороги, и небольшими работами художников николаевской эпохи — в первую очередь Брюллова. Русское искусство всячески сопротивляется почетной роли родины американского слона. Вернее, в те годы такое образование можно было получить где угодно в Европе, и российское особым качеством, пожалуй, не отличалось.

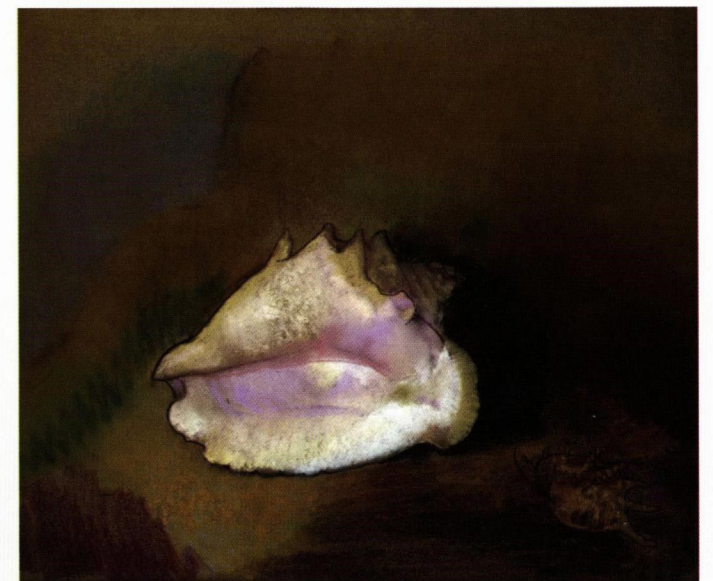
С русскими современниками у Уистлера переключек еще меньше. Несмотря на восторженные отзывы Грабаря и Репина, он не обладал особым влиянием на отечественный художественный процесс. Это особенно заметно в отношении портретов кисти Серова и того же Репина, представленных на выставке. Портрет Ермоловой кисти Серова представляет собой полную противоположность всему, чего добивался Уистлер. Хотя и написан в излюбленных тонах американца — черном и сером. Но полупрозрачные лица, выполненные американцем, приобретают живость за счет эффекта расфокусировки, а Ермолова — страшная кукла, готовая упасть на зрителя и удушить его в складках черного бархатного платья.

В переключку на равных с Уистлером вступает только одна картина: «Женщина с японскими фонариками» Константина Коровина. Это вообще одно из лучших полотен русского искусства. Коровин близок Уистлеру подчеркнутым невниманием к графической стороне живописи и, как и американец, почти все теряет в черно-белой репродукции. Японский мотив помещен Коровиным в природу средней полосы и потому выглядит даже эффектнее, чем продуманные декоративные композиции Уистлера.

В общем островок Уистлера на выставке выглядит подчеркнуто независимо. И еще скромно: вот уж чего не ждешь от денди! Фраза Рескина про банку краски вспоминается здесь не раз. Как крайне несправедливая. Одна из самых знаменитых картин американца — «Мост Баттерси», практически невесома, и в альбомах ее всегда печатают темнее, чем на самом деле.

Единственным шедевром, в создании которого Уистлер применил приемы газетной полемики, стала легендарная «Павлинья комната» (в Третьяковке представлена ее репродукция в натуральную величину). Это памятник декоративного искусства, предшествующий модерну, а история его возникновения связана со скандалом. Уистлер создавал интерьер для дома своего друга, предпринимателя Ф.Р. Лейланда, но в процессе работы испортил отношения с заказчиком. Он попросту устраивал вечеринки в чужом доме, в еще не оконченном интерьере. Раздражение Лейланда можно понять. По окончании работы тот выплатил Уистлеру лишь половину обещанной суммы, да еще в единичных фунтах, а не в гинейях (фунтами платили обычному ремесленникам). Художник же в отместку изобразил на центральной стене комнаты двух дерущихся павлинов. У одного из них перед лапами рассыпаны монеты. (Будучи уважаемым викторианским бизнесменом, Лейланд не был удостоен чести носить дворянский титул, и до ссоры в письмах Уистлер шуточно называл его «Le Baron».)

Краткость, столь свойственная таланту Уистлера, здесь изменила ему. Но лишь на миг. Признание и восхищение 1890-х не повлияли на его работу. Знаменитый предсмертный автопортрет, в котором Уистлер изобразил себя в позе Пабло де Вальядолида с картины Веласкеса, тонок, прозрачен и ненавязчив. Единственная вольность, которую позволил себе художник, это выражение лица: он как будто только что сказал «Оп-па!» и всплеснул руками, ожидая нашего восхищения.



Одilon Редон. Раковина. Б., пастель. 52x57,8. 1912. © RMN / Musée du Louvre, D.A.G., Paris / RF40494 / Christian Jean / Vertrieb bpk Berlin

редон: мистический модернист

Ширн-кунстхалле (Франкфурт). Одilon Редон. Как во сне. 27 января — 29 апреля

Кураторы франкфуртского Ширн-кунстхалле обратились к истокам модернизма. Этот музей, один из самых продвинутых в Германии, подготовил выставку Одilона Редона, художника загадочного и мистического. Более 200 ее экспонатов — это и панорама его творчества, и внимательный взгляд исследователя, способного так отобрать и систематизировать работы, чтобы частности конкретного художника стали отправными точками для универсального обобщения истории искусства.

Макс Холляйн, директор Ширн-кунстхалле, говорит, что эта выставка — одна из тех, которые должны изменить представление широкой публики о модернизме и его истинных истоках. По его мнению, Редон — столь же значимая фигура, что и Сезанн, только незаслуженно обойденная историками современного искусства. Куратор выставки, Маргарет Штуфман определяет основные заслуги Редона как утверждение «автономии цвета, космического эффекта расширения живописного пространства, наконец — современной идеи о двойственности истине».

А ведь и вправду это превосходный мастер открытого цвета, избегавший использования полутонов, предтеча немецких экспрессионистов и русских супрематистов... И, может быть, действительно стоит взглянуть на Редона не только как на изобретательного создателя символических гибридов, цветков с человеческими головами и бледных лун с загадочными улыбками?

Основной заслугой организаторов выставки нам, из нашего петербургского далека, видится экспозиционный экскурс в околхудожественные истоки Редона. Пред нами предстает не только художник-визионер (что само по себе редкость для французского искусства), но и человек удивительной судьбы, точнее — уникального внутреннего опыта. Редон — потомственный бордоский винодел, совладелец семейных виноградников в Медоке, поклонник Бодлера, почитатель Делакруа, Дюрера, Гойи и Леонардо, критик теории Дарвина, увлеченный сторонник зарождающегося психоанализа и прочих научных течений, интересующийся к тому же и религиозными учениями. Весь этот бэк-граунд художника во многом объясняет смысл его символистских образов, после чего они прочтываются почти так же ясно, как толкуется сложный и запутанный сон.

врубель: заметки с выставки

Сергей Даниэль

ГРМ. Корпус Бенуа. Михаил Врубель. 7 декабря — 10 марта

В марте 2006 года исполнилось 150 лет со дня рождения Михаила Александровича Врубеля. Русский музей откликнулся на это событие выставкой из своих фондов, охватившей все стороны художественной практики мастера — от графики до керамики. И, хотя большая часть врубелевского наследия давно стала хрестоматийной, декабрьские очереди в гардероб музея не столько раздражали, сколько радовали: публика шла на Врубеля.

Каков бы ни был замысел юбилейной экспозиции, ее возможности в известной степени ограничены составом вещей, принадлежащих Русскому музею. Можно ли вполне оценить Врубеля как живописца, не видя «Демона сидящего», «Испании», «Гадалки», «Сирени», «Пана», «Демона поверженного»? Вопрос риторический. Пожалуй, в отношении живописи Третьяковской галереи повезло больше. Ряд превосходных вещей хранит Киевский музей русского искусства (не говоря о церквях). Волей-неволей организаторам петербургской ретроспективы пришлось руководствоваться принципом *часть вместо целого*, и какие-либо упреки здесь бессмысленны. Другое дело, что в несколько стесненном помещении экспозиции самым крупным холстам недостает пространства и света, а зрителю — необходимой дистанции.

Три великих города сыграли в судьбе Врубеля особенно важную роль: Санкт-Петербург, Киев, Москва. Соответственно выстраивается его творческая эволюция.

В Петербурге, пройдя полный университетский курс юриспруденции, Врубель поступил в Академию художеств, где нашел незаменимого наставника — Павла Петровича Чистякова. И, наоборот, в лице начинающего Врубеля сам Чистяков нашел того единственного в своем роде ученика, тончайшая пластическая восприимчивость которого счастливым образом совпала с аналитическим методом педагога.

«Когда я начал занятия у Чистякова, — писал Врубель сестре, — мне страсть понравились основные его положения, потому что они

были не что иное, как формула моего живого отношения к природе, какое мне вложено»¹. Разумеется, учитель не случайно выделял Врубеля в плеяде своих подопечных. Вот лишь одно характерное свидетельство. «Пришел ко мне, — рассказывал Чистяков, — Виктор Васнецов. Я перед ним карандаш положил и говорю: нарисуй! И вот уже по тому только, как посмотрел Виктор Михалыч на это дело, я уже понял: не дойти ему до «предмета», весь он на «рассказе» изольется, вроде как декорацией для него предмет служить будет... Врубель — этот совсем наоборот: этого анализ предметный так свербил, что покойный из всех вожжей выскакивал. Оглянется с лошади, а сани с живописью во-он где!... Этого надо было задерживать, чтоб сквозь предмет не проскочил...»².

Феноменальная способность Врубеля к пластическому исследованию зримой формы уже в академические годы дала результаты, которые язык не повернется назвать ученическими. Рисунок пером «Женский портрет (правая половина лица)» или чудесная акварель «Портрет З.А. Штукенберг», не говоря о многих других ранних вещах, — это плоды самозабвенного погружения в природу и быстро созревшего мастерства. Как известно, в Академии за Врубелем утвердилась кличка «Фортуни» (по имени знаменитого тогда испанского художника Мариано Фортуни). Поводом к тому служила техническая маэстрия испанца, умевшего создать эффект «драгоценной» живописной поверхности; современники воспринимали его как мага формы. Заметим, однако, что в свое время Фортуни брал уроки у того же Чистякова³. Таким образом, меру влияния Фортуни на Врубеля не стоит преувеличивать.

Согласно чистяковскому принципу, форма как бы «высекается» из пространства, определяясь сначала по общим касательным плоскостям, или «планам», а затем по все более мелким, вплоть до исчезновения плоскости в точке. Соответственно, контуры как таковым здесь нет места. Отсюда происходит «странная» техника Врубеля, означаю-



Михаил Врубель. Кампанулы. Бумага, графитный карандаш. 33,2x19,8. 1904



Михаил Врубель. Кровать. Бумага, графитный карандаш. 23x33. 1904

щая бесконечность стремления к аналитическому исчерпанию видимой формы.

Уже в эти ранние годы Врубель решительно противопоставил «культу глубокой природы» передвижнической журналистике, болезненно задев авторитет Репина. «...Форма, главнейшее содержание пластики, в загоне — несколько смелых, талантливых черт, и далее художник не вел любовных бесед с природой, весь занятый мыслью поглубже напечатлеть свою тенденцию в зрителе. Публика чужда специальных тонкостей, но она вправе от нас требовать впечатлений, и мы с тонкостями походили бы на предлагающих голодному изящное гастрономическое блюдо; а мы ему даем каши: хоть и грубого приготовления, но вещи, затрагивающие интересы дня. Почти так рассуждают передвижники. Бесконечно правы они, что художники без признания их публикой не имеют права на существование. Но признанный, он не становится рабом: он имеет свое самостоятельное, специальное дело, в котором он лучший судья, дело, которое он должен уважать, а не уничтожать его значения до орудия публицистики. Это значит надуть публику... Пользуясь ее невежеством, красть у нее то специальное наслаждение, которое отличает душевное состояние перед произведением искусства от состояния перед развернутым печатным листом. Наконец, это может повести к совершенному даже атрофированию потребности в такого рода наслаждении. Ведь это лучшую частицу жизни у человека украсть!»⁴. Подлинный реализм, глубокий и всесторонний, Врубель находит у Рафаэля — позиция, безусловно, нетривиальная.

Первая серьезная проба сил в станковой живописи — «Гамлет и Офелия» — предпринята Врубелем на исходе академических лет. Трагический герой, которому дано смотреть на вещи «слишком пристально», наделен чертами самого художника (Врубель использовал автопортрет, а кроме того, ему позировал Серов). Картина осталась незавершенной; это как бы конспект мыслимого образа (на холсте

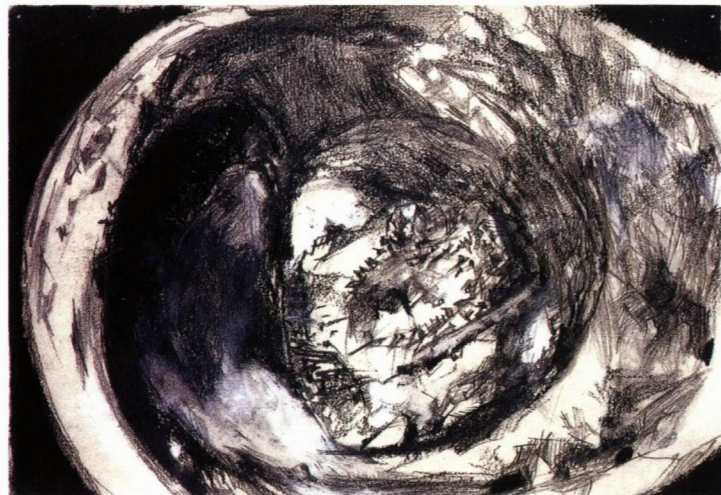
процарапан загадочный авторский текст, в котором несколько раз повторяется слово «бесконечное»), но присущий Врубелю дар перевоплощения сказался здесь тем более явно.

Как известно, Академию Врубель не окончил. По рекомендации Чистякова он был приглашен в Киев для реставрационных работ в древних церквях, что послужило, по меньшей мере, лучшим завершением «школы». Как никто из его современников Врубель близко к сердцу принял изобразительные принципы византийского и древнерусского искусства. Несколько месяцев, проведенных в Венеции, разбудили мощный дар Врубеля-колориста. Монументальные работы в Кирилловской церкви и Софийском соборе, иконы, орнаменты, эскизы неосуществленных росписей для Владимирского собора, графические этюды цветов — все это знаменует сложение основных стилистических черт его творчества. В те же годы он начал работать над образом Демона. К сожалению, киевский период очень скупо представлен в собрании Русского музея.

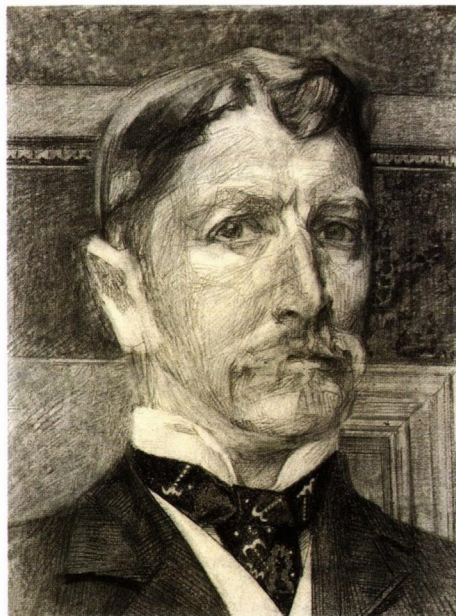
За пятнадцать московских лет, отмеченных исключительной творческой активностью, Врубель стал одной из центральных фигур современного искусства. Любопытно, что сам мастер, неизменно тяготеющий к классике, художественной современностью интересовался мало; так, Третьяковскую галерею он впервые посетил, когда ему было уже за сорок, и пережил сильное разочарование. Еще более удивительно, что современники в большинстве своем (конечно же, подавляющем) не воспринимали глубоких классических основ врубелевского искусства, наградив художника издевательским титулом «Юпитера декадентов». Пропасть непонимания углубил грандиозный скандал, связанный с панно «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович» на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде (1896). «Уродство», «нищета духа», «бедность воображения», «оскудение идеализма», «упадок вкуса» — и все это о Врубеле! Сейчас подобная критика вспоминается с особенным недоумением (тем более что автором ци-



Михаил Врубель. Раковина. Бумага, черная пастель, графитный карандаш, мел. 17,6x25,5. Конец 1904 — начало 1905



Михаил Врубель. Раковина. Бумага, графитный карандаш, уголь, черная пастель, белла. 17,5x25,4. 1905



Михаил Врубель. Автопортрет. Бумага, графитный карандаш. 33,8x24,8. Конец 1904 — начало 1905



Михаил Врубель. Раковина. Бумага, графитный карандаш, черная пастель. 17x24,8. Конец 1904 — начало 1905

тированной, выдающейся по своей нелепости инвективы был Максим Горький)⁵. С другой стороны, Александр Бенуа, отдавая должное врубелевскому таланту и мастерству, усмотрел в его стремлении к grand art опасное честолюбие: «Врубель вечно «гениальничает» и только досадливо вредит этим своему чудному дарованию»⁶.

Как бы то ни было, стилистика вещей московского периода дает основания видеть в искусстве Врубеля оригинальную версию модерна. Вместе с тем в нем по справедливости находят целостное живописно-пластическое воплощение идей символизма. Именно русские поэты-символисты, особенно «младшие», по-настоящему глубоко оценили Врубеля.

Один из самых образованных русских художников, владевший несколькими языками, Врубель обладал исключительной эстетической отзывчивостью и чувствовал себя «своим» в культуре разных эпох. Античная мифология и литература, Шекспир, Гете, Пушкин, Лермонтов, русский фольклор, Римский-Корсаков — вот источники, питавшие его вдохновение. Гамлет, Фауст, Демон столь же не случайны в его изобразительном репертуаре, как и Пан, Микула Селянинович, Царевна-Лебедь. Образы антитетические пары, его герои равно причастны миру метаморфоз, творимых силой воображения. Облики делятся, множатся; в одном угадываются черты других. Врубелевская интерпретация литературных образов отмечена той же свободой, с какой он сплавляет стилистику разных изобразительных традиций, будь то Византия и Ренессанс, готика и барокко, Рафаэль и венецианцы. «На

каких россыпях Врубель — величайший из великих, не собрал своих сокровищ, и с какой демонической обольстительной щедростью сеял он их и раскидывал в своей гениальной игре», — восхищался Максимилиан Волошин⁷. Метаморфозы врубелевского Демона еще при жизни художника стали легендой. Восходящий к поэме Лермонтова, образ изгнанника рая буквально преследовал Врубеля. В его представлении это дух, соединивший в себе мужской и женский облик, не столько злобный, сколько страдающий, но вместе с тем величавый, гордый и властный. Живописная трилогия о Демоне, вобравшая основные мотивы творчества Врубеля, обозначила и тот предел, за которым энергия созидательная превращается в разрушительную, оборачиваясь против самого творца.

Все это заново переживаешь на врубелевской ретроспективе, где известные вещи, входящие в постоянную экспозицию, благодаря мобилизации фондов предстают в расширенном художественном контексте.

Панно «Венеция», мозаичный узор нарядной толпы, воскрешающий колорит города и его прославленной живописной традиции. «Богатырь», гипербола почвенной силы, всадник-глыба на вросшем в землю коне-глыбе, по-былинному «чуть повыше лесу стоячего, чуть пониже облака ходячего», «Летающий Демон», изысканно-сдержанное по колориту полотно, уже целиком охваченное «проблемой формы, бунтующей против законов гравитации»⁸. «Тридцать три богатыря», холст, исполненный с «натиском восторга» (выражение Врубеля), си-

не-зеленая лава прибой, несущего на себе витязей в сверкающих доспехах. «Шестикрылый Серафим», ангел, очищающий уста пророка, или «Азраил», ангел смерти, темный лик в лиловом оперении с золотыми искрами света. И тут же — станковая и печатная графика, эскизы панно, картин, витражей, иллюстрации, скульптура и декоративные работы в майолике...

Признаюсь, самые сильные впечатления оставляет графика позднего Врубеля — может быть, именно потому, что оригиналы редко покидают музейный фонд и мало известны даже по репродукциям. Прежде всего я имею в виду серии этюдов «Кампанулы», «Бессонница» и, в особенности, «Раковины».

Вот где «кристаллообразный» стиль Врубеля творит чудеса пластики. Говорят, поднося раковину к уху, можно услышать шум моря; погружая глаз в переливы перламутра, Врубель видит сонмища подвижных форм, то ли зыбь морской стихии, то ли подводные ландшафты, из глубины которых негаданно являются царевны-русалки. Ведь говорил же художник, что не собирался изображать «морских царевен» в своей «Жемчужине». «Я хотел со всей реальностью передать рисунок, из которого слагается игра перламутровой раковины, и только после того, как сделал несколько рисунков углем и карандашом, увидел этих царевен, когда начал писать красками»⁹. Зрение и воображение действуют здесь сообща. И, как ни прекрасна знаменитая «Жемчужина» из собрания Третьяковской галереи, этюды к ней доставляют не меньше наслаждения. Известно, что Врубель настаивал на возможности передавать игру цвета, не прибегая к краскам вообще¹⁰. В «Раковинах» этот, казалось бы, парадоксальный принцип находит реальное воплощение. Комбинируя рисунок углем, графитным карандашом, черной пастелью, мелом, Врубель извлекает из недр глубоко разработанной формы и обогащенной фактуры тончайшие цветовые эффекты.

Сто лет тому назад, когда ослепший Врубель находился в петербургской лечебнице, Сергей Дягилев экспонировал русское искусство в Осеннем салоне Парижа, от иконописи до новейших течений. По воспоминаниям Сергея Судейкина, в зале Врубеля, обычно пустовавшем (публика находила его искусство слишком сложным), часто появлялся коренастый человек, который простаивал там часами. Это был Пикассо. «...Все основы кубизма, конструктивизма и сюрреализма, — утверждает Судейкин, — были начаты и обоснованы Врубелем. И несмотря на наше уважение к Пикассо, началом начал современной живописи был Врубель»¹¹.

Это прямолинейное заявление звучит высшей похвалой художнику. Но много ли выигрывают в понимании искусство и публика, выходя на столбовую дорогу из заповедных дебрей зримого и воображаемого, где обитал врубелевский гений? Горстку терминов привычной эстетической номенклатуры, общие места. Между тем и сейчас, в начале нового века, Врубель продолжает удивлять, а его искусство не делится на слова без того «остатка», который, как говорил сам художник, составляет «лучшую частицу жизни» человека.



Михаил Врубель. Портрет З.А. Щукенберг. Бумага, акварель. 16,4x12,7. 1882



Михаил Врубель. Женский портрет (правая половина лица). Бумага, сепия, перо. Диаметр: 14,8. 1882—1883

¹ Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 42

² Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1982. С. 298

³ См. об этом: Алленов М.М. Врубель и Фортуны // Вопросы искусствознания. 1993. № 2—3. С. 44—45

⁴ Врубель. Переписка... С. 37—38

⁵ Русские писатели об изобразительном искусстве. Л., 1976. С. 265

⁶ Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М., 1998. С. 403

⁷ Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 270

⁸ Петров-Водкин К.С. Указ. соч. С. 362

⁹ Врубель. Переписка... С. 222

¹⁰ Там же. С. 222

¹¹ Там же. С. 295



Александр Иванов. Аполлон, Глацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и танцем. Х., м. 100x139,9. 1831—1834

терновый венец иванова

Борис Соколов

Государственная Третьяковская галерея. Александр Иванов. К 200-летию со дня рождения. 26 декабря — 25 марта; Библейские эскизы. 29 декабря — 29 апреля

Выставка, посвященная 200-летию со дня рождения Александра Андреевича Иванова, получилась академической и каталожной. Приятная охра солидных стендов, уходящие вдаль ряды однотипных эскизов, единственный лист экспликации и в центре — компьютерный призрак «Явления Мессии» как обязательная дань интернетовской эре. И вспомнился Караваджо из злого и мощного фильма Дерек Джармена — мрачный буян, что в финале, уложенный и причесанный, долго глядит на нас медяками на глазах...

Мне приходилось размышлять над русскими типами творческой личности — такими, как «трудный» Василий Баженов и «пленительный» Николай Львов. Несчастий и трудностей у них примерно поровну, но один метался между гордостью и униженными мольбами, обращенными к сильным мира сего, а другой заставлял поверить в то, что его просьбам и советам никак нельзя отказать. Продлевая ситуацию в XIX век, нельзя не заметить пару Брюллов — Иванов. «Карл Великий», порвавший с Академией, платящий за это салонной красотой требующих сбыта картин и становящийся королем русской художественной Италии. И тяжкий труженик Иванов, относящийся к Брюллову по меньшей мере с иронией, увещевавший его после успеха «Последнего дня Помпеи» на «мир с самим собой и другими» ради водворения золотого века меж русских художников.

Самое романтическое, что есть в жизни Иванова, — это его «я раб, я царь». Сын и ученик сосредоточенного на труде и чтении священных книг профессора Академии, он непрестанно пишет проекты по преобразованию всего — от русской колонии в Риме до российского государства. Он предлагает художнику вывесить на двери кружку для подаваний и ждать признания его трудов либо голодной смерти. Гоголь, которого Иванов предлагал назначить секретарем русских художников в Италии, саркастически писал: «Всякому величаво и с генеральским спокойствием указывается его место и назначение. Словом, как бы распорядился здесь какой-то крепыш, а вовсе не тот человек, которого в силах смутить и заставить потеряться на целый месяц первая бумага Зубкова» — реального, а не воображаемого секретаря римских художественных дел. Но неизбежность романтической

судьбы, примеряемая вкривь и вкось маска пророка уже готова и для самого Гоголя. Недаром в одном из эскизов к Картина он предстает задумчивым и кающимся. Пройдет несколько лет, и станут смеяться над генеральским тоном его «Выбранных мест», над советами губернаторшам и солженицынским вниманием к справедливости барской порки.

Рамки, в которых развивались поиски Иванова, были по-монашески узкими — мастерство и экспрессия. Уходя в глубину медитации над «всемирным» сюжетом, он ищет неизмеримых глубин в обмелевшем академическом русле. Гениальные копии с ватиканских шедевров показывают, до какой степени мощным и свободным художником он мог бы воспитаться. Но метод «сравнений и сличений» заставляет Иванова вводить и античное буйство мраморов, и пластическую энергию Микеланджело в твердые контуры намеченной композиции. Жаль, что на Крымском Валу не было самого смелого эскиза — два лика Христа, молодой и старый, рядом с бессмысленным лицом античного Марсия. Иванов пытался вместить бесчисленные людские лица, божественные лики и сатирические личины в стройные формы своих фигур. Его живописную задачу можно было бы определить словами Филонова — «прокрашивать каждый атом». И разве не аналитическим было (хотело быть) искусство выращивания живой, но каноничной иконы XIX века?

Гоголь сжег рукопись, в которой подлец Чичиков фальшиво каялся и исправлялся, потому что понял невозможность своей писательской миссии. Художественная утопия кончалась анекдотом про писателя-чудака. Убив себя стыдом и голодом, Гоголь превратил ее в романтическую трагедию. Иванов отошел от Картины, когда понял, что, даже законченная, она не преобразит человечество и не водворит золотого века. Но Гоголь поставил на свою поэму все и, проиграв, должен был уйти со сцены. Иванов ставил не на Картину, а на идею, и она, очистившись от земного, превратилась в великий, заведомо неосуществимый проект «Всемирного храма Спасителю». Прежний Иванов мог считать «Явление Мессии» предприятием, «которое окончанием своим поставило бы меня на ту ступень, с коей мог бы я умялить злоупотребления в отечестве», а себя укротителем гнева государя, коему он



Александр Иванов. Девочка-альбанка в дверях. Х., м. 43x31. Начало 1830-х



Александр Иванов. Вода и камни под Палаццоуоло, близ Флоренции. Х., м. 45,5x62

способен открыть «тайну будущей России». Величие Иванова и всех последующих русских мечтателей начинается с разрывания этих земных пелен — народолюбия, самодержавия, культа собственной или чужой личности. «Несчастья наставляют нас, без них гордость, гордыня человеческая возносится до безумия». В середине римской жизни, показывая своему наставнику в религиозном искусстве Фридриху Овербеку эскиз «Мессии», художник слышит от него, что здесь «материальное превышает идеальное». В библейских эскизах, в отчаянии и озарениях, в сполохах и сияниях, в призрачных «явлениях» происходит переплавка ветхого, компонованного, академичного Иванова. Убеждающая сила этого искусства настолько велика, что через много лет Поленов пытался осуществить эти эскизы на стенах храма провинциального училища.

Иванов настолько прочно связан с будущим русского искусства, что о нем стоит поговорить на понятийном языке авангарда. «Сюжет всемирный», который он воплощал в Картина, есть попытка сверхискусства, каким были «сверхпоэмы Хлебникова» или «Композиции» Кандинского. Попытка эта неосуществима без этапов анализа и синтеза живописи и мира, которые пройдут импрессионисты, фовисты и Сезанн. Не зная этого, Иванов много лет мечтал о ненужном совершенстве: «Изучить характер всех школ и, наконец, составить из них себе метод». Ему не был доступен даже синтез средствами реализма, давший «Похороны в Орнате» и «Крестный ход в Курской губернии». Да и вряд ли он стал бы вливать всемирный сюжет в такие земные формы. Оставалось одно — исчерпывать возможности того искусства, которому его научили, в тайной надежде найти лазейку, выход в иной мир. Ею и стало романтическое, визионерское искусство библейских эскизов. Анализ и синтез одновременно: всемирный сюжет брызнул целой мозаикой малых сцен, но каждая из них есть эскиз-концепция. Замысел ценнее воплощения, свобода ценнее, чем школа, манера ценнее композиции. Современники Врубеля понимали родство его киевских эскизов с эскизами Иванова. Мы понимаем, чем поздний Иванов близок Кандинскому и Филонову.

Иванов называл себя «переходным художником» и часто рассуждал о пользе горя для совершенства человека. Несчастья стали частью его жизни с самых ранних лет. Донос о том, что задания за ученика выполняет отец, о том, что в «Толковании снов» изображена казнь декабристов, выбор между любимой девушкой и Италией, постоянные напоминания из Петербурга об окончании картины и возвращении, — это его образ жизни, продолжающееся десятилетиями утеснение плоти. «И в утеснении отверзаешь людям слух» — Иванов не ломается, как многие его современники, не пьянствует и не становится эмигрантом. Сила его примера — в рабочей совести, в мике-

ланджеловском умении сосредоточиться не на мечтах, а на деле. Через пятьдесят лет Эмиль Золя напишет с Сезанна фигуру художника, который не может достичь идеала и кончает с собой. Художник был возмущен: «Когда картина не удается, ее бросают к дьяволу, в печь, и начинают новую». То же мог бы сказать и Иванов.

Фигура Иванова богаче смыслами, чем его искусство. На заре русского самосознания он пробует пройти по тропинкам, которые Серебряный век превратит в широкие проспекты. Уход от славянофильского «генеральства» в сторону великого и небесного творчества напоминает путь Владимира Соловьева, весело и горько рассчитавшегося со своими надеждами на теократию в «Трех разговорах». Ужас перед бездной утопии, которой для Иванова стал почти законченный, но зияющий незавершенностью холст, увел его в сторону камерного творчества, эскизов будущих (когда еще!) фресок. Не так ли Скрябин, ошеломленный взятой на себя ролью завершителя человечества, ушел от замысливания «Мистерии» к написанию «Предварительного действия»? И не так ли Врубель из уроков Чистякова, живописных блесков Фортуня, роскоши Семирадского и обманов французского салона выплавил свою живопись — но уже не беглые наброски на коричневом картоне, а полноценную и полногласную художественную вселенную?

Иванов — еще и образец романтика-труженика, человека, чья душа двоятся, но искусство целно. Этот контраст, выливающийся во все более емкую и все более индивидуальную манеру, усиливается в течение всего XIX века, от покаянного экспрессионизма Ге до светотканых эскизов Врубеля, и доходит до предела в эпоху авангарда. Малевич, ругающийся из-за выставок и учеников и одновременно предписывающий законы миру, — это «я червь, я бог». Однажды Иванов предложил изменить вид академической медали — «вместо старика, держащего венок лавровый, сделать во всю медаль венец терновый, а в середине написать: Достоинному». Наше искусство последних двух столетий знало много мастеров, подвижников, энтузиастов. Иванов открывает ряд великомучеников русской художественной идеи.

«Библейские эскизы» Иванова выставлены отдельно в залах графики в Лаврушинском переулке. И, хотя это третий показ за последние пять лет, видеть их вновь и радостно и жутко. Да и где увидишь в другое время? Целых два уже исчезнувших издательства так и не осуществили полную их публикацию. К услугам желающих лишь столетней давности репродукции из боткинских альбомов. Вновь и поневоле вспоминается Кандинский, чья главная книга до сих пор не издана по-русски. Не следует ли, пусть с опозданием к юбилею, вернуть и наш долг Иванову?

территория авангарда

ближнее чтение



музей

музей на песочной

Елена Баснер, Ирина Карасик (фото Марины Гуляевой)

Музей петербургского авангарда — Дом Матюшина

Сейчас, когда «Дом Матюшина» уже открылся, размышления, переживания, сомнения людей, причастных к его созданию, кажутся отошедшими в прошлое. Однако сколько же их было по мере того, как музей воплощался в жизнь, обретая вполне конкретные формы и постепенно принимая свой нынешний облик!

Начать с того, что сама идея создания в доме на бывшей Песочной улице музея, посвященного не конкретному историческому лицу (пусть даже такому неординарному и значительному, как Матюшин), а одному из самых бурных, захватывающих и до сих пор вызывающих неоднозначную реакцию периодов в истории отечественной культуры, уже внутри себя изобиловала противоречиями, — ведь предметом музеефикации в этом случае становился материал, изначально, по природе и духу, музеефикации активно противившийся.

(Принимая во внимание возможное здесь напоминание о существовании в свое время в нашем же городе Музея художественной культуры и ГИНХУКа, считаем нужным тут же заметить:

Одно дело, когда сами создатели и участники авангардного процесса, его активные лидеры и пропагандисты, в 1920-е годы вознамерились организовать художественный музей, в котором должна была быть отражена эволюция творческой мысли — от импрессионизма до наиболее радикальных опытов в области беспредметного творчества — и именно в той ее версии, которая на тот момент представлялась если не единственно верной и имеющей право на существование, то, безусловно, главенствующей. И совсем другое, когда спустя чуть не сто лет предпринимается попытка систематизировать и структурировать средствами музейной практики современные представления об авангардном движении на основе разнородных артефактов и дошедших до наших дней материальных и нематериальных свидетельств.

Однако, продолжая мысленно диалог с возможным оппонентом, поспешим заявить, что практика Музея художественной культуры, какой она предстала перед нами в процессе подготовки выставки «Му-

зей в музее» (ГРМ, 1998), так же как и опыт исторических экспозиционных решений, реализованных в конце 1920-х годов Отделом новейших течений Русского музея под руководством Н.Н.Пунина или там же, в 1931 году, на выставке «Искусство эпохи империализма», безусловно, принимался во внимание и во время обсуждения и формирования концепции Музея петербургского авангарда, и позже — при непосредственной работе над его экспозицией.)

Итак, возвращаясь к изначальной мысли о принципиальной возможности существования музея, цель которого — представить авангард как поле действий живых людей, как некое целостное явление, пусть и связывающее внутри себя самые разномасштабные индивидуальности, самые разнонаправленные события.

Действительно, феномен русского авангарда вряд ли возможно воплотить традиционными музейными средствами. В отличие от художественного музея, по определению имеющего дело с историей творчества, здесь нужно было попытаться выявить историю жизни (если воспользоваться терминологией Андрея Крусанова, подход которого к уяснению сути и специфики авангардного движения оказался наиболее близок устроителям музея). Статус произведения — наравне с живописью, скульптурой, графикой — в таком музее должны были приобрести манифесты, акции, артистическое, нередко вызывающее и провоцирующее окружающих поведение и, более того, сама личность, сам образ художника.

В 1913 году — а именно этот год с полным основанием считается кульминационным моментом в истории авангардного движения — младший из братьев Бурлюков, Николай, поэт, который, кстати сказать, был одним из частых посетителей дома на Песочной улице, писал: «Новое искусство /.../ нас учит любить не только картины художника, но и его самого /.../», — и предлагал «определять творимое творцом». Собственно, этими словами можно сформулировать основную идею музея, поскольку главным в нем должны быть, по замыслу его организаторов, не произведения, направления или художественные группировки, а именно люди, личности, из переживаний, действий, высказываний и судеб которых сложилось явление, которое



Музей петербургского авангарда на фоне фрагмента сарая, раскрашенного современными художниками по системе Михаила Матюшина

мы теперь называем русским авангардом. Тем более что главный герой — Михаил Васильевич Матюшин — личность в этом плане очень показательная. Не случайно в одном из писем Павел Филонов назвал его «человеком нового искусства». Итак, именно образ (и не только художника, конечно, а гораздо шире — эпохи), а не хронология и даже не эволюция, должен был стать неким ключом к решению поставленных музеем задач.

Следовало учесть и другое. Процесс в авангардном движении всегда значил больше, чем результат, а энергия этого процесса превосходила по значимости то, что в итоге оказывалось овеществленным, воплощенным. Идеи могут с течением времени выхолащиваться, слова — превращаться в банальности или наивности, не говоря уже об отдельных произведениях, которые в свое время вызывали взрывы эмоций, восторженных или негодующих, а сегодня уже кажутся абсолютной классикой. Но самое напряжение борьбы — с рутинной, с пошлостью, — ее острота, ее динамичность и особая экспрессивность не теряют своей привлекательности, остаются для нас чем-то действительно захватывающим, будоражающим, побуждающим к собственным творческим усилиям.

Возникал вопрос: сегодня, когда главные составляющие авангарда — энергия его движения вперед, его существование на преодолении, пафос отрицания и диктат утверждения — утрачены и принадлежат истории, каким образом восстановить хоть приблизительную, хоть отдаленную их сущность? Как передать посетителю ощущение подлинности событий буквально столетней давности и заставить его почувствовать нерв времени?

Более того, совершенно очевидно, что ни один другой период в истории отечественной культуры не вызвал, пожалуй, такого колоссального размаха, разгула мифотворческой стихии. И ведь до сих пор именно мифы и мифологемы русского авангарда сохраняются в сознании большинства как некий основной исходный материал, база, которая надежно «держит» все прочие представления о нем. Тогда закономерно спросить себя: каким образом и какими средствами возможно, например, продемонстрировать тот или иной миф? (При этом



Елена Гуро. Калитка. Х., м. 1906—1907



Кабинет Михаила Матюшина



Музей петербургского авангарда. Фрагмент экспозиции

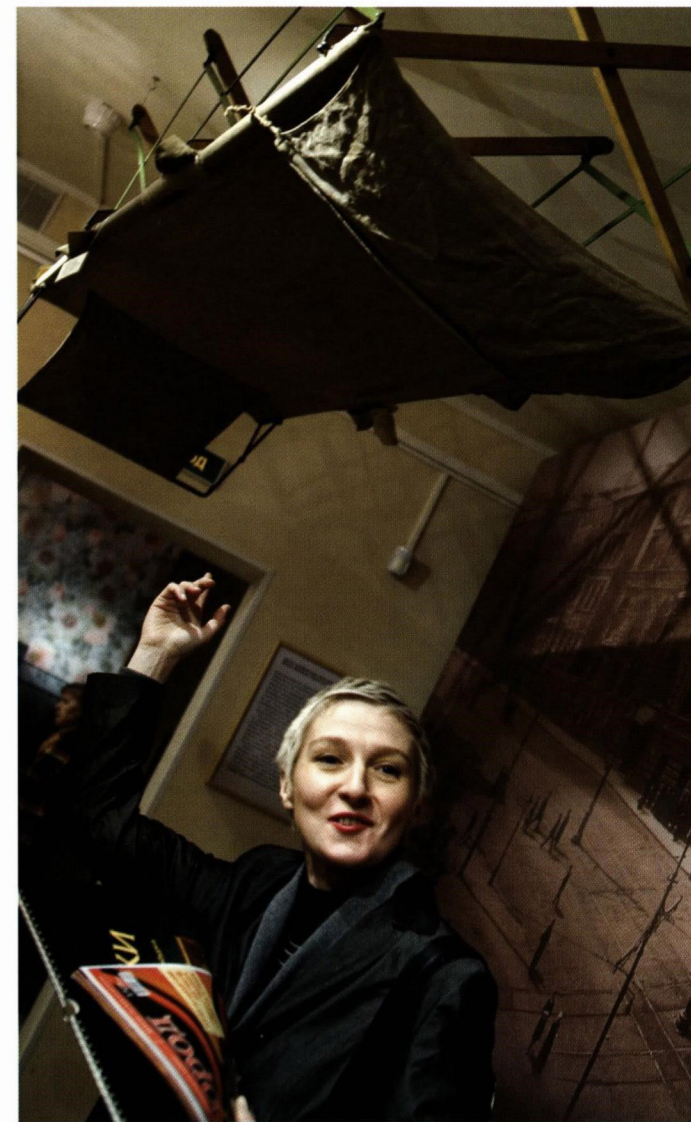
подчеркнуть именно его мифологическую основу, но вместе с тем отбросить всякую мысль о разрушении или ниспровержении его, поскольку такие претензии чаще всего приводят лишь к созданию нового мифа, правда, уступающего по убедительности первому, с которым шла борьба. Современное «малевичеведение» — яркий тому пример.) Достаточно ли будет здесь лишь репрезентации и констатации? Не потребуется ли совместить это с интерпретацией? А если так, то в какой форме это представляется возможным сделать?

По-видимому, здесь мог и должен был сработать только игровой принцип, отчасти, может быть, даже провокационный: не пытаюсь ничего «воссоздать» (да и из чего? на какой момент истории?), не скрывая нашей сегодняшней неизбежной «дистанцированности» от материала, который лег в основу музея, выстроить некое пространство, в котором сосуществуют разные временные слои, и судьбы людей, коллизии их отношений друг с другом, что, собственно, и является основным предметом и сквозным сюжетом музейной экспозиции. При этом, так или иначе, соотнося их с современным осмыслением, с необходимым осознанием их актуальности для нас, здесь и сейчас.

Главное обстоятельство, позволившее выстроить подобную модель, заключается в соединении в данном случае — как ни парадоксально такое заявление — подлинности места с... неподлинностью объекта. Известно, что дом, героически спасенный в дни блокады, когда все деревянные постройки шли на отопление города, не пережил социальных потрясений нашего недавнего времени, дважды горел и дважды отстраивался. Таким образом, дом № 10 по улице Профессора Попова — новодел, но каким-то непостижимым образом сохранивший главное и уникальное свойство: то, что можно было бы назвать «магией места». Может быть, благодаря своему удивительному местоположению и состоянию — эдакая милая крохотная дачка, уютно расположившаяся в чудном саду, впритык к огромному каменному брандмауэру. И с самого начала усилия были приложены к тому, чтобы подчеркнуть патриархальность домика и сада — в сопоставлении с идеей и проблематикой самого музея.

(Этот контраст, это сопряжение воедино разных временных слоев и культурных контекстов помогла выявить со всей наглядностью акция «СаРайские Чертоги», проведенная за день до открытия музея, в процессе которой Елена Губанова, Алексей Гостинцев, Владимир Загоров, Александр Маслов и Григорий Молчанов расписали подсобный сарай в саду у дома, ориентируясь прежде всего на законы цветовых соотношений, утверждаемые в теории и на практике Матюшиным.)

Вместе с тем многие принятые и уже реализованные экспозиционные решения — внутри самого дома — стали возможны именно благодаря тому, что устроители музея в заново воссозданном пространстве чувствовали себя более свободно в выборе средств, чем если бы они имели дело с подлинным историческим памятником, неизбежно диктующим уважительное отношение к каждой сохранившейся детали. Так, за счет изображений главных «действующих лиц»: Матюшина, Гуро, Кульбина, Маяковского, Каменского, Бурлюка, Малевича, Крученых, Хлебникова, — появились сплошные фотографические панно с видами Петроградской Стороны начала века, — и приятно наблюдать, как внимательно вглядываются в них посетители, стараясь узнать запечатленное место. Так были сооружены раздвижные стенды, на которых «послойно» чередуются тематические блоки. Так преобразовалось и пространство мастерской — собственно, ядро постоянной экспозиции, — где в качестве задников использованы фотографии этой же мастерской, какой она была в 1934 году, на момент смерти Матюшина. Поскольку многие предметы счастливо сохранились в фондах Музея истории города, удалось обыграть их живое, непосредственное присутствие и в реальном пространстве, и в виде неких смутных теней-отражений, словно проступающих уже из небытия.



Марина Колдобская приветствует открытие Музея петербургского авангарда

Однако именно этот факт — то, что и экспозиция, и выставка, посвященная раннему периоду творчества Матюшина и Гуро, приуроченная к открытию музея, строятся принципиально и главным образом на подлинном художественном и историко-бытовом материале, — следует отметить особо. Здесь, безусловно, вступает в силу то обстоятельство, что музей задумывался и обрел свое воплощение внутри институции синтетического типа, каковой является Государственный музей истории Санкт-Петербурга. И хотелось бы подчеркнуть именно «краеведческое» (каким бы архаичным не казалось многим это слово!) значение вновь созданного музея.

Сложилась устойчивая традиция, согласно которой самое имя нашего города связывается с такими явлениями, как классика и неоклассика в архитектуре, ретроспективизм в изобразительном искусстве («Мир искусства»), тяготение к большому стилю, приоритет «графического» мышления над «живописным», интеллекта над чувством и т.п. Между тем именно в Петербурге первой трети XX столетия зародились и развивались многие из наиболее радикальных форм творческого сознания и новейших направлений художественной культуры. Новый музей может внести серьезные коррективы в существующую мифологию Петербурга, в его культурную топографию.

Планы музея, еще только начинающего свою деятельность в структуре культурной жизни города, обширны и амбициозны: это и регулярная лекционная практика, и мультимедийная программа, которую планируется установить в недалеком будущем, и музыкальные и поэтические вечера, и — уже в самых смелых мечтах! — летний театр. Но, главное, чего непременно хотелось бы добиться, — чтобы музей «Дом Матюшина» стал живым и жизнеспособным творением, готовым к развитию и — органичным. В лучших традициях понимания этого слова и этого качества теми, кому музей посвящен.



ну, наконец-то. а что дальше?

Дмитрий Козлов

За столиком кафе на площади Санта Кроче во Флоренции зимой 2005-го я впервые услышал об идее музея петербургского авангарда. Зашла речь об организации выставочного пространства, о совмещении музея дома Матюшина и музея авангарда. Помню, загорелись глаза, охватило чувство причастности к делу восстановления справедливости — это ведь моя тема! Полет прервали, корни вырезали, и слышишь только: «черный квадрат и сам нарисую». А тут институция, популяризация...

«Музей — кладбище», — что-то такое в сердцах говорили про хранилища художественных ценностей авангардисты. Но в то же время сами не могли отказаться от этого слова и старались наполнить его смыслом современности. То, что в буржуазном обществе было принято выставлять в галереях, молодое ИЗО Наркомпроса советской России решило поместить в музей. Первый музей художественной культуры (читай — современного искусства) был основан в Петрограде в 1918 году. В утопическом порыве постановили: искусство настоящего момента изучать и выставлять, приняв новую точку отсчета и сбросив многовековой багаж истории искусств. Сделать пространство музея более свободным, а мысли зрителя — более абстрактными. Смелые и дерзкие, они готовились строить *новый мир*, который казался им более чем реальным. В своей тяге к прославлению настоящего ради будущего и будущего ради настоящего авангардисты создали парадоксальное явление — музеи современного искусства. Сейчас они есть во многих городах Европы, а вот в России на вопрос об их существовании однозначно не ответишь. Это тогда мы были законодателями мод, объясняя миру, что и как надо делать. Собирались и исследовались огромные коллекции, искусства разбирались по винтикам в теории и на практике; единое целое дробилось на категории — эстетика, техника, материал и те, что помельче. Но приходится признать — уверенность авангардистов в служении их чему угодно, только не искусству, являлись лишь данью времени, недолгим помешательством. А вот социальные результаты авангардного прорыва были сурово использованы Сталиным, и непонятно до сих пор, то ли это и вправду была прямая линия в будущее, то ли — очередной, но очень яркий, виток культуры.

От всего этого нам осталась только память. Хотя и ее сохранение стоило многих трудов, даже подвигов. Закрытые фонды, жестокие репрессии, частные коллекции, личные мемуары той поры. Хранители на грани диссидентства, тайны шепотом, страх и недоверие. А тут — музей!

К 1977 году относятся первые упоминания о возможности создать филиал Музея истории города в домике на улице Профессора Попова, 10. Но тогда персоной, аккумулировавшей музейную перспективу места, был не Матюшин, а писатель Всеволод Вишневский, который также проживал там, но в свое время — с 1942-го по 1944 год. То есть судьбой предначертано было сохраниться месту, несмотря на то, что не раз там все горело и перестраивалось. Люди к дому притягивались и благодаря стечению обстоятельств исполняли свою роль в общем деле. Сейчас деревянный дом сохранился только как образ, но он выстоял и в блокаду, и во времена уплотнительных застроек. Еще

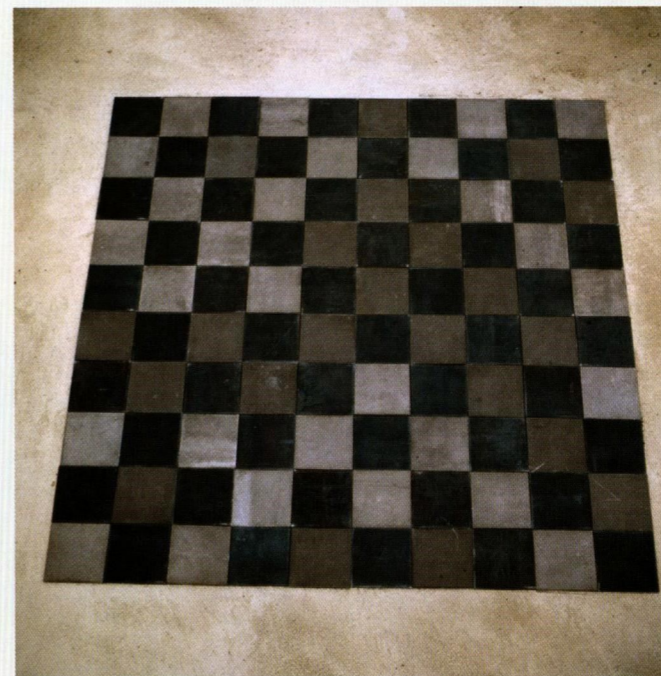
лет двадцать на пути к теперешнему музею прошло в медленном развитии: падение идолов производства и рост идолов потребления, в том числе авангардной продукции, привело к возвращению оригинальной ценности места — штаб-квартиры петербургского авангарда. К слову сказать, в Петербурге авангард сейчас вспоминают только «Бродячая собака» да Русский музей. В Академии художеств как будто не было ВХУТЕИНа, на Исаакиевской площади как будто не было ГИНХУКа — крупнейших городских центров науки и искусства того времени. Да и вообще не принято почему-то городу революций хвастать своими авангардными достижениями. Наверное, и Матюшин избран, потому что не «грядущий хам» был, а спокойный персонаж, чудаковатый дядечка, на скрипочке играл, со всеми дружил. Так что своим появлением нынешний музей обязан как раз исключительно местным условиям, это именно городской музей. Тут тебе и краеведение как излюбленная музейная статья советского времени, и петербургская культурная ситуация 1910-х годов, но до того интернационального потока 1920-х, когда и Петербурга не стало.

И все же авангард ушел в иное измерение. Его сейчас воспринимают как историческую эпоху, своего рода канон; за те тридцать лет было создано понятие, противостоящее вековой классике и удалось в корне изменить ситуацию в мировом искусстве, но, оказалось, — ненадолго. Годов до 1960-х еще шло какое-то развитие школ — у нас подпольно, на Западе — открыто. Теперь же авангард стал именем нарицательным, закрепился в стилизации, он закончился. Но его влияние продолжается и будет продолжаться, как влияние Византии на русское искусство, по замечанию академика Лихачева.

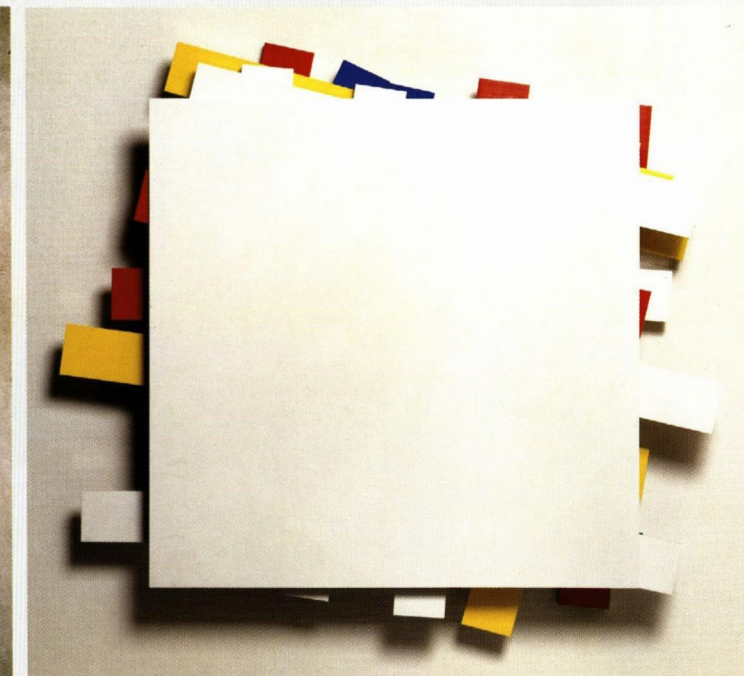
Современным художникам добавить что-либо к высказываниям мастеров 10—30-х годов как-то слабо получается — линия прервана. Воплощаются утопические идеи архитекторов советского авангарда, человек покоряет космос, а вслед за ним пытается постичь и себя. Но мир все еще не пришел к экономии «Черного квадрата». Сложно требовать от утопии ее скорого воплощения...

И вот — открытие Музея петербургского авангарда. Артисты — видимо, с Хармс-фестиваля — дурачатся вовсю. Повсюду странная атмосфера: учитывая, сколько раз музей готов был открыться, это не сюрприз — это победа. При всей серьезности учреждения здесь допустимы авангардные жесты: раскрасить лицо, покривляться, поговорить зауемью. Домик Матюшина стоит посреди двора, как человек посреди Вселенной — простая схема мироздания. Дачный участок, дачная жизнь, привычная петербуржцам, как место простого отдохновения, но и как место творческого и духовного накопления, медитативных практик. Какие новые контексты сможет создать этот музей? Кого он привлечет — простого зрителя, специалистов? Насколько широка будет его аудитория, желающая узнать историю, вычеркнутую из советских учебников?

Авангард — это слишком большая территория репрезентации. Петербургский авангард — конечно, меньше, но и ее пахоть не перепалить. Теперь вот есть музей, перспективы которого видятся радужными. Первый вопрос предстоящего диспута в Музее Матюшина: «Что такое авангард?» Ох, как бы не увязнуть...



Карл Андре. Квадрат из сплава меди и магния. 0,8x200x200. 1963. Sammlung Lafrenz



Ими Кнобель. Odysshape C 7. Алюминий, акрил. 28,2x117,1x13,7. 1995. © Sammlung Hilti, Schaan

анонс

черный квадрат: малевич или шнайдер?

Лиза Вертин

Кунстхалле (Гамбург). Черный квадрат. Посвящение Малевичу. 23 марта — 10 июня

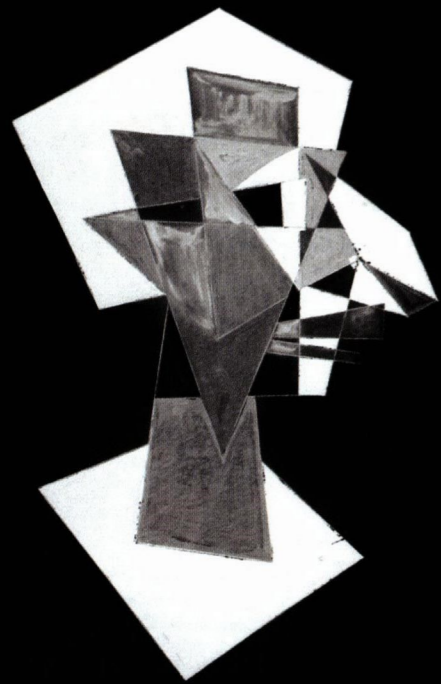
23 марта Гамбургский Кунстхалле открывает выставку-проект, посвященную русскому супрематизму и тому влиянию, которое оказала «икона модернизма», созданная Казимиром Малевичем, на последующее развитие искусства. «Черный квадрат. Посвящение Малевичу» (Das schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch) — так теперь называется новая работа немецких коллег, которую можно будет увидеть в Гамбурге до 10 июня.

Теперь, потому что изначально — всего-то около года назад — этот проект носил другое название: «Черный квадрат: Малевич и его последователи», и казалось, что по заявленной в названии концепции мы были вправе ожидать работы почти сухой, но интересной в исследовательском и научном плане. Такое всегда бесполезное кропотливое копание в прошлом, постепенное продвижение выставочного проекта вслед за собранным и собираемым попутно новым материалом часто одаривает музейных работников какими-то непрошеными озарениями. Так случалось с проектами «В круге Малевича» и персональной выставкой художника, которые готовились, например, в Государственном Русском музее нашими, петербургскими специалистами, во главе с Ириной Карасик и Еленой Баснер. Или в Центре искусств на Неглинной в 2003 году, когда к выставке рисунков Малевича был приурочен выпуск фундаментального труда — двухтомного издания писем, документов, воспоминаний и критики по малевичевской теме.

Оммажные выставки носят совсем иной характер. Это скорее междисциплинарные события, в которых находят себе место и отвле-

ченные художественные импровизации (оммаж спасает все!), и кураторские вольности по смешению на выставке временных слоев искусства под шапкой главной идеи, и музыкальные и даже арома-фантазии устроителей. При талантливом подходе бывает интересно. Но вот на чем будут расставлены кураторские акценты в гамбургском проекте — на восприятии ли американскими минималистами главного произведения русского авангарда (зритель увидит здесь произведения Карла Андре, Брюса Наумана, Доналда Джадда, Сола Левитта, Ирвина), или на редко собираемых вместе за рубежом работах собственного исторического клана Малевича (Ивана Клына, Эль Лисицкого, Александра Родченко, Ильи Чашника, Ольги Розановой и др.)?

Пока неизвестно. Или же главным «событием» малевичевского оммажа в Германии станет широко разрекламированный и отвергнутый Венецией «Куб» Грегора Шнайдера, который уже установлен как бренд выставки возле здания Кунстхалле в Гамбурге? Сам Шнайдер, к счастью, даже смущен выпавшей на его долю честью «отвечать» за «основополагающую форму современного западного искусства». Иначе было бы уж совсем несправедливо, что пиаровские стратегии задвинули на второй, а то и на третий план произведения куда более достойных художников этого проекта: Ричарда Серры, Зигмара Польке, Жана Тингели, Розмари Трокель, Лучо Фонтана, Гюнтера Юкера и многих-многих других. Куратор выставки — директор Гамбургского Кунстхалле д-р Хубертус Гасснер, руководит проектом д-р Феликс Кремер.



вопросы

история с чемоданом

М. К.

Здесь уместны мои инициалы вместо полного имени, ведь речь пойдет о частной коллекции графики, вызывающей противоречивые вопросы — как у меня, лица заинтересованного в установлении ее истории и авторства, так и у самого собирателя, приобретшего ее по случаю и не за дорого из чистого любопытства. Сами листы и картоны, которыми был буквально набит старый чемодан, попавший в руки петербургского коллекционера несколько лет назад, на первый взгляд, недвусмысленно отсылали к легендарному времени — авангарду, с его аналитической школой, ежедневной жадной экспериментальной, — годам революционных атак на все старое и мертвое в искусстве. А вот при более подробном знакомстве...

Рисунки неизвестной художественной школы (или артели?) — их более ста, и всего одна-две неразборчивые подписи на нескольких оборотах. Но авторство — каким бы оно ни было в этом случае, — вопрос все-таки второй. Вопрос происхождения и появления в Петербурге этой толстой пачки графических работ, демонстративно намекающих всей своей фактурой — старой, в руках ломающейся бумагой, выцветшими красками и, главное, всеми формальными признаками аналитического письма на их явную аутентичность, — куда более интересный. Что бы вы сделали, если бы вам такое само шло в руки — нечто не за сумасшедшие деньги (ведь без подписей, и явно не Малевича), но — интересное и в пластическом плане весьма познавательное, как будто шесть-восемь человек всю жизнь трудились, чтобы познакомить авангардного болельщика со всем обилием рабочего материала. Этакий мастер-класс: вот здесь ошибка, а здесь вроде что-то получается... А может, и действительно самозабвенно учились сами? Так или иначе — вы бы прошли мимо?

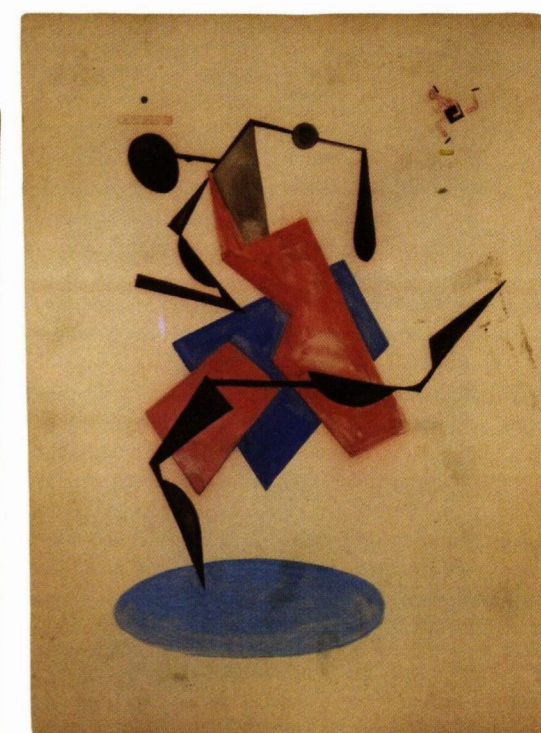
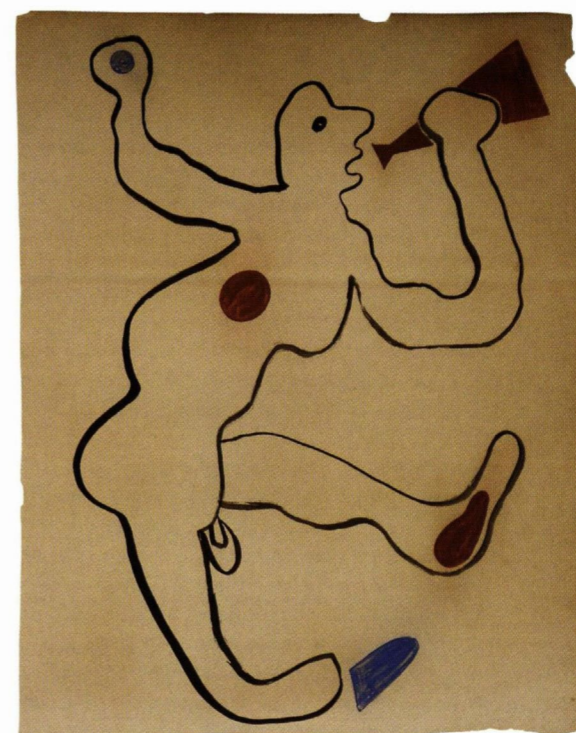
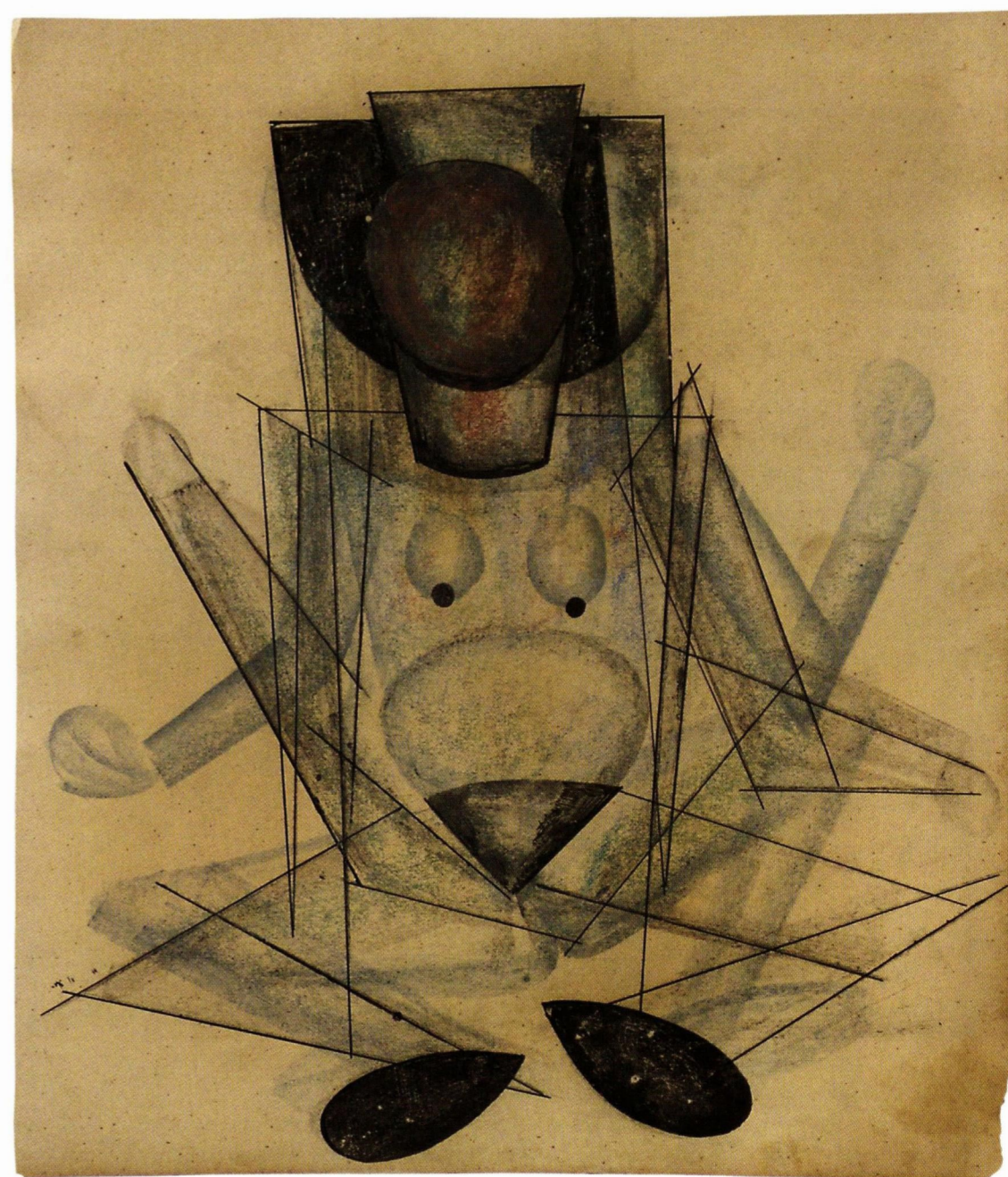
В коллекции представлен практически весь диапазон поисков художников русского авангарда. Здесь и круговые композиции Кандинского 1910-х годов с городскими видами и луковичами церквей, и трафаретные раскрашенные отпечатки под Лебедева с его фирменным значком — рисунком-рожицей с закрученными усами, почти припрятанной в уголке листа: тот же игровой сюжет, та же мультипликационность персонажей. Есть супрематизм Казимира Малевича — причем ученической рукой за основу сразу взяты сложные планетарные композиции. Есть кубизм, элементы филоновского всматривания в глубину мировой плоти, матиссовские линии-фигуры, роботы-фигуринки с характерными стрелками — как у Лисицкого, симфонии цветовых плоскостей — как у Митурича. Встречаются и незнакомые, в чем-то экзотические попытки для общей тенденции этой подборки: техни-

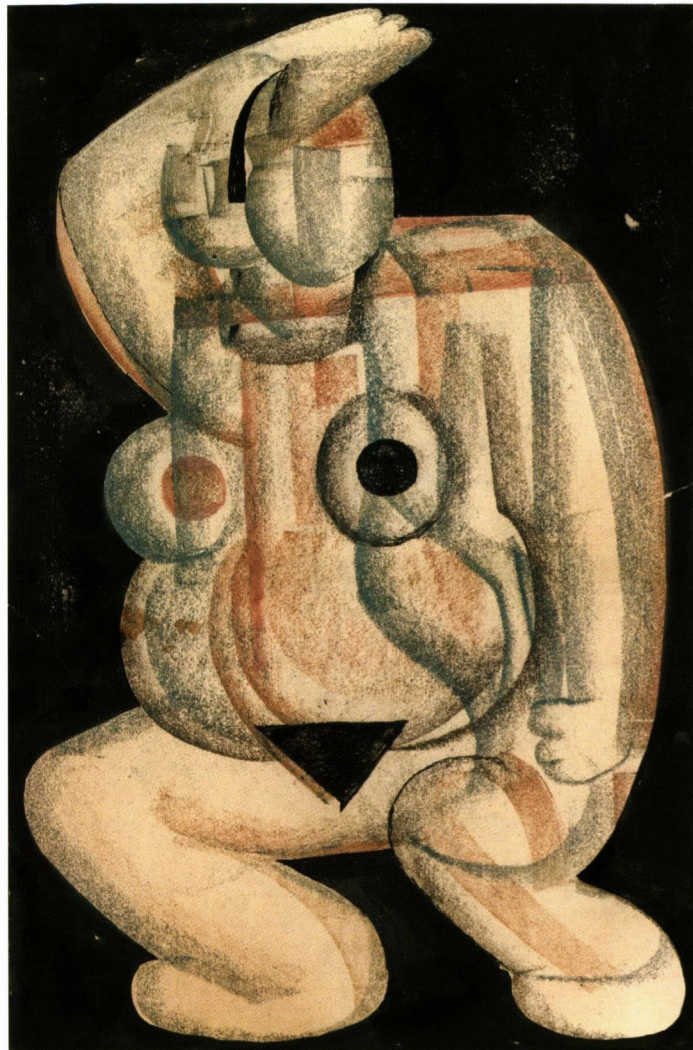
ки, напоминающие направления дада или неевропейские школы. Такое разнообразие композиций можно увидеть разве что в каталогах авангардного искусства, как будто здесь устроен смотр графики всей Европы 1920-х годов.

Авангард существует в нескольких ипостасях: есть миф, есть история, и есть вещи. Миф был и будет всегда нетленен, истории этой конца и края не видно, а вещи — конечны, их число ограничено. Специалисты, анализируя вновь найденные (очень и очень редкие!) произведения, оперируют известными методами — техническим и стилистическим. Но, чтобы претендовать на серьезную экспертизу, вначале хорошо бы и самому убедиться в том, что ты действительно видишь перед собой: почти утерянную весточку из прошлого или ее талантливую имитацию? Для этого попробуем соотнести коллекцию нашего знакомого с историческим контекстом предположительного времени ее создания.

Листы, приближенные к формату А5, на обороте обнаруживают интереснейшие отпечатки дореволюционных времен: карты дальних стран и бесконечные репродукции картин старых мастеров. Последние были без сожаления разрезаны и использованы в качестве картонов: в каком-то смысле вот вам эффектная метафора авангардного жеста — создание нового мира на обломках старого. «Сброшенное с парохода современности» таким образом прошлое так и осталось существовать рядом с этими дерзкими набросками будущего, служило им «основой», на всем протяжении их жизни оставляя возможность объективной оценки бумажного артефакта.

Рисунки разбиты на серии, каждая, возможно, принадлежит отдельному автору, — слишком разные техники и манеры. Как уже говорилось, таких «рук» насчитывается минимум шесть, максимум — восемь. Больше всего трафаретных сюжетных композиций, тоже подкрашенных от руки. Сериями представлены работы над композицией, цветом, экспрессией образа, аутичные, интуитивные рисунки, а также явные цитирования известных изобразительных систем. Шедвром выглядит ряд изображений роботообразного механизма в различных вариантах. Рисунки не подписаны — жест, достойный молодого авангардиста-большевика. Коллективное творение без индивидуальных слабостей и недоработок. Хотя история практики авангардных школ показывает, что работы могли быть анонимными, но атрибутивные знаки на них, особенно при учебных заданиях, всегда присутствовали. Художники подчеркивали свою принадлежность школе или художественному направлению. Здесь же листы не подписаны вовсе — открытым остается вопрос, почему.





Многие рисунки выдает дилетантизм: вымученная простота в одних, излишняя детализировка в других работах. Сказывается отсутствие необходимого совета автора той или иной теории. Это именно учебные рисунки. Абстракции, которым так и не суждено было оторваться от фигуратива, не состоявшие полностью, — в них легко прочитывается сюжетный изобразительный план.

Вопросы, которые вызывает эта коллекция — в первую очередь у ее владельца, самые разные. Что это на самом деле? Работы тихого и забытого всеми художника-копииста? Материальный результат деятельности маленькой фабрики умельцев, искусно симитировавших не второй, не третий, а может быть, лишь десятый ученический слой авангардного течения? Но — зачем? Явно не из-за денег: нет подлисей и нет правдоподобной истории или хотя бы легенды. И, если специалисты говорят, что время от времени в Петербурге — Ленинграде нет-нет, да и появляются подобные вещи, как будто специально почти все написанные на оборотах настоящих старых бумаг, но грешащие всеми признаками подделки под авангард, то неужели за многие годы так и не всплыло ни одного имени? Потом, интересно, ведь если копируется, то копируется что-то вовсе неизвестное — то есть не готовое произведение, спустя годы ставшее каноном и узнаваемое с ходу, а способ его получения, именно аналитическая студия, непосредственно свободная художественная попытка мыслить по-иному. Тогда кто же были эти безымянные псевдолебедевы и лже-лисицки? И — не последний вопрос, звучащий в любом криминально-шпионском фильме: на кого они работали?

Ну а если это на самом деле какая-нибудь реальная скромная художественная школа 1920-х годов, в которой изучали художников-современников, подражали их манере? Последняя версия ведь тоже

возможна, и особенное уважение при таком раскладе вызывает своеобразие прочитываемого между строк педагогического метода. В то время как художники-авангардисты изо всех сил старались убедить всех в бессмысленности копирования мастеров, подкрепляя свое мнение тем, что это убивает творческое начало в молодом художнике, кто-то использовал академический метод на новый лад.

И все же трудно представить себе ситуацию, когда в некоей простой художественной школе детям преподают экспрессионизм, супрематизм, фовизм, пуризм и конструктивизм с легкостью освоенных, уже даже учебных образцов. Во-первых, это свидетельствует о том, что авангард к концу 1920-х годов стал популярным настолько, что появились школы, в которых ему обучали на начальном или среднем этапе образования. Во-вторых, получается, что кому-то удалось создать такую учебную программу, которая, избегая предпочтения какой-либо из уже существовавших тогда художественных систем, включала в себя всего понемногу. То есть, если вдруг это не подделка, не результат работы арт-артели начала каких-нибудь 80-х годов, работающей на западного любителя еще не вскрывшихся пластов русского авангарда, то речь вполне может идти о бытовании авангардного искусства в полупрофессиональной или же учебной среде.

Сейчас нет исследований по истории художественного образования в первые послереволюционные годы, и мы мало знаем о том, как учили в то время. А история небольшой художественной школы могла раствориться полностью, оставив только факты своего существования в виде пачки рисунков. Количество информации в каждом из них не уменьшается — ее столько, сколько мы в силах считать. Во всяком случае вопросы остаются.

сезонный дневник

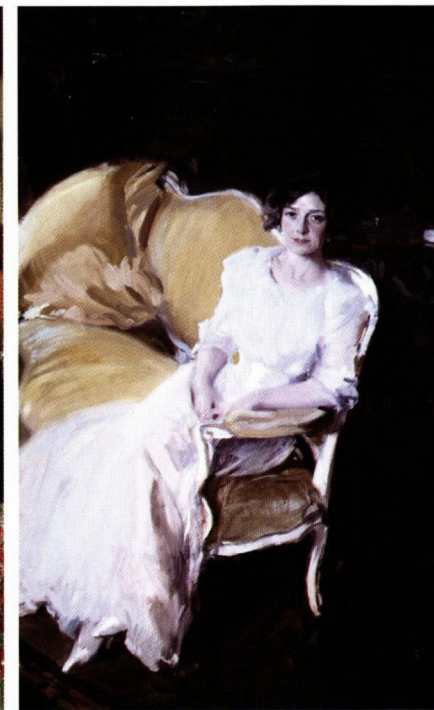
Информация из музеев и галерей мира:

СССВ, Барселона; Центр выставок и конгрессов, Маастрихт; Witte de With, Гаара; Serpentine gallery, Лондон; Martin-Gropius-Bau, Берлин; Kestnergesellschaft, Ганновер,

а также сообщения соборов «НоМИ» из Мадрида (Музей Тиссена-Борнемисса / Фонд Сажа, Мадрид), Парижа, Торонто



Джон Сингер Сарджент. Ночь за обеденным столом (Le Verre de porto). Х., м. 74,9x90,5. 1884. The Fine Arts Museums of San Francisco. Donaciyn de la Fundaciyn Atholl McBean



Хоакин Соролла. Клотильда, сидящая на диване. Х., м. 180x110. 1910. Museo Sorolla, Madrid

интимная публичность

Дарья Акимова

Музей Тиссена-Борнемисса / Фонд Сажа, Мадрид. Сарджент / Соролла. 3 октября 2006—8 января; Petit Palais — Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Париж. 12 февраля — 13 мая

Выставка Джона Сарджента (1856—1925) и Хоакина Сороллы (1863—1923) — одна из больших кочующих по музеям Европы экспозиций, каждая из которых (благо, создается таких проектов немного) обречена стать событием. Обращение к этим двум фигурам — не только дань юбилею (в прошлом году исполнилось 150 лет Сардженту), но и дань неумирающей моде на их яркую, необременительную, легкую живопись. Словом, как раз то, что надо Мадриду для зимних каникул — и Парижу для зеленой весны.

Из Мадрида, где выставка была разделена на две части (между музеем Тиссена и Сажа Madrid) она отправилась в Пти Пале (некоторые отличия в списке произведений, представленных в испанском и французском вариантах «Сарджента / Сороллы»), были анонсированы заранее).

Подобные международные выставки почти исключительно касаются теперь искусства XX века. Скажем, собирать по коллекциям всего мира полотна Ренессанса для подобного «тура» гораздо хлопотнее и дороже. Кроме того, практический смысл имеет именно масштабная экспозиция художников XX века, многие из «программных» произведений которых все еще находятся в частных коллекциях и на публичке появляются редко. Причем относится это не только к Сардженту или Соролле, но отчасти и к таким корифеям, как Пикассо: скажем,

многих романтически настроенных москвичей, знакомых с ГМИИ, разочаровывает даже его музей в Париже. И все потому, что отечественное блестящее собрание работ молодого Пикассо — это тоже частная коллекция, ставшая доступной публике благодаря (или — «из-за») революции и последующих потрясений. Без подобных бурь путь из частной коллекции в музей занимает столетия.

Частная коллекция начала соперничать с общественным собранием (церковь, площадь, здание городского совета) на излете Кватроченто — когда развилась сама станковая картина, предназначенная во многом для «интимного» просмотра, вдумчивого диалога автора и зрителя. Однако затронула эта перемена не только живопись, но и другие виды искусства — ставший стариком Донателло первым увидел, что статуи больше нужны дворцам частных коллекционеров, а не городу и собору. Однако если в случае с Донателло — или, спустя 450 лет, Пикассо можно лишь посоветовать на это обстоятельство, то в случае с Сарджентом или Сороллой нельзя отыскать ничего трагического в том, что многие из их работ находятся в руках коллекционеров.

Конечно, музейным вниманием художники не обойдены. Мадридский Museo Sorolla; Museum of Fine Arts, Бостон; Hispanic Society of America и Metropolitan Museum из Нью-Йорка; Tate, Victoria & Albert Museum, а также National Portrait Gallery из Лондона; парижские Musée d'Orsay и Petit Palais — это все участники выставки, на которой



Хоакин Соролла. Возвращение с рыбалки. Х., м., 265x325. 1894. Musée d'Orsay, Paris



Хоакин Соролла. Час купания, Валенсия. Х., м., 150x150,5. 1909. Fundaciyn Museo Sorolla, Madrid

представлено в общем более 110 работ. Словом, в отсутствии «статуса» выставку не упрекнешь.

Однако Сарджент и Соролла — художники программно «камерные», существующие в принципиально частном пространстве, даже если речь идет об их больших картинах. Из монументалистов всего Нового времени разве что Пюви де Шаванн может похвастать таким же умением превратить масштабную картину (и даже фреску — например историю Орлеанской девы) в нежную, в розовых тонах пастораль. Вспомните ваши ощущения от работ Шаванна в парижском Пантеоне — и вы частично вообразите себе атмосферу выставки Сороллы и Сарджента. Даже если перед вами большие декоративные циклы этих художников, написанные для публичной институции, а не для узкого светского круга, — вы все равно будете вовлечены в некое интимное пространство будуара. Эти девушки-грации, стоящие под золотым солнцем; эти прозрачные морские волны; эти пейзажи таинственной Альгамбры (испанская тема для Сарджента так же важна, как и для Сороллы), — все это могло бы составить девичий альбом, не предназначенный для глаз посторонних. Лица, населяющие его, узнаваемы и словно бы привычны для глаза — вот Роберт Льюис Стивенсон выхаживает семимильными шагами по своей гостиной, а вот многозначительно глядит Рокфеллер. Интеллектуал уравнен здесь с миллионером так, как они могут быть уравнены лишь в голове светской кокетки.

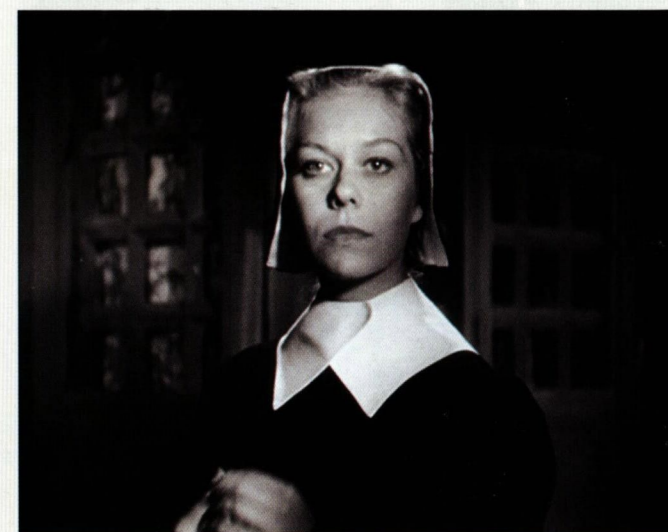
Эта откровенно женская, предельно салонная интонация письма служит едва ли не лучшим основанием, чтобы причислить Сарджента и Сороллу к импрессионистам (на самом деле они скорее современники постимпрессионистов), чем интерес двух художников к изображению света и тени. Благо импрессионизм — это прежде всего песня частной жизни; закрытого от других переживания красоты и тихого разговора. Словом, это то самое искусство, которого жаждал Джон Рескин, восхвалявший романтических прерафаэлитов и Ренессанс, но в действительности мечтавший о торжестве подлинно национального английского искусства: портрета, более или менее официально (скорее уж — «более»: генерал не может быть запечатлен в шлафроке!), более или менее психологичного (скорее уж — «менее»: светская львица обязана полуулыбаться), не обремененного «потусторонними» мечтаниями о божественных образцах. Облик живого англичанина, созданный кистью исключительно для потомков конкретного полковника или принцессы, обречен на широкий зрительский успех, — потому что всем хочется узнать себя в этих предках. По иронии судьбы, на рубеже веков этот истинно «английский» живописный дух воплотили два иностранца — валенсиец Соролла и Сарджент, сын американского доктора, родившийся во Флоренции. Жизнь обоих была отчасти связана с Англией; творчество обоих, особенно портретное, выразило английское понимание живописи более чем «отчасти». Не случайно похороны Сарджента прошли в Вестминстерском аббатстве. И не случайно в выставке участвует Лондонская Национальная портретная галерея: воплощенный в этом музее компромисс между «интимным» и «публичным» в некотором роде уникален.

Джон Сарджент и Хоакин Соролла — художники, почтительно относившиеся к творчеству друг друга, знакомые друг с другом и похожие друг на друга. Впрочем, создателям выставки хотелось, чтобы в прямом сопоставлении жанров, периодов творчества и излюбленных тем высвечивались не одинаковые черты двух авторов, но неповторимая индивидуальность живописцев. Порой, как в случае с портретной частью экспозиции, это удается, а порой — как в зале с морскими пленэрами, подобная задача оборачивается детской игрой «найди десять отличий».

Есть, однако, в Хоакине Соролле (художнике, которого знают у нас гораздо хуже, чем Сарджента) нечто, что делает его сильнее коллеги. Речь идет не столько о «социальных» картинах художника, подобных работам русских передвижников, но красивее написанных (сам Соролла родился в «простой» семье), — сколько о его колорите, который порой умеет становиться «испанским». Когда его кисть вспоминает, что черный и белый — это сотни самых разных цветов, его живопись становится действительно интересной.

нескучные краски скуки

СССВ (Барселона). Хаммерсхей и Дрейер. 25 января — 1 мая



Карл Теодор Дрейер. День ярости. Кадр из кинофильма. 1943



Вильгельм Хаммерсхей. Интерьер с молодой женщиной. Х., м. 1903—1904. Randers Kunstmuseum

В Барселонском центре современной культуры — выставка двух замечательных датчан, практически не известных за пределами своей страны.

Вильгельм Хаммерсхей (1864—1916) жил в эпоху подъема авангардизма и придерживался в живописи консервативного стиля, напоминающего манеру мастеров Дельфтской школы XVII века. Безлюдные опрятные интерьеры, их безмолвные хозяйки за вышиванием или мытьем посуды, погруженные в сон датские леса и парки... У этого незаурядного колориста чудо как хороша палитра жемчужно серого, что ясно каждому даже при взгляде на репродукцию.

В пару к нему кураторы подобрали подходящего визави — из мира кино. **Карл Теодор Дрейер** (1889—1968) — кинорежиссер, автор немых и звуковых фильмов, один из которых, «Слово», получил в 1955 главный приз Венецианского фестиваля. Последний фильм Дрейера, «Гертруда» считается ныне одним из лучших в XX веке.



Центр Блан Манго в Марсе. Выставка «Метаморфозы материалов»



Эль Бовакс. Объект. Металл, старые моторы. Фрагмент

Бык. Из проекта «Метаморфозы материалов». Объект. Дерево. Фрагмент

маре и я — мы вместе

Галина Наумова (из Парижа — специально для «НоМИ»), фото автора)

Я живу в самом сердце исторического Марсе, ныне самого модного и дорогого квартала Парижа, знаменитого не только сохранившимися с XIV—XVII веков особняками французской знати, но и самым большим количеством музеев и галерей. Так что за художественными новостями мне далеко ходить не приходится — они рядом.

Недалеко от собора Блан Манто, что в переводе значит «собор Белых мантий», построенного примерно в те же годы, что и собор Парижской Богоматери, на пересечении одной из самых оживленных улиц Марсе — rue Vielle du Temple и rue Blancs Manteaux, находится культурный центр, носящий историческое название все тех же Белых мантий. Несколько слов заслуживает история названий этих улиц. В XII веке именно на этом месте обосновался орден тамплиеров: отсюда — rue Vielle du Temple. В 1258 году с разрешения короля здесь поселились братья одного из сообществ ордена святого Августина, которые носили белые одежды. Так родилось экзотическое название улицы Белых мантий, равно как и соседствующей с ней улицы Братьев ордена Святого Гильома.

Именно здесь, в старом Марсе, можно сказать, по соседству с самым старинным зданием Парижа — дворцом архиепископа Санкского, где проживала Маргарита Валуа, легендарная королева Марго, особняком Роган, где ныне размещается Национальный архив, дворцом Карневале (Музей истории Парижа), особняком Сале (Музей Пикассо), находится художественный Центр Блан Манто. В период рождественских и новогодних каникул — с 21 декабря по 7 января — он всегда полон, и нынешние праздники, когда центр организовал на своих площадях большую мультимедийную выставку «Метаморфозы материала», не стали исключением.

Где нынче скульптор и художник, где дизайнер — сегодня не сразу и разберешь. На то и «Метаморфозы»: живопись, коллажи, скульптурные работы, как на дежурной ярмарке, занимают свое место в торговых рядах рядом с мебелью оригинального дизайна из дерева, метал-

ла и пластика и осветительными приборами, зачастую больше напоминающими продуманные инсталляции из стекла и металла. Вот прямо у входа вас встречает фантастический кит с развернутой зубастой пастью, и нужно еще подумать, чему может служить эта оригинальная конструкция из металла и материи **Марка Солари**. Или же стоящая рядом в эффектной позе Lady TV **Винсена Акермана** — обнаженный пластиковый манекен с кинокамерой вместо головы, лишь на первый взгляд отсылающий к непрактичному «чистому искусству». Присмотревшись внимательней, пылливый зритель вдруг приходит к неутешительному озарению: барышню, похоже, предполагается, пардон, использовать в качестве камеры слежения. Вообще у посетителей этой выставки по мере знакомства с ней возникает множество вопросов: таков построенный художниками фантастический мир роботов, мифических существ, чудовищ и химер из старых моторов, запчастей каких-то машин и прочих приборов. Так, мастер **Эль Бовакс**, участник Paris expro-2004, привез сюда бюст полководца, напоминающий Наполеона, и железных диковинных птиц с маленькими железными утюгами вместо лап, собранных по гайке из металлолома, который он, как пионер, разыскивает по всему Парижу. Эль Бовакс — ценитель детальной проработки объекта, о чем говорит изящный маленький шурупчик на носу у полководца.

Фред Бине, также участник многих международных выставок, работая с коллажем, может быть, и заблуждается, но искренне убежден, что в своих работах следует великой традиции — творчеству Пикассо, Брака, Тапиеса, Курта Швиттерса. В качестве материалов для композиций — например портрета Эйнштейна — художник использует даже половые щетки, которые, пережив в его руках вполне ожидаемые метаморфозы, в поле портрета превращаются в пышные усы знаменитого ученого. Или скрученный в трубочку телефонный провод — им Бине виртуозно «рисует» характерные для великого физика брови. Портрет Чарли Чаплина, по версии художника, не уступает предыдущей работе по части открытий: киноплёнка становится шевелюрой актера, телефонная мембрана — ухом, а из киноафиш удачно выполнена зна-



Фред Бине на фоне своего коллажа «Чаплин»

менитая трость, да так, что на ней можно прочесть названия всех знаменитых фильмов Чаплина. И видно все это только вблизи, в то время как издали кажется, что перед вами живописные работы.

Модное и в Петербурге (как в работах Петра Белого) грубое почти ржавое железо в парижском варианте в сочетании с ажурной металлической сеткой, тонкими вазочками и цветочками позволило журналистам, посетившим выставку, написать о tendresse du fer (нежности железа) в композициях **Мари Боссе**. И опять же возникал вопрос с идентификацией произведения: этот экстравагантный предмет был изобретен дальновидной француженкой с прицелом на попадание прямоком в минималистский интерьер или ни о чем таком наивная Мари даже не задумывалась? Во всяком случае художнику из Камеруна **Симону Бинне** и его экспрессивной живописи а ля Баския веришь больше — в этих работах сквозит боль, а боль не в особой дружбе с буржуазным консьюмеризмом, как никогда ориентированным прежде всего на примитивный акт купли-продажи.

Но — что возьмешь с предновогодних ярмарок? Они созданы для удовольствий, а не раздумий, для хорошего настроения, а не оттачивания художественного дискурса. Как веселая семейка выразительной пластики скульптора **Цокса** (это его артистическое имя), собиравшая все дни, пока работали «Метаморфозы», веселую и благодарную публику. В Париже вообще не принято задира́ть нос — по крайней мере среди своих. Здесь в чести известный демократизм, который проявляется и в том, что эту экспозицию не первых звезд парижской сцены или даже не звезд вообще разместили в фешенебельном историческом центре, а не в обшарпанном лофте где-нибудь на окраине.

Париж на то и Париж, чтобы удивлять и радовать. Именно с такими чувствами в пестрой парижской галерейной арт-тусовке я встретила Игоря Познякова — здесь **Игоря Позе**, чья персональная выставка только что прошла в галерее Jeanne Develle на Марсовом поле.

Игорь родился в Сибири в артистической семье, учился на филфаке Государственного Алтайского университета, затем, закончив в Москве Театральное училище имени Щукина, стал артистом театра и кино. Свой собственный стиль, основанный на авторском понимании боди-арта, Игорь развивал примерно так же последовательно и рьяно, как москвич Андрей Бартенев, несравненный отечественный

классик этого жанра. Игорь, кстати, и начинал в те же годы, когда, кроме живописи и рисунка по телу, он вводил в свои композиции элементы литературы, поэзии, драматического искусства. Так Позняков стал автором новой формы музыкальных спектаклей, получивших название Body Art Trance Fashion Show и проходивших с большим успехом в Москве в 1995 году. С 1997 года Игорь работал над кино- и фотопроектom The Natural Art, в 1999-м во Франции был издан его первый коллекционный альбом Igor Pose. Laya Pictures. В 2000 году, в золотую пору миллениума, Позе принял участие в международной выставке в Париже в сотрудничестве с R.Treger Gallery, а с 2004-го у него контракт с немецким издательством Europicture Edition. Fine Art Publishing & Printmaking. Два года назад Игоря вместе с другими двенадцатью иностранными художниками пригласили представлять Париж в конкурсе на проведение Олимпийских Игр 2012 года.

В Париже Позе сотрудничал с галереями Chardon Galleri, Galerie BE Espace, Maat Gallery, он выступал с французскими исполнителями в культовом парижском Bains-Douches, но сегодня постоянно работает с галереей Jeanne Develle, сосредоточенной лишь на его творчестве, и это тоже характерная тенденция в художественном Париже. Как ни странно, ветреный Париж ценит верность, и потому, наверное, девиз русского художника, живущего в нем, звучит почти по-французски: «Больше любви только то, что остается после нее». В данном случае Позе, надо думать, имеет в виду искусство.

Игорь, лишь однажды примерив на себя роль романтического арт-объекта, не торопится расставаться с нею в жизни. Когда он рассказывает о себе на фоне своих же картин, в парадоксальных нервных образах которых угадываются черты самого автора, создается впечатление, что присутствуешь на спектакле одного актера, сыгранном для одного зрителя. Элегантный красивый юноша (Позе выглядит очень юным, хотя ему за 40) с хорошими манерами и необыкновенным обаянием и искренностью, напоминающий сказочного принца, романтического героя — Дориана Грея, может быть, блистательно и пафосно произносит свой монолог: «Искусство не связано с моралью. Оно живет по своим законам. Мы понимаем это, когда испытываем возбуждение, восторг. А искусство и должно возбуждать. Иначе оно живет на периферии жизни...» Глядя на Игоря, без тени юмора вещающего откровения от искусства и серьезно вошедшего в образ



Жанна Девель. Портрет Игоря Позе.
Фотография из серии «Свет и тени». 2006



Игорь Позе. Воин.
Фотобумага, тушь. 2005

шамана-прорицателя, следуя за его энергетикой красавца-андрогина, гипнотическим взглядом и выверенной жестикуляцией знающего себе цену актера, на периферии жизни оставаться как-то не хочется... Завершая рассказ о Позе, скажу только, что не одна я попала под обаяние сибирских чар этого художника. Осенью два самых ярких его портрета, представленные на VIII международной ярмарке в Цюрихе, непостижимым образом были украдены со стенда галереи. Чуть позже полиция отыскала их, наказав похитителей, а в прессе, не прошедшей мимо этого занимательного факта, местный автор итоговой статьи о ярмарке написал, что из всего объема contemporary, созданного художниками 35 стран мира и привезенного в Цюрих, более всего выделялись работы «звезды поп-арта из Америки Стивена Кауфмана и сибирского боди-артиста Игоря Позе». Впрочем, такое замечание достаточно точно характеризует уровень события.

Что же касается самых престижных галерей Парижа, то в одной из них — Galerie Thaddaeus Ropac rue Debelleyme, кстати, тоже в Маре, 20 января состоялся вернисаж уже четвертой по счету выставки американского художника **Тома Закса** под названием «Исландия». Как рассказал мне сам галерист, он знаком с Заксом вот уже десять лет и многократно выставлял его в своих галереях в Зальцбурге, Париже и Нью-Йорке. Закс — забавный персонаж, не чурающийся в модной среде ни открытого оригинальничания, ни скандала. Это, говорит Тадеуш Ропач, для него своего рода художественный прием, выбивающий из зрителя «заезженность извилин», и, кстати сказать, с таким типом художников галеристу работать куда проще, чем с застенчивым трудягой. Закс в своей работе не придерживается никаких правил, что позволяет ему время от времени и впрямь поражать публику не только поведением, граничащими с эффектным эпатажем, но и собственно шокирующим искусством.

Том Закс родился в 1966 году в Нью-Йорке, где он и сегодня продолжает жить и работать. Учился в университете в Беннингтоне (штат Вермонт) и в архитектурной школе в Лондоне. С 1993 года начал вы-

ставлять свои работы и рано получил признание и известность. Сегодня его произведения находятся в многочисленных публичных и частных коллекциях во всем мире, они широко экспонировались в США и Европе. Среди последних персональных выставок Закса — экспозиция в немецком Музее Гуггенхайма в Берлине, в музее Astrup Fearnley в Осло, в миланской Fondazione Prada. Явно провоцирующим элементом нынешней парижской выставки стала инсталляция, в которой наряду с самыми разными бытовыми предметами был вмонтирован небольшой монитор, без перерыва транслирующий жесткое порно.

Том Закс — художник, в чьи намерения входит вскрыть суть объектов нашей повседневной жизни, будь то холодильник, вентилятор, нью-йоркская корзина для мусора или меню в ресторане. Его интересует функция, но — не только. Художника по-настоящему занимает форма, за которой и прячется собственно функция. Экран монитора по своей сути безобиден, но, если по нему прокрутить порно в присутствии примерной обывательской семьи, — шуму не оберешься. Форма предмета — безобидная вещь, роль, функция — опасна и зависит от обстоятельств. Как роль свидетеля, который констатирует факт данного и невыполненного обещания.

Это чувство разочарования от нереализованной мечты и обманутых надежд на торжество новых технологий, которые сами по себе не в состоянии сделать человека счастливым, на выставке Закса становится по-настоящему печальным и заразительным. Зритель, погружаясь в насыщенный концентрат из технических прикормов Закса, чувствует себя потерянным среди них, словно они поглощают его гумманную идентичность, превращая человека в один из бездушных предметов-объектов современного мира — в урну, вентилятор, пельницу... Сам художник дает этому явлению такое объяснение: «В мире, который сам по себе неорганичен, стираются все гуманные черты». Страшно, но честно и похоже на правду. Вопрос только в том, хотим ли мы это знать, как знает это наверняка Том Закс.



Том Закс. Инсталляция. Mixmedia



Льюис Джейкоб. От потолка к золотому потоку. 2006.

«сейчас мы можем это сделать»

Павел Войницкий (Торонто), фото автора

Если любая выставка, по мнению известного североамериканского критика и куратора Брюса Фергюсона, это «институциональное высказывание», то *We Can Do This Now* — высказывание исключительно внятное. Предельно ясно, перефразируя Фергюсона, кто что кому и с какой целью говорит. Ведущая канадская галерея с международно признанной репутацией «Пауэр Планта» артикулирует текущие художественные практики Торонто с целью привлечения международного внимания к современному искусству мультикультурной столицы.

«Сейчас мы можем это сделать» — это вдохновляющее закливание кураторов, новозеландца Грегори Бака и Хелены Рикит из Лондона, для которых организация выставки в двухмесячный срок «на пустом месте и в незнакомом городе» стала, по признанию Хелены,

вызовом на грани «профессионального самоубийства». И кажется, что им — вот так, с лету, без особого погружения в локальные «подводные течения» художественного Торонто — как раз и удалось ухватить «атмосферу города и немного больше». Сделать моментальный слепок местной арт-среды, заодно переложив ответственность за создание контекста экспозиции на дожину отобранных художников, которые наконец действительно что-то «смогли».

Выбранный кураторами язык общения достаточно стандартен: глобалистический интернациональный сленг — видеоинсталляции, 2 и 3D объекты, — здесь примерно в равных пропорциях. Хотя экспозиционный спич изрядно отягощен местным акцентом, замешанным на терпимости (так, живопись включается в экспозицию на правах «притесняемого» — так в пресс-релизе — элемента современной

арт-практики) и политкорректности: обязательно представительство «визуал минорити» — в нашем случае оптимистичных танцующих индусов на фоне туземной глиняной архитектуры в видео **Оливера Хусейна**. Хусейн, как ни странно, будучи немцем, переехал в Торонто меньше года назад и сам по себе олицетворяет еще одну особенность городского культурного пространства — географическую открытость и проницаемость.

Смесь загадочности, многодельности и вуайеризма — пропорционально уменьшенные модели двух бывших электростанций, Тейт Модерн и Пауэр Планта (последняя чуть больше): заглядывая в маленькие окошки, можно даже рассмотреть отдельные картинки в кукольных экспозициях. Подробная фотоинструкция по изготовлению ядерной мини-электростанции в условиях творческой мастерской; стая таксидермированных голубей (по замыслу автора, голубь — символ городского художника: что ж, хороший художник — мертвый художник); фальшивый «канадский спутник» и фальшивые снежинки... И мне видится заслуга кураторов в первоначальной модерации и последующем уравнивании этой характерной для города эклектичности.

Как итог художественных спекуляций на искусственности и «настоящести» — проект **Дерека Салливана** «Камейные явления». Автор, не мудрствуя лукаво, попросил нескольких знакомцев-коллег из признанных арт-столиц прислать на выставку свои произведения. Эти посвященные Торонто постеры и анонимные загадочные картинки контрапунктом пронизывают экспозицию, убедительно имитируя торонтонианскую уличную «барочную» информационную нагруженность. И своей органичностью вызывают вполне обоснованные сомнения в том, что этот Город, как «место встречи» и сосуществования множества культур, может сгенерировать собственную культурную идентичность. Так неужели Торонто всего лишь Бета-город в отличие от Альфа-городов — таких, как Нью-Йорк, Париж, Лондон?

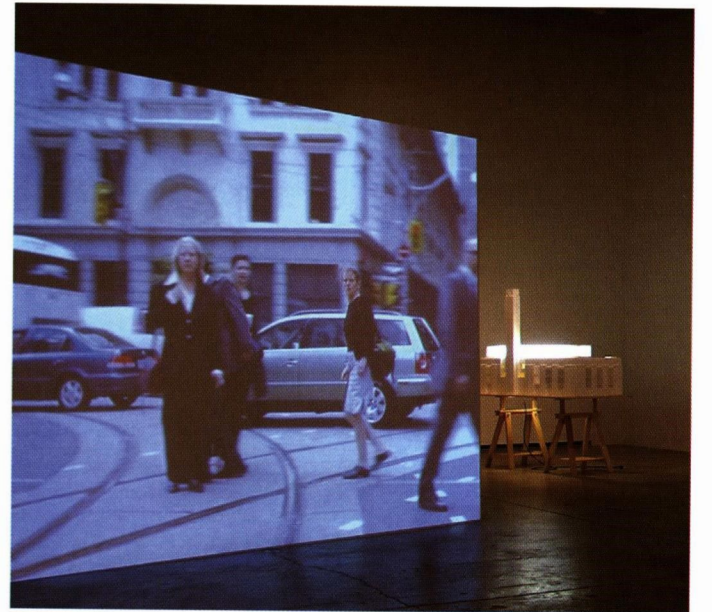
Весь комплекс проблем городского арт-комьюнити можно обсудить в специально оборудованном **Скоттом Лайаллом** пространстве для дискуссий в отдельном скромном зале на втором уровне галереи. Кроме оригинальной дискуссионной стойки, проектора и удобных стульев «пространство соучастия» Скотта включает небольшую библиотеку и архив каталогов и прессы, посвященных местному искусству последних десятилетий.

Технический словарь выставки — компоновка, свет, полиграфия — скорее аскетичен. Все как-то слишком симметрично — в ровном приглушенном свете, не мешающем видеопроекциям, точно высвечиваются равномерно распределенные в пространстве объекты — их ауры пересекаются, перекрещиваются, но не конфликтуют. Кажется, что не хватает работы-лидера, которая была бы интересна сама по себе, притягивала внимание зрителя как главный экспозиционный акцент — Crosstalk **Полетт Филлипа**, помещенный в центр выставки, до такого уровня самодостаточности не дотягивает. Однако эти выдержанность и равномерность — результат сознательных усилий кураторов, существуют для «достижения баланса визуального и интеллектуального пространства», по словам Хелены.

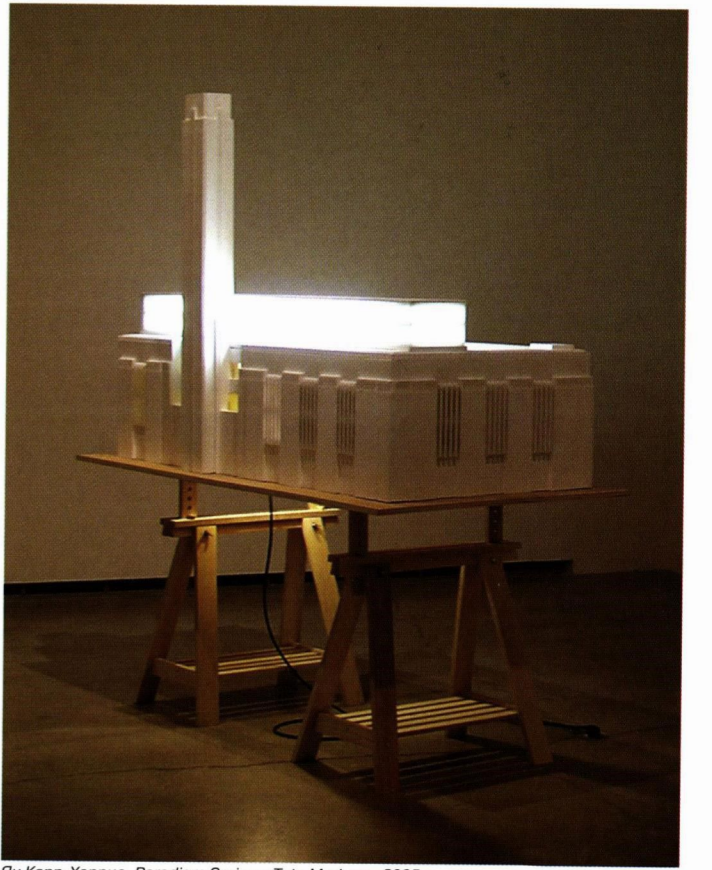
Итак, перед нами не демонстрация достижений за отчетный период и уж тем более не обзор-исследование, а способ организации и осмысления современной художественной ситуации отдельно взятого города. Выставка как катализатор арт-процесса: перенос арт-атмосферы из мастерских и с улиц в выставочное пространство — лишь один из ее плюсов. Выставка как интерактивная коммуникационная среда, связывающая зрителя, критика и художника, — другой. И, наконец, выставка как произведение искусства — живой пульсирующий смысловой узел. Кажущийся спорным выбор художников и «недоэкспонированность» (перед нами как будто декорации для настоящих, полноценных действий, коммуникаций, рефлексий) — как выяснилось, осознанные составляющие кураторской стратегии, пытающейся сгенерировать нужные условия и позволить вещам происходить «самим по себе». А заглавный вопрос: «Что и почему художники делают сейчас?» остается открытым, но решается вживую — в процессе существования самого проекта.



Оливер Хусейн. Squiggle. Видео. 2005. Фрагмент



Полетт Филлипс. Crosstalk. 2006; Ян Кэпп-Харрис. Paradigm Series: «Tate Modern». 2005; Оливер Хусейн. Squiggle. 2005. Фрагмент экспозиции



Ян Кэпп-Харрис. Paradigm Series: «Tate Modern». 2005



Лоренцо Монако. Св. Антоний Аббат. Конец XIV — начало XV века. Дерево, темпера. 35x24,3. Exhibitor: Moretti Florence — London

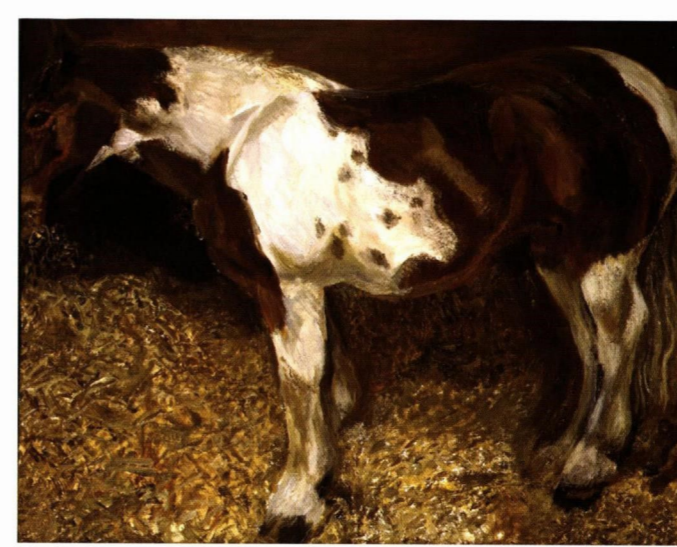
tefaf: рынок музейных ценностей

Центр выставок и конгрессов (Маастрихт).
TEFAF — The European fine art fair. 9—18 марта

В марте все, кто интересуется новинками арт-рынка, обязательно должны посетить TEFAF — крупнейшую в Европе арт-ярмарку. Когда-то она была всего лишь скромным галерейным фестивалем, на который съезжались владельцы больших и малых антикварных лавок из Нидерландов и соседних стран. Прошло немного времени, и теперь ярмарка в Маастрихте собирает более двухсот арт-дилеров со всего мира, а общая стоимость продающихся там произведений достигает миллиарда долларов.

Главное преимущество маастрихтской ярмарки перед другими событиями того же ранга заключается в богатом представительстве выставляемых там картин старых мастеров. 70% рынка живописи XV—XIX веков — это именно Маастрихт, а не аукционы Лондона, Парижа или Нью-Йорка. Среди наиболее ценных экспонатов нынешнего года — один из вариантов «Зимнего пейзажа с избивением младенцев» Питера Брейгеля Младшего. Однако даже он не может поспорить с уникальностью «Безумия Ахиллеса», последней работы Жака-Луи Давида, единственной его монументальной композиции, все еще находящейся в частной коллекции и не выставленной на публике более ста лет.

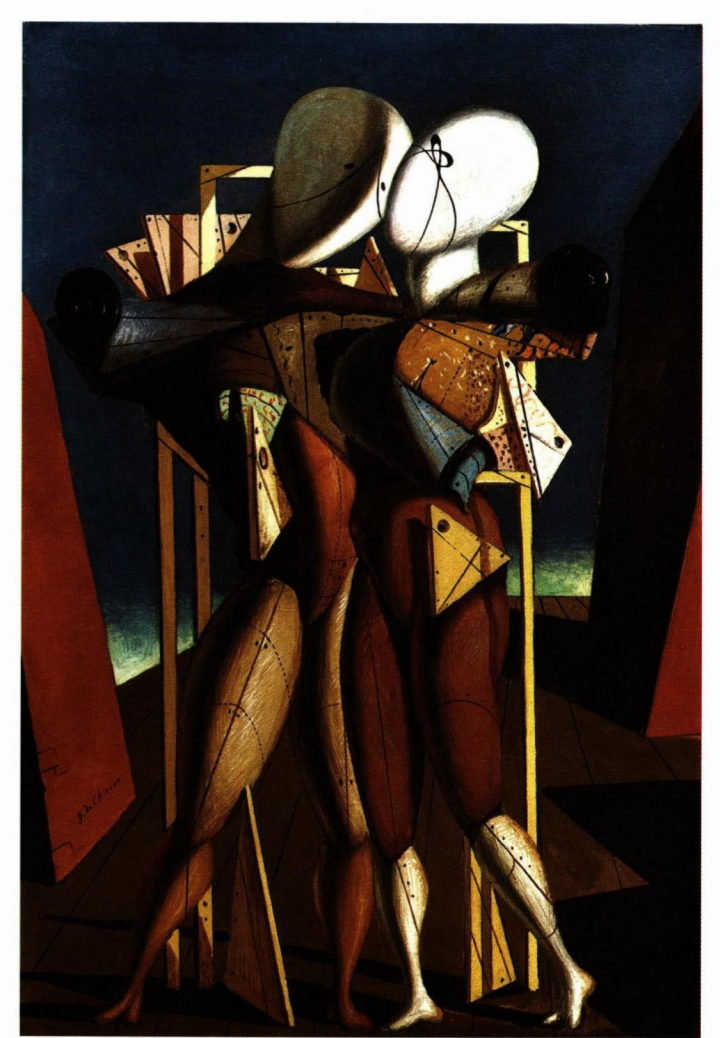
Эксклюзив имеется и в разделе классики XX столетия. Как экспонат из нью-йоркской Acquavella gallery — мобиль Александра Колдера «Белые точки на красном и синем». Или работа Ханса Арпа — «Sculpture d'une ombre» из брюссельской Keitelman gallery. Не обойден стороной и сюрреализм, представленный прежде всего Рене Магриттом, а также Джорджем де Кирико, напрямую к сюрреалистам не принадлежавшим, но бывшим их кумиром и гуру.



Люсьен Фрейд. Лошадь, поедая сено. Х., м. 81,28x101,6. 2006. Exhibitor: Acquavella Galleries, Inc

В этом году на TEFAF выросла доля «русского отдела» — спрос рождает предложение. И, вот увидите, кто-нибудь из отечественных олигархов наверняка соблазнится на такие изящные вещицы, как, например, предметы из обеденного сервиза Екатерины Великой, изготовленного в XVIII веке в Китае, или драгоценные украшения Карла Фаберже, когда-то принадлежавшие членам царской фамилии.

А вот раздел contemporary голландской ярмарки в отличие от специализирующихся на современном искусстве FIAC и Арт-Базеля до сих пор как-то не впечатлял новинками. Здесь любят все проверенное, надежное в смысле цены и ценности — признанных классиков современности, уже ставших солидными художников, давным-давно перешагнувших рамки актуальных жестов. Среди них — Ева Хессе, Люсьен Фрейд, Энтони Каро. Даже современное искусство здесь предпочитают музейного уровня. Голландия все-таки...



Джорджо де Кирико. Гектор и Андромаха. Х., м. 90x60. 1924. Exhibitor: Galerie Cazeau-Béraudière



Джеспер Джаст. Настоящая любовь уже пришла. Документация перформанса в Weiss Studio в Нью-Йорке. Кадр из видео. 2005. Courtesy of Performa, New York / Courtesy of Jesper Just. © Jesper Just 2000—2006

джеспер джаст: трудная красота

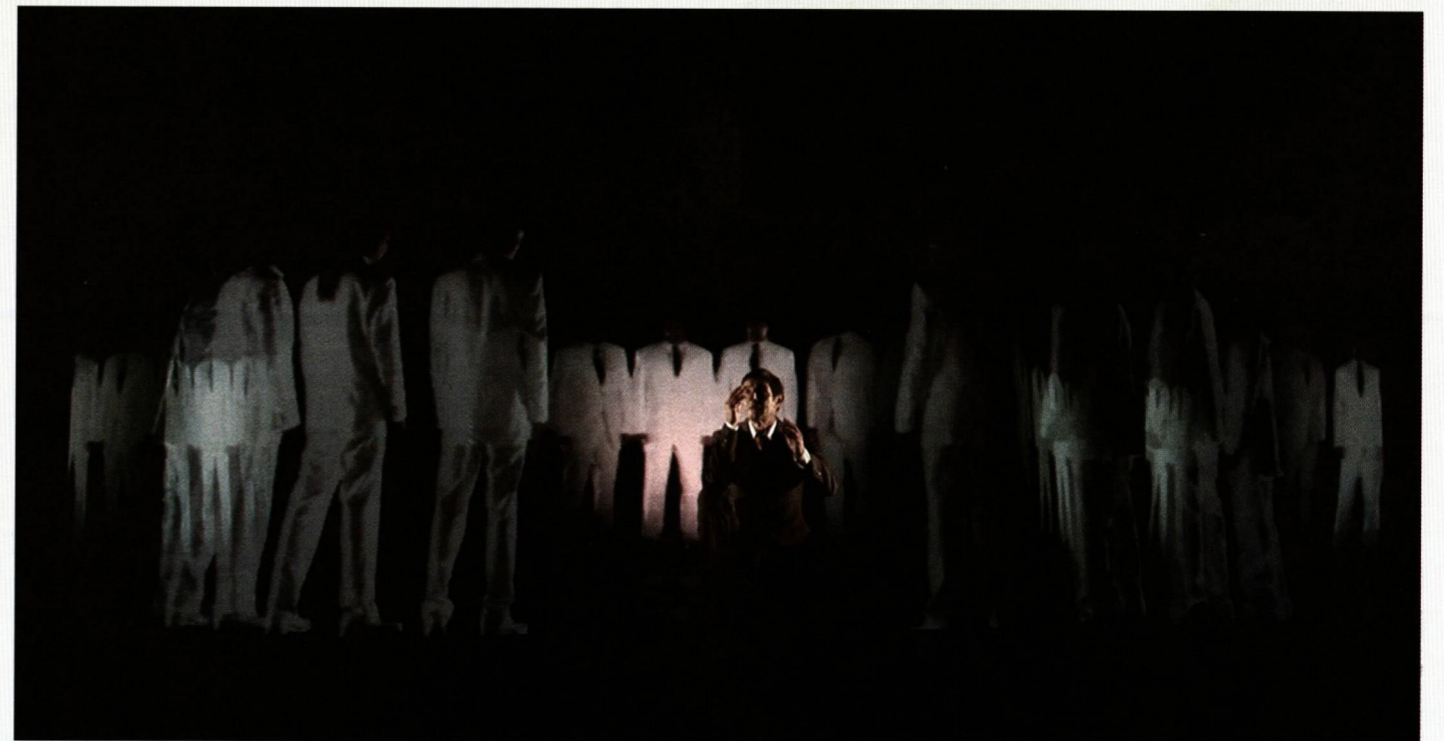
Witte de With (Гаага). Джеспер Джаст. 3 марта — 6 мая

За неделю до открытия TEFAF в Маастрихте — тоже в Голландии, можно с пользой для себя побывать на открытии выставки видеоарта датчанина Джеспера Джаста. Как и Гэри Хилл, Джаст предпочитает мультиэкранную видеопроецию, поскольку именно этот технический способ трансляции изображений в камерных темных пространствах дает возможность увязывать в видеопрокате такую важную его составляющую, как ритм. В гаагской галерее Witte de With зритель познакомится с последними работами Джаста — фильмами «Приглашение к любви», «Красивый романс», «Одинокая вилла».

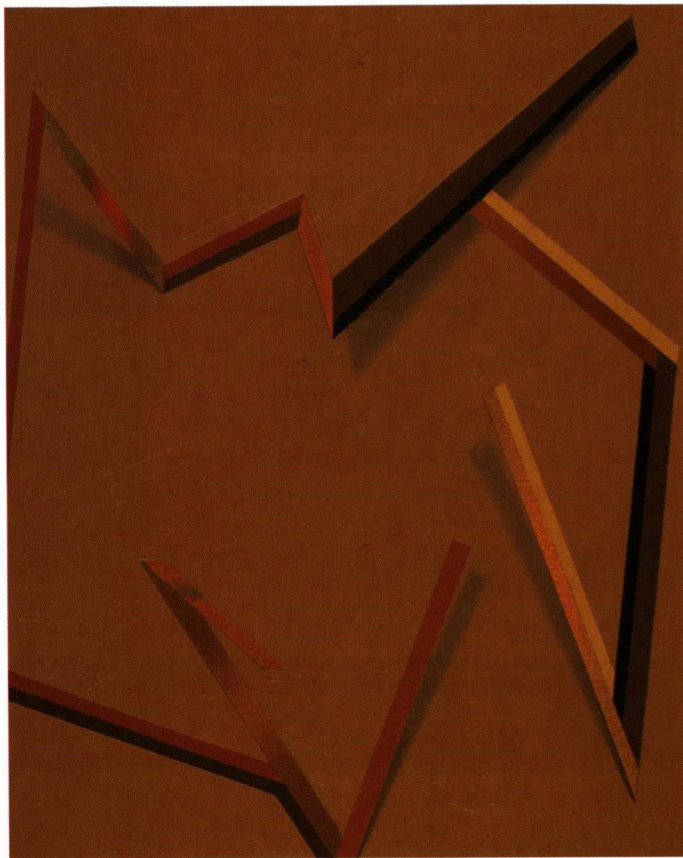
Темы датского художника обычны для сегодняшнего дня, хотя под идиллическими названиями его фильмов прячутся не самые простые сюжеты: проблемные лавстори гомосексуальных пар, двусмысленные отношения родителей с детьми. Впрочем, художник не стремится к тому, чтобы мы, зрители, после просмотра его работы пересказывали ее друзьям в двух словах. Повествовательность для него вторична, и художник сознательно избегает прямого нарратива. Нервность видеовысказываний Джаста, его визуальный мессидж, в общем-то, о высоком — о том, как все тонко и ранимо в области человеческих связей, и что психологический надлом или сексуальная перверсия не такая уж помеха на пути к истинному благородству и красоте.

Джаст на сегодня востребованный художник: весной его видео будет показываться в венском Кунстхалле и в гентском центре S.M.A.K. в Бельгии.

инфо+



Джеспер Джаст. Настоящая любовь уже пришла. Документация перформанса в Weiss Studio в Нью-Йорке. Кадр из видео. 2005. Courtesy of Performa, New York / Courtesy of Jesper Just. © Jesper Just 2000—2006



Томма Абтс. Мино. X., м., акрил. 48x38. 2005. Courtesy of Jill and Peter Kraus. © The artist

ТОММА АБТС: ЭТО ПОБЕДА ЖИВОПИСИ?

Главный Приз Тернера вручен немецкой художнице Томме Абтс, и хочется надеяться, что при выборе победителя этой престижной премии возобладала чуткая эстетическая взыскательность, а не стремление искусственно, из соображений культуртрегерской политкорректности, поддержать «притесняемую» в contemporary живопись.

Картины Абтс одинаковы по размеру, почти все 48x38 см, небогаты по цветовой гамме, нарочито лапидарны по форме и как будто специально... скучны. Разнятся только их названия — всевозможные немецкие имена, но и они, признаемся, не самые благозвучные и уже воспринимаются как условный, но ожидаемый код-бренд, запатентованный художницей. Прием письма — почти девичий, то есть ассоциативный; концепция — прагматичная и сухая, как улыбочка фрау Ангелы Меркель: ни тебе тепла, ни участия. Даже для самой Абтс ее картины — «объекты или вещи». Это не изображения, не образы, скорее конкретные художественные единицы. Так что же это на самом деле — неужели современная живопись?

Конечно, можно смириться с предложением художника считать эти полуабстрактные вещи живописной графикой, рисунок которой, как автоматическое письмо во времена Ледбиттера, идет от чувственного переноса воспоминаний автора о ком-то или о чем-то в область линейных образов. Но ведь и это уже было...

МАСЛО + ЛАК = ГЛАМУР?

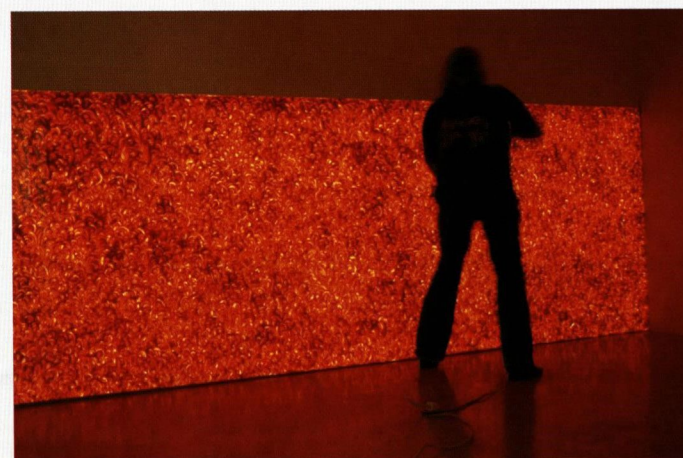
Serpentine gallery (Лондон). Карен Килимник. 20 февраля — 9 апреля

Выставка Карен Килимник в лондонской галерее Serpentine — сплошь живописные цитаты из искусства XVIII—XIX столетий. В ее интимных сюжетах и манерных портретах знатоки искусства запросто смогут отыскать что-то от Генри Реберна, Джорджа Стаббса или Жана-Батиста Удри. Ну а те, кто не столь искушен в истории искусств, как Карен, точно задержатся у холста с подробным названием «Мария-Антуанетта вышла на прогулку возле своего маленького Эрмитажа», ведь его героиня так похожа на «блондинку в шоколаде» Пэрис Хилтон, без которой не обходится ни одна крупная западная тусовка.

Килимник легко смешивает эпохи и не стесняется заимствовать все лучшее, что было когда-то. В Европе ей по вкусу исторические интерьеры — как, например, Palazzo Tito в Венеции или Haus zum Kirschgarten в Базеле (выставка 2002 года). В других случаях, как в лондонской галерее, Килимник, пытается симитировать «аромат эпохи» и дополняет экспозицию инсталляциями, вызывающими ностальгические ассоциации. Ее живопись схематична, а манипуляция узнаваемыми образами из мира поп-культуры входит в правила игры. Присмотревшись к неприятной манере письма американки, невольно вспоминаются наша Марина Федорова (и то, как кажется, более мастеровитая), Дмитрий Шорин и реклама сигарет «Гламур», мелькающая повсюду и слизанная с ранних D&V, ныне благоразумно меняющих творческое лицо и ареал интересов.



Карен Килимник. Мария-Антуанетта вышла на прогулку возле своего маленького Эрмитажа, Франция, 1750. X., водорастворимая масляная краска. 50x40. 2005. Courtesy of 303 Gallery, New York; Galerie Eva Presenhuber, Zurich; Spruth Magers, Munich. © 2006 Karen Kilimnik



Лени Хофман. Secam. Стекло, пластилин, неоновые лампы. Инсталляция. Художественное общество Ганновера. 2004. © Manuel Franke



Ульрике Кессль. Чешуя. Около 300 разноцветных чешуек. 7x400x500. 1996. © Igor Antic

инфо+

В СОРОК ЛЕТ ВСЕ ТОЛЬКО НАЧИНАЕТСЯ

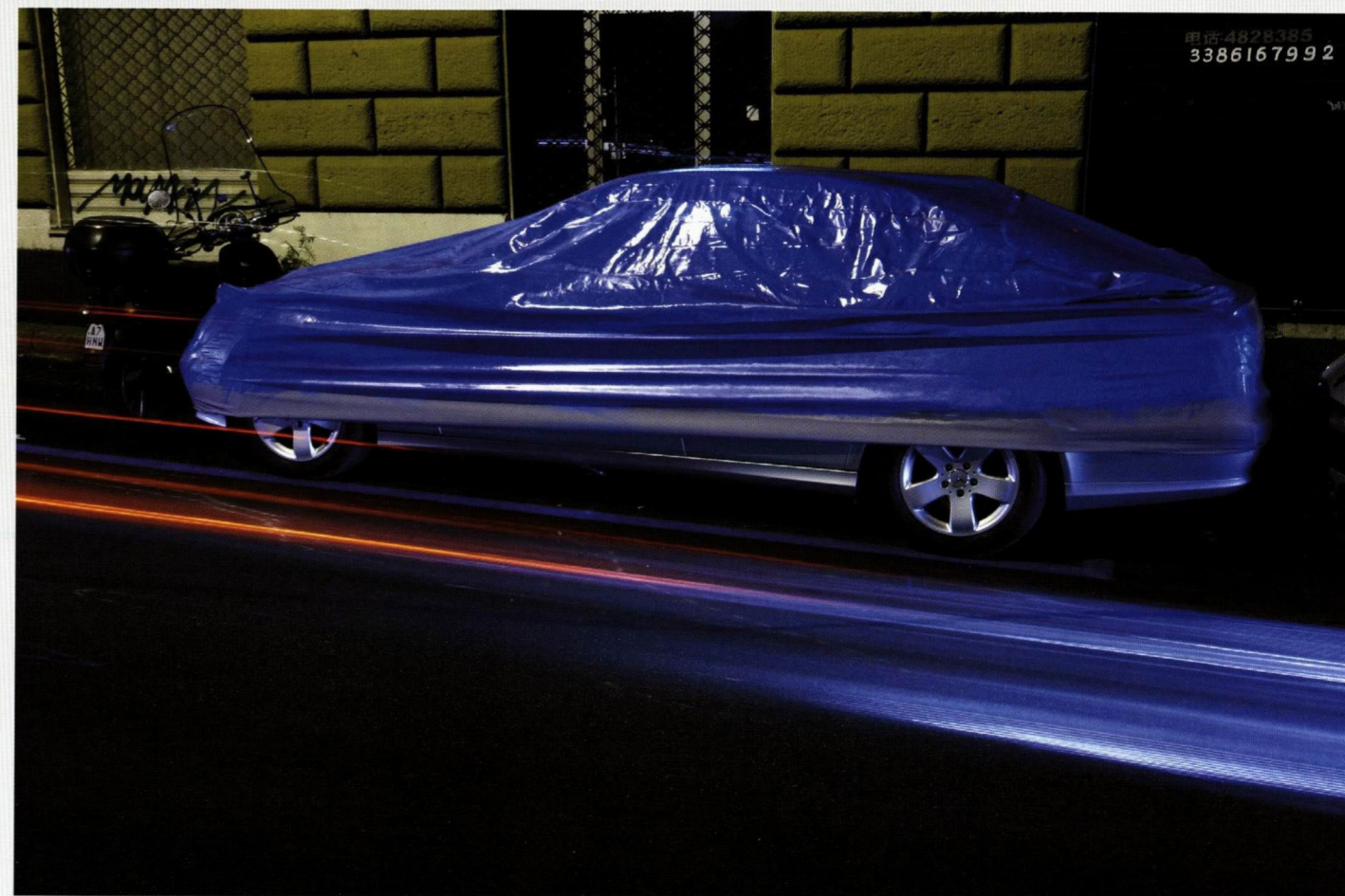
Martin-Gropius-Bau (Берлин). Gabriele Münter prize. 31 января — 9 апреля

Берлинский приз Габриэль Мюнтер — уникальная награда в мире contemporary art. В отличие от Turner Prize она предназначена не для молодых арт-деятелей, а присуждается уже зрелым художникам, причем исключительно женщинам. Всем номинанткам и победительницам Приза Габриэль Мюнтер более сорока лет — это входит в условия конкурса.

Сама фрау Мюнтер, жившая столетие назад и входившая в группу «Синий всадник», в 1911 году была чуть ли не единственной женщиной в нем. Кстати, в то золотое время, когда рядом с ней находились Василий Кандинский, Франц Марк, Альфред Кубин, ей и сорока-то не было, а, как героиням «Секса в большом городе», всего каких-то тридцать с небольшим.

Обладательница премии имени этой выдающейся женщины и неплохой художницы в этом году — Лени Хофман, профессор Академии изящных искусств в Карлсруэ, создает многосложные композиции, в которых соединяются живопись и архитектурные элементы. Причем живопись в данном случае — чисто условное определение: работы Хофман собраны из фрагментов и деталей промышленного производства, материалом которых служит в основном пластик. А потому готовые объекты Лени — это скорее пикториальные инсталляции.

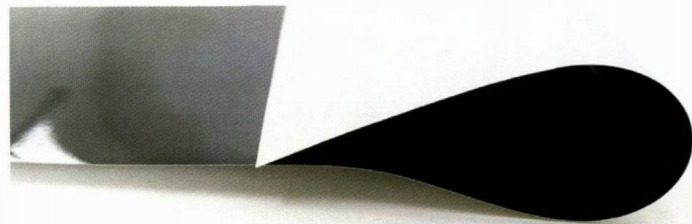
Помимо Хофман, в выставке, посвященной конкурсу этого года, участвуют более сорока художниц-немок, мечтающих стать в один ряд с бывшими обладательницами берлинской награды — Вали Экспорт, Ульрике Розенбах и Теа Рихтер.



Лени Хофман. Мипох. Автомобиль, ткань, автомобильная краска. Инсталляция. Рим. 2005. © Manuel Franke



Вольфганг Тильманс. Звери. 2006. © Wolfgang Tillmans. Courtesy of Galerie Daniel Buchholz, Köln



Вольфганг Тильманс. Кусочек бумаги (Krishnamurti). 2006. © Wolfgang Tillmans. Courtesy of Galerie Daniel Buchholz, Köln

вольфганг тильманс: профессионал-любитель

Kestnengesellschaft (Ганновер). Вольфганг Тильманс. Bali. 16 февраля — 6 мая.

Вольфганг Тильманс живет в Лондоне и на родине бывает нечасто. Но, выпал случай, и впервые за последние пять лет выставка актуального художника, в самый разгар миллениума получившего Приз Тернера, снова открылась в родной Германии, в ганноверском выставочном зале Kestnengesellschaft.

Тильманс стал известен за пределами Германии в начале 90-х: его острая социальная фотография первых лет глобального переустройства Европы сформировала его как художника думающего и своим искусством самостоятельно формирующего художественные обстоятельства вокруг себя. Ну, не чудо ли, что в 90-х о Тильмансе знали уже и в России, где только-только начиналось не шапочное знакомство с Уорхолом и все еще баловались вещами тусовочного толка: с кем дружим — того и любим. Из немцев тогда любили Ха Шульта, а работы

Тильманса начали всерьез открывать чуть позже, в общей обойме молодых немецких фотографов, с которыми на культуртрегерских началах Петербург тогда знакомил очень активно работавший с актуальным искусством Гете-институт.

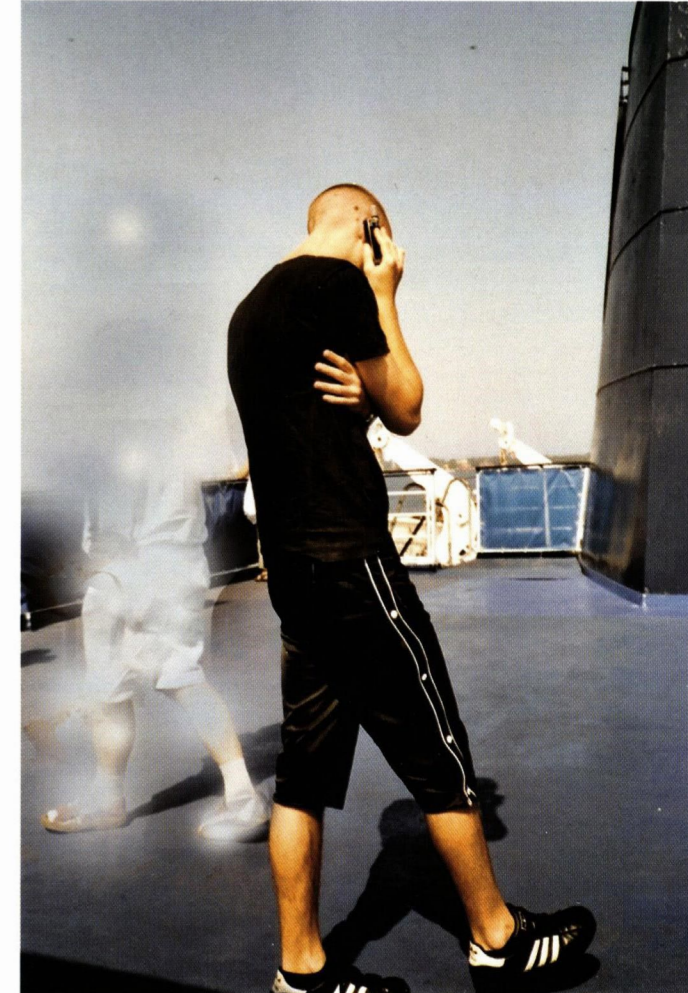
Нынче Тильманс не просто фотограф; он сам поставил себя в ряд художников, которые, попав в иной художественный контекст (Лондон все-таки не Берлин), стремительно прогрессируют в новых качествах. За такими судьбами интересно наблюдать, и как раз такого плана художников предпочитает показывать Kestnengesellschaft.

Первая часть ганноверской выставки — гигантская «записная книжка» автора, куда он собрал все им созданное за последние пять лет (срок, который обычно и служит приличная записная книжка).

В книжке Тильманса оказалось более четырехсот страниц, в основном это рабочие записи художника с проектами и заметками на полях, архивные материалы.

«Центр получения правды» — вторая часть ганноверского проекта — огромная инсталляция, в более скромных вариантах в 2005—2006 годах уже видевшая Лондон, Хельсинки и США. Она построена из выставочных столов, составляющих в совокупности один нескончаемый лабиринт. «Центр» служит разумным дополнением к книге Тильманса, ведь на столах аккуратно разложены «иллюстрации» к ней: фотокопии, постеры, принты, разнообразные брошюры — перед нами мини-документа, современный способ саморепрезентации, в которой личность художника идентифицируется по материальным следам, оставленным в социуме.

Самое интересное — дальше. В следующем зале — экспозиция из огромных, как картины, обрамленных цветных и черно-белых принтов. Некоторые из них сделаны без помощи фотокамеры, просто путем направления света на фотобумагу, так называемые фотограммы. Дальше — работа художника, дополняющего беспредметные размыты краской, что-то подрисовывающего. Именно эти изящные абстрактные вещи служат основой, отправным материалом, из которого позже рождаются умные и эффектные фигуративные композиции Тильманса, помещенные рядом. «Материалом» — в плане поиска лучшего композиционного решения, удачной компоновки пятна на плоскости. Художник решает пластическую задачу, хотя она по сути абсолютно формальна: но то-то и оно, что вопрос распределение сил в композиции становится интересен и зрителю. Похоже, что именно таким образом сегодня Тильманс работает для себя, а ведь ему все еще нет и сорока. Да здравствует роскошь буржуазного искусства!



Вольфганг Тильманс. Gedser. 2004. © Wolfgang Tillmans. Courtesy of Galerie Daniel Buchholz, Köln



Раймонд Петтибон. Без названия (Мы сами сообщим). 1998—2000

инфо+

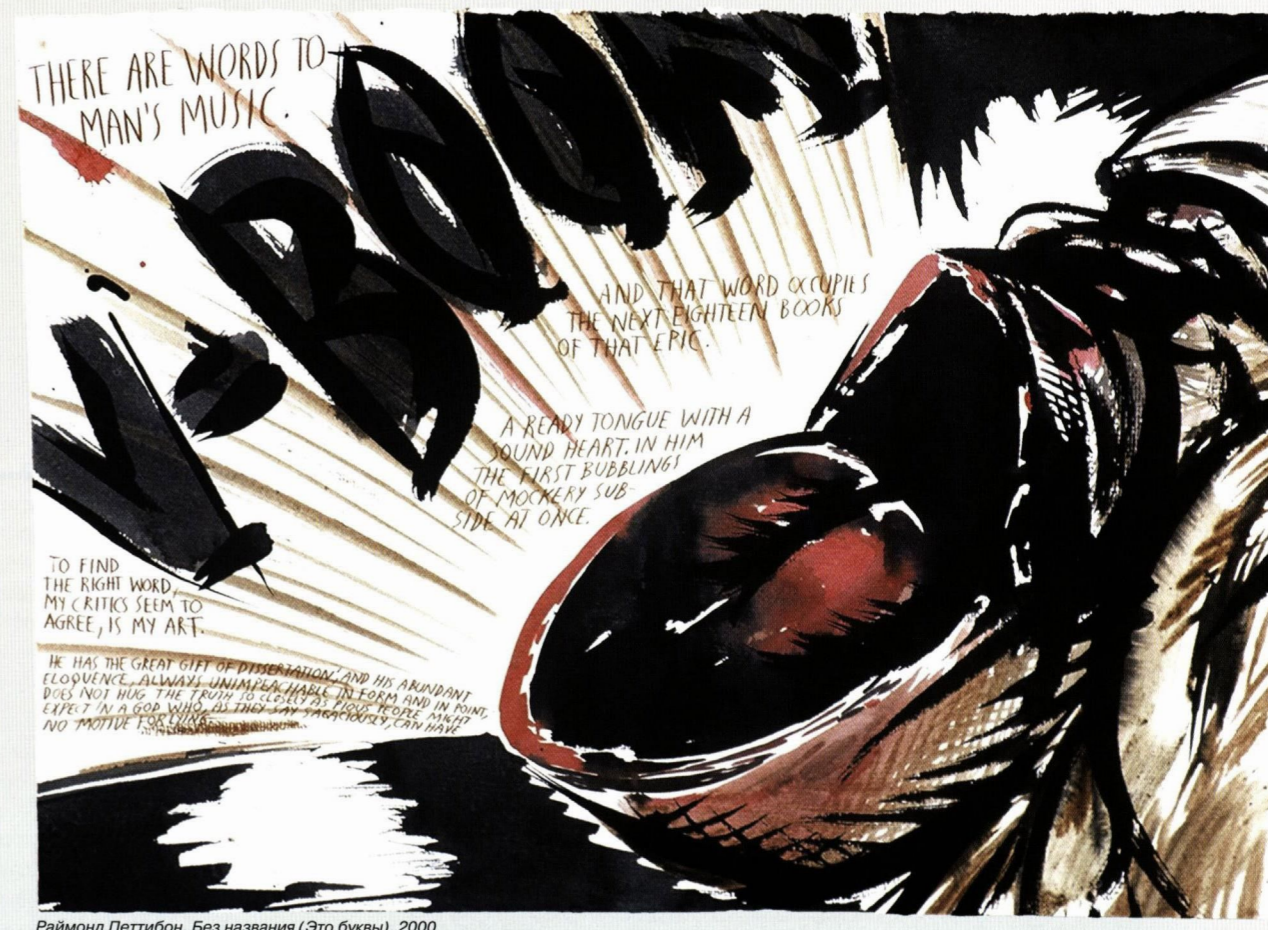
раймонд петтибон: смотри и читай

Kestnengesellschaft (Ганновер). Раймонд Петтибон. V-boom. 16 февраля — 6 мая

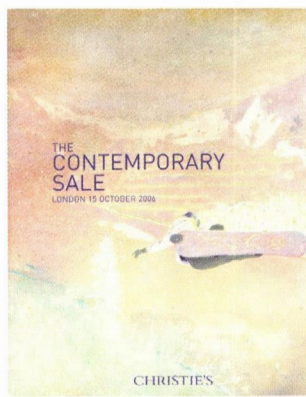
Сосед немецкого художника по выставочному пространству ганноверского Kestnengesellschaft, американец Раймонд Петтибон — суровый минималист в сравнении с Тильмансом по части эпистолярного жанра. То немногое, что он считает нужным сообщить зрителю, Петтибон записывает прямо в поле своих рисунков, ну, в крайнем случае шлет послания посредством забавной анимации. И то и другое — на его выставке.

Перед нами представитель американской ветви contemporary, которую в равной степени можно отнести как к постпопу, так и к новому поколенческому постграффити. И то и другое перекочевало в альбомы художников с городских заборов и брандмауэров, кричащих обо всем на свете. Отличительная черта подобных изображений — вынужденная лаконичность, что-то в стиле газетных комиксов. Зато слова, словечки, слоганы и даже целые романтически интригующие заголовки вроде: «Это слова к мужской музыке» рядом с агрессивно напряженным предметом, подозрительно напоминающим Червя с планеты Арахис из культовой фантастической ленты 80-х «Дюна» молодого Дэвида Линча, держат зрителя в искреннем недоумении. Читать и вникать — как-то не очень хочется, остается только хотя бы просто смотреть и читать.

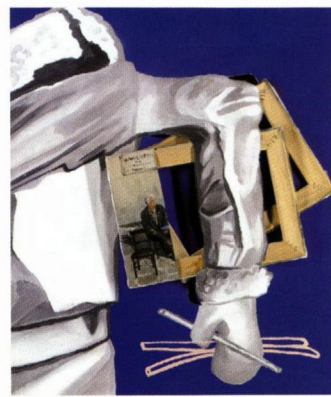
Говорят, каракули Петтибона — хитрый прием. Ну, тогда уж его тексты и вовсе неразрешимая шарада. Хотя многим нравится...



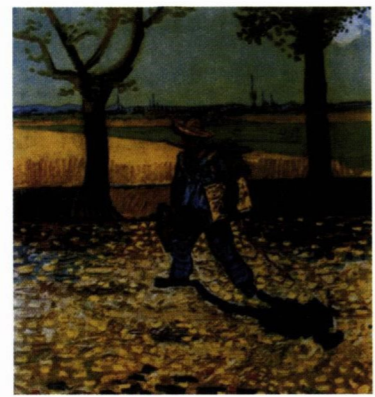
Раймонд Петтибон. Без названия (Это буквы). 2000



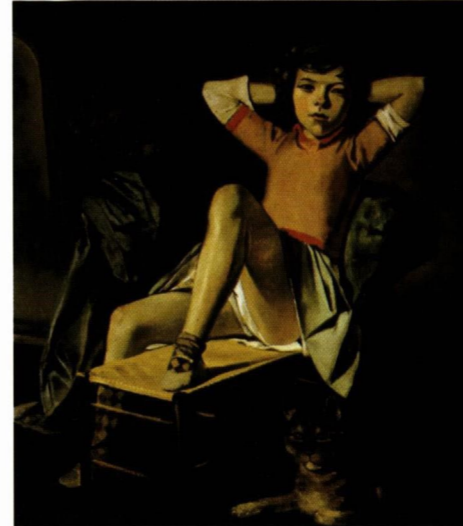
The contemporary sale and Michael Clark Company benefit sale, Sunday 15 October 2006. London: Christie's, 2006. 218 с.



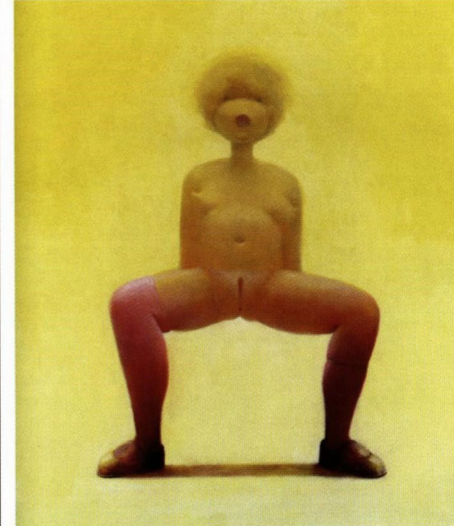
Мартин Киппенбергер. Без названия (Автопортрет). Х., дерево, м. 90x75x35, 1994—1995



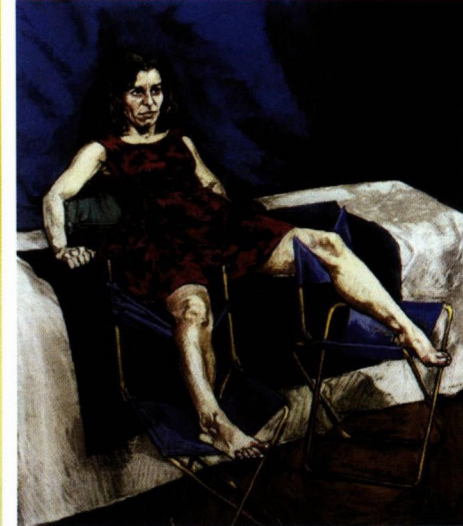
Винсент Ван Гог. Живописец по дороге на работу. 1888



Бальтус. Девочка с котом. 1937



Лиза Юскавадж. Пятно Роршаха. Х., м. 213,4x182,9. 1995



Паула Рего. Без названия № 5. 1988—1999

продано!

the contemporary sale and michael clark company benefit sale

Александр Котломанов

Главные аукционы мира — это всегда отлично подготовленные и превосходно срежиссированные шоу, питающиеся энергией азарта и сенсации. А каталоги, их сопровождающие, эти документальные свидетели такого прогматичного действия, как купля-продажа, часто могут рассказать гораздо больше, чем числительное с внушительным обилием нулей рядом с заинтересовавшей вас репродукцией. К тому же вы найдете в нем вещи или художественные произведения, возможно, в первый и последний раз доступные широкой публике. Торги пройдут, и многие из них надолго скроются в недрах какого-нибудь недосяжимого частного собрания.

С contemporary art еще интересней. Так, каталог октябрьских торгов Christie's — этот роскошный многокрасочный альбом, где нашлось место не только подробно описанию всех лотов, но и кратким аналитическим текстам, отмеченным нотой искусствоведческой серьезности, легко ориентирует вас в мире актуального искусства, настолько он выразительно, умно и концептуально подготовлен.

Прежде всего, конечно, о приоритетах арт-рынка нашего времени можно судить, исходя из его цен. По-прежнему высок спрос на неконцептуальные объекты «молодых британских художников» (YBA), но ведущую роль все же играет живопись. Это не фотореализм, хотя отправной точкой для многих современных живописцев все же служат фотоснимки. «Неоэкспрессионизм» или «новый романтизм», вслед за немецким экспрессионизмом 1920—1940-х годов и американским абстрактным экспрессионизмом, все-таки отдает предпочтение процессу работы над полотном. Живопись здесь понимается в первую очередь как материал, царство красок, бесконечная свобода одной-единственной техники. И, думается, будь Петер Дойг, Михаэль Борреманс или Марлен Дюма чуть менее небрежны и чуть более способны в ловкости использования рисунка и цвета, можно было бы назвать их стиль подлинным возрождением былой европейской маэстрии.

Собственно фотография — как самостоятельный вид искусства, занимает в каталоге минимальное пространство, к тому же она (если не считать гигантских композиций Андреаса Гурски) наименее всего ценится. К примеру, один из самых дешевых лотов — фоторабота обладателя Тернеровского приза 2000 года Вольфганга Тильманса (£ 2000—3000). Можно было бы сослаться в этом случае на их «тиражный» характер, но вот парадокс — такие же тиражные, похожие на обои в горошек, принты Демиена Херста, выполненные, скорее всего, кем-то из его многочисленных ассистентов, стоят в десятки (!) раз дороже.

Если просматривать цены на лоты, то всех «каталожных» художников можно легко распределить по трем ценовым группам. Первая — до £ 20000 — Вольфганг Тильманс, Трейси Эмин, Сэм Тейлор-Вуд, Мартин Крид, Дуглас Гордон и Аниш Капур. Вторая — от £ 20000 до £ 80000 — это: Томас Руфф, Сисили Браун, Гэри Хьюм, Гада Амер, Джек и Динос Чэпмены, Люк Туйманс, Даниэль Рихтер, Билл Виола. Наконец, третья группа — от £ 80000 и выше — Сара Лукас, Мартин Киппенбергер, Рэйчел Уайтрид, Лиза Юскавадж, Тим Нобл и Сью Вебстер, Гленн Браун, Андреас Гурски, Маурицио Кателлан, Гилберт и Джордж. Самые «дорогие» художники — Демиен Херст (до £ 280000), Марлен Дюма (£ 350000—450000) и Петер Дойг (£ 500000—700000).

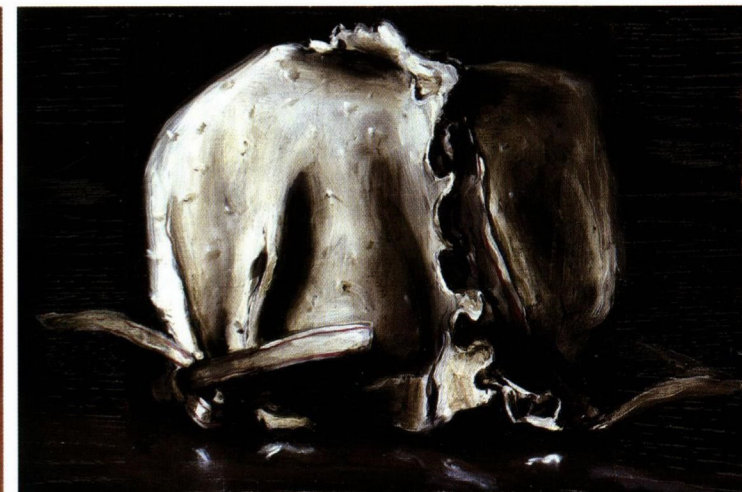
Интересный момент — к числу «рекордсменов» неожиданно прибилась компания молодых китайских художников, большинство из которых либо учились, либо давно работают на Западе, что, возможно, вновь реанимированная тенденция (ведь такое уже было) — знак того, что азиатский тренд не теряет, а, напротив, набирает популярности на арт-сцене. Во всяком случае принцип подобного ценообразования вряд ли опирается на реальные возможности Яня Пеймина, Чжана Сяогана или Фана Лицзюня, тем более на их известность.

Вообще говоря, вряд ли оправданна хоть одна цена, превышающая здесь 100000 фунтов, — и это относится не только к китайцам. Не секрет, что в аукционной среде широко распространено намеренное завышение стоимости на художественные произведения. По выражению американского критика Джерри Селца, подобные явления — типичные проявления «параллельного арт-рынка», когда аукционные цены существуют как бы сами по себе. Любопытно, что по тому же поводу говорит один из руководителей contemporary-отдела Christie's, Ами Капеллаццо: «Некоторые люди предпочитают заплатить £ 500000 на аукционе за то, что они могли бы приобрести в частном порядке за £ 50000». Капеллаццо называет таких клиентов трейдерами (traders — дельцы, торговцы) — как правило, это люди, далекие от искусства, которое для них не более чем товар, в лучшем случае имеющий статусное значение.

Но — вернемся к каталогу. Его основная ценность — в тонко продуманной композиции, где многим работам-лотам сопутствуют остроразные визуальные сравнения, помещенные на смежных страницах. Сравнения ведутся между двумя лотами. Например, «Автопортрет тебя и меня (Джимми Хендрикс)» Дугласа Гордона соседствует с черной абстракцией Аниша Капура. Сходство этих работ, созданных в разное время, — в принципе изображения, как будто обгоревшего. У Гордона — обугленные края фотографии, наложенной на поверхность зер-



Рене Магритт. Пугало. 1966



Михаэль Борреманс. Дамская шляпа. Дерево, м. 20,3x30,8. 2001

кала, у Капура — характерная неровность очертаний прямоугольника, заполненного дымными наплывами черной гуаши.

Другие сравнения — их большинство — делаются на основе сопоставления лотов с произведениями классического модернизма или даже работами старых мастеров (например, «Обет Катрин» Билла Виолы и «Кающаяся Мария Магдалина» Эль Греко). Многие из из выразительных сопоставлений сделаны на сюрреалистическом материале. Так, не единожды на страницах каталога возникают картины Рене Магритта, сопутствующие то работам Марлен Дюма, то Михаэля Борреманса, то Михаэля Редекера, то Томаса Шейбца.

В этой системе художественной оценки и переоценки присутствует, как кажется при внимательном рассмотрении, четко продуманная стратегия: ведь возникают эти убедительные «визуальные комментарии» рядом не со всеми лотами, а именно с теми, чья цена высока. Вот, допустим, эпатажный объект Сары Лукас сравнивается с картиной Франсиса Пикабиа. Зачем? А затем, чтобы он обрел «историю», в значительной мере оправдывающую его стоимость. Подобным образом, через сопоставление с «Черепом» Отто Дикса оправдывается нарочитость «Раковых хроник (Малярии)» Демиена Херста, кстати, самого влиятельного, по версии журнала «Art Review», персонажа международного contemporary.

Или неряшливая картина Марлен Дюма, изображающая пузатую девочку, натянувшую зачем-то платьице себе на голову, за которой следует целая статья о специфическом эротизме в творчестве художницы, о смысле закрытого драпировкой лица, наконец, об особой сексуальности образа маленькой девочки. Ну и, конечно, примеры — Магритт, Бальтус, Герхард Рихтер.

Подобное отступление повторяется и в связи с другим солидным лотом — «Пятном Роршаха» Лизы Юскавадж, веселенькой солнечной

картинкой, герой которой — монструозная кукла, приседающая на широко расставленные ноги. Здесь развивается тема соединения «живого» образа и секс-игрушки, «резиновой женщины», каковой эта кукла, если внимательно приглядеться, является. И опять на помощь иконографическому анализу призываются духи прошлого и авторитеты настоящего — Ханс Беллмер, Бальтус, Паула Рего.

Но наиболее подробная история сопутствует самому дорогостоящему лоту — «Розовой горе» Петера Дойга, оцененной чуть дороже стоимости эрмитажного «Черного квадрата». Оказывается, это гигантское (5 м в длину) полотно — результат эволюции европейского пейзажа в целом, начиная от Каспара Давида Фридриха и Клода Моне. Дойг, по версии авторов текста, включает в себя и пейзажность и живописную экспрессию, и уже поэтому его искусство имеет особый, этапный характер. Кто спорит, возможно, так и обстоят дела у удачливого Дойга, однако подобные выводы можно сделать в отношении и многих других современных живописцев.

Есть в каталоге Christie's и очень меткие, остроумные сравнения, показывающие, что художники очень или невольно многое «подсматривают» у своих предшественников — Киппенбергер у Ван Гога, Матиас Вайшер у Вальтера Гропиуса, Даниэль Рихтер у Франца Радзивилла, Тило Баумгартель у Пиранези и т. д. А вот очевидные ремейки, как, например, «Крикун» братьев Чэпменов (вислухий пес в образе персонажа мунковского «Крика»), сравнений лишены. Впрочем, и оценили Чэпменов здесь невысоко — всего-то в £ 20000—30000.

Одно только в этом замечательном издании меня по-настоящему озадачило. Зачем-то рядом с репродукциями инсталляций Лукас и Эмин стоит приписка: «Произведение снабжено сертификатом подлинности, подписанным художником». Неужели нашлись умельцы, промышленно подделывающие работы Сары и Трейси? Интересно тогда, за сколько эти злоумышленники пытались их продать...



Владислав Мамышев-Монро. Без названия (Автопортрет). 1989



Айдан Салахова. Оралиска. 2006

дорогие россияне

Д. А.

Sotheby's. Modern and Contemporary Russian Art. 15 февраля, Лондон

15 февраля 2007 года в Лондоне состоялись торги Sotheby's, представившие работы русских художников — от шестидесятников до молодежи. С молотка пошли звезды всех возможных величин, авторы самых разных направлений: от Зверева — до Шугова; от Краснопецева — до Чуйкова; от Салаховой — до Шемякина; от Табенкина — до Пригова.

Во время трехдневной (26—28 января) выставки в Москве были представлены отдельные топ-лоты аукциона, а также работы «западных классиков» XX века, выставленные на продажу вне аукциона (цены на них указаны в долларах). Среди последних — Сай Твомбли (его холст — традиционно «Без названия», 1962 год, — оценивается в \$ 950 тысяч), Энди Уорхол (акриловая «Джеки» за \$ 2 млн и «Череп» за \$ 1,2 млн), Демиен Херст (маленький, 15,2x12,7 см, холст из серии с изображениями разноцветных «таблеток» за \$ 100 тысяч).

Цены на русские топ-лоты также значительны. Среди них — работа Владимира Вейсберга «Обнаженная» (1974), оцененная в 20—30 тысяч английских фунтов (соответственно, нижний и верхний эстимейты); «Раковины» Дмитрия Плавинского (1987 год) — 30—40 тысяч фунтов; композиция Лидии Мастерковой (1973 год) — 35—45 тысяч фунтов, эмалевый «Имперский иконостас» — полиптих Бориса Орлова (шесть работ, исполненные на дереве, 1991) за 40—60 тысяч фунтов; графический цикл Виктора Пивоварова (1976) из сорока листов за 60—80 тысяч фунтов. Дмитрий Краснопецев представлен «Композицией с прутьями и судном» 1965 года (25—35 тысяч фунтов). Фотоколлаж Владислава Мамышева-Монро (автопортрет в образе Мерилин 1989 года, 26x18 сантиметров) оценен в 3,5—4,5 тысячи фунтов стерлингов. Также в торгах Sotheby's участвовали произведения Сергея Бугаева-Африки, Тимура Новикова, Айдан Салаховой.

Аукцион в Лондоне объединил работы самых разных художников — уже ушедших Евгения Рухина и Анатолия Зверева («Автопортрет», 1956), активно работающих Оскара Рабина, Франциско Инфанте, Игоря Макаревича, а также Сергея Есяяна (1965) — 7—10 тысяч фунтов, картины которого даже просто увидеть сегодня удается очень редко. Владимир Янкилевский представлен работой «Без названия» (1982), эстимейты — 7—8 тысяч. «Ярое око» Шварцмана (1966—1972) оценивается в 40—60 тысяч; «Акробат с портретом акробата» Олега Целкова (1975) — в 40—60 тысяч фунтов; «Композиция № 19» Эдуарда Штейнберга (1976) — в 25—35 тысяч; триптих Анато-

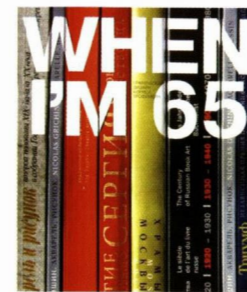
лия Слепышева «Собрание ангелов» 1987 года — в 10—15 тысяч; «А4» Вадима Захарова (1985) — в 10—15 тысяч фунтов; «Казак на коне» (1993) Михаила Шемякина — в 15—20 тысяч; «Кирпич» Эдуарда Горюховского (1983) — в 25—35 тысяч. У работы Натальи Нестеровой «Станция метро» (1987) эстимейты — 20—30 тысяч. Помимо того, Григорий Брускин и его «Ветхий Завет» — 20—30 тысяч; «Сломанные крылья» (1971) Виталия Комара — 20—30 тысяч; «Вечер в Коктебеле» Дмитрия Александровича Пригова — 3500—4500 фунтов.

Из самых дорогих отечественных лотов февральских торгов — двухметровая «Революция—Перестройка» Эрика Булатова (1988), оцененная в 80—120 тысяч фунтов. Из новейших работ на аукционе — «Фрагмент города» Валерия Кошлякова (2006) — 20—30 тысяч. Из самых монументальных живописных картин аукциона — «Десять бездомных псов» Максима Кантора (240x240, 2001—2002 годы; 35—45 тысяч фунтов).

Общая выручка прошедших в Лондоне русских торгов составила 2630880 английских фунтов. Эта сумма подтвердила смелые предположения организаторов, ожидавших получить от распродажи работ советских нонконформистов и их последователей около 7 миллионов долларов. Был продан 91 лот из 113, причем большинство из них по цене, превышающей стартовую.

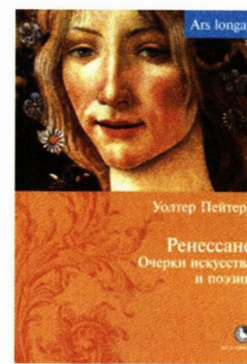
Так, за 288000 фунтов была приобретена абстрактная картина Евгения Чубарова, оценочная стоимость которой оказалась превышена более чем в четыре раза. «Революция—Перестройка» Эрика Булатова, блиставшая на рекламных плакатах аукциона, ушла за 198000 фунтов. По ценам, значительно превышающим стартовые, приобретались и работы Михаила Шварцмана (192000 фунтов), Владимира Вейсберга (186000 фунтов), Олега Целкова (126000 фунтов), Олега Васильева (108000 фунтов), Лидии Мастерковой (81600 фунтов), Евгения Рухина (72000 фунтов), Максима Кантора (66000 фунтов), Виктора Пивоварова (66000 фунтов).

По данным организаторов аукциона, участие в нем приняли 150 покупателей из разных стран. Однако большинство приобретений были сделаны русскими коллекционерами, пожелавшими остаться неизвестными. Именно благодаря им ежегодный оборот русского отдела Sotheby's увеличился за последние шесть лет в двадцать раз, от 4 миллионов фунтов в 2000 году до 82 миллионов в 2006-м.



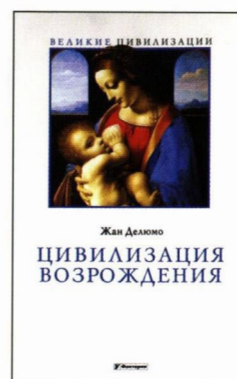
Борис Трофимов. When I'm Sixty-Five. Сост.: Игорь Гурович, Елена Рымшина, Сергей Серов. М.: Линия График, 2006.

Александр Китаев. Субъектив: Фотограф о фотографии. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. 377 с. 1000 экз. («Теория и история фотографии»).



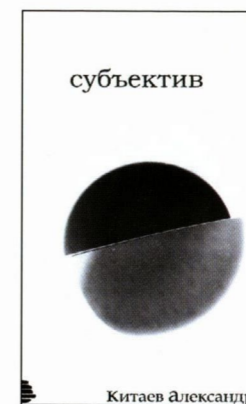
Уолтер Пейтер. Ренессанс: Очерки искусства и поэзии / Пер. с англ. С. Займовского под ред. Е. Кононенко. М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. 399 с.; ил. (Серия «Ars longa»).

Михаил Герман. В поисках Парижа, или Вечное возвращение. СПб.: Искусство-СПб, 2005. 421 с.; ил.



Жан Делюмо. Цивилизация Возрождения (серия «Великие цивилизации»). Екатеринбург, У-Фактория, 2006. 720 с.; ил.

Марк Талов. Воспоминания. Стихи. Переводы / Составление и комментарии М.А. Таловой, Т.М. Таловой, А.Д. Чулковой. — 2-е изд. — М.: МИК; Париж: Альбатрос, 2006. — 248 с.



Какая из книг, предложенных «НОМИ» в этом номере, могла бы Вас заинтересовать?



Татьяна Чикова, преподаватель рисунка АХ Санкт-Петербурга:

«Ренессанс» Уолтера Пейтера или книга Михаила Германа «В поисках Парижа» — особенно, если бы я сама собиралась в столицу Франции.

Андрей Алешин, художник:
Скорее всего, я бы выбрал Бориса Трофимова. «When I'm Sixty-Five». Новые публикации в области книжного дизайна всегда интересны.



Людмила Вольфцун, историк:

Уолтер Пейтер — «Ренессанс» и книга Жана Делюмо «Цивилизация Возрождения». Интересны как историку-медиевисту.

Светлана Таратынова, реставратор:

Борис Трофимов. When I'm Sixty-Five. Интересуюсь историей дизайна вообще, книжная тема — не исключение.



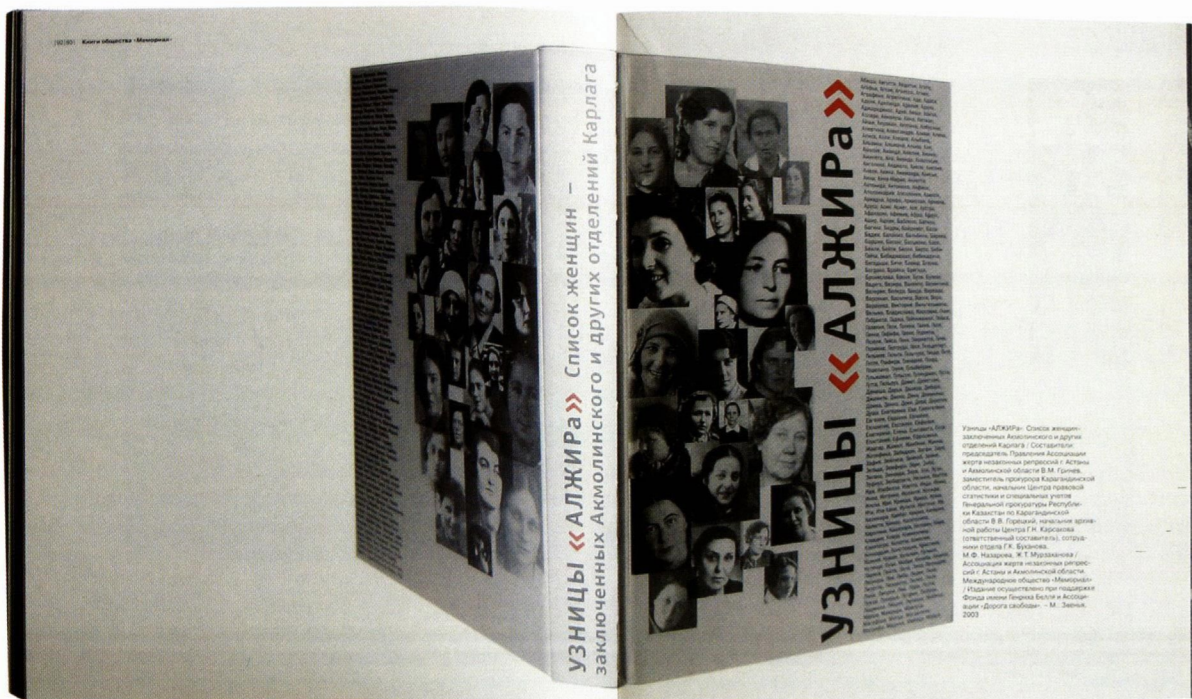
Ангелина Моница, в прошлом экономист-педагог, сейчас на пенсии (Ульяновск):

Жан Делюмо. «Цивилизация Возрождения». Прежде всего я за возрождение России. Поэтому мне интересна эта книга.

Ольга Башурова, филолог:

Александр Китаев. «Субъектив: Фотограф о фотографии». Фотография — наше многолетнее семейное увлечение; Жан Делюмо. «Цивилизация Возрождения». Отдаю предпочтение зарубежным авторам, так как у них больше возможностей для сбора достоверных материалов.





когда книга в руки просится
борис трофимов. when i'm sixty-five

Валентин Дьяконов

Мир книжного дизайнера — его профессиональная состоятельность, приемы работы, образ мысли, наконец, — составляет для непосвященного загадку, белое пятно. В самом деле, мы с трудом можем сказать, почему та или иная книга кажется нам более читабельной, чем другая. Вот с чего вдруг я взялся за сборник эссе Александра Гениса «Сладкая жизнь»? Мне же Генис не очень нравится. Кажется поверхностным. Однако книжка сама легла в руку, доставила несколько приятных минут, закрыл я ее с чувством времени, проведенного не зря. Правда, ничего из прочитанного не помню. Объяснение моему порыву только одно: обложку и макет этой книги исполнил живой классик отечественного дизайна Борис Трофимов.

Но как ему это удалось? Хм. Конечно, не обошлось и без меня — читателя. Обложка проста до невозможности. Она разбита на несколько полос ярких, кислотно-кондитерских цветов и почти программирует сладкоежку — вроде меня — на то, чтобы открыть ее, как коробку конфет. Кроме того, обложку украшает медальон с изображением двух путти, пьющих на брудершафт. В общем, читателю уже сама поверхность книги обещает сад земных наслаждений.

Про приятные голоса говорят: он(а) может спеть телефонную книгу — заслушаешься. Перефразируя эту поговорку, скажу: Борис Трофимов может сделать макет сборника нот церковных сочинений Баха для органа так, что я прочту. Поэтому совершенно естественно, что

его творческий путь оказался предметом выставки в Музее архитектуры им. Щусева, по мотивам которой его младшие коллеги выпустили альбом «When I'm Sixty Five».

Альбом сам представляет собой образчик продвинутого искусства книги. Его сделал Игорь Гурович по прозвищу «Гурон», дизайнер из объединения «Ostengruppe», известного в художественном мире фирменным стилем проекта Марата Гельмана «Россия 2». Гурович придумал потрясающий ход, чтобы подчеркнуть читабельность книг Трофимова. Большинство представленных в альбоме образчиков сфотографированы вживую: мы видим разворот книги, которую держит или листает чья-то рука. На обложке выстроились в ряд издания, оформленные Трофимовым. Думаю, любой найдет среди них свои любимые, будь то каталог выставки акварели и рисунка из собрания Третьяковки, романы Анатолия Наймана или альбом «Московская изобразительная пушкиниана».

Название альбома есть парафраз битловской песни. Оно служит указателем на поколение шестидесятилетних, к которым относится и Трофимов, и Маккартни. В России это поколение в детстве познало военные лишения, а позже получило возможность воспользоваться отпеленной культурной передышкой. Книжным дизайнерам, слава богу, было где учиться, и Трофимов поступает в Полиграф, к А. Гончарову, где считается одним из самых талантливых студентов. В середине 1960-х работает у Михаила Шварцмана (известного, помимо живописных «иератур», и как главный художник «Художественно-конструкторского бюро»), где занимается промышленным дизайном. Позже Трофимов переходит в издательство «Книга» и окончательно утверждается как уважаемый профессионал. В 1982 году он получает Золотую медаль на Международной биеннале прикладной графики в Брно, а через 19 лет его награждают отечественной Госпремией.

Трофимов, как и все лучшие дизайнеры России, осознает свою социальную ответственность. Он берется за книги, которые остро нуж-

ex forti dulcedo

уолтер пейтер. ренессанс: очерки искусства и поэзии

Всеволод Новиков

«Ренессанс» Уолтера Пейтера (1873) — не только классический памятник викторианского эстетизма, но и одна из тех книг, значение которых, по оценке Гарольда Блума, «заключено не в аккуратности частных интерпретаций и не в суждениях об относительном достоинстве художников и их работ, но в том, что автор дает нам новое видение искусства, явившееся плодом его собственного уникального восприятия». В Европе и Америке «Ренессанс» издадут с тщательностью, обычно выпадающей на долю разве что античных источников — с кропотливым сопоставлением различных редакций, учетом вариантов текста и детальными комментариями. Современным читателям «Ренессанса» приходится привыкать к тому, что ряд положений, обратившихся ныне в трюизмы — будь то расширение границ Ренессанса за пределы итальянского Кватроченто или высокая оценка Боттичелли, — впервые были со всей отчетливостью сформулированы именно Пейтером.

Впрочем, ценность этой небольшой книги далеко не исчерпывается тем, что Пейтер открыл Боттичелли, разбудил Бернсона или создал противовес всеобъемлющему влиянию Рескина, заявив о свободе художественной критики от этических и, шире, идеологических интерпретаций. «Ренессанс» стал манифестом поколения, провозгласившего пристальное «всматривание» в шедевры искусства, бесконечное совершенствование личного эстетического опыта не менее достойной целью жизни, чем служение обществу на поприще

даются в хорошем дизайне. Большую часть его творчества составляют книги религиозного содержания. Часто работает и над изданиями общества «Мемориал», превращая сборники документов в убедительные артефакты. На его счету — альбомы лагерных рисунков мастера андеграунда Бориса Свешникова и Ефросиньи Керсновской. В этих областях — православной и правозащитной книге — мастерство художника должно быть особенно тонким, поскольку речь идет о материях, далеких от эстетической сферы. В случае Свешникова Борис Трофимов монтирует жуткие рисунки с оригиналами почтовых открыток художника.

Интересно, что Трофимов — дизайнер без собственного стиля. «Мастер точных решений», — написал о нем искусствовед Юрий Герчук. Точность (как синоним уместности) не подразумевает следования одним и тем же наработкам. Поэтому Трофимов может сделать конструктивистский «Век русского книжного искусства» или плакат Музея А. С. Пушкина, основанный на серифных шрифтах и классической каллиграфии. В серии плакатов для Франкфуртской книжной ярмарки 2003 года, сделанной по мотивам песен Окуджавы, Трофимов превращает одну эстетику в другую. И наплывающие друг на друга фрагменты песен про Арбат и метро превращаются в конкретную (или визуальную) поэзию. Недаром Трофимов — основатель клуба «Футура». Он назван в честь шрифта, к которому в дизайнерской среде отношение восторженное, ведь округлая «Футура» везде уместна.

За последнюю пару десятков лет россияне стали одеваться лучше, а книжные обложки сделались ярче, чем раньше. Искусство книги, между тем, не равно качеству полиграфии. Пример Трофимова показывает, что книга становится желанной, когда художник делает ровно столько, сколько требуется, — ни больше и ни меньше. Это очень трудно, но и Трофимову, и дизайнеру юбилейного альбома Игорю Гуровичу удалось. Вот я и думаю — может, с Генисом дело в полях? Может, они такие, что не читать просто невозможно?

политика, ученого или властителя дум. Уайлд, пылкий и отчасти непрошенный ученик Пейтера, называл «Ренессанс» «золотой книгой» и едва ли не знал ее наизусть; а У. Б. Йейтс в 1936 году открыл антологию «The Oxford Book of Modern Verse» несколькими абзацами Пейтера о «Джоконде», напечатав прозаический текст вразбивку, как стихи.

Отправная точка искусствоведческого анализа Пейтера — непосредственное ощущение зрителя (aesthesis в исконном смысле этого греческого слова), развитое и заостренное опытом и облакаемое в точные слова. В «Заключении», этом бикфордовом шнуре книги, автор призывает своих читателей «сосредоточить все силы на отчаянных попытках видеть и осязать. <...> Искать новые впечатления, никогда не успокаиваться на удобной ортодоксии Канта или Гегеля или на нашей собственной теории — вот что мы должны делать» (с. 358). Здесь стоит выделить эпитет «отчаянный» — в отличие от будущих теоретиков и особенно практиков эстетизма Пейтер ведет речь не о поиске «утонченных наслаждений» (с. 269), но об изнуряющей работе самосовершенствования, своего рода эстетической аскезе. Не случайно в главе, посвященной Винкельману, задача критика определяется в терминах, заставляющих вспомнить об эволюционной теории Дарвина или — с другой стороны — о финале гумилевского «Шестого чувства»: «Лучшее, что можно сказать о критической деятельности, — это что она открыла новое чувство, новый орган» (с. 287).

Эти качества соответствуют психологическому складу самого Пейтера (немалая часть его жизни прошла в затворническом рабочем кабинете в Оксфорде, единственным украшением которого, по преданию, служил хрустальный бокал с сухими розовыми лепестками), и неудивительно, что он раз за разом отыскивает их у своих героев — живописцев, ваятелей и поэтов Возрождения. В «биографических» пассажах книги Пейтер настойчиво возвращается к одному и тому же сюжету. Политические катаклизмы и мировоззренческие перевороты, которыми изобилует история Ренессанса, оказываются лишь фоном для напряженного одиночества художника, поглощенного изменчивостью окружающего мира: Микеланджело часами бродит по каменистым Каррары, Леонардо наслаждается позицией наблюдателя (beata solitudo) в пестрой миланской толпе, Дю Белле в Риме грезит пейзажами оставленной Франции¹. Саму скудость сведений о жизни своих героев Пейтер констатирует не с сожалением, но едва ли не как должное. Титаны Ренессанса и их окружение подобны в его книге фигурам «Тайной вечери» — по поводу которой Пейтер замечает, что разрушительная работа времени придала замыслу Леонардо более совершенное воплощение: «Это духи, сквозь которые можно видеть стену, столь же бледные, как листья в осенний вечер; центральная фигура туснее и призрачнее всех» (с. 209).

Ключ к пониманию произведения искусства, по Пейтеру, — нащупать ту трудность, с которой осознанно или неосознанно боролся художник; в этом (и, пожалуй, только в этом) проявляется декларируемый Пейтером историзм, делающий его не только ценителем изящного, но и его аналитиком. Трудность эта может быть заключена в сопотивлении материала (так, эссе о Луке делла Роббиа посвящено остроумной демонстрации того, как различные скульптурные школы каждая по своему преодолевали «жестокость и тяжесть телесного», навязанную мрамором), в духовном и художественном климате эпохи, в (ре)конструируемых особенностях личности автора или, наконец, в универсальном источнике творчества — остром осознании краткости жизни. «В душе Леонардо проросло зерно неудовлетворенности <…>, — читаем в одном из типичных пассажей „Ренессан-

Дю Белле в Риме

Леонардо в Карраре

Микеланджело в Карраре

Пьеро делла Фраза в Риме

Рафаэль в Ватикане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

Леонардо в Милане

философ и его чувство света

александр китаев. субъектив: фотограф о фотографии

Николай Оленин

Александр Китаев

Александр Китаев

Александр Китаев

Около полутора лет назад в издательстве Санкт-Петербургского университета вышла богато изданная книга Валерия Савчука «Философия фотографии», которая, по сути, открыла новый этап осмысления этого вида искусства. Нельзя сказать, что в России художественная фотография существовала в обстановке информационного вакуума; нельзя сказать также, что ощущался недостаток в ее любителях и толкователях, но все их размышления и разборы оставались на страницах специальной периодики, и для их учета потребовалась бы помощь весьма квалифицированного библиографа. Теперь же всем было продемонстрировано, что эссе о фотографии вполне жизнеспособны не только в виде газетно-журнальных фельетонов. Более того, книжный формат придает им дополнительную респектабельность и академичность, призывает не к моментальному согласию или спору, а к медленному чтению и конспектированию. Успех этой книги (разумеется, интеллектуальный, а не коммерческий) заставил думать о том, что за ней последуют и другие.

И вот в конце прошлого года на Петербургском книжном форуме была представлена первая книга новой серии «Теория и история фотографии», призванная, как гласит одна из аннотаций, «отразить максимально широкий спектр позиций отечественных и зарубежных исследователей фотоискусства». И нет ничего удивительного в том, что этой книгой стал сборник текстов Александра Китаева.

Говоря о Китаеве, очень сложно подобрать слова, чтобы определить масштаб его личности, и тем более — описать его место в современном культурном ландшафте, зато очень просто впасть в многоречивый пафос. Поэтому скажу цитатой. «В один прекрасный момент я осознал, — говорил он в одном из интервью, — что фотография поглотила во мне все остальное, что в состав моей крови, помимо красных и белых кровяных частиц, входят и светочувствительные галогениды серебра и без их постоянного очувствления я не жизнеспособен, что фотография стала моим образом жизни, способом восприятия и общения». Эти слова вынесены на заднюю сторону обложки книги, они служат ее лейтмотивом. И своеобразным ключом к пониманию.

Уникальность Китаева в том, что он не профессиональный фотограф. И уж точно не профессиональный искусствовед. Как и не профессиональный историк. «Не профессиональный» — не значит здесь, что он делает что-то «непрофессионально». Это значит, что он не чувствует себя социально и финансово связанным с какой-то определенной профессией и, следовательно, с определенным кругом лиц и обязанностей, отработанных приемов и технологических ноу-хау. Во всех своих ипостасях он остается любителем, то есть тем человеком, который смертельно, до боли сердечной, до судорог ума любит то дело, которому всецело отдается. Он может ошибаться, он может делать что-то «не так», чего бы себе никогда не позволил искусственный ремесленник, но это осознанное, выстраданное «не так», то «не так», которое переворачивает наше понимание изобразительных возможностей фотографии.

Поэтому понятен тот интерес, с которым все фотографическое общество ожидало выхода рецензируемой книги. Что за тайны откроет Мастер? в каких словах расскажет о своем видении окружающего мира? какие особые способы он предложит для его перенесения на лист фотографический бумаги?

Но книга как радует, так и разочаровывает.

Радует, что разбросанные по разным изданиям тексты оказались собраны воедино, и теперь нет нужды выискивать их по библиотекам и интернет-сайтам. Разочаровывает же тем, что подготовлена она крайне небрежно, если не выразиться сильнее.

Открывается книга статьей Валерия Савчука, предвещающей всю серию (часть ее была перепечатана в декабрьском номере журнала «Цифровик» за прошлый год), где он справедливо пишет, что «хорошей традиции фотографии не может быть вне развитого контекста критики и аналитики фотографии, без всего контекста ее репрезентации», и обещает в этой серии «отразить максимально широкий спектр позиций как отечественных, так и зарубежных исследователей фотографии». Если это намерение осуществится, то и издательство, и сам куратор серии заслужат благодарность немало­го числа фотографов и фотолюбителей.

Включенные в «Субъектив» тексты делятся на три раздела. Первый — исторический, включающий статьи о фото­графах XIX — начала XX века, в том числе и тех, имена которых были спасены от забвения именно усилиями Александра Китаева. Это и «первый светописец Петербурга» Иван (Джованни) Бианки, и неутомимый изобретатель Илья Карпов, и мастер крымских пейзажей Василий Сокорнов. Открывается раздел обзорной статьей «Краткая история фотографических запечатлений Петербурга», где называются и кратко характеризуются многие выдающиеся мастера петербургского пейзажа.

Второй раздел составлен из интервью, данных Китаевым в разные годы для разных изданий. Его мне было читать наиболее интересно: здесь слышна живая речь, живые интонации, сквозит подлинная страсть, удивительным образом пропа­дающая, когда маэстро берет­ся писать сам. Однако при перепечатке в книге эти интервью просто необходимо было подвергнуть хотя бы минимальной редакции: освободить от неизбежных повторов, проверить написанные со слуха имена и т. п. Ведь интервьюеры, даже самые подготовленные, нередко спрашивают об одном и том же, и Китаев отвечает почти теми же самыми словами. В этом нет ничего необычного, но когда открываешь книгу, хотелось бы, чтобы она оказалась именно книгой, а не переплетенным альбомом вырезок. Отвлекаясь в сторону, выскажу неосуществимое, видимо, пожелание: было бы чрезвычайно интересно увидеть сборник бесед с Китаевым, построенный по строгому плану, чтобы каждая беседа была посвящена какой-нибудь одной определенной теме. Потому что в устной речи маэстро раскрывается ярче и полнее, чем в своих статьях, которые написаны как будто с каким-то усилием, с какой-то натугой.

Из таких статей и составлен третий раздел, претенциозно названный «В копилку грядущих фотovedов», и поделенный в свою очередь на четыре части. Материалы первой — это дискуссионные заметки, с трудом понимаемые человеком, не знающим контекста; второй — рассказы о коллегах и друзьях; третий — чрезвычайно интересные «Автобиографические строчки»; четвертый — письма разным людям по разным случаям (о своих технологических секретах, о выставках, о путешествиях и пр.) К этому разделу можно предъявить те же претензии, что и к предыдущему. Вообще возникает ощущение, что «Субъектив» был торопливо собран адептами и коллегами Китаева из сохранившихся у них вырезок, которые, не перечитывая, отправили в набор, а сам он в издании никакого участия не принимал. Если перед нами «живая» книга — то где работа редактора? Если «литературный памятник» — то где комментарии, библиография и указатель имен? Кстати, хоть в выходных данных книги и указаны зачем-то директор издатель-

ства и его главный редактор, но отсутствует имя корректора. И это отсутствие на ее качестве — увы! — отразилось очень сильно. Словом, мы все вправе ожидать через несколько лет переиздания этого интереснейшего сборника — в расширенном и исправленном виде.

Борис Соколов

Логотипом новой серии стали четыре символа, знакомые каждому человеку, начинавшему свой путь к фотографии, осваивая не японские электронно-цифровые чудеса точной механики и оптики, а

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

«Смену» или «Вилию». Этим путем идут сейчас очень многие, но никогда никто не сможет похвалиться, что прошел его до конца. В древнем Китае говорили, что самый великий полководец тот, кто не воюет. Перефразируя это, можно сказать, что самый великий фотограф тот, кто не фотографирует. Не фотографирует, потому что не видит в этом акте никакого смысла. Ибо сам уже стал и фотоаппаратом, и фотографией, научившись чувствовать свет всем своим сознанием, всем своим существом.

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

Борис Соколов

двойное бытие

марк талов. воспоминания. стихи. переводы

Александр Скидан

— *Скидан Александр*

Судьба поэта и переводчика Марка Талова (1892—1969) переламывалась дважды, второй раз — необратимо. В 1913 году он вышел из поезда на парижском Восточном вокзале без денег, без документов, без знания языка — чтобы пополнить ряды вечно голодной богемы «столицы мира». Уехав в 1922 году из Парижа признанным русским и французским поэтом, завсегдатаем «Ротонды», в круг друзей которого входили Модильяни, Сутин, Кислинг, Судейкин, Тцара, Макс Жакоб и другие представители космополитического братства художников, за 46 лет в Советском Союзе он смог опубликовать лишь одно свое стихотворение.

Поэтический дар Марка Талова был скромным, но настоящим. Отанься он во Франции, продолжай тесно общаться с Жакобом, Бретоном, Сандраром, Ремизовым и другими русскими и французскими модернистами, дыши он воздухом свободы, пусть и отравленным тоской по родине, — кто знает, может, из него и получился бы большой, оригинальный поэт. В конце концов Ходасевич и Георгий Иванов, которым на тот момент еще только предстояло грызть хлеб изгнания, тоже начинали далеко не с шедевров. А у Талова было еще и немало-важное преимущество — отличное знание французского языка, приобретенное за годы скитаний и ночной жизни, и статус «своего» у интернациональной парижской богемы. Его рисовали Модильяни и Жанна Эбютерн, он делил кров с Сутиным, переписывался с философом Жаком Маритеном и «королем поэтов» Полем Фором, Осип Цадкин нарисовал обложку и фронтиспис к его первому парижскому сборнику стихов. Но, даже если Талову не суждено было стать «видной поэтической фигурой русского Зарубежья», как загадывает в предисловии Ренэ Герра, он безусловно мог сыграть незаменимую роль моста между русской эмигрантской и французской литературой. Не секрет, что творческие пути поэтов «Парижской ноты» и самих парижан практические не пересекались, что вело к изоляционизму, взаимному отчуждению и вечной великорусской хандре. (Единственное, пожалуй, исключение составляли Илья Зданевич и Поплавский, чьи плодотворные контакты с дадаистами и сюрреалистами — это отдельная тема; следует прямо сказать, что непреодолимым барьером для бежавших от большевиков русских стала «левизна» их французских коллег). А не отягощенный эмигрантским комплексом (в Париже он оказался по своей воле), неленивый и любопытный (он хорошо знал и уже переведил современных французских поэтов, выступал с ними на одних вечерах), не «правый» и не «левый», принявший католичество Марк-Людовик Талов как никто другой подходил на роль посредника. Обе культуры от этого только бы выиграли. Увы, в 1922 году он решил вернуться в Россию.

Шок от встречи с родиной остался навсегда: «Когда я покидал пределы Франции, я был там уже признан поэтом, даже стал этаким мэтром. Вокруг моего стола в „Ротонде“ собирались молодые и уже признанные поэты и художники. Вышли две книжки стихов на русском языке, мои стихи публиковались на французском, печатались рецензии. С возвращением же в Советский Союз, уже в 1922—1923 годах из-за разных взглядов на литературное творчество у меня в Одессе возник конфликт с Бабелем и Багрицким. С угрожающими нотками в голосе меня называли „белогвардейцем“. Я был обескуражен. К тому же нелепая необходимость подачи о себе декларации [о доходах], установленная для всех литераторов, надолго отвратила меня от литературы. Я получил такой удар, что вынужден был стать „советским служащим“, чтобы не умереть с голоду». «Мэтр» устраивается в редакцию московской газеты «Голос текстилей» — правит материалы, пишет статьи, держит корректуру, консультирует рабкоров. В разное время работает выпускающим в «Рабочей газете», «Московской деревне», «Гудке», «Железнодорожном пролетарии». Спасением и главным делом жизни становится для Талова перевод: о публикации собственного творчества нечего было и думать. В антологиях и хрестома-

тиях вышло больше 170 его переводов европейских поэтов — французских, итальянских, английских, испанских, чешских, словацких, португальских. Подвигом, без всякого преувеличения, можно назвать его переложение канонического собрания стихов Малларме¹ — темного, труднейшего даже для понимания соотечественников автора, оказавшего громадное влияние на всю европейскую поэзию XX века, включая русских символистов. В 1943 году, после унижительной волокиты, его принимают в Союз писателей (это спасает его от голодной смерти). «Советский служащий» продолжает писать стихи, понятное дело, «в стол». И воспоминания — отрывочные, приоткрывающие щелочку в волшебный, затерянный, безвозвратно ушедший мир.

Десять лет, которые Талов провел во Франции, были самими яркими в его жизни. Им предшествовала не менее яркая эпопея, настоящий авантюрный роман: детство в Одессе, увлечение поэзией, «Долой самодержавие!», напутствие Федора Соллогуба, призыв в царскую армию, пощечина, полученная от унтер-офицера, нелегальный переход австро-венгерской границы, Париж. Угол бульваров Монпарнас и Распай. За столиком «Ротонды» Пабло Пикассо, Аполлинер, Илья Эренбург. «"Ротонда" не была похожа ни на какое другое кафе. В ней собиралась художественная богема, которая творила, голодая и пьянствуя, а когда деньги истощались, на помощь приходил сам хозяин кафе Либион, друг художников, который не забывал и своих интересов. Под залог картин он давал художникам деньги, чтобы они могли продолжать кутеж в его же кафе». Вольность, царившая в «Ротонде», непринужденность атмосферы, дух содружества влекли в нее и представителей русской политической эмиграции. Здесь можно было повстречать Савинкова, Троцкого, Антонова-Овсеенко, с которыми Талов позднее близко сошелся. И, конечно, Модильяни. «Выходец из Польши Моисей Кислинг, чилиец Ортис де Сарате, японец Фужита — вот обычная компания Модильяни в „Ротонде“. А видел я его там каждый день, и почти всегда он был пьян до невменяемого состояния, часто учинял скандалы. Бывало, что тут же падал, его выволакивали за ноги, а он кричал, непотребно ругался. Протрезвев, рисовал. В „Ротонде“ при нем всегда были альбом, стопка бумаги». Именно Модильяни, хорошо говоривший по-французски, наизусть читавший Рембо и Бодлера, открыл Талову поэзию Малларме, внушил ему мысль начать его переводить. А за два месяца до смерти пригласил Талова за свой столик, чтобы рисовать его портрет. Этот портрет, болезненно изысканный, как и все вещи Модильяни, воспроизведен в книге, наряду с другими редчайшими документами той эпохи, чудом сохранившимися до наших дней.

Памятником этой баснословной эпохе, портретом Хаима Сутина, и следует закончить: «Сутин не хотел, чтобы видели, как он работает. Я оказался одним из немногих свидетелей. Я видел, как он писал натюрморт с селедками, висящую утку, кровавую тушу. Прежде чем съесть принесенную из лавки снедь, он принимался за натюрморт и мучился, разрываемый голодом, пожирая ее лишь глазами, не позволяя себе к ней притронуться, пока не закончит работу. Он становился бесноватым, слюни текли у него при мысли о предстоящем „королевском“ обеде. Кто голодал, тот поймет это. Сила каждого произведения искусства дается беспощадной правдой о своей жизни». Марк Талов признается, что ему было страшно позировать Сутину; но он не устрасился поведать о правде своей жизни, как не устрасился *не* писать верноподданнических стихов Сталину, *не* обивать пороги влиятельных друзей, *не* делать никакой карьеры и остаться скромным «советским служащим».

— *Скидан Александр*

^[1] Стефан Малларме. Собрание стихотворений / Переложил Марк Талов. — М., 1990. Это посмертное издание, осуществленное на средства семьи, стало сегодня библиографической редкостью

deadline

Ведущая рубрики — Елизавета Стрелетова

— *Стрелетова Елизавета*

— *Скидан Александр*

d — 15 марта 2007

The international contest ex libris and short stories 2007 «Il bosco stregato». Bosnia, Италия

Международный конкурс экслибриса и коротких историй «Очарованный лес» проводит ассоциация Solstizio d'Estate — фестиваль dei Saperi e dei Saporì Onlus.

Спонсоры — Музей Ex Libris Mediterraneo of Ortona и регионы Abruzzo и Piedmont

Тема: «Фантастический и сказочный мир леса» и «Красная Шапочка и злой Волк». Разрешенные техники: шелкография, литография и ксилография.

Отобранные работы будут представлены на «Salone del Libro» в Турине, а также на выставках в Abruzzo и Piedmont с мая по ноябрь 2007 года.

— *Скидан Александр*

Призы: I — 800 евро; II — 700 евро; III — 600 евро; IV — 500 евро; V — 400 евро; VI — 300 евро. Каждому участнику выставок будет выслан каталог (почтовые расходы — за счет художника).

Претенденты должны послать: 3—5 подписанных оригиналов работ и копий максимальным размером 9 x 13см; информацию о себе: имя, адрес, электронная почта, резюме, описание работы и техники.

— *Скидан Александр*

Concorso Internazionale Il bosco stregato short stories via Lupiano, 7—12050 Bosnia (CN) http://www.boscostregato.com/downloads/bando.pdf e-mail: info@boscostregato.com

— *Скидан Александр*

d — 26 марта 2007

Open biennial competition in ceramics

Город Carouge (Женева) проводит международный конкурс керамики.

Керамический предмет конкурса 2007 года — кувшин (ваза).

От гончаров, скульпторов, дизайнеров (индивидуально или в группе) принимаются на конкурс по одному проекту, оригинальному и недавно созданному, размером до 40 см. Не подписанный автором кувшин (абсолютно лишенный других авторских знаков) должен быть выполнен в керамике (другие материалы неприемлемы), может включать гравировку, оттиски, эмаль (не синтетическую) или роспись.

Призы конкурса: I — 10000 швейцарских франков (6300 евро); II — 2000 швейцарских франков (1300 евро); III — 1000 швейцарских франков (630 евро).

Для участия в конкурсе претенденты должны представить заполненную анкету, творческую биографию (не более одной страницы на английском, французском, немецком или итальянском языках), конкурсный проект — 2 цветные фотографии хорошего качества (в разных ракурсах) форматом не более 148x210 мм (A5)

Оценка жюри базируется на эстетических качествах (форме и художественном оформлении), новизне, функциональных возможностях предмета и техническом мастерстве художника.

Список победителей — смотрите на сайте с 30 мая 2007-го. Только отобранные конкурсанты получают уведомление, после чего должны будут послать работы для выставки почтой.

— *Скидан Александр*

Выставка, сопровождаемая каталогом, пройдет в Музее Carouge с 22 сентября по 11 октября 2007-го. Награжденные работы останутся в коллекции музея.

— *Скидан Александр*

Musée de Carouge c/o Mairie de Carouge Case postale CH-1227 Carouge (Genève) http://www.carouge.ch Анкета: http://www.carouge.ch/04/include/cult_tour/ /concours_ceramique/reglementgb.pdf e-mail: musee@carouge.ch

— *Скидан Александр*

— *Скидан Александр*

d — 31 марта 2007

16th VideoBrasil International Electronic Art Festival. Бразилия

К участию в XVI Международном видеофестивале приглашаются художники из стран Латинской Америки, Карибского бассейна, Африки, Юго-Восточной Азии, Ближнего Востока, Восточной Европы. Не принимаются работы от организаций и работы рекламного характера. Претендентов приглашают подать до трех работ, но для фестиваля будет отобрана лишь одна.

Видеоработы должны быть представлены в форматах VHS или DVD (NTSC или PAL) продолжительностью 30 секунд, с листом диалогов на португальском, испанском или английском языках. Работы — участницы конкурса должны быть выполнены не ранее мая 2005 года. Участие бесплатное.

Жюри объявит победителей в конце фестиваля. Права на награжденные работы перейдут организаторам, которые смогут использовать их для продвижения искусства видеоарта, широкого распространения в СМИ и общественного доступа как часть собрания фестиваля.

Лучшие работы (не только награжденные) будут включены в программу Videobrasil on Tour 2008—2009, которая будет гастролировать по городам Бразилии и других стран.

Зарегистрироваться для участия в фестивале можно через диалоговую форму на сайте и затем, получив квитанцию-подтверждение, выслать материалы почтой (вместе с квитанцией). Видео и документация должны поступить к организаторам не позднее 20 апреля 2007 года.

Материалы для отправки: квитанция (в случае диалоговой регистрации) или заполненная анкета (на сайте); 3—5 фотографий работ и портрет художника (на CD, jpeg, 24 x 15 см, разрешением 300 dpi); резюме, включая контактную информацию — в двух копиях. На почтовом отправлении необходимо написать: «Fita de vHede para Festival de carBter cultural. Sem Fins Lucrativos» (видео для некоммерческого культурного фестиваля).

Результаты конкурса будут опубликованы на сайте в июле 2007-го. Работы не возвращаются. За утрату при транспортировке организаторы ответственности не несут.

Associação Cultural Videobrasil 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica VideobrasilAv. Imperatriz Leopoldina, # 1150 Vila Leopoldina, São Paulo — SP Brasil — CEP: 05305-002 http://www.videobrasil.org.br http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/inscricao16/rules.htm

— *Скидан Александр*

d — 31 марта 2007

«Заветная мечта» — конкурс художников-иллюстраторов детских книг. Москва

Организаторы Национальной детской литературной премии «Заветная мечта» проводят конкурс «Художники Заветной мечты» на оформление книг-победителей.

— *Скидан Александр*

Цель учредителя конкурса — Детского благотворительного фонда «Заветная мечта» — поддержка талантливых молодых художников, привлечение внимания профессиональных иллюстраторов и сохранение многолетних отечественных традиций оформления книг для детей и юношества. Конечная цель конкурса — представить юным читателям, родителям, издателям и представителям литературного общества талантливые работы художников-иллюстраторов. Современная отечественная детская литература должна быть интересно и качественно оформлена.

Участником конкурса может стать любой художник, не достигший 35 лет, независимо от места жительства или гражданства. Конкурсные работы могут быть выполнены в соавторстве. Каждый потенциальный участник должен зарегистрироваться в секретариате премии «Заветная мечта», прислав письмо по почте или e-mail. После регистрации организатор предоставляет конкурсанту на выбор для оформ-

ления одну из трех глав или фрагментов литературного произведения. Иллюстрации выполняются художником строго по выбранному фрагменту, после чего он должен представить пакет иллюстраций из трех работ: заставка главы, концовка главы, полосная иллюстрация. Работы представляются художником лично или по электронной почте.

По условиям конкурса определено пять призовых мест. Призовой фонд составляет 120 тыс. рублей. Кроме того, каждый лауреат заключает контракт на оформление одной из книг, издаваемых в рамках специальной программы Детского благотворительного фонда «Заветная мечта». Стоимость контракта составляет от 15 до 30 тыс. рублей.

Москва, ул. Красная Пресня, д. 22, «Заветная мечта»
http://www.dreambook.ru
e-mail: art@dreambook.ru

d — 1 апреля 2007

Edward F. Albee Foundation's Residencies/ Montauk, Лонг-Айленд, Нью-Йорк.

Резиденция «Амбар» для художников, скульпторов, литераторов, композиторов расположена в изолированном домике, в двух милях от центра Montauk на берегу Атлантического океана, открыта с 1 июня до 1 октября и принимает одновременно до 5 человек сроком на 1 месяц. «Входной платой» являются талант и потребность в условиях творчества. Размещение и место в студии предоставляются бесплатно, художники ответственны за продовольствие, путешествие и другие личные расходы.

Претенденты должны предоставить: 6—12 слайдов работ; заполненное заявление-анкету; резюме, 2 письма — рекомендация от профессионалов; письмо о намерениях и проект; два ярлыка с фамилией и именем, обратный оплаченный конверт (по желанию).

Не принимаются материалы, требующие дополнительной оплаты почтовых расходов.

Выбор претендентов будет сделан до 15 мая 2007 года.

The Edward F. Albee Foundation

**14 Harrison St.
New York, NY 10013
http://www.albeefoundation.org/Welcome.html**

d — 2 апреля 2007

14th Tallinn Print Triennial. Эстония

Организаторами XIV Триеннале печати в Таллинне являются Kumu Art Museum, Tallinn Art Hall, Gallery of the Tallinn Art Hall, Tallinn City Gallery.

Период проведения: 17 октября — 27 ноября 2007

Тема: Политическое и поэтическое.

По мнению организаторов, две темы, которые первоначально кажутся антагонистическими, являются основой графического искусства, поскольку графика всегда обращалась к социальным / политическим или личным / поэтическим сферам. Есть ли грань между этими темами, когда политические идеи, как правило, выражаются в романтических формах, и какова сила поэтического воздействия, скрывающего политический обман?

К конкурсу принимаются работы индивидуальных художников, выполненные в период с 2004 по 2007 год, с использованием механических, цифровых или печатных технологий. Количество работ — не ограничено, размер — не более 10 м²

Призы: Гран-при — 2500 евро; три приза по 1000 евро; призы-закупки.

Четыре победившие работы будут включены в коллекцию Художественного музея Эстонии, другие награжденные работы станут собственностью организаций, спонсирующих событие. Главный призера награждается приглашением на Триеннале 2010 года с персональной выставкой. Все участники выставки получают каталог. Любые изображения могут быть использованы организаторами в целях рекламы.

В случае продаж организаторы возьмут комиссию 15 %.

Работы на конкурс посылаются в виде цифровых изображений (jpeg, 72 dpi, максимальная сторона — 20 см) или слайдов (35 мм) по почте или электронной почте вместе с заполненной анкетой (на сайте). Отобранные для второго тура работы (в случае, если они были посланы в цифровом виде) нужно будет послать еще раз в расширенном формате (tiff или jpeg, 300 dpi, RGB, максимальная сторона — 20 см) — для каталога.

Работы, отобранные для выставки, необходимо прислать организаторам в сроки с 20 августа до 10 сентября. Стоимость почтового отправления (и, по желанию, страховки) оплачивают художники. Почтовая упаковка должна быть достаточно прочной, для возможности ее использования при возврате работ.

Первый тур — бесплатный. Участники выставки должны будут оплатить лишь регистрационный взнос: граждане европейских стран — 20 евро, остальные — 30 евро. Способ оплаты будет объявлен дополнительно.

Работы возвращаются в течение 6 месяцев по окончании выставки.

**14th Tallinn Print Triennial
c/o Kumu Art Museum
Weizenbergi 34 / Valge 1
10127 Tallinn, ESTONIA
http://www.triennial.ee
e-mail: tallinn@triennial.ee**

d — 10 апреля 2007

5th International Sculpture Competition Quimper. Бретань, Франция

Этот конкурс скульптуры проводится некоммерческой ассоциацией «Une Oeuvre de Faïence» для того, чтобы сблизить современное искусство с традиционным фаянсом от Quimper. Партнером ассоциации является Musée Départemental Breton, триста лет сохраняющий традиции города Quimper.

Цель конкурса — создание фаянсового изделия на основе произведения искусства, выполненного современным художником. Предложенная скульптура может быть выполнена в любом материале, но должна быть пригодна для перевода ее в фаянс.

Соревнование открыто для художников, ремесленников, дизайнеров, работающих индивидуально или в группе. Тема — свободная. Работа может быть монохромная или полихромная. Максимальные размеры: высота — 40 см, ширина — 30 см, глубина — 30 см.

Жюри выберет 12 финалистов, их работы будут показаны в Musée Départemental Breton с 19 мая до 25 августа 2007-го. Организаторы уверены, что это событие будет способствовать признанию художников.

Гран-при — 4000 евро, Приз зрительских симпатий — 1500 евро.

Одна отобранная работа будет переведена в материал (136 копий) при участии художника и под его контролем.

Заявление (на сайте) и работа должны быть отправлены почтой.

**UNE OUVRE DE FAIENCE
18, rue Jean Jaures
29200 BREST
FRANCE
Контактное лицо: Laetitia Faenza +33 6 10 50 85 31
http://www.uneoeuvredefaïence.org
e-mail: laetitiafaenza@uneoeuvredefaïence.org**

d — 20 апреля 2007

Международный фестиваль цифрового кино IZOLENTA/07. Москва

Период проведения: 25—27 мая

Фестиваль IZOLENTA/07 проводит конкурс работ в категориях: анимация, видеоарт, документальное кино, игровое кино. В рамках специальной программы пройдет отбор работ в клубную номинацию — музыкальное видео.

**http://www.izolenta.org
e-mail: digifilmfest@gmail.com**

d — 1 мая 2007

Stiftelsen Kulturhuset USF. Берген, Норвегия

Совет Бергена и Stiftelsen Kulturhuset USF предлагают резидентскую программу для профессиональных художников, литераторов, музыкантов и др. Цель организаторов состоит в том, чтобы расширить сотрудничество между современными художниками в Бергене и иностранными художниками.

Организаторы программы — Stiftelsen Kulturhuset USF и Совет Бергена — заинтересованы в организации международной обменной сети. Если вы сможете предложить им подобное соглашение по обмену, это будет вашим преимуществом. Однако это не обязательно.

Резиденция включает две студии и две маленьких квартиры. Они расположены в здании USF Verftet — старой рыбной фабрики, преобразованной в центр культуры.

Художник может быть представлен организацией или обратиться самостоятельно, с письмом поддержки (рекомендацией) от местных или национальных сообществ искусств и/или художественных учреждений.

От кандидатов требуются следующие материалы: заполненная заявка-анкета (на сайте), предложение, резюме, письма-рекомендации и документация своей работы. Web-сайт, CD и DVD предпочтительнее других вариантов.

Документы могут быть отправлены почтой или электронной почтой. Материалы возвращаются, если к ним будет приложен оплаченный конверт.

**Artist In Residence
Stiftelsen Kulturhuset USF
Georgernes verft 12
NO-5011 Bergen
Norway
http://www.kulturhuset-usf.no/index.php?ID=Residency
e-mail: air@usf.no**

d — 1 мая 2007

24th Annual Art Competition. Цинцинати, Штат Огайо, США

XXIV ежегодный художественный конкурс организован The Artist Magazine — художественным журналом, издаваемым компанией F+W Publications, Inc. (<http://www.fwpublicatios.com>), выпускающей, помимо книг, более 50 журналов и имеющей отделения в разных странах. Конкурс открыт для художников всего мира. Допускаются только оригинальные авторские работы. Фотографии, коллажи, цифровые изображения, печать и скульптура не рассматриваются.

Категории: портреты и фигуры; натюрморт; пейзаж; экспериментальное искусство; анималистическое искусство.

Призы: 5 первых — по 2500 \$; 5 вторых — по 1250 \$; 5 третьих — по 750 \$; 15 поощрительных — по 100 \$. Победители и их работы будут представлены в журнале The Artist Magazine, в календаре-2008, на сайте как «художники месяца» и т.д. Все победители получают годовую подписку на журнал «The Artist Magazine».

Призы для молодых участников (от 16 лет и тех, кто занимается искусством не более 2 лет): 5 первых — по 150 \$; 5 вторых — по 75 \$; 5 третьих — по 50 \$.

Изображения принимаются в любом количестве и в любых категориях, в виде 35-миллиметровых слайдов или цифровых файлов на компакт-диске. Требования к слайдам и цифровым файлам, а также анкета участника (Entry Form — на сайте). Подать материалы на конкурс можно через диалоговую форму или послать почтой. «Входная плата» — 12 \$ / 10 \$ (для молодых участников) за каждое изображение.

Результаты конкурса будут объявлены 1 августа.

**http://www.artistsmagazine.com/contests/24thAnnual/
/annual_2007_details.asp**

d — 31 мая 2007

The Pilsner Urquell International Photography Awards. Лос-Анджелес, Калифорния

Компания Pilsner Urquell проводит четвертый ежегодный конкурс фотографии — для профессиональных фотографов и для непрофессионалов. Участниками конкурса могут быть граждане всех стран мира в возрасте от 21 года.

Всего в конкурсе 15 призовых категорий.

Категории для профессионалов: реклама, архитектура, журналистика, искусство, природа, люди, лучший фотоальбом, лучший фотограф особой категории.

Категории для непрофессионалов: реклама, архитектура, журналистика, искусство, природа, люди, лучший фотограф особой категории.

Пятнадцать победителей будут приглашены на церемонию «Lucie Awards», спонсируемую компанией «Pilsner Urquell», где объявят главного победителя престижной награды фонда «Lucie» — «Международный фотограф года», и где состоится вручение приза в размере 10000 долларов США, предоставленного объединением «AtEdge». Семь победителей в непрофессиональных категориях будут соревноваться за звание «Открытие года» и приз фонда «Lucie» в размере 5000 долларов США.

Работы участников конкурса, занявших 1-е, 2-е, и 3-е места, будут опубликованы в книге «Annual Awards Book» (подарочный альбом с работами победителей конкурса), а избранные работы — выставлены в престижной галерее Farmani Gallery в Лос-Анджелесе. Победители всех категорий получают «Annual Awards Book» в подарок.

Для участия в конкурсе профессиональным фотографам необходимо подать работы по Интернету или прислать на компакт-диске. Распечатанные фотографии можно посылать только в качестве наглядного вспомогательного материала. Цифровые фото должны быть сохранены в формате jpg, причем большая сторона фотографии не должна превышать 600 пикселей.

Непрофессиональные фотографы могут подавать работы в виде распечатанных фотографий, диапозитивов, слайдов (цветных и ч/б) и электронных файлов. Распечатанные фото не должны превышать размер 11x14 дюймов. Цифровые фото должны быть в формате jpg со стороной не более 600 пикселей.

Регистрационный взнос для участия в конкурсе составляет: для профессионалов — 35\$ за одну фотографию, 25\$ — за каждую последующую; для непрофессионалов — 25\$ и 15\$; для студентов — 15\$ и 10\$ соответственно.

**International Photography Awards
844 South Robertson Boulevard
Los Angeles, California 90035
http://www.photoawards.com
Формуляр заявления (на русском языке):
http://photoawards.com/C/russian/Rusian_IPA_EntryForm.pdf**

28 мая — 8 июня 2007

Объективность внутри 2007. Дизайн интерьера

Интерактивный некоммерческий международный Интернет-конкурс учрежден редакцией новосибирского электронного издания А3D.ru в 2003 году и проводится в четвертый раз. Его уникальность заключается в анонимности участников: даже учредители конкурса не знают имен конкурсантов. По окончании конкурса желающие могут раскрыть авторство.

Цель конкурса: «сверка часов» (то есть вкусов, оценок и представлений), объективная оценка профессиональным жюри и широкой аудиторией труда дизайнера или любого человека, занявшегося дизайном интерьера.

Задачи конкурса: дать возможность каждому дизайнеру испытать себя в анонимном соревновании, понять свои сильные и слабые стороны; раскрыть неизвестный до сих пор дизайнерский потенциал; спровоцировать рождение новых интересных идей; дать старт талантливым самоучкам и молодежи.

Номинации (их пять): проект частного интерьера; проект общественного интерьера; реализация частного интерьера; реализация общественного интерьера; концептуальный интерьер (концепции, утилии, новые идеологии).

Конкурс открытый. Участие коллег из-за рубежа, городов России и бывших союзных республик приветствуется. На конкурс принимаются любые интерьеры: реализации, проекты, концепции — при условии, что они еще ни разу не публиковались, и их авторство не разглашалось.

Подведение итогов и награждение победителей (пожелавших открыть авторство) — 11 июня 2007 года.

Награды конкурса: победитель каждой номинации награждается подпиской на 2007 год на зарубежные профессиональные журналы: Architectural review (за победу в номинации «Реализация общественного интерьера»); FRAME (за победу в номинации «Реализация частного интерьера»); DOMUS (за победу в номинации «Концепции»); AVITARE (за победу в номинации «Проект общественного интерьера»); INTERNI (за победу в номинации «Проект частного интерьера»). Участие в конкурсе бесплатное.

<http://www.a3d.ru/konkurs/inside2007/reglam.php>

01.01—31.12.2007.

Фотоконкурс «Мой город. Взгляд сквозь объектив». Москва

Агентство стоковой фотографии «ПРОФИ-ИМИДЖ» объявляет II Всероссийский фотоконкурс «Мой город. Взгляд сквозь объектив». Принимаются работы, посвященные городам России и мира и иллюстрирующие их достопримечательности, общественную и культурную жизнь. Работы могут быть сделаны в разные времена года и должны представлять фоторепортаж о любимом городе.

Конкурс проводится в два этапа, первый из которых — с 1 января по 16 декабря 2007 года (четыре отборочных тура — поквартально). Призы победителям отборочных туров — фотооборудование, подписки на журналы. Второй этап: с 17 по 30 декабря 2007 года.

Главный приз — профессиональная среднеформатная камера Rolleiflex 6008 integral 2 с объективом Carl Zeiss Planar 80/2.8 HFT EL. Кроме того, любой автор, приславший свои работы на конкурс, может стать победителем в одной из пяти номинаций: лучшая панорамная фотография; лучшая черно-белая фотография; лучшая фотография, снятая камерой среднего или большого формата; лучшая архитектурная фотография; лучшая ночная фотография.

Призы в этих номинациях — ваучеры на фотооборудование стоимостью от 6000 рублей.

Имена победителей будут объявлены 31 декабря 2007 года.

<http://www.konkurs.profimages.ru>

Ежемесячно. Заявления рассматриваются 7-го числа каждого месяца

7days Dresden residency. Дрезден

Организаторы программы предлагают художникам провести семь дней в Дрездене (возможно до четырех недель) и предоставить размещение и студию. Предполагается, что в результате программы художник получит новый импульс для создания прекрасных произведений искусства.

Стоимость программы — 250 евро.

Заявления вместе с примерами работ (от 3 до 5) принимаются по почте или электронной почте

7. Stock c/o Marco Miersch, Forstereistrasse 29, 01099 Dresden, Germany

http://www.stock7.de/index_2.htm

e-mail: post@stock7.de (в теме письма указать: «7days»)

Круглогодично

Luna Nera. Великобритания

Художественная группа ищет сотрудников (партнеров) для воплощения арт-проектов в Великобритании и за границей.

Группа, основанная в Лондоне, работает в природной или архитектурной среде и сочетает разные жанры в различных комбинациях (скульптура, видео, звук, фотография, тексты и др.) с целью создать художественную атмосферу в не приспособленном для искусства пространстве. Акции Luna Nera проходили в бывшем театре, школе верховой езды, банке, на фабриках, в синагоге, тюрьме, на электростанции и т. п.

Luna Nera заинтересована также в поиске специфических мест для воплощения собственных или партнерских проектов. Миссия группы в том, чтобы «востребовать» заброшенные места (здания и территории), «расшифровывая» их историю, «воспоминания» и забытые функции в художественных образах. Это — реакция (ответ) искусства на конкретную ситуацию (окружающую среду).

Luna Nera уже работала в России на Московской художественной ярмарке в 2001 году (дирижабль «Поэма времени»), в 2002 году — в Берлине на Фестивале искусства в старых фабриках, в Цюрихе — на Фестивале дадаизма, в 2003 году — в Кронштадте (Санкт-Петербург) и др.

Коллектив существует как своего рода мобильная галерея. Его участники выстраивают партнерскую сеть для реализации локальных проектов. Новые художники приглашаются не просто выполнить свою работу, но участвовать во всем процессе воплощения проекта.

Кандидаты должны предложить идею или работу (творческую). В случае продаж авторских работ Luna Nera не берет комиссий.

<http://www.luna-nera.com/>

e-mail: mail@lunanera.org

Круглогодично

Clay Studio's Guest Artist-in-Residence program.

Филадельфия

«Студия глины» — некоммерческая организация, одна из всемирно известных в своей области, занимающаяся исключительно развитием и продвижением искусства керамики, организует резидентскую программу для художников-керамистов. Студия работает в разных направлениях: при ней существуют школа, курсы, галерея и т. д.

Резидентская программа открыта с 1992 года для художников из всех стран. Художники могут попасть в студию по приглашению организаторов (например, во время выставок) или обратиться самостоятельно, планируя свой визит заранее (до 3 лет). Процесс выбора базируется не только на качестве авторских работ, но и на стремлении организаторов резиденции «охватить» весь мир.

Художникам обеспечивается техническая помощь, но предполагается, что они работают независимо. Организаторы программы обеспечивают резидентов студией для работы, квартирой, стипендией на материалы (200\$) и на проживание (500\$ в месяц). Художник должен оставить одну из своих работ (для коллекции студии), а также принять участие в различных программах (лекции, мастер-классы) — не более четырех часов в неделю. Иногда художникам предлагается провести мастер-класс за гонорар. При продаже работ студия берет комиссию 50%.

Кандидаты должны прислать заполненную анкету (на сайте), резюме, сведения о себе и своем творчестве и 10 слайдов по почте.

Resident Artist Program,

The Clay Studio, 139 N Second Street, Philadelphia PA 19106

Контактное лицо: Artistic Director Jeff Guido

<http://www.theclaystudio.org/artist/guest.php>

e-mail: jeff@theclaystudio.org

петербургская арт-хроника

Раздел ведет Инга Мушкина.

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

ДЕКАБРЬ

1—10 декабря. Клуб «Книги и кофе». «Полтора». Семен Любаскин. Рисунок, акварель, графика.

2 декабря — 15 января. Галерея «Матисс клуб». «Соприкосновения». Вячеслав Шрага.

4—29 декабря. Бизнес-центр «Северная столица». Олег Каплан. Фотография.

7 декабря. «Манеж». «Петербургский ювелир-2006».

7 декабря — 4 февраля. Музей кукол. «Елка в дворянском доме».

8 декабря. Эрмитаж. Главный штаб.

«Эрмитаж „…обширен и необозрим…“». Леонид Волков. Фотография.

«Эрмитаж. Уединение». Юрий Молодковец. Фотография.

10 декабря. Клуб «Мод». Американские подпольные комиксы (underground comix).

12—16 декабря. Галерея «Борей». «Рожденные живописи из духа охоты». Гарри Зух.

13—24 декабря. Музей-квартира И.И. Бродского. Алексей Зенков. Живопись.

13 декабря — 15 января. Российская национальная библиотека. Николай Пятахин. Живопись.

14—21 декабря. Музей Академии художеств. К 400-летию Рембрандта. Живопись, скульптура.

15 декабря. Русский музей. Инженерный замок. «Гербарий любви» К 300-летию со дня рождения Карла фон Линнея.

15 декабря. Арт-салон «Русская усадьба». «Свет в окне». Эльмира Мустафина, Ирина Капустина, Галина Чупракова-Казакова. Акварельные пейзажи, натюрморты, цветочные композиции.

15 декабря. ОАО «Императорский фарфоровый завод». Татьяна Афанасьева. Керамика, фарфор.

15 декабря — 6 января. Галерея «Национальный центр». «Каникулы». Рисунок, декоративно-прикладное искусство.

16 декабря. Особняк Румянцова. «Гнутая мебель». Популярная в Петербурге рубежа XIX—XX веков мебель производства российских и австрийских фирм. Из фондов музея.

16 декабря. Галерея «Сельская жизнь». «Каменные гости» (Возвращение Маскаронов). Ирина Дудина. Фотография.

16—17 декабря. Арт-центр «Пушкинская, 10». «Изменяя движение. Rearranged movement». Томас Нигрен. В рамках проекта «Field Studies/Полевые исследования: современное искусство из Финляндии и Скандинавии в общественных пространствах Санкт-Петербурга». Инсталляция.

16 декабря — 4 февраля. Музей «Новой академии изящных искусств». «Пчела». Елизавета Березовская. Инсталляция.

18—29 декабря. Выставочный зал Союза дизайнеров. Работы участников студии Инги Ивановой. Рисунок, живопись.

19 декабря. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. «Пишущий тростник». Из цикла «Мир одного предмета». Арабский прибор для письма — калам.

19—23 декабря. Галерея «Борей». «Давным-давно, послезавтра». Саша Ивойлова,

Фебе Кнауте. Живопись, графика, инсталляция.

19 декабря — 9 января. Галерея «Голубая гостиная». «Люблю тебя, Петра творенье…» Азат Галимов. Живопись.

19 декабря — 11 января. Галерея «Рахманинов дворик». Николай Тихомиров. В рамках проекта «На рубеже веков: петербургская художественная фотография».

19 декабря — 30 января. Музей истории религии. «Рождественский уголок в музее». Из коллекции ГМИР. Рождественская открытка.

20 декабря. Русский музей. Строгановский дворец. Сергей Лобанов. Живопись.

20 декабря. Дом архитектора. Николай Лестев. Живопись, графика, акварель.

20 декабря. Музей петербургского авангарда. «Пролог петербургского авангарда: Михаил Матюшин и Елена Гуро». Живопись, графика.

20—30 декабря. Молодежный образовательный центр Эрмитажа. «Сольвейг и другие инсталляции». Леонид Тишков.

20—31 декабря. Выставочный зал Союза художников. Работы студии «Охта». Рисунок, декоративно-прикладное искусство.

20 декабря — 10 января. Музей В.В. Набокова. «Абстракция. Пейзаж». Борис Шаповалов. Графика, живопись.

20 декабря — 14 января. Центр книги и графики. «Праздничная открытка. Зима 2006—2007». Петр Татарников, Андрей Софьин, Борис Забировин, Рашид Доминов, Юлия Мурадова, Светлана Мельниченко, Екатерина Оминина, Аноута Штейман, Валентина Поварова и другие. Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, авторская открытка.

20 декабря — 15 января. Музей Академии художеств. «Наш курс — время и место». Работы выпускников Института живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина 1978 года. Живопись, графика, скульптура.

21 декабря. Русский музей. Корпус Бенуа. «Времена года. Пейзаж в России XIX—XX веков».

21 декабря — 31 января. СДМ-банк. Рушина Харина. Живопись.

22 декабря. Музей-квартира Л.Н. Гумилева. «Сон об отце: Николай Гумилев в памяти сына». Людмила Белова. Видеоинсталляция.

22—28 декабря. Творческая мастерская Арт-группы «СНЕГ» Юрия Потапова и Олега Николаенко. «Коллаж». Алла Ивашинцева.

22 декабря — 10 января. Галерея «Арка». «Африканские примитивы». Из коллекции Аниты Хорнбек.

22 декабря — 21 января. Выставочный зал Московского района. «Точки зрения: от замысла к воплощению». Работы преподавателей Университета им. Герцена. Живопись, графика.

22 декабря — 21 января. Галерея 10 ×15». «Unknown Machine». Андрей Рудьев. Объект.

22 декабря — 31 января. Музей кукол. «Рождественская слеза». Лидия Иванова. Смешанная техника.

22 декабря — 15 февраля. Галерея Дмитрия Семенова. «Пыль». Ксения Никольская. Фотография.

22 декабря — 11 марта. Эрмитаж. «Огни карнавала». Алексей Воробьевский. Из цикла «Поднесение к Рождеству». Роспись по фарфору.

23 декабря. Музей А.В. Суворова. Николай Кармазин. Фотография.

23 декабря — 1 января. Клуб чайной культуры «Море чая». «Семь женских настроений». Анна Воднева, Илья Курков, Ирина Румянцева, Анна Солуянова, Любовь и Светлана Чувевы. Живопись, графика, керамика, авторская кукла, украшения.

24 декабря — 28 января. Эрмитаж. «Мы рисуем в Эрмитаже». Работы учащихся изостудии.

25 декабря — 25 января. Музей городской скульптуры. «Музею дар бесценный…». Скульптура, графика, живопись.

25 декабря — 31 января. ART re.FLEX Gallery. «Эпиграф». Рашид Доминов, Дмитрий Жуков, Латиф Казбеков, Надежда Николаева, Николай Сажин, Дарья Суворцева, Петр Татарников.

25 декабря — 15 февраля. Ботанический музей им. В.Л. Комарова. «Неизвестная Россия на старых фотопластинках». Фотография.

25 декабря — 28 февраля. Музей Арктики и Антарктики. «Живая Антарктика». Виктор Боярский. Фотография.

26 декабря — 6 января. Галерея «Борей». «Дух и даддзыбао». Энвер. Живопись.

26 декабря — 15 января. Галерея «Ars Magna». «Надувательство». Евгений Ма. В рамках проекта «Фотография: новые возможности».

26 декабря — 20 января. Музей хлеба. «Сказка, рассказанная ночью». Рождественская выставка.

26 декабря — 24 января. Галерея «С.П.А.С.». «Между небом и землей». Александр Фалей. Живопись, графика.

26 декабря — 26 января. Галерея «Рахманинов дворик». «Транс-камни». Сергей Борисов. Скульптура.

27 декабря. Музей-квартира И.И. Бродского. «Диалог с памятью». Лидия Давиденкова. Живопись.

27 декабря. Библиотека им. В.В. Маяковского. «Мы и книги». Фотография.

27—31 декабря. Музей декоративно-прикладного искусства. К 130-летию Художественно-промышленной академии. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

27 декабря — 13 января. Выставочный зал «Смольный». Работы учеников Дворца творчества юных. Живопись, декоративно-прикладное искусство.

28 декабря. Элагиноостровский дворец-музей. Выставочный зал «Каретный». «Автопортрет». Александр Задорин. Графика, керамика, фарфор.

28 декабря — 7 января. Галерея «Сарай». «Живопись. Поэзия. Музыка». Борис Пономаренко.

30 декабря — 20 января. Музей творческого объединения «Митьки». «Калевала». Детский рисунок по мотивам карело-финского эпоса.

ЯНВАРЬ

2—13 января. Галерея «Борей». «Тартарары». Николай Копейкин и Художественная Секта «КОЛХУи» (Колдовские Художники). Живопись, объект.

5—20 января.Галерея «ГЭЗ-21». «Берлин. Якорная стоянка». Мириам Реер. Фотография.

7—20 января.Галерея «Арка». «Муза играет в куклы». Муза Оленева-Дегтярева. Живопись, инсталляция.

7—24 января. «Манеж». «Петербург-2006». Петербургские художники. Аquareль, живопись, графика, скульптура.

7—24 января.«Манеж». «Гардероб одной дамы». В рамках ежегодной экспозиции «Петербург-2006». Фотография.

9 января — 21 января. Выставочный центр Союза художников. Елена Натаревич, Дмитрий Вайнман. Графика, скульптура.

10—30 января. Музей-заповедник «Павловск». «Музей костюма». Предметы придорожного, балного и повседневного гардероба XVIII — начала XX века.

10 января — 21 января.Выставочный центр Союза художников. «Полиреализм». Живопись, графика, скульптура.

10 января — 4 февраля. Выставочный центр Союза художников. Владимир Филиппов. Плакат.

11—22 января. Выставочные залы IFA. Виталий Барановский, Елена Арцутанова. Живопись.

11 января — 10 февраля. Галерея ювелирной моды «О!».

Александр Гладкий, Вера Носкова. Керамика.

«Чувство времени». Владимир Шестаков. Ювелирные изделия.

12 января — 1 февраля. Галерея «Рахманинов дворик». Алексей Зеленский. В рамках проекта «На рубеже веков: петербургская художественная фотография».

12 января — 12 февраля. Музей истории фотографии. «Опыты светочувствительности». Александр Китаев. Химиография.

12 января — 19 февраля. Галерея «КвартАТ». «Древо желания». Ирина Ярошевич, Юрий Гусев. Живопись, скульптура, графика.

13 января — 4 февраля. Музей неонконформистского искуства. «Осторожно — Фемида». Плакат, карикатура.

13 января — 4 февраля. Музей неонконформистского искусства. Музейный флигель. «Здесь и сейчас». Николай Богомолов. Живопись, графика, компьютерная графика.

13 января — 4 февраля. Петербургский архив и библиотека независимого искусства. «Детский концептуализм». Работы петербургских детей. Концептуальные произведения, артефакты, видео, объект.

13 января — 4 февраля. Галерея «Кино-Фот-703». «Безмолвная работа». Сергей Чернов. Графика, документы.

13 января — 4 февраля. Галерея «ФОТоimage». «Серовато». Эдгар Калаев, Сергей Шитов. Черно-белая фотография.

13 января — 6 февраля. Галерея «Национальный центр». «Рождественские краски». Олег Кузин, Николай Москвин, Александра Овчинникова, Евграф Пайманов, Юрий Сухоруков и другие. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

14 января — 4 февраля.Музей Ф.М. Достоевского. «ΥΤΟΡΙΑ XXL/Посвящение В. Татлину». Ася Немченко.

14 января — 4 февраля.Выставочный зал Союза художников. Ирина Перова. Живопись.

15—30 января. Выставочный зал «Смолярный». Золотое церковное шитье.

15 января — 20 февраля. Салон искусств «Абрис». Художественное объединение «Аргонавты»: Туман Жумабаев, Владимир Кожевников, Олег Теняев. Живопись.

15 января — 30 апреля. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. «Толкование Африки». Фотография.

16 января. Галерея Третьякова. «Город Алексея Сысоева». Алексей Сысоев. Монотипия.

16—27 января.Галерея «Борей». Мария Снегиревская. Живопись, фотография.

16—31 января.Галерея «Anna Nova». Елена Фигурина. Живопись.

16 января — 2 февраля.Дом архитектора. «Листки из альбома». Валентин Танкаян. Рисунок.

16 января — 5 февраля. Галерея «Ars Magna». «Вещи, которые снятся вещам». Андрей Полушкин. В рамках проекта «Фотография: новые возможности».

16 января — 15 февраля. Еврейский общинный центр. Владимир Волосов. Живопись.

16 января — 16 февраля. Галерея «Гильдия мастеров». «От Рембрандта и до…» Арон Зинштейн. Живопись.

17 января. Музей-квартира И.И. Бродского. «Яблочный спас». Михаил Рыбаков. Скульптура, живопись, графика.

17—31 января.Фонд Михаила Шемякина. Александр Кабанин. Иллюстрации к роману Габриеля Гарсии Маркеса «Сто лет одиночества». Графика.

17 января — 4 февраля. Выставочный центр Союза художников. «Русский Север. Заполярный Урал». Отчетная выставка по творческим поездкам художников.

17 января — 17 февраля. Музей Ф.М. Достоевского. «Хорошо/плохо». Диалектика добра и зла в современной иллюстрации, графике, комиксах.

17 января — 18 марта. Музей игрушки. «Куклы и игрушки Японии». Предметы конца XIX — начала XX века.

18 января — 24 февраля. Галерея «Альбом». «Непроявленное». Алексей Чистяков. Живопись, графика.

19 января — 1 февраля.Фонд Михаила Шемякина. «Память о каждом в сердце каждого». Фотография.

19 января — 2 февраля. Центр книги и графики. «Разговор». Олег Прегнер, Мария Самострелова, Анна Соболева, Полина Слуцкая, Ольга Сутягина. Живопись, графика.

19 января — 5 февраля. Музей В.В. Набокова. «Люди и двери». Станислав Шапиро. Фотография.

19 января — 10 февраля. Галерея «МАРТ». «SOLO». Василий Левинкин. Живопись.

19 января — 15 марта. Европейский университет в Санкт-Петербурге. «Разговоры на улице Ленина: Еврейский Тульчин в полевых записях 2005—2006 годов». В рамках проек-

та «Музей еврейской устной истории». Фотография, аудиоинсталляция.

20 января — 4 февраля. Галерея «Navicula Artis». «Петербург на северных дачах/Детские годы в Комарово». Фотодокументы.

20 января — 19 февраля. Арт-подвал «Бродячая собака». «Среда обитания». Андрей Рудьев. Живопись, графика, коллаж.

22 января — 9 февраля. БИКЦиМ. «В поисках смысла». Екатерина Сытник. В рамках проекта «Имя собственное». Фотография.

22 января — 20 февраля. Государственный центр фотографии.

«По обе стороны». Денис Сinyaков, Сергей Пономарев. Фотография.

«Позитивные процессы». Т. Новиков, Д. Егельский, А. Медведев, Е. Остров, С. Макаров, С. Свешников, Д. Александров, С. Климов.

22 января — 15 марта. Галерея «Берег». Нелли Петрова. Гильоширование.

23 января — 3 февраля. Галерея «Борей». «Poetry Asia». Этер. Визуальная поэзия.

23 января — 10 февраля. Российская национальная библиотека. «In vitro». Андрей Антоненко. Фотография.

23 января — 13 февраля. Салон искусств «Абрис». «Белый ангел». Владимир Кожевников. Живопись.

23 января — 15 февраля. Музей-институт семьи Рерихов. «Звезда волхвов». Александр Батурин. Живопись.

23 января — 16 февраля. Дом ученых. «Видения». Дорвард Акопян. Живопись.

23 января — 23 февраля. Галерея Михайлова. Дмитрий Кустанович. Живопись.

23 января — 28 февраля. Галерея «Мансарда художника». Олег Николаенко. Живопись.

23 января — 16 марта. Музей-дача А.С. Пушкина. «Пушкинские места». Александр Алексеев. Гравюра.

24 января — 4 февраля. Молодежный образовательный центр Эрмитажа. «Зал N». Людмила Белова. Видеоинсталляция.

24 января — 18 февраля.Выставочный центр Союза художников. Никита Фомин. Живопись.

24 января — 18 февраля. Музей Академии художеств. Работы летней практики 2006 года студентов института им. Репина. Живопись, графика.

24 января — 20 февраля. Библиотечно-культурный комплекс Кировского района. Татьяна Граве. Живопись.

25 января. Русский музей. Мраморный дворец. «Оттепель, или In the middle of the road». Виталий Комар, Александр Мелаид, группа «Синие носы», группа АЕС и другие. К 15-летию галереи Марата Гельмана. Живопись, фотография, видео, объект.

25 января. Институт гуманитарного образования. Владимир Комельфо. Живопись.

25 января. Институт «ПРО АРТЕ». «Хор жалобщиков Петербурга». Теллерво Каллейнен, Оливер Кохта-Каллейнен. Видео.

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

25 января — 7 февраля. Галерея стекла. «Татьянин день». Работы студентов художественных вузов Петербурга. Живопись, графика, акварель, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

25 января — 9 февраля. Галерея «Д137». «Diary of the Narrator»/«Дневник повествователя». Франческо Мария Бибеско. Коллаж.

25 января — 15 февраля.Галерея «Арка». «Жажда». Эротическое искусство.

25 января — 23 февраля. Выставочный зал Московского района. Ксения Почтенная. Книжная графика.

26 февраля — 7 февраля. Выставочные залы IFA. Татьяна Воронкова. Из циклов «Город», «Этруски». Живопись.

26 января — 15 февраля. Выставочные залы IFA. Александр Королев. Живопись, графика, фотография.

26 января — 20 февраля. Галерея «С.П.А.С.». «Улица Марии». Вячеслав Шрага. Живопись.

26 января — 26 февраля.Галерея «10 x15». «Гастрономическое путешествие». Марина Лукьянова.

27 января — 15 февраля. Галерея «ДиДи». «Северо-Западная Инь». Александр Королев, Юрий Сычев. Живопись.

27 января — 28 февраля.Галерея «Царско-сельская коллекция».

«Грузия: 1982, 2005». Андрей Кузнецов. Фотография.

Жанна Ковенчук. Живопись.

27 января — 7 марта. Галерея «Матисс клуб». «Художник должен жить долго». Иосиф Зисман. Графика, живопись.

28 января. Музей сновидений Зигмунда Фрейда. «17 камней». Елена Пальм. Фотография.

29 января — 4 февраля. Выставочный центр Союза художников. «Антониев-Сийский монастырь глазами художников Петербурга». Живопись, графика, фотография.

30 января — 9 февраля. Выставочный зал Союза дизайнеров. «Регион Next». Антон Балаш, Александр Линецкий, Александр Трофимов и другие. Фотография.

30 января — 17 февраля. Галерея «Борей». «Пейзажи». Общество любителей живописи и рисования. Картины и рисунки 2004—2006 годов.

31 января — 4 февраля. Музей-квартира И.И. Бродского. «Радость». Григорий Зедгидзе. Декоративно-прикладное искусство.

ФЕВРАЛЬ

1 февраля. Русский музей. Мраморный дворец. «Цветение». Штефан Шпихер. Абстракция.

1—26 февраля. Галерея Третьякова. «Петербургские пейзажи». Николай Савенко. Из цикла «Художественные династии Петербурга». Живопись.

1—28 февраля. Ресторан James Cook на Каменноостровском. «Герои нашего времени». Игорь Сахаров. Фотографии игроков «Зенита» в старинных доспехах из Эрмитажа.

1 февраля — 1 марта. «Гостиная искусств» ресторана «Палкинъ». Штефан Шпихер. Живопись.

1 февраля — 18 марта. Музей игрушки. «От 5 до 78». Лев Сморгон, Марина Спивак, Александр Позин и другие. Скульптура, объект, игрушка.

2—15 февраля. Выставочный зал «Смолярный». В. Янтарев. Живопись.

2—22 февраля. Музей Анны Ахматовой. «Портрет. 1970-е». Слава Михайлов. Фотография.

2—22 февраля. Галерея «Рахманинов дворик». Станислав Чабуткин. В рамках проекта «На рубеже веков: петербургская художественная фотография».

3—20 февраля. Государственный центр фотографии. «Фотография как субъективный документ». Мастерская Томаса Вогстрема.

5—19 февраля. Центр книги и графики. «Фастфуд». Михаил Гавричков, Надежда Эверлинг. Живопись, графика.

5—28 февраля. Российская национальная библиотека. «Шотландия». Живопись, графика, книги.

6—18 февраля. Выставочный центр Союза художников.

Гелина Калитаева. Керамика.

Андрей Семченко, Наталия Долинская. Скульптура, графика.

6—22 февраля. Дом архитектора. Ипполит Претро. Архитектурная графика.

6—24 февраля. Галерея «Борей». Борис Борщ, Анатолий Заславский. Живопись.

7—18 февраля. Музей-квартира И.И. Бродского. Работы детской художественной студии «Суббота».

8—16 февраля. Выставочный центр Союза художника. «Контраст». Павел Пеканов. Фотография.

8—18 февраля. Молодежный образовательный центр Эрмитажа. «ЛЕНПРОЕКТ». Петр Белый. Инсталляция.

8—24 февраля. Галерея «Голубая гостиная». Аба Кор. Живопись.

8 февраля — 8 марта.Галерея «Art Reflex». Александр Бихтер. Живопись.

8 февраля — 18 марта.Елагиноостровский дворец-музей. «Радость бытия». Владимир Кожевников. Живопись.

9—27 февраля. Музей-квартира В.В. Набокова. «Комикс. Эпизод один… и другой». Николай Радлов, Борис Антоновский, Татьяна Крупнина, Мария Заборовская и другие.

9 февраля — 1 марта. Клуб «Манхэттен». «Автоготика». Юлия Лемеш. Живопись.

9 февраля — 4 марта. Музей городской скульптуры. «От маскарада до парада». Творческое объединение «Арт-эго». Живопись, графика, акварель, квилт, авторская кукла, костюм.

9 февраля — 4 марта. Галерея стекла. «Люди как вещи». Лев Дутов. Живопись.

10 февраля. Галерея «Лазурь да глина». «Отпечатки». Евгения Гладкая. Керамика.

10—15 февраля. «Манеж». «Подарок Петербургу». Декоративно-прикладное искусство, народные промыслы, подарки, сувениры, украшения.

10—25 февраля. Галерея «Кино-Фот-703». «Прячась за мазками света». Экспериментальный проект студентов Художественно-промышленной Академии им. барона Штиглица. Световые инсталляции, видеоарт, musical sphere.

10—25 февраля. Галерея «Navicula Artis». «Живопись серебряным светом». Денис Егельский, Станислав Макаров. Часть 2. Эскизы.

10 февраля — 4 марта. Галерея «Дверь». «Другое». Светлана Потапова. Объект.

10 февраля — 4 марта. Галерея «ФОТоimage». «Очки». Виталий Афанасьев, Павел Окладников. Черно-белая фотография.

10 февраля — 4 марта.Музей «Новой академии изящных искусств». «Живопись серебряным светом». Денис Егельский, Станислав Макаров. Часть 1. Эскизы.

10 февраля — 4 марта. Музей неонконформистского искусства. «Территория творчества». Работы молодых художников.

10 февраля — 4 марта. Музей неонконформистского искусства. Музейный флигель. Михаил Асташкин. Живопись.

10 февраля — 4 марта. Петербургский архив и библиотека независимого искусства. «Из калифорнийских архивов Олега и Виктора». Олег Маслов, Виктор Кузнецов. Графика.

11 февраля — 1 марта.Галерея «МАРТ». «Деревянная свадьба». Катя Кандыба, Игорь Демищенко.

11 февраля — 10 марта. Галерея «Контракт рисовальщика». Сергей Алексеев. Акварель, живопись.

12 февраля. Институт Финляндии. «Калевала». Ко Дню народного карело-финского эпоса «Калевала» и финской культуры.

14—21 февраля. Дом кино. Фестиваль британской анимации.

14 февраля — 4 марта. Музей неонконформистского искусства. «Перформанс: вне теории и практики. Экзистенциальные опыты 90-х». Александр Менус, Александр Подобед, перформанс-группа «ДРЭЛИ КУДА ПОПАЛО», «ФНО» (Глюкля, Цапля), Павел Семченко, Максим Исаев, Алексей Кострома.

15—28 февраля. Дом молодежи «Рекорд». «Антипивной проект». Никита Сазонов, Михаил Городецкий, Иван Поляков, Мария Пир, Валерий Подлясский, Андрей Сазонов, Владимир Пешков. Инсталляция, плакат, архитектурная модель, скульптурно-живописная композиция, стихолисты, фотография.

15 февраля — 15 марта.Галерея искусств «ASA ART». «Одесса в Санкт-Петербурге». Николай Прокопенко, Юрий Егоров, Адольф Лоза, Михаил Божий, Анатолий Шопин, Юрий Коваленко, Владимир Островерхий. Живопись.

20 февраля. Музей-квартира И.И. Бродского. «Двое в квадрате». Жанна Жума, Тани Гридин. Живопись, фотография.

20 февраля — 3 марта.Галерея «Борей». «Медленно и неправильно». Дмитрий Немелов. Фотография.

27 февраля — 4 марта. Выставочный центр Союза художников. Геннадий Правдин. Живопись, графика.

27 февраля — 10 марта. Галерея «Борей». «Семицветье». Сергей Рулев. Цветная фотография.

27 февраля — 11 марта. Выставочный центр Союза художников. Николай Коротун. Живопись.

27 февраля — 12 июня. Петропавловская крепость. Невская куртина. «Петербургский bestiарий». Скульптурные изображения животных.

28 февраля — 11 марта. Выставочный центр Союза художников. Ирина Перова. Живопись.

24 января — 1 марта. Галерея Гари Татинцяна. «Создай свой музей: от иконы до Fuck’d». Объект.

24 января — 11 марта. Галеев-галерея. Герта Неменова. Автолитография.

25 января. Выставочный зал «Манеж». «Арктика!!!» Фотография.

25 января. Центральный музей ВОВ. Евгений Абалаков. Скульптура, живопись, графика, фотография.

25 января — 11 февраля. Российская Академия художеств. Валерий Турчин. Фотография.

26—28 январяГалерея на Якиманке. Лоты будущего аукциона Sotheby’s. Русское искусство ХХ века, русское современное искусство, работы современных западных классиков.

26 января — 11 февраля. ЦДХ. Зал № 13. «Виктор Цыплаков. Возращение легенды». Живопись.

26 января — 18 февраля. Галерея «Нагорная».

«Зимние фантазии». Ирина Белинская. Бисер, жемчуг, янтарь.

«Коллекция ХХ века». Живопись.

26 января — 23 февраля. «Просто бар». Олег Титяев. Фотография.

26 января — 26 февраля. Московский музей современного искусства. «Тс-с-с-с!..» Школа современного искусства «Свободные мастерские». Фотоинсталляции, текст.

27 января. Картинная галерея Балашихи. «Солдатаки». Военно-историческая миниатюра.

27 января — 17 февраля. Культурный центр «АРТСтрелка».

Галерея «XL projects». Владислав Ефима. Радио.

Галерея «VP studio». Борис Стучебрюков. Перформанс.

Галерея «АРТСтрелка-projects». «Следы». Сергей Воронцов. Инсталляция.

Галерея «Reflex». «Из раннего». Александр Шабуров. Фотография.

Галерея Виктора Фрейденберга. «Лаборатория концептуального арт-дизайна». Светящиеся инсталляции, арт-объект, видео, перформанс.

Галерея-офис Art Business Consulting. «Rotten much — Room». Ассамблея Наливка Запеканка + I.H.N.A.B.T.B. Визуально-музыкальный трансформанс.

Галерея «Глаз». Илья Кейтельгиссер. Фотография.

Галерея «Balov&Belov». «Unreleased». Групповая выставка.

Галерея «Ru.Литвин». «Композиция № 3».

28 января — 15 мартаВинзавод. «Верю». Сергей Братков, группа Газа, группа АЕС+Ф, группа ПГ, группа «Синие носы», Александр Виноградов и Владимир Дубоссарский, Алексей Каллима, Ирина Корина, Жора Литичевский, МишМаш, Андрей Монастырский, Ирина Нахова, Анатолий Осмоловский, Александр Петлюра, Дмитрий Пригов, Айдан Салахова, Виктор Фрейденберг, Сергей Шевцов (Поролон), Василий Церетели и другие. В рамках II Московской биеннале современного искусства. Проект художественного оптимизма.

30 января — 4 февраляВыставочный зал «Манеж». «Свет миру». Фотография конца

XIX — начала ХХ веков, икона, эмаль, мозаика.

30 января — 11 февраля. ЦДХ. Зал № 15. «Ее Величество эмаль». Георгий Лиховид.

30 января — 15 февраля. Выставочный зал «Новый Эрмитаж». «В мире камней, ручьев, цветов…» Евгений Бачурин, Нина Волкова. Живопись.

30 января — 25 февраля. ГЦСИ. «Победа над солнцем». Дмитрий Булатов, Вадим Космачев, Алина и Джефф Блюмис, Габриэла Ляйдлоф.

31 января — 11 февраляЦентр современного искусства «М’АРС». «Луковый домик». Катя Андреева. Графика.

ФЕВРАЛЬ

1—11 февраля. ЦДХ.

Холл. «Небесные водолазы». Леонид Тишков. Объект, видеоинсталляция.

Зал № 2. «Художники Москвы и Подмосковья». Живопись.

Зал № 3. «Традиции русской графики. 1920—1950-е годы». Вера Яснопольская.

Зал № 4. «Старые и новые традиции». Живопись.

Залы № 5, 8, 9. «Образ Родины». Саврасов, Васнецов, Куинджи, Юон, Бялыницкий-Бируль, Герасимов, Пластов, Ромадин и другие. Русская пейзажная живопись XIX—XX веков.

Зал № 7. «Анатомия пейзажа». Николай и Александр Шевченко. Живопись, скульптура.

Зал № 10. Елена Гороховская, Сергей Бычков. Живопись, скульптура.

Зал № 10. «Взгляд из будущего в прошлое (открытие невидимого в видимом)». Анатолий Чачинский. Живопись.

Зал № 10. Произведения из коллекции галереи Лаврушина.

Зал № 10. «Избранное». Живопись.

Зал № 11. Вадим Соколов, Елена Соколова, Петр Григорьев, Илья Рубан. Живопись.

1—25 февраля. Галерея «RuArts». «Игры, в которые играют люди». Дмитрий Провоторов, Дмитрий Шорин.

1—28 февраля. Центральный музей современной истории России. «Скульптура и фотография». Работы галереи-студии «Сколопендра».

1 февраля — 1 марта. Галерея «Муртуз». «Соцреализм в эстапке московских художников». Гравюра.

2—18 февраля. Галерея «На Солянке». «Эон, или Лисьи чары». Лариса Зеневич. Живопись, графика, текстиль.

2—20 февраля. Галерея им. братьев Люмьер. «Из жизни города». Алексей Зеленский. Фотография.

3—24 февраля. Галерея «На Песчаной». «4 комнаты. Вчера. Сегодня. Завтра. Всегда». Творческая группа «Мы». Фотография.

3 февраля — 1 апреля. Музей Востока. «Туркестан в старых фотографиях и керамике».

6—7 февраля. Центр «Актовый зал». «Новый год». Перформанс.

6—20 февраля. Клуб «На Брестской». «A/traves/art». Сирил Торрес. Графика.

6—25 февраля. ЦДХ. Залы № 16—19, 21—27. «Молодые художники России». Всероссийская художественная выставка.

6 февраля — 4 марта.Дарвиновский музей. «Integritas Natura/Природа: единство разнообразия». Работы клуба «Никон». Фотография.

7 февраля. Галерея «Зураб». «Люби кутюр». В рамках проекта «VELIKOLEPNO! Русские иллюстраторы блестящей жизни».

7—16 февраля. Галерея «Кино». Сергей Мирошниченко (Мирош). Скульптура, графика.

7—28 февраля. Пушинский музей экологии и краеведения. Леонид Коротков. Японские куклы.

7 февраля — 4 марта. Исторический музей. «Царскосельская карусель». Орас Верне. В рамках выставочного проекта «Живая экспозиция». Царское Село в гостях у Исторического музея.

8—14 февраля. Выставочный зал «Малый Манеж». «Artography/Артография». Фестиваль искусств.

8—14 февраля. Выставочный зал «Малый Манеж». В рамках фестиваля искусств «Artography/Артография».

Галина Быстрицкая. Живопись, графика.

Татьяна Либерман. Фотография.

10—28 февраля. Выставочное пространство «ПРОЕКТ_ФАБРИКА». «Нефертити» (Практика себя). Виктор Николаев, Богдан Мамонов, Виктор Умнов, Евгений Гор, Борис Михайлов, Константин Батынков, Евгений Добровинский, Валерий Айзенберг, Алексей Орловский, Кирилл Рубцов, Император ВАВА.

12 февраля — 2 марта. Библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино. «Лучшие работы студентов БВШД 2006—2007». Проекты студентов графического и промышленного дизайна, дизайн интерьера.

13 февраля — 1 апреля. Дарвиновский музей. «Чудо-дерево Корнея». К 125-летию со дня рождения К.И. Чуковского. Объект.

14—25 февраля. Центр современного искусства «М’АРС». «Адаптация». II Международный молодежный проект «М’АРСово поле».

15 февраля — 11 марта. ЦДХ. Залы № 13—15. «Дневник художника». Инсталляция.

16 февраля — 10 марта. ЦДХ. «Мастерская АРТ МОСКВА». Современные художественные проекты.

16 февраля — 10 марта. ЦДХ. Залы № 2, 3, 5, 8—19, 22—27. «Черный квадрат». Художественный проект.

22 февраля. Галерея МЕОЦ. Соломон Телингатер. Живопись, графика.

23 февраля — 9 марта. Галерея «Кино». «Судьбы сплетенье». А. Фонвизин, А. Белякова. Графика, литография.

24 февраля — 22 март. L-галерея. «Кое-что о власти». Петр Белый, Виталий Пушницкий. В рамках спецпрограммы II Московской биеннале современного искусства. Инсталляция.

27 февраля — 29 апреля. Дарвиновский музей. «На одной волне с тюленями». Детский рисунок.

28 февраля — 1 апреля. Центр современного искусства «М’АРС». «ArtDigital 2006». Международный фестиваль цифрового искусства. Специальный проект II Московской биеннале современного искусства.

28 февраля — 1 апреля. Центр современного искусства «М’АРС». «Art Digital 2006: Пограничное состояние». В рамках Международного фестиваля цифрового искусства.

арт–хроника регионов

АБАКАН

26 января. Хакасский национальный краеведческий музей. «Абакан-экзотика 2007». Елена Ултургашева, Александр Арсентьев, Александр Касаткин, Борис Ковычко. Работы в оригинальных авторских техниках.

2 февраля. Городской выставочный зал «Жарки». «Золотая кисточка-2007». Творческие работы юных художников.

АЗОВ

9 января. Областной музей краеведения. Старинные иконы, евангелия, церковные облачения: фелони, епитрахили, поручи.

АРХАНГЕЛЬСК

10—31 январяОбластная научная библиотека им. Н.А. Добролюбова. «Уходящее обаяние Соломбалы». Елена Копылова. Живопись, графика.

17—31 января. Областная научная библиотека им. Н.А. Добролюбова. «Остров любви». Марина Федосеева. Графика, декоративно-прикладное искусство.

БАРНАУЛ

14 декабря. Музей истории литературы, искусства и культуры Алтая. Валерий Липенков. Работы, выполненные из кедра, изображающие символы солнца разных культур и религиозных культов народов мира. Из коллекции «Музея Солнца».

14 декабря — 14 января. Художественный музей Алтайского края. «Новогодняя сказка». Живопись, декоративно-прикладное искусство, старинные елочные игрушки, украшения из бисера.

11 января. Художественный музей Алтайского края. «Шаг в историю». Новые поступления отечественного искусства второй половины ХХ века. Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное и народное искусство.

18 января — 18 февраля. Художественный музей Алтайского края. «На перекрестках судьбы». Владимир Шкиль. Живопись, графика.

25 января. Галерея «Кармин». Геннадий Тарский. Живопись, графика.

26 января. Художественный музей Алтайского края. «Познание формы». Олег Копылов. Керамика.

БРЯНСК

20 декабря. Выставочный зал на бульваре Гагарина. «Лоскутные узоры». Биопластика, пэчворк.

15 января. Музей хрустали в Дятьково. «Антология стакана». Более 200 стаканов, рюмок, стопок, бокалов, фужеров XIX—XX веков.

ВЕЛИКИЕ ЛУКИ

6 декабря. Центр эстетического воспитания. «Деревенские картинки». Борис Лиханов. Графика.

ВЛАДИВОСТОК

1 декабря. Галерея «PORTMAY». «Вернисаж для коллекционера». Графика, живопись.

5 декабря. Галерея «Арка». «Далекое близкое». Вениамин Гончаренко. Живопись.

6—23 декабря. Салон «Частная коллекция». Коллекция индийских шелковых шарфов ручной работы, украшения XVII века из серебра и смеси сплавов (Шри Ланка).

8 декабря. Пушкинский театр Дальневосточного государственного технического университета. «Across Two Continents». Николай Фешин. К 125-летию со дня рождения художника.

15 декабря. Театр «Андеграунд». «„Зимние сезоны“ — Искусство создавать гармонию». Работы приморских дизайнеров.

19 декабря. Дом-музей семьи Сухановых. «Рождество — новогодняя сказка». Детские работы. Батик, рисунок, вышивка, сувенирные новогодние композиции.

19 декабря. Музей современного искусства «Артэтаж». «Фуникулер». Работы молодых художников Приморья. Живопись, графика, керамика.

21 декабря. Приморская картинная галерея. Наталья Попович. Живопись, графика.

10 января. Галерея «Арка». «Воспоминания». Татьяна Матюхина. Фарфор, графика, живопись.

16 января. Приморская картинная галерея. «В еловом лесу. Этюд». Иван Шишкин. Выставка одной картины.

17 января. Приморская картинная галерея. Аристарх Лентулов. Живопись, графика.

20 января. Филиал музея Арсеньева. Работы студентов колледжа технологии и дизайна. Костюм, вышивка, батик.

24 января. Музей Арсеньева. «О воде». Джеф Беер. Фотграфия.

24 января. Дом-музей семьи Сухановых. «Иллюзия реальности». Анна Руденко. Живопись.

25 января. Галерея «Portmay». «Острова». Юрий Волков, Евгений Корж, Владимир Рачев, Владимир Серов. Живопись.

26 января — 19 февраля. Приморская картинная галерея. «Фотоюзинг». Наталия Цехомская. Работы в авторских техниках «синографии» и «аргентографии».

ВЛАДИМИР

14 декабря. Владимиро-суздальский историко-архитектурный и художественный му-

зей-заповедник. «Москва сквозь века». Из Музея истории Москвы. Экспонаты XII—XX веков.

19 декабря. Владимиро-суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. «Зимушка-зима». Объект, декоративно-прикладное искусство.

25 января. Владимиро-суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. «Иорданская сень XVII века (единственная, сохранившаяся в России)». Уникальный памятник древнерусского искусства конца XVII века.

ВОЛГОГРАД

7—10 декабря. Театр эстрады. «Видеология». III Международный фестиваль аудиовизуальных искусств.

15 декабря — 15 январяМузей изобразительных искусств. «Евангельские сюжеты в творчестве русских художников».

22 декабря — 22 января. Музей изобразительных искусств. «Бисерное чудо». Ольга Крюкова. Картина из бисера.

17 января — 17 февраляМузейно-выставочный центр. «Зима-2007». Владимир Горский, Вячеслав Коваль, Анатолий Михайлов и другие. Живопись, декоративно-прикладное искусство.

24 января — 24 февраляМузейно-выставочный центр. Олег Дедов. Графика, скульптура.

25 декабря — 31 январяДетская художественная галерея. Елена Орлова. Живопись, графика.

25 января — 25 февраля. Музей изобразительных искусств. Татьяна Проценко. Живопись, керамика.

29 января — 28 февраля. Музей изобразительных искусств. «Другой Волгоград, другой Ковентри». Леонид Топровер, Станислав Азаров, Татьяна Антипова и другие. Живопись.

ВОРОНЕЖ

11 декабря. Музей Крамского. Елена Зверева, Валерий Азовцев. Живопись, нарисованные фотографии.

17 января. Центр военно-патриотического воспитания молодежи «Музей-диорама». «Пусть поколения знают». Григорий Гончаров. Живопись.

17 января. Галерея «Нефта».

Виктор Донской. Живопись.

Произведения мастеров из Скопина. Керамика.

22 января. Выставочный зал. Николай Третьяков. Пейзажи.

24 января. Центр военно-патриотическо-го воспитания молодежи «Музей-диорама». Вячеслав Знатков. Живопись.

25 января. Областная научная библиотека им. Никитина. «От иконы до авангарда». Живопись.

ВОТКИНСК

13 января — 7 февраля. Музей истории и культуры города. «Приглашение в сказку». Юрий Фролов. Фотография.

ЕКАТЕРИНБУРГ

1 декабря. Краеведческий музей. Наталья Скакун. Гобелены.

1—20 декабря. Уральская архитектурно-художественная академия. Егор Мочалов. Живопись, графика.

1 декабря — 10 январяМузей «Дом Метенкова». «TV — SOSстояние». Лучшие работы VII екатеринбургского Photokросса. Фотография.

4 декабря — 10 января. Галерея «Окно». «Когда ангелы поют». Живопись, керамика, декоративно-прикладное искусство.

4 декабря — 31 января. Галерея «Космос». Павел Козеонов. Фотография.

5 декабря. Приморская картинная галерея. «Пленэр-2006». Работы студентов II—IV курсов Дальневосточной государственной академии искусств. Живопись, графика.

5 декабря — 13 января. Галерея «Эгида». «Ангелы музыки». Авторская кукла.

8 декабря — 11 февраля. Музей изобразительных искусств. «Гималаи: космический пульс земной жизни». Николай Рерих, Святослав Рерих. Живопись.

12 декабря. Салон «Пара Рам». «Мимо мясокомбината». Сергей Лаушкин. Живопись.

12—30 декабря. Галерея современного искусства. Алексей Ефремов. Живопись, графика.

13 декабря. Музей «Дом Метенкова». «Чудеса фотографии» (Россия начала XX века в цвете). Уникальные фототехнологии начала XX века.

15—23 декабря. Музей истории архитектуры и промышленной техники. Олег Кудинов, Татьяна Болотова, Наталия Худякова, Владимир Мамаев, Антон Таксис, Евгений Арбенев, Марина Ражева и другие. Книжная графика, концептуальная графика, плакат.

15 декабря — 15 января. Галерея «Эклектика». «Союз производителей искусства». Константин Копченов, Валерьян Бахарев, Владимир Заточный, Аркадий Ким, Андрей Баландин. Инсталляция.

15 декабря — 15 январяГалерея кинотеатра «Колизей». «Портрет — автограф». Фотография.

16 декабря — 15 января. Галерея «Ноев ковчег». Андрей Елецкий. Живопись.

18 декабря — 20 января. Музей «Дом Метенкова». «Виды царской России». Сергей Прокудин-Горский. Из коллекции национальной библиотеки Вашингтона. Фотография.

19 декабря — 15 января. Галерея «Эклектика». «Акция-ассоциация». Елизавета Манерова, Татьяна Короткова, Владимир Абрамов, Надежда Кононова и другие. Живопись, графика, батик, керамика, авторская кукла.

20 декабря. Редакция журнала «Урал». «Из собрания свердловских художников». Живопись, графика.

20 декабря — 30 января. Галерея «Ноев ковчег». «Еще раз о любви». Елизавета Манерова. Живопись, батик.

21 декабря. Салон «Пара Рам».

«Свинки и немного нервно». Сергей Рогожкин. Фотография.

«Необъективные объекты». Ольга Сирруш. Работы по дереву, керамике, коже. Объект.

21 декабря — 10 января. Библиотека Главы города. «Замыкая круг». Клуб «Дар». Авторская кукла.

21 декабря — 21 февраля. Областной краеведческий музей. Работы Гильдии керамистов Урала «Керамир».

22 декабря — 21 января. Музей изобразительных искусств. «Рождество во мне». Александр Алексеев-Свинкин, Сергей Лаушкин, Анна Метелева, Борис Клочков и другие. Живопись, графика, скульптура.

22 декабря — 31 января. Галерея «Золотой скорпион». «Ночь на Рождество, или Сказки из бабушкиного сундука». Владимир Смелков, Галина Козлова, Александра Гурьева-Сажаева, Татьяна Крутова, Ольга Тарчевская, Елена Ильченко и другие. Живопись, авторская кукла.

26 декабря. Галерея «Окно». «Поросячий визг, или Свинодефиле». Светлана Фетисова, Оксана Моисеева. Перформанс.

26 декабря — 16 января. Галерея «Окно».

«Красота этого мира». Живопись.

«Тянь-Шанские горы». Александр Карагяур. Живопись.

27 декабря — 26 января. Областная научная библиотека им. В.Г. Белинского. «Манга vs комикс». Сергей Вавилов, Екатерина Грезина, Константин Дубков, Ирина Евстратова, Антон Симак, Анастасия Мазеина. Комиксы.

1—31 января. «Парк Хауз». «Швеция. Норвегия». Работы фотостудии «Магнет».

9—31 января.Библиотека Главы города. «Зимние пейзажи Урала». Елена Нагорная. Живопись.

9—31 января.Областной краеведческий музей. «Валенсийские праздники». Из кол-

лекции этнографического музея Валенсии. Праздничные карнавальные наряды.

10—26 января.Детская художественная школа №2. Юлия Осипова, Наталья Заякина, Елена Шубинцева, Ксения Аюпова, Людмила Краскова, Екатерина Шубина. Живопись.

10—28 января. Дом художника. «Старый Новый год». Лев Пузаков, Людмила Кружалова, Анатолий Золотухин, Валерий Бойцов, Борис Клочков, Валерий Даниленко и другие. Живопись, скульптура.

10 января — 10 февраляМузей «Дом Метенкова». «Чечня не хочет воевать». Сергей Фоминых. Фотография.

12—31 января. Центр «Одаренность и технологии». «Зимние грезы Бабая». Сергей Мухин. Живопись.

12 января — 3 февраляЦентр народного творчества «Гамаюн».

«Акварелью по природе». Валентин Ефремов. Графика.

«Мое увлечение». Виктория Ермакова. Декоративно-прикладное искусство.

12 января — 7 февраляДом ученых. «Зимы волшебные узоры». Работы участников творческого объединения «Ученые-художники». Живопись.

12 января — 12 февраля. Музей «Дом Метенкова». «Натюрморт». Елена Савинкова. Фотография.

15—26 январяБиблиотека им. Белинского. «Манга против комиксов». Азиатская манга, манхва, маньхуа и комиксы из Америки, Европы, Кубы.

15—31 январяДом актера. «На Руси живут матрешки». Куклы.

16 января. Детская библиотека «Малая Герценка». Ольга Рубцова. Авторская текстильная кукла.

17 января — 10 февраля. Музей истории архитектуры и промышленной техники Урала. «И жизнь одна, и счастье лишь одно». Галина Охлупина. Пейзаж, натюрморт.

19 января — 11 февраляМузей изобразительных искусств. «Солирует белый». Алена Азерная, Сергей Лаушкин, Любовь и Василий Анцифировы, Борис Клочков, Александр Кокотеев, Юрий Крылов, Елизавета Манерова, Ольга Орешко, Марина Ражева и другие. Живопись, скульптура, батик, арт-объект.

23 января. Дом кино. Сергей Рогожкин. Фотографии, сделанные… пластилиновым фотоаппаратом.

24 января. Галерея «Эгида». «Краски счастья». Евгений Бабушкин. Живопись.

24 января. Галерея Храма-на-Крови. «Святая София». Софийские соборы. Фотография.

25 января. Музей изобразительных искусств. «Шишкин и его окружение». К 175-летию со дня рождения художника. Произведе-

ния Шишкина, Айвазовского, Волкова, Киселева, Левитана и других.

1—25 февраля. Дом художника. Василий Анциферов, Любовь Анциферова, Виталий Волович, Герман Мителев, Андрей Антонов, Светлана Тарасова и другие. Живопись.

1—28 февраля. «Парк Хауз». «Эфиопия». Работы фотостудии «Магнет».

5 февраля — 5 мартаМузей «Дом Метенкова». «Избранное». Вячеслав Иванов. Фотография.

14 февраля — 10 марта. Музей истории архитектуры и промышленной техники Урала. Александр Караев. Фотография.

ИРКУТСК

2—8 декабря. Выставочный центр им. Виталия Рогаля. Лариса Дорош. Живопись.

4 декабря. Дом-музей им. Виталия Рогаля.

Лариса Дорош. Картины на бересте. Михаил Зогий. Деревянная скульптура.

6—24 декабря. Художественный музей им. В.П. Сукачева. «Поиск гармонии». Геннадий Иванов. Фотография.

8 декабря — 20 января. Центр народного творчества. «Дед Мороз и Снегурочка». Рисунки, декоративно-прикладное искусство, керамика, старая и новая новогодняя игрушка.

14—20 декабря. Выставочный центр им. Виталия Рогаля. Эльфрида Невзорова. Живопись.

19 декабря — 19 января.Выставочный центр им. Виталия Рогаля. Геннадий Иванов, Игорь Серохин, Владимир Гуляев, Максим Астафьев и другие. Фотография.

27 декабря — 14 января. Художественный музей им. В.П. Сукачева. Валерий Чевелев. Живопись, скульптура.

12—17 январяКраеведческий музей. «Дизайн-2007». Работы студентов художественных училищ Сибири. Живопись, графика.

15—31 января. КДЦ «Художественный». Марина Свинина. Фотография.

16—31 январяГалерея «Дом художника». «Семь чудес цвета: белый». Сергей Элоян, Геннадий Кузьмин, Юрий Карнаухов, Наталья Сысоева и другие. Живопись.

17—31 январяХудожественный музей им. В.П. Сукачева. «Игра воображения: креативное пространство Великобритании». Фотография.

1—28 февраля. Художественный музей им. В.П. Сукачева. Анатолий Алексеев, Аркадий Вычужжанин, Глеб Богданов. Живопись.

2 февраля — 15 марта. Художественный музей им. В.П. Сукачева. Генри Мур. Гравюра.

8—25 февраля. Художественный музей им. В.П. Сукачева. Анатолий Иванов. Живопись.

ЙОШКАР-ОЛА

19 января — 18 марта.Республиканский музей изобразительных искусств. «Сиянье красок акварели…» Сергей Андрияка. Акварель.

КАЗАНЬ

19 декабря. Выставочный зал Союза художников. Александр Дорофеев. Живопись.

25 декабря. Литературно-мемориальный музей А.М. Горького. «Лада Лепка приглашает на католическое Рождество». Флористика.

26 декабря. Национальный музей РТ. «Магия театра». Исторические афиши XIX—XX веков, программы спектаклей, театральные аксессуары, фотографии, тексты пьес, костюмы, макеты декорация.

23 января — 10 мая. Центр «Эрмитаж». Лощадь в произведениях искусства.

25 января — 9 февраляНациональный музей РТ. «Татьянина Казань». Татьяна Бердникова, Татьяна Зуева, Татьяна Пашагина. Живопись, графика.

КАЛИНИНГРАД

1 декабря. Художественная галерея. «Просто так». Образцы современных молодежных открыток.

8 декабря. Художественная галерея. Генрике Барткуте (Литва). Работы в оригинальной авторской технике.

8 декабря — 14 января. Музей Мирового океана. «Море, которое нас объединяет…» Лия Войцехович, Вита Войцехович, Валентина Мартынец. Куклы, живопись, графика.

21 декабря. Художественная галерея. «Янтарный мир Любви Серебряковой». Оригинальная авторская техника.

22 декабря. Областной историко-художественный музей. Произведения Калининградского регионального отделения Творческого союза художников России «Балтийский круг». Живопись, графика, изделия из янтаря, предметы декоративно-прикладного искусства.

26 декабря. Музей «Фридландские ворота». «Легенды и сказки Пиллау». Куклы в технике папье-маше.

24 января — 7 февраля. Дом художника. Николай Бочаров. Живопись, графика.

КАЛУГА

23 декабря — 20 февраля. Тарусский краеведческий музей. «Род Романовых — краткая история в гравюрах». Из частных коллекций.

23 декабря — 10 мартаОбластной краеведческий музей. «Тропинка в моем саду — скоро и ты покроешься снегом». Борис Янишевский. Фотография.

23 января. Боровский Центр искусств. «Земное окно в небесный мир». Владимир Кобзарь. Иконопись.

КЕМЕРОВО

20 декабря. Областной краеведческий музей. «Когда рождается сказка». Работы учащихся и преподавателей Детской школы искусств №19. Живопись, графика, керамика, гобелены, куклы.

23 января. Центральная детская библиотека им. Береснева. Работы коллектива клуба «Творчество». Натюрморты, портреты, сибирийские пейзажи.

КОСТРОМА

5 декабря. Выставочный зал Союза художников. Николай Коротков. Живопись, графика.

17 января. Выставочный зал. «Лоскутная фантазия». Татьяна Батухина. Лоскутная техника на пенопласте.

КРАСНОДАР

15 декабря. Галерея «МАХИМА». «Силы небесные». Владимир Колесников.

15 декабря — 20 января. Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. «В ожидании чуда».

Сергей Полупанов, Галина Хайлу, Ибрагим Балов, Стас Серов, Озик-цзы (Олег Сороченко), Александр Куренной, Константин Молоко. Интерактивный проект.

21 декабря. Галерея «МАХИМА». Произведения Дмитрия Когановича.

26 января. Художественный музей им. Ф.А. Коваленко. Владимир Вторенко. Книжная графика, живопись.

КРАСНОЯРСК

1 декабря. Музейный центр. «Дни фотографии». Фестиваль.

1 декабря. Музейный центр. «Избранные». Евгений Иванов. В рамках проекта «Дни фотографии». Работы из серий: «Анатомия балета», «Память», «Homo Demonstraticus».

1—31 декабря. Музейный центр. «Современная сибирская фотография. Молодые красноярские фотографы». В рамках проекта «Дни фотографии».

22 декабря. Музейный центр. «Другая жизнь». Константин Батынков. Графика.

25 января. Музейный центр. «В комнатах патриота». Виктор Сачивко. Живопись.

История

КУРСК

6 декабря. Дом архитектора. К 70-летию от-деления Союза архитекторов Курской обла-сти. Макеты зданий, живопись, фотография, скульптура.

ЛИПЕЦК

25 января — 12 февраля. Выставочный зал Союза художников. «Энциклопедия искусс-ва от Я(ковлев) до А(ршакуни)». Искусство нонконформистов Москвы, Петербурга, Ли-пецка, Пензы, Одессы, Мичуринска.

МАЛОЯРОСЛАВЕЦ

24 января. Картинная галерея. «Мгновения, мгновения». Фотография.

26 января — 4 марта. Музейно-выставоч-ный центр. Ольга Волоктина, Алексей Попов. Акварель, офорт, темпера.

МУРМАНСК

2—30 декабря. Городской выставочный зал. «Радужные краски Севера». Любовь Бодуно-ва, Светлана Сошникова, Анна Хотулева. Картины из минеральной крошки.

13—24 декабря. Областной художе-ственный музей. Елена Разумова. Живопись, гра-фика.

16 декабря — 21 январяОбластной худо-жественный музей. «Хроника уходящего го-да». Фотография.

17 декабря — 4 февраля. Областной центр художественных ремесел. XXXI областная выставка изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

21 декабря — 28 января. Областной худо-жественный музей. «Потому что он хоро-ший…». Мягкая игрушка.

24 декабря — 15 января. Краеведческий музей. «Рождественская сказка». Объект.

27 декабря — 27 февраля. Областной ху-дожественный музей. «Прекрасные лики Российского царства». Федор Рокотов, Дмитрий Левицкий, Орест Кипренский, Сте-пан Щукин. Портреты династии Романовых.

28 декабря — 21 января. Областной худо-жественный музей. «Поззия воды». Дарико Беридзе, Виктория Зубицкая. Батик, аква-рель.

6 февраля. Областной центр художествен-ных ремесел. «Чепесь сан». Саамское народ-ное искусство.

9—25 февраля. Областной центр художест-венных ремесел. «Детская рукописная книга 2000—2006 годов».

9 февраля — 11 марта. Областной центр художественных ремесел. «Лики любви». По мотивам творчества Анатолия Сергиенко. Лоскутные панно.

28 февраля — 14 марта. Областной центр художественных ремесел. «Семь Я». Произ-ведения творческих семей.

НИЖНИЙ НОВГОРОД

5—17 декабря. Кинотеатр «Орленок». «Мир глазами детей». Живопись, графика.

6—24 декабря. Русский музей фотографии. «Антарктида». Николай Шелепов. Фотогра-фия.

7—30 декабря. Галерея «Паутина». «День и ночь в стране Советов». Владимир Алексеев. Скульптура, флаги, транспаранты.

11—24 декабря. Кинотеатр «Рекорд». «Пу-тешествие в мир Фалунь Дафа». Фотогра-фия.

22 декабря — 14 января.Выставочный комплекс. Дмитрий Кормилицын. Живопись, графика.

23 декабря — 13 января. Мастерская изо-бразительного труда. «Как дети». Наталья Панкова, Павел Плохов, Михаил Елизаров, Лев Урусов, Валерий Ахадов, Илья Бубис и другие. Живопись, графика, скульптура.

25 декабря — 18 январяГалерея «Русский век». «Рождественская». Виктор Сафронов, Вячеслав Грачев, Геннадий Гришин, Валерий Артамонов, Николай Комаров, Елена Кома-рова и другие. Живопись, графика.

26 декабря — 7 января. Кинотеатр «Ре-корд». «Рабочие and красавицы». Валерий Барыкин. Плакаты.

26 декабря — 14 января. Русский музей фотографии. «Зимняя сказка». Детский ри-сунк, фотография.

27 декабря — 14 января.Русский музей фотографии. «Мой город». Маша Комарова, Елена Крупник. Фотография.

28 декабря — 31 января. Дом Сироткина. «Златые купола». Леонид Колосов, Алиса Смирнова и другие. Символика православ-ных куполов. Живопись, графика, фотогра-фия.

29 декабря — 14 января.Выставочный комплекс. «Рождественская». Виктор Мали-новский, Валентин Любимов, Александра Сайкина и другие. Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное иску-ство.

11—31 января. Областная детская библио-тека. «Зимние этюды». Живопись.

16—29 января. Русский музей фотографии. «Южные Курилы. Люди на краю Земли». Анд-рей Шапран.

16 января — 10 февраля. Галерея «Русский век». «Очарование русской провинции». Вла-димир Авирин, Сергей Калачев, Владимир Семиклетов, Инесса Сафронова, Вячеслав Жемерикин и другие. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

18—31 января. Выставочный комплекс. «Негромко о главном». Алексей Мясников. Живопись.

25 января — 18 февраля.Выставочный комплекс. «Январские каникулы». Александр Стариков, Полина Рыбакова, Алексей Быков и другие. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

30 января — 4 февраля. Мастерская изо-бразительного труда. «Живые классики». Живопись, графика, скульптура.

НОВГОРОД

1 декабря. Библиотечный центр «Читай-го-род». «На одном дыхании». Елена Клубнички-на. Живопись.

12 декабря. Николодворищенский собор XII века. «Изразцы в собрании Новгородско-го госмузея». Раритеты XV—XIX веков.

20 декабря. Музейно-выставочный центр Областного дома народного творчества. Ни-колай и Геннадий Яценко. Живопись.

25 января. Галерея «Арт-Люкс». «Другое из-мерение. Новая коллекция». Работы пациен-тов областной психиатрической больницы.

26 января. Музей художественной культуры Новгородской земли. Галина Кижаккина. Ак-варельный пейзаж.

НОВОСИБИРСК

6 декабря — 15 января. Дом творчества. «Второе призвание». Анатолий Злобин, Анд-рей Бугунов, Юрий Игонин, Любовь Сугак и другие. Живопись.

7—30 декабря. Музей «Сибирская бере-ста». «Зимняя элегия». Ирина Степанченко. Берестяное панно.

12 декабря. Художественный музей. «От моста по Красному». Из альбома архитекто-ра В.А. Касаткина. Рисунок.

12—30 декабря. Художественный музей. «Живописная нить». Николай Зинченко. Го-белен.

13 декабря. Художественный музей. «Дар бесценный». Выставка даров искусствоведа П.Д. Муратова. Живопись, графика, скульп-тура.

15 декабря — 10 января. Галерея «Сибир-ские мастера». «Рождественские сны». Дет-ский рисунок.

15 декабря — 14 февраля. Галерея «Си-бирские мастера». «Zima leto». Людмила Ви-рова. Живопись.

16 декабря — 15 января. Театр «Глобус». «Игры для посвященных». Лина Лиса. Фото-графия.

19 декабря — 8 января. Дом ученых. Рабо-ты участников клубов «Витраж» и «Сакура». Композиции в стиле пэчворк.

20 декабря. Художественный музей. Саль-вадор Дали. Скульптура, графика.

22 декабря — 10 января.Галерея «Сher-поff». «Письма о долгой зиме». Елена Бер-толло. Живопись, батик.

22 декабря — 31 января. Пресс-центр «Эксперт-Сибирь». «Восточный ветер в ночь полной луны». Эдуард Левен. Этническая фотоимпровизация.

27 декабря — 25 января.Музей «Сибир-ская береста». Светлана Гучкова. Графика.

2—31 январяВыставочный зал Союза ху-дожников. «Золотая палитра». Живопись.

15 января — 10 февраля. Детско-юноше-ский центр им. Чехова. «Храм по имени Рос-сия». Владимир Асмирко. Фотография.

17 января — 11 февраля. Художественный музей. «Образы Германии». Фотография.

20 января — 4 февраля. Галерея «Сибир-ские мастера». «Эксперимент». Коллаж, ап-пликация.

24 января. Художественный музей. «Неф-рит и жемчуг озера Сиху». Анатолий Николь-ский. Живопись.

25 января — 25 февраля.Галерея «No Soap». «Б и З». Наталья Елисеева, Алена Ба-кушина. Фотография.

26 января. Выставочный зал. Владимир Бо-гачев. Фотография.

ОРЕЛ

19 декабря. Военно-исторический музей. Старинная фотография.

ПЕРМЬ

1 декабря. Областной краеведческий му-зей. «Игрушки страны Советов».

12—30 декабря. Выставочный зал Центра культуры им. Солдатова. «12 месяцев». Жи-вопись, графика.

23 декабря — 15 февраля. Художествен-ная галерея. «Евгений Широков. Баллада о человеке». Живопись.

ПЕТРОЗАВОДСК

1 декабря. Медиа-центр «Выход». «Де-кабрьские выходы». II Фестиваль современ-ного искусства.

22 декабря — 21 января. Музей изобрази-тельных искусств РК. «Ангел пролетел». Жи-вопись, рисунок, скульптура, коллаж.

22 декабря — 17 февраля. Выставочный зал. «Кижид над реальностью». Олег Семе-ненко. Фотография.

28 декабря — 8 января. Медиа-центр «Вы-ход». «Царство Лоухи, или Как карельский

Дед Мороз за счастьем ходил». Театр теней на тему эпоса «Калевала».

28 декабря — 11 марта.Музей-заповед-ник «Кижид». «Мир молодежной крестьянской культуры. Конец XIX — начало XX веков». Из цикла «Этапы человеческой жизни» — «Вре-мя молодое. Мир молодежной крестьян-ской культуры Заонежья конца XIX — начала XX вв.»

18 января — 11 февраля. Городской выста-вочный зал. «Фрагменты». Дмитрий Трубин. Живопись, графика, искусство книги.

19 января — 18 февраляМузей изобрази-тельных искусств РК. «Мелодия цвета». Алла Власенко. Станковая и монументальная жи-вопись, флорентийская и римская мозаика, монументальная керамика, витраж.

26 января — 4 мартаМузей изобразитель-ных искусств РК. «Онежская палитра». Рес-публиканская выставка.

15 февраля — 11 мартаГородской выста-вочный зал. Томас Вогстрем, Лиза Селин. Фотография.

21 февраля — 18 марта. Музей изобрази-тельных искусств РК. Произведения Бориса Поморцева.

ПСКОВ

1 декабря. Меншиковская галерея совре-менного искусства. «Синие крылья». Ольга Бубнова. Живопись.

5—31 декабря. Историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. «Реаль-ность и иллюзия». Илона и Патриция Бректе. Живопись, акварель.

5 декабря — 18 январяИсторико-архитек-турный и художественный музей-заповед-ник. Василий Голиков. Живопись.

8 декабря — 8 января. Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское». «Образы Ита-лии». Арина Даур, Борис Козмин, Ольга Кре-стовская, Никита Цицин. Живопись.

25 декабря. Историко-архитектурный и ху-дожественный музей-заповедник. Художе-ственный фарфор, стекло, фаянс.

11 января. Историко-архитектурный и худо-жественный музей-заповедник. «Из собра-ния Псковской картинной галереи».

12 января. Историко-архитектурный и худо-жественный музей-заповедник. Приказная палата. «Кремли России». В рамках проекта «Отечество начинается здесь». Живопись.

19 января. Историко-архитектурный и худо-жественный музей-заповедник. «Новые от-крытия реставраторов». Памятники древне-русской живописи XVI—XVIII веков. Иконы.

20 января — 20 февраля. Музей-заповед-ник А.С. Пушкина «Михайловское». «Цветы Михайловского». Сергей Шумилов. Фото-графия.

24 января. Городской культурный центр. Ра-боты художников дома Сафьянщикова. Вла-

димир Бердышев, Эдуард Шарипов, Веро-ника Кучеровская, Ираида Самойленко, Ана-толий Жбанов, Анатолий Портнягин, Сергей Семенов, Галина Дячок, Николай Самойлен-ко. Живопись.

26 января — 21 февраля. Выставочный зал Союза художников. «Здесь все в гармонии живет». Работы Детской школы искусств. Живопись, батик, графика, керамика, лепка, мелкая пластика.

РОСТОВ-НА-ДОНУ

8—22 декабря. Детская художественная га-лерея. «Народы Дона. Будни и праздники». Рисунок, декоративно-прикладное иску-ство.

21 декабря. Выставочный центр «Вертол-Экспо». «Преображение-2006». Декоратив-но-прикладное искусство.

22 декабря — 20 января. Музей современ-ного изобразительного искусства. «Зримый лик бытия». Виктор Седов. Живопись, гра-фика.

22 декабря — 31 января. Публичная биб-лиотека. «Люди. Боги. Звери». Маруся Ре-венко. Фотография.

23 декабря — 21 января. Выставочный зал Союза художников. «Рождественская». Евге-ния Лапко, Алексей Курманаевский, Влади-мир Лемешев, Василий Романенко, Рафаэль Лукьянов и другие. Живопись, графика, де-коративно-прикладное искусство.

26 декабря — 31 января. Публичная биб-лиотека. «Квадрат +». Елена Курманаевская, Марина Ордынская, Серафим Земелев, Лео-нид Федор и другие. Живопись, батик.

29 декабря — 31 января. Детская художе-ственная галерея. «Рождественские анге-лы». Детское творчество. Живопись, графи-ка, декоративно-прикладное искусство.

17 января — 4 марта. Музей изобрази-тельных искусств. «Традиция и современность». Декоративно-прикладное творчество Китая. Живопись, вышивка, изделия из пробки и перламутра.

22 января. Выставочный зал Союза худо-жников. Персональная экспозиция семьи Ли-ховидов. Живопись, эмаль, гобелен.

23 января. Выставочный зал «Экспери-мент». «Лицо Высоцкого». Черно-белая фо-тография.

25 января — 25 февраля. Музей современ-ного изобразительного искусства. «Инопла-нетный гость». Александр Лоба. Графика.

25 января — 28 февраля. Галерея кукол. «Кукла к Рождеству». Авторская кукла.

РЫБИНСК

28 декабря. Музей-заповедник. Андрей За-харов. Живопись.

18 января. Дом-музей академика Алексея Ухтомского. Коллекция ангелов. Скульптура, резьба по дереву, керамика, каслинское литье, гжель, ростовская финифть, ярославская майолика, резьба по кости, вышивка, металлопластика, китайский фарфор.

РЯЗАНЬ

22 января. Выставочный зал Детской картинной галереи. Андрей Миронов. Живопись.

САЛЕХАРД

19—31 января. Музейно-выставочный комплекс им. И.С. Шимановского. «ХАНШИ — хантыйские письма». Александра Юхлымова. Роспись по ткани с использованием традиционных элементов орнамента финно-угорских народов. Батик.

22 января — 31 марта. Музейно-выставочный комплекс им. И.С. Шемановского. «Древнее золото Великой степи». В рамках межмузейного проекта «Музеи России — столетию МВК».

САМАРА

6 декабря. Музей им. П.В. Алабина. «Мир на ладони». Шедевры мировой архитектуры. Макеты.

28 декабря — 1 февраля. Культурно-выставочный центр «Радуга». «Ирландия глазами россиян». В рамках Дней культуры Ирландии в Самаре. Фотография.

12 января. Галерея «Виктория». «Испытание свободой. Двадцать лет спустя». Современное искусство. Фотография, видео, графика.

16 января. Детская художественная школа № 3. «Отражения». В рамках IV Областного фестиваля вернисажей учащихся, студентов и преподавателей образовательных учреждений искусств и культуры.

САРАНСК

15 января — 14 февраля. Республиканский музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзи. «Калейдоскоп». Малик Ямбушев, Марина Спиркина, Николай Рябов, Степан Коротков и другие. Живопись, графика.

24 января. Республиканский музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзи. «Мир мордовской деревни». Декоративно-прикладное искусство.

25—27 января.«Мордовэкспоцетре». Народные художественные промыслы и ремесла финно-угорских народов. Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

1 февраля. Республиканский музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзи. «Краски

лета». Галина Бочкарева. В рамках проекта «Торжество жизни». Вышивка.

16 февраля. Республиканский музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзи. «След во времени». К 75-летию со дня рождения Антона Мисюры. Живопись.

САРАТОВ

5—31 декабря. Музей К.А. Федина. «Звуки далеких Небес. Живописные размышления по поводу первых трех глав Книги Бытия». Владимир Мошников. Живопись.

8 декабря — 10 января. Музей-усадьба В.Э. Борисова-Мусатова. «Мир за окном». Нина Решетникова. Акварель.

21 декабря. Энгельсская картинная галерея А.А. Мильникова. «Саратовский Барбизон» или «Хвалынские пленэры 2006 года в Энгельсе».

9 января. Областной Дом работников искусств. По итогам областного конкурса детского творчества «Свет Рождества». Рисунок.

11 января. Энгельсская картинная галерея А.А. Мильникова. «Хвалынские пленэры 2000—2006». Работы юных художников школы искусств № 4. Живопись.

11 января. Музей К.А. Федина. «В минуты сокровенной тишины». Юрий Машков. Живопись.

12 января. Хвалынский музей. «Хочешь дольше жить — чаще умирай от смеха». Александр Дьяков. Карикатура.

17 января. Музей-усадьба В.Э. Борисова-Мусатова. «Живая земля». Наталия Никифорова. Живопись, графика, прикладное искусство.

18 января. Галерея искусств «Эстетика». «Золотая палитра. Пермский край». Живопись, графика, скульптура.

18 января. Энгельсская картинная галерея А.А. Мильникова. В рамках проекта «Искусство Левого Берега».

«Настроение». Сергей Трусов. Живопись, графика.

«Светлое течение». Сергей Саков. К 35-летию художника. Живопись.

25 января. Музей К.А. Федина. «Вдоль по Ганге босиком. Индия глазами Анатолия Тодорова». Фотография, манускрипт.

26 января. Художественный музей им. А.Н. Радищева. Рифад Батаршин. Из частных коллекций. Живопись.

СМОЛЕНСК

18 января. Областная библиотека. Работы студентов Смоленского государственного университета. Декоративно-прикладное искусство.

СТАВРОПОЛЬ

16 декабря — 25 январяИсторико-культурный и природно-ландшафтный музей-заповедник им. Г.Н. Прозрителева и Г.К. Праве. «Солнцеворот». Ольга Черничкина, Евгения Васильева. Дизайн, лоскутная пластика.

28 декабря — 15 января. Краевая библиотека им. М.Ю. Лермонтова. «Есть чудный край: живописцы на Ставрополье».

16 января. Выставочный зал. Александра Тишина. Живопись, графика.

СУРГУТ

21 декабря. Художественный музей. «Возвращение в Ях». Петр Бахлыков. Наивное искусство. Живопись.

31 января. Художественный музей. «Искусство великой княгини Ольги Александровны». Исторические фотографии, предметы декоративно-прикладного искусства, акварельные и живописные работы младшей дочери Александра III и императрицы Марии Федоровны.

ТВЕРЬ

16 января. Детская художественная школа. «Времена года». Лев Ишиев. Живопись.

18 января. Музейный комплекс Лизы Чайкиной. «Итоги года». Живопись, графика, скульптура.

20 января. Музей Салтыкова-Щедрина. «Мечты о лете». Антонина Синицына. Батик.

22 января. Областная картинная галерея. «Святочные дни». Всеволод Солодов, Вячеслав Столяров, Виктория Воеводина и другие. Акварель, пастель, графика, фотография.

ТОБОЛЬСК

18 декабря — 31 января. Художественный музей. «Обыкновенное чудо». Лидия Шонова. «Музыкальные» картины.

ТОЛЬЯТТИ

6 декабря. Краеведческий музей. «Картины-призраки». Художественная голография.

20 декабря — 18 января. Краеведческий музей. Александр Егалаев, Александр Рублев, Елена Блинова. Живопись.

18 января. Краеведческий музей. «North-SouthEastWest — Взгляд на изменение климата». Работы британского фотоагентства «Магнум». Фотография.

ТОМСК

27 декабря. Областной художественный музей. Татьяна Бельчикова. Графика.

16 января. Областная детско-юношеская библиотека. «Мы открываем мир». Фотография.

18 января. Главный корпус ТПУ. «Зерно истины в стенах ТПУ с Леонтием Усовым». Леонтий Усов. Скульптура, перформанс.

18 января. Музей леса. Владимир Паршин. Художественная резьба по дереву.

ТУЛА

13 декабря. Галерея «Ясная Поляна». «Два/три». В рамках выставочного проекта «Книга художника». Посвящение творчеству Велимира Хлебникова. Авторская книга, книжный объект, инсталляция, графика.

УЛАН-УДЭ

19 января. Музей истории города. Влад Буланов. Живопись, рисунок, керамика, резьба по дереву.

УЛЬЯНОВСК

3—16 декабря. Музей «Метеорологическая станция Симбирска». Шри Чинмой. Джарна-Кала («Фонтан искусства»).

17 января — 1 марта. Музей «Симбирская фотография». «Аляска. На краю земли». Андрей Редькин. Фотография.

УФА

6 декабря — 31 января. Галерея «Аймак». А. Войнов, И. Насибуллин, В. Рязанов, Р. Ягафаров и другие. Фотография, живопись, графика.

12—30 декабря. Галерея «AiDart». Лера Безрукова. Графика, декоративно-прикладное искусство.

15 декабря — 11 января. Галерея «Мирас». Расих Ахметвалиев. Живопись.

15 декабря — 15 января. Художественный музей им. М.В. Нестерова. А. Понтелеев, Е. Клейменов. Живопись.

15 декабря — 30 января. Галерея «Аймак». «От Волги до Урала». Валерий Тихомиров. Живопись.

20—30 декабря. Галерея «Ижад». Ф. Исмагилов. Живопись.

25 декабря — 10 января. Выставочный зал Союза художников. Работы членов молодежного объединения. Живопись, графика, скульптура.

26 декабря. Галерея «Урал». «Войлочная выставка». Гузель Мухамедьярова, Ольга Литвиненко. Панно, ковры, картина из войлока.

5 января — 5 февраля. Галерея «Артель». Вероника Павленко. Батик.

12—31 январяГалерея «Урал». Александр Мохов. Живопись.

12 января — 1 февраля. Выставочный зал Союза художников. Александр Шакиров. Живопись, графика.

12 января — 12 февраля. Дом-музей С.Т. Аксакова. «Детская». Работы детей к сказкам А. С. Пушкина.

15—31 января.Галерея «Гостиный двор». Работы студии «Семицветик». Рисунки.

20—31 января.Художественная галерея. Произведения Ф. Шагабудинова.

ХАНТЫ-МАНСИЙСК

12 января. Дом правительства Югры. Владимир Видинеев. Живопись.

ЧЕБОКСАРЫ

15 декабря. Чувашский государственный художественный музей. «Золотая нить». Мария Сырова. Декоративно-прикладное искусство.

12 января. Чувашский государственный художественный музей. Виталий Емельянов. Графика.

18 января — 15 апреля. Культурно-выставочный центр «Радуга». «Православная икона и храмовое зодчество Русского Севера». Искусство Карелии, Вологодской и Архангельской областей XV—XIX веков.

19 января — 10 февраля. Чувашский государственный художественный музей. «Цветовой венец семидесяти семи оттенков в палитре и мироощущении художника». Ревель Федоров. Живопись.

19 января — 16 февраляЧувашский государственный художественный музей. «Тихая песня души». Евгения Вдовичева. Пейзаж, натюрморт.

23 января. Галерея «6×7». «Лунная дорожка». Владимир Захаров. Фотография.

24 января — 26 февраля. Центр современного искусства Чувашского государственно-го художественного музея. «118 рисунков». Владимир Шагин.

ЧЕЛЯБИНСК

13 декабря. Галерея «Окпо». «Я так вижу…». Кристина Москвина, Алина Пязок, Илья Мальцев. В рамках проекта «Фото-сезон». Фотография.

20 декабря — 20 января. Музей искусств. «Митьки». Живопись, графика.

26 декабря — 31 январяОбластной центр народного творчества. «В ожидании чуда». Декоративно-прикладное искусство. Мягкая игрушка, лоскутное шитье, бисероплетение, флористика, вышивка.

15 января. Выставочный зал. «Челя из Челябинска». Владимир Сафронов. Картины в разных техниках и стилях.

19 января. Концертный зал им. Прокофьева. «…Глаза — увидят…» Татьяна Сусь. Живопись, графика.

ЧЕРЕПОВЕЦ

8 декабря. Институт металлургии и химии ЧГУ. Работы художников объединения «Солнечный квадрат». В рамках проекта «Разбуди в себе художника».

17 января. Дом художника. Елена Данилова. Живопись, графика.

ЯРОСЛАВЛЬ

6 декабря. Выставочный зал им. Нужина. «Крестьянская Беларусь». Лариса Журавович. Деревенский пейзаж, натюрморт, портрет.

7 декабря — 7 января. Выставочный зал Союза художников. «Подарок к Рождеству». Керамика, батик, художественная эмаль, произведения ювелирного искусства, ростовская финифть.

21 декабря. Центр современного искусства «Арс-Форум». «Детство/Новый год/СССР. Консервирование времени… Воспоминания». Фотография, живопись, графика, объект.

22 декабря — 15 января. Губернаторский дом. «Елочный базар». Елка как объект искусства.

22 декабря — 31 январяИсторико-архитектурный и художественный музей-заповедник. Более 500 свинок: свињи-игрушки, свињи-мыло, свињи-кружки, летающие свињи и т. д. «С Новым годом и Рождеством!». Объект.

28 декабря. Музей истории города. «Мир сказочного света». Искусство голографии.

11—28 январяВыставочный зал Союза художников. «Орнаменты». Г. Есафьева. Живопись, графика, дизайн одежды, аксессуары.

16 января — 16 февраля. Художественный музей. «Вещи-души». Светлана Левадная. Живопись, графика.

17—28 январяВыставочный зал Союза художников. «Поделись мечтой». Живопись, графика.

17 января — 12 февраля. Городской выставочный зал им. Н.А. Нужина. Михаил Шиханов-Кублицкий. Живопись, фрагменты росписей.

25 января. Историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. «Сокровища Ярославля». К 1000-летию Ярославии. Изделия ярославских и московских мастеров XII—XIX веков из золота, серебра, драгоценных камней.

31 января — 18 февраля. Выставочный зал Союза художников. Е. Варначев. Живопись.

дебора турбевилль: снова о россии

Государственный центр фотографии (Санкт-Петербург).
При поддержке Генерального консульства США в Санкт-Петербурге.
Дебора Турбевилль. Русские годы. 1995—2005.
23 февраля — 12 марта

Ученица Ричарда Аведона, Дебора Турбевилль известна как один из создателей знаменитого Международного центра фотографии (ICP) в Нью-Йорке. В 2005 году ей была присуждена награда ICP в области фотографии, и к этому времени выпущено несколько ее альбомов. Дебора регулярно преподает фотографию за пределами США, в том числе в России. Ее сотрудничество с Государственным центром фотографии началось несколько лет назад, в один из первых приездов в Санкт-Петербург. В 2002 году Дебора провела мастерскую по фотографии в Балтийской фотшколе, результатом которой стала выставка «Странный город» в Особняке Румянцева.

Турбевилль легко сочетает художественную и коммерческую фотографию. Ее искусство находит живой отклик и среди специалистов, и среди самой широкой публики — высокообразованных интеллектуалов и читателей гламурных журналов, повсюду, где печатаются ее снимки: в журналах *Vogue*, *Mirabella*, *Zoom*, *Harper's Bazaar*, *Mademoiselle*. Персональные выставки американского художника светописы устраивались в таких престижных залах, как Центр Помпиду в Париже, галерея Соннабенд в Нью-Йорке, галереях Рима, Мехико, Токио. В 1997 году ее представлял Государственный Русский музей.

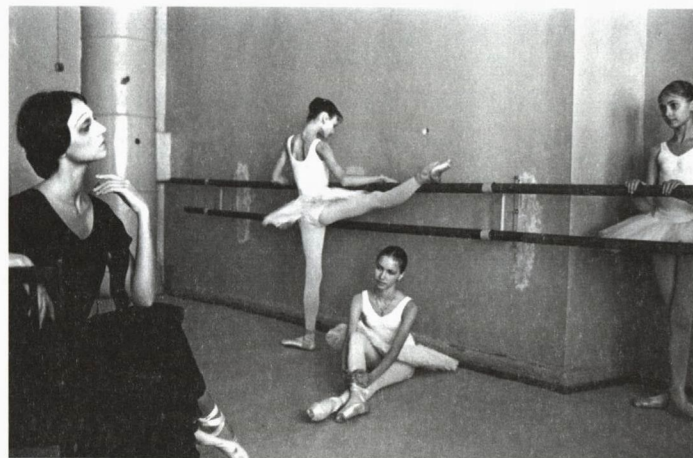
Нынешняя выставка в Государственном центре фотографии — ретроспектива материала, накопленного автором в ходе путешествий по России. Это черно-белая и цветная фотография, коллажи, крупные, средние и малые форматы. Но тема — одна. Выбор Турбевилль совершенно сознателен: для нее Россия — в первую очередь Петербург, а еще — великая русская литература, прекрасный русский балет, творчество блестящих русских хореографов и композиторов. Достоевский, Мандельштам, Ахматова и Бродский с их петербургскими образами — вот истоки ее понимания России.

Дебора часто работает с постановочной фотографией, ведя истинный поиск того, что стало бы выражением сути Петербурга, его души. На ее снимках — модели, балерины, обычные люди окружены неподражаемой архитектурой Великого города или погружены в полумисчающиеся, рассыпающиеся на глазах интерьеры полуразрушенных дворцов. Они — персонажи сказки о потерянном времени, герои рассказа, в котором текст обращен скорее к чувству, чем к разуму.

В свой нынешний приезд в Петербург Турбевилль проведет курс лекций и кинопоказов под названием «Элементы стиля», в центре которого окажется прежде всего художественный материал, сформировавший ее саму — как художника, как фотографа, как человека.



Дебора Турбевилль. Из серии «Вагановское училище». 2005



Дебора Турбевилль. Из серии «Вагановское училище». 2005

арт-подготовка, или история искусства для чайников

Краткий курс лекций для тех, кто стремится видеть и понимать искусство, но пока не слишком искушен в его истории. Мы вам поможем!

АРТ-ПОДГОТОВКА — что это такое?

Базовый курс — 9 лекций по теме «Искусство Западной Европы от палеолита до постмодернизма»

- хронология и логика развития стилей;
- история имен и произведений;
- гипотезы и интерпретация
- сотни иллюстраций

Лекции по избранным темам лучших искусствоведов Санкт-Петербурга, Москвы, дальнего и ближнего зарубежья.

Дополнительные курсы «История Латинской Америки и Мексики»; «Искусство Дальневосточной Азии»

Группы не более 12 человек. Камерная обстановка DO-галереи. Скидки студентам и работникам культуры.

Подробная программа на сайте www.dogallery.spb.ru

Запись по тел.: 932-35-32; 273-24-06



Юрий Молодковец. Из проекта «Эрмитаж. Уединение»

«кому что праздновать...»

Оксана Лысенко

Что бы ни говорили циники, радоваться в наше непростое время просто необходимо. Тем более в новогодне-рождественско-крещенский период. И — то ли умышленно, то ли карта так легла, но Русский музей наконец отвлекся от советской антологии и порадовал сначала крепкой кураторской выставкой «Гербарий любви», а следом и вовсе серьезным проектом — «Оттепелью» Галереи Марата Гельмана. Эрмитаж, как всегда, с достоинством придерживаясь традиции, праздновал свои очередные Дни музея специальными проектами.

7 декабря крупнейший музей страны торжественно открыл после реставрации залы постоянной экспозиции, представляющей искусство Армении I—XIX веков и искусство древнего государства Урарту, существовавшего в IX—VII веках до нашей эры. Великолепные творения кавказских мастеров перекочевали из фондов в выставочные витрины. Вновь открытые залы посвящены памяти заслуженных сотрудников Эрмитажа, бывших директоров И.А. Орбели и Б.Б. Пиотровского, о чем свидетельствуют размещенные на стенах мраморные доски.

Отдав дань уважения большому музейному прошлому, Эрмитаж переключился на настоящее, и 8 декабря Главный Штаб уже принимал зрителя на фотографических вернисажах.

Показ авторского проекта **Юрия Молодковца «Эрмитаж. Уединение»** (куратор выставки — Мария Халтунен) привлек максимальное

внимание. Молодковец задумал и создал цикл фотографий о жизни ночного Эрмитажа: работа велась в течение девяти месяцев, а результатом стали фотографии, «впервые в истории представляющие ночную съемку музея, в котором нет не только посетителей, но и света». Поэтично, таинственно, а главное — абсолютно свежо и по-новому буквально «завзвучали» хорошо знакомые интерьеры. Скульптуры, снятые на уровне глаз, без постаментов, как будто ожили в темноте, став действующими персонажами дворцовой сцены. Посредством черно-белой съемки автор усилил и без того постоянно живущее в этих стенах ощущение ирреальности, элегантно перенес наши акцентные зрительные с бесценных экспонатов на бесценную атмосферу, хранящую их.

Поистине соломоново решение приняли организаторы, разместив по соседству с работами Молодковца выставку **Леонида Волкова «Эрмитаж... обширен и необозрим...»** — фотографии, наиболее приближенные к жизни современного Эрмитажа. Волков, являясь музейным фотографом с 1998 года, исправно ведет эрмитажную фотолетопись. Миссия, конечно, важная и вполне оцененная (иначе не было бы выставки), но без «поддержки» Молодковца эта экспозиция с большим количеством постановочных фотографий легко бы попала в разряд хорошо выполненного фотодокумента. Музей настоял на другом прочтении, хитро совместив обе выставки в буквальном смысле во времени и пространстве. Получился качественный развернутый актуальный проект.



Государственный Эрмитаж. Залы искусства Урарту и Армении после реконструкции

инфо+

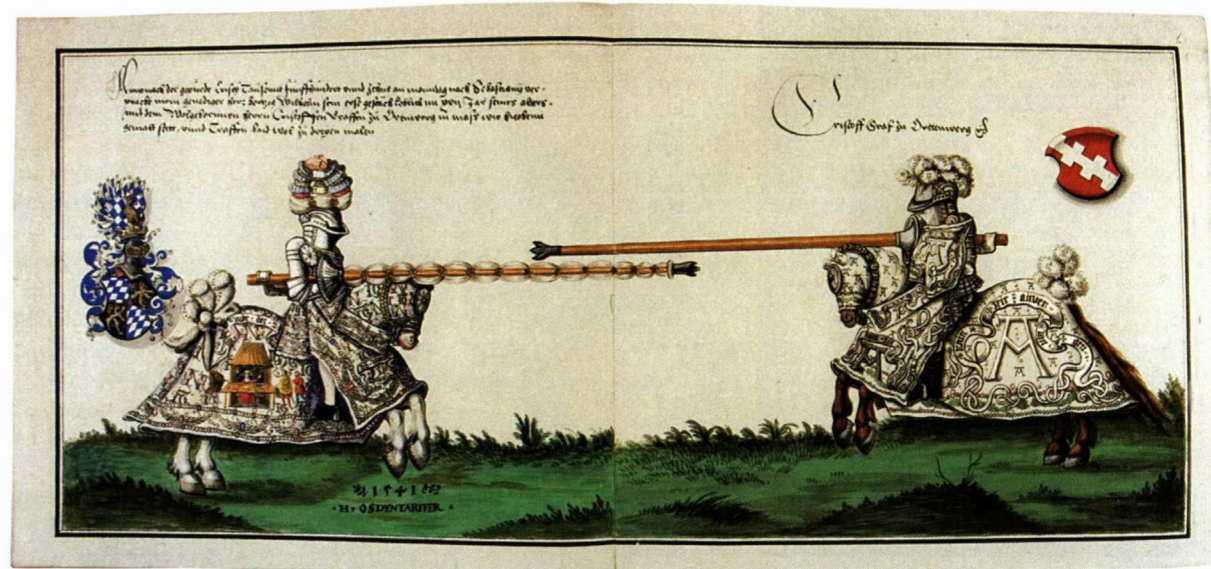
Раньше эрмитажные залы близ Салтыковского подъезда были чуть ли не самыми скучными в Эрмитаже. Сюда добирались разве что одиночки, интересующиеся археологическими древностями, или небольшие группы студентов Университета или Академии художеств, посещающие занятия по археологии или по истории культуры скифов, сарматов, гуннов и прочих народов, живших когда-то на территории нашей страны.

Однако в конце 2006 года несколько помещений на первом этаже Зимнего дворца буквально преобразились. Теперь эти залы, посвященные памяти академиков Орбели и Пиотровского, выглядят совсем иначе: сделан отличный свет, в котором сверкают бронзой загадочные фигурки фантастических существ (украшения трона), происходящие из древнего города Русахинили (современный Топрак-кале). Эти статуэтки поступили в Эрмитаж в конце XIX века и являются шедеврами коллекции памятников урартского искусства.

Средневековое искусство Армении, что очевидно по мастерству каменных рельефов или металлических изделий, ничуть не уступало современной ей художественной культуре Западной Европы. В этом убеждают и рукописные армянские книги XV—XVII веков, напоминающие византийские библиографические раритеты или расписанные миниатюрами библии и часословы французских и нидерландских мастеров эпохи готики.

В других залах — самое уникальное, предметы из раскопок урартских крепостей. Именно после этих археологических изысканий стало возможным считать научное исследование культуры и искусства древнего государства Урарту более или менее систематизированным. Это древнее государство существовало в IX—VII вв. до н.э. на территории, прилегавшей к озерам Ван, Урмия и Севан. С 1939 по 1971 год Борис Борисович Пиотровский, тогда совсем молодой человек, руководил совместной археологической экспедицией Академии наук Армянской ССР и Эрмитажа, изучавшей древний город Тейшебаини, руины которого скрывались под холмом Кармир-блур на западной окраине Еревана. Большая часть памятников, выставленных в зале Урарту, появилась в Эрмитаже в результате этих раскопок.

В ходе работы экспедиции была исследована цитадель, а также несколько жилых домов поселения, лежавшего у подножия Кармир-блур. На первом этаже находилось более ста помещений хозяйственного назначения, например кладовые для вина. Парадные помещения верхних этажей обвалились при пожаре во время штурма крепости. Рухнувшие перекрытия погребли под собой содержимое кладовых, в том числе и огромное количество бронзовых изделий — в основном доспехов и оружия. Большая часть их принадлежала царям — Менуа, Аргишти I, Сардури II и Русе (VIII в. до н. э.). Цари посвящали эти предметы верховному богу урартского пантеона Халди.



Ханс Шенк. Турнирная книга герцога Вильгельма IV Баварского. Литографированная копия с рукописи, хранящейся в Королевской библиотеке Мюнхена (ныне Баварская государственная библиотека). 1817—1829.

Традиционно сильная линия Эрмитажа — искусство геральдики, чему и посвящена новая выставка музея, открывшаяся 9 декабря в Арапском зале Зимнего дворца, «**Орлы и львы соединились...**» **Геральдическое искусство в книге** (кураторы — Георгий Вилинбахов и Ольга Зимина). Здесь представлена лишь часть (но какая!) великолепной коллекции эрмитажной библиотеки — около 100 печатных российских и западноевропейских книг второй половины XV — начала XX века: хроники, атласы, книги турниров, издания с церковной геральдикой. Родовые гербы с их строго канонизированными элементами, где каждая фигура, деталь занимает однажды предназначенное ей место, по воле художников-иллюстраторов превратились в изысканные украшения титульных листов, фронтисписов и заставок. Канон уступил творчеству (отсюда и выражение В. Лукомского — «геральдическое искусство»), и российский двуглавый орел, объединенный со шведским львом пышной декоративной композицией (пикантная амбивалентность для геральдики), прекрасно смотрится на переплете «Царствующего дома Романовых».

Ежегодный эрмитажный цикл «**Поднесение к Рождеству**» этой зимой был дополнен выставкой фарфора «**Огни карнавала**», посвященной 100-летию со дня рождения художника **Алексея Воробьевского** (куратор — Н. Петрова). Она открылась 22 декабря в зале № 152 Зимнего дворца.

«Фарфор должен быть красивым», — говорил Воробьевский, создавая свои уникальные произведения, с наслаждением работая над новыми композициями, которых создал огромное количество. «Фарфор должен быть функционален, лаконичен и выразителен», — своей работой заявляли художники русского авангарда, уже выработавшие творческую позицию относительно этого материала к тому времени, когда начинал свою художественную биографию Воробьевский — в конце 20-х. Но — не попасть в плен к новейшим тенденциям эпохи, остаться в стороне от главных революционных преобразований в искусстве, наверное, тоже искусство... И молодой 20-летний художник начал работу на Ленинградском фарфоровом заводе в 1926 году, руководствуясь собственным принципом, который сегодня, глядя на все, что он оставил нам в наследство, можно было бы сформулировать и чуть иначе: «Фарфор должен быть красивым, и такого фарфора должно быть много». Так и получилось: только в собрании Эрмитажа хранится более полутора тысяч работ Алексея Викторовича, лишь малую часть которых, чуть больше двухсот, представила выставка, отражающая творчество мастера с конца 1920-х до конца 1980-х годов.

Рожденный на берегу Байкала, в небольшом городке на станции Танхой Кругобайкальской железной дороги, одаренный с детства чрезвычайным талантом, Алексей Воробьевский с четырех лет прекрасно рисовал все, что обычно рисуют дети: дворцы, сказочные корабли, чудо-животных... Но, согласитесь, четыре года — это и впрямь особый случай. В 13 лет Алексей поступил в художественную школу для одаренных беспризорикиков в Павловске (в то время — Слуцке),

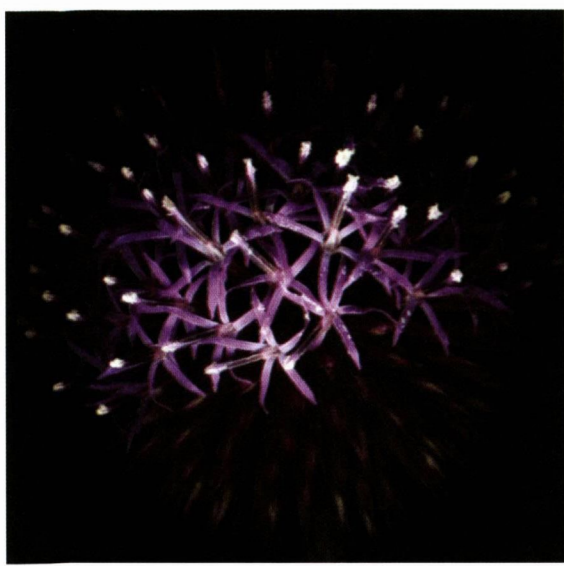
в которой преподавал И. Михайлов. По рекомендации Михайлова художник, закончив школу, поступил на Ленинградский фарфоровый завод.

Так случилось, что юному Воробьевскому, только три месяца проработавшему на фарфоровом заводе в качестве ученика, предоставили полную свободу творчества. И уже в 1927 году на Международную выставку в Милане художественный руководитель завода Сергей Чехонин отобрал две его вазы, за которые по итогам выставки автор был награжден почетным дипломом. Подобный взлет для художника по фарфору — явление почти нереальное. Слишком уверенно и легко осваивал молодой художник непростую технику росписи по фарфору, слишком рано уяснил для себя свои принципы жизни в искусстве, которым не изменял до старости, слишком четко уже в двадцать с небольшим лет обозначил для себя свою тему.

Воробьевский никогда не делал эскизов к своим росписям, как никогда не создавал и собственных форм. Работая с формами С. Яковлевой, Н. Славиной, Н. Данько, он обыгрывал их собственным рисунком, не противореча им, а вторя художественным находкам коллег доступными ему выразительными средствами: ритмом, линией, общей композицией. Часто художник начинал роспись с любой точки, в результате выстраивая тему, остроумно подчеркивающую характер предмета. Все и вправду так, и, глядя на веселеньких рыбок Алексей Воробьевского, которым, как кажется, и впрямь вздумалось полетать, как-то сами собой вспоминаются и стихи Корнея Чуковского, и детгизовские книжки — например с рисунками Конашевича, а значит, как ни крути, прочитывается в этом отчаянно по-деревенски «красивом» фарфоре и дыхание времени, тем более что рыбкам Воробьевского вздумалось полетать в 1941-м...



Алексей Воробьевский. Графин с пробкой «Рыба». Автор формы А.В. Щекотихина-Потоцкая. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. 24,2x20,3x11,3. 1940; Графин с пробкой «Рыба». Автор формы А.В. Щекотихина-Потоцкая. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. 24,2x20,3x11,3. 1941



Echinops ritro



Tropaeolum majus



Sempervivum tectorum



Papaver orientale

Русский музей начал зимний сезон с открытия 7 декабря в Корпусе Бенуа выставки **Михаила Врубеля**, посвященной 150-летию со дня рождения художника. К сожалению, в экспозиции, устроенной, прямо скажем, немного тесновато, представлены произведения только из коллекции Русского музея (без привлечения вещей из Москвы и Киева, конечно, выставка далеко не полно представляет творчество Михаила Александровича), но зато присутствует большое количество бесценных графических работ художника. Всего — 250 произведений, среди которых и редко выставляемая майолика Врубеля.

Теперь — о «**Гербарии любви**», проекте, который многие неравнодушные к судьбе ГРМ наблюдатели считают прямо-таки кураторским прорывом в выставочной практике музея. Он открылся 15 декабря в Михайловском замке, и тот факт, что он стал посвящением 300-летию со дня рождения Карла фон Линнея, ученого-ботаника, интриговал приглашенных еще до открытия. В итоге, организованная ГРМ совместно с Генеральным консульством Швеции и Шведским институтом, выставка оправдала лучшие ожидания.

В одном экспозиционном пространстве кураторы (с российской стороны — Юлия Солоневич) гармонично объединили идеи (!) Карла Линнея (отрывки из текстов размещены на планшетах), фотографии вдохновленного ими Эдварда Койнберга, акварели Федора Толстого и графику Павла Филонова с изображениями растений, а также листы из гербария Абрахама Энса. Здесь же был помещен натюрморт с барельефным портретом Линнея работы Владимира Сверчкова.

Карл Линней родился в 1707 году в городке Росхульт на юге Швеции. В 1738 году окончил университет в Голландии, получив медицинское образование. Самым весомым его вкладом в биологию стал разработанный метод идентификации и систематизации флоры и фауны. Но наибольшую известность он приобрел за бинарную номенклатуру

— систему научных обозначений растений и животных. Исследования Линнея были хорошо известны в России благодаря его активной переписке с российскими коллегами. 23 сентября 1754 года Карл Линней был избран почетным членом Петербургской Академии наук. Его оригинальная теория о любовной жизни растений, изложенная в труде «Sexsum plantarum», вызвала большие споры как в Европе, так и в России. Но в 1760 году труд Линнея был издан Петербургской Академией наук и автору была назначена премия. Именно она явилась импульсом к созданию «Гербария любви» — цикла фоторабот шведского фотографа и графического дизайнера Эдварда Койнберга (род. в 1964). Впервые этот цикл был показан в Стокгольме в 2003 году.

Прочитую удивительные строки Линнея, красотой образов скорее напоминающие художественное произведение, нежели научный труд, дабы стало понятным, что заинтриговало Койнберга: «Сами лепестки цветов не несут никакого вклада в создание нового поколения, они служат лишь супружеским ложем, которое великий создатель обустроил так прекрасно, столь благородным пологом занавесил и столь божественным ароматом окутал, что жених и невеста могут праздновать сочетание свое с великой торжественностью. Когда постель приготовлена, настает время жениху обнять любимую невесту и осыпать ее своими дарами...» (К.Линней. «Прелюдия к красочетанию растений». 1730).

Вдохновленный «откровенными текстами Линнея», Эдвард Койнберг начал несколько лет назад собирать фотографии растений, и постепенно это переросло в фотогербарий. Своей работой он поставил приблизиться к миру растений таким же образом, как Линней, в современном воплощении представить познания ученого о сексуальности флоры. В результате возникла серия фотографий, в которых известные всем растения предстают в удивительно шокирующее-прекрасном виде. Демонстрируя миру свои утонченные прелести.

Тем временем другая команда ГРМ в залах Строгановского дворца с 20 декабря по 22 января пыталась вернуть к жизни из несправедливого забвения имя и творчество художника **Сергея Лобанова**. Проучившись в ранние годы в студиях Ф. Рерберга (1906) и И. Машкова (1907), Лобанов не пошел по пути профессионального живописца, а предпочел заниматься искусствоведением. В 1914-м он учился на курсах по истории искусств при московском Археологическом институте, в 1918-м был зачислен в отдел Наркомпроса, а в 1922-м назначен хранителем национализированного собрания С.И. Щукина. Но живопись Лобанов продолжал любить, и история хранит факты его членства в «Бубновом валете» и даже участия в двух выставках этого ставшего знаменитым объединения. В 20-е годы он недолго сотрудничал с АХРП (Ассоциацией художников революционной России), почти целых десять в те же годы его можно было видеть на этюдах в Крыму. Приблизительно тогда же Лобанов участвовал в выставках общества «Жар-цвет», объединивших К. Богаевского, М. Волошина, А. Остроумову-Лубедеву и др. В 1934 году Лобанов вступил в МОСХ.

Выставка Сергея Лобанова в Строгановском дворце состоялась благодаря коллекционеру Я. Абрамову и московской галерее «Триумф».

Накануне Нового года Русский музей планировал развернуть «масштабную экспозицию, охватывающую основные этапы развития русского пейзажа» (так было заявлено в пресс-релизе). Масштаб выставки «**Времена года**», открывшейся 21 декабря в Корпусе Бенуа, по объему действительно соответствовал обещанному. Хорош и роскошный каталог с огромным количеством репродукций, рассортированных по временам года, который благодаря исключительности отобранных произведений доставляет удовольствие истинным гурманам. Только вот никакой истории развития пейзажного жанра в русской живописи зритель не увидел: так, полностью исчезло XVIII столетие (художники той поры, видите ли, «находились под влиянием западноевропейского искусства»), не говоря уже о заметных направлениях в искусстве XX века (ну, хотя бы абстракционизме). Впрочем, академический подход — не панацея, и посезонная развеска «Времен года» не лучший выход для привлечения зрителя к русской пейзажной живописи.

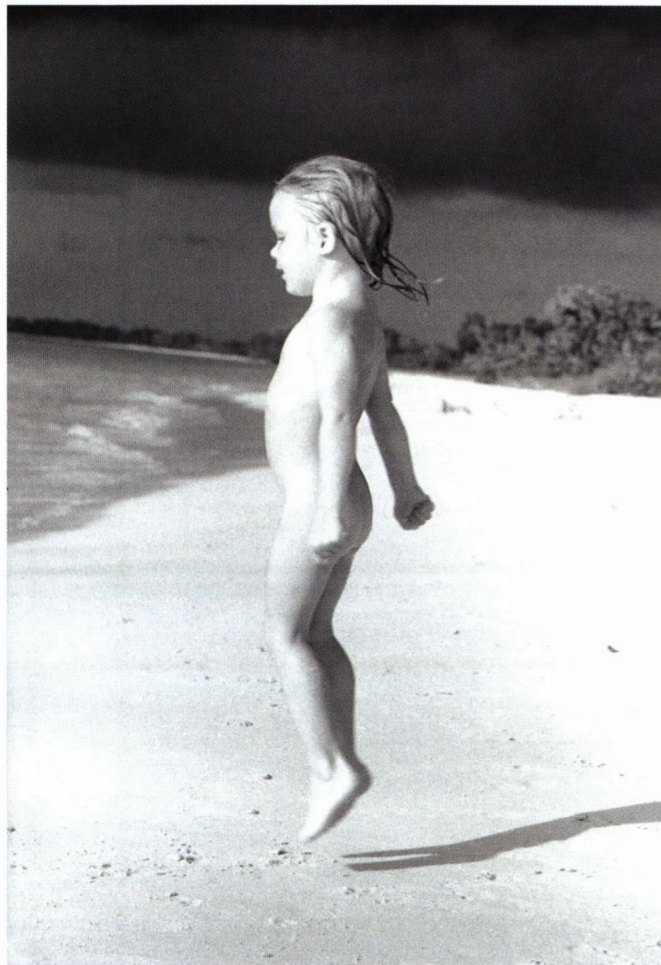
Но — скучную зиму всегда сменяет весенняя оттепель, что в конце концов неизбежно и произошло. К нам приехал Гельман!!! 25 января в Мраморном дворце открылась выставка, приуроченная к 15-летию галереи имени Марата, — «**Оттепель, или In the middle of the road**», построенная, как «интеллектуальное путешествие, предлагающее проследить историю существования галереи». Но об этом — наш отдельный рассказ.

Русскомوزه́йная же часть нашего обзора будет все-таки неполной, если мы не упомянем еще одно событие, которое, несмотря на свои скромные масштабы, все же имело определенное значение. 1 февраля в том же Мраморном публице был представлен художник из Швейцарии Штефан Шпихер (Stephan Spicher) с новой серией своих работ под названием «Цветение» (кураторы выставки — Маргарита Костиц, Анастасия Карлова).

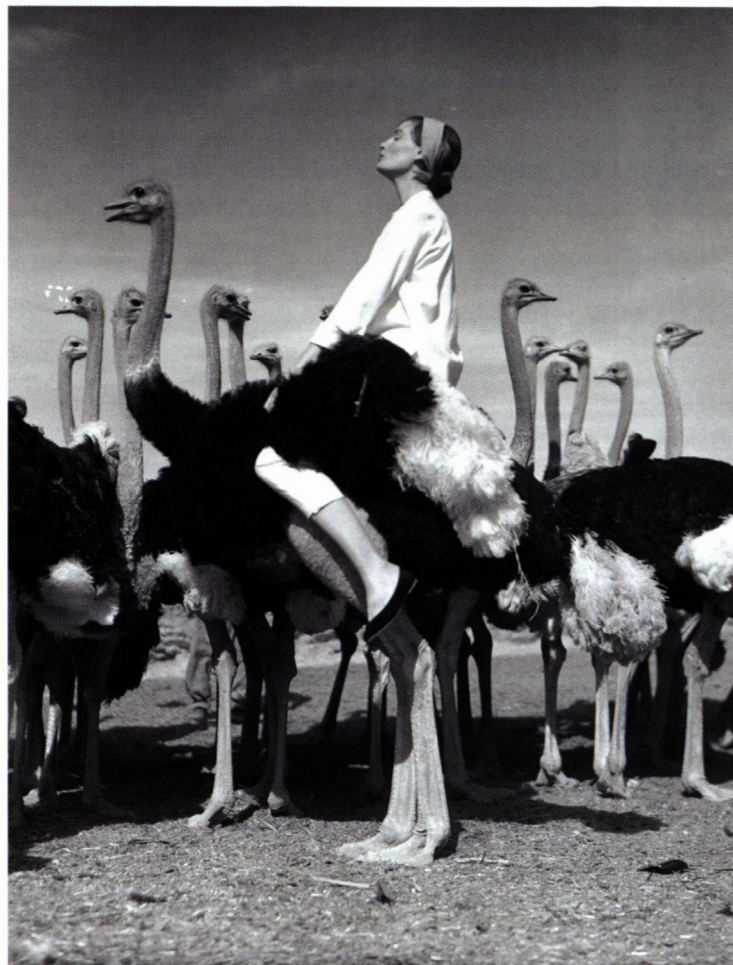
Для тех, кто не знает, Шпихер — ведущий художник Галереи Дмитрия Семенова, и петербургский галерист немало потратил сил и здоровья, чтобы довести своего подопечного до солидных русских музейных дверей. Шпихер родился в 1950 году в Базеле. Учился в базельской Академии художеств в мастерской итальянского художника Верре Assenza. Его первая выставка состоялась в Индонезии, на острове Бали, затем, начиная с 1982 года, художник начал выставляться регулярно. Шпихер — это всегда комфортная абстракция, западная, эстетски холодноватая, интерьерно ориентированная. Петербургу он знаком по минималистским линейным композициям, которые автор не без доли романтики обозначил, как «взгляд на небо Швейцарии сквозь голые ветви деревьев». В принципе небо Петербурга при таком подходе выглядит так же...



Штефан Шпихер. Из серии «Цветение»



Норман Паркинсон. Стелла Маккартни. 1975



Норман Паркинсон. Венда и страусы. 1954

МОДА И СТИЛЬ: ПЯТЫЙ СЕЗОН

Мода и стиль в фотографии—2007. Москва. 27 марта — 5 мая

Открытие уже скоро. В конце марта Московский дом фотографии в пятый раз откроет международный фестиваль «Мода и стиль в фотографии», который займет лучшие выставочные площадки города. Это — ЦВЗ «Манеж», МГВЗ «Новый Манеж», Центральный дом художника, оба здания Московского музея современного искусства, Галерея искусств Зураба Церетели, Государственный музей архитектуры им. А.В. Щусева, Петровский пассаж, Центр искусств на Неглинной и другие залы.

Фестиваль «Мода и стиль в фотографии» учрежден Правительством Москвы в 1999 году, тогда же прошел и первый его показ, заинтересовавший и специалистов и публику. Постепенно этот праздник моды и фотографии приобрел свои традиции, расширял и тематику, завоевывал без боя и с боем все новые выставочные пространства. И — в итоге превзошел рамки, диктуемые его названием.

Прошлый, четвертый фестиваль «Мода и стиль в фотографии» 2006 года теперь, по прошествии времени, можно отнести скорее к междисциплинарным проектам, чем к чисто к фотособытиям. Здесь можно было увидеть и неофициальное китайское видео, и перформанс Елены Ковылиной, и фотокартины Айдан Салаховой. Несомненным хитом «вне фотографии» на нем стала тогда тотальная инсталляция Кристины и Свена Гундлахов — «Утроба мечты» в Е.К.Артбюро. Семейный дуэт построил избушку из трех тысяч солнечногорских

пряников, полутора тонн соли и сотни метров николагорской рогожи. Ну а среди самых именитых экспонентов — фотографов «Моды и стиля-2006» оказались Джоэль Питер Уиткин, Марк Рибу, Мива Янаги и Игорь Мухин.

Программа нынешнего фестиваля будет включать более 60 выставок классиков российской и зарубежной фотографии — среди них Сара Мун, Норман Паркинсон, Марсяль Шерье и Жан Ларивьер. Главная тема «Моды и стиля-2007» — «Селебрити» («Знаменитость»).

Будут проведены и традиционные экспозиции лучших фотопроектов, выполненных за последние два года для глянцевого журналов, присутствующих на российском рынке: Vogue, L'Officiel, Elle, Madame Figaro, GQ, Домовой, L'Optimum, Marie Claire, Men's Health, FHM, Playboy, Cosmopolitan, Салон недвижимости, Shape, Медведь, Fashion collection, Harper's Bazaar, Beauty, Maxim, Esquire и других. Всего в программе участвуют около сорока изданий, фотографии из них будут показаны в ГУМе или Петровском пассаже.

По окончании фестиваля пройдет торжественная церемония закрытия, где состоится награждение по итогам конкурса на лучший отечественный проект в области моды и стиля — «Серебряный венчик 2007». Ее режиссером станет Андрей Бартеков.

ОТТЕПЕЛЬ

К 15-летию галереи Марата Гельмана



15 лет пролетели как один день. Марат Гельман идет на открытие своей выставки

Фото Марины Гуллевой

художник и музей: стратегии попадания

Три главных события петербургской зимы — открытие Музея петербургского авангарда («Дом Матюшина»), ежегодная выставка «Петербург-2006» и выставка «Оттепель» в Русском музее, подготовленная Галерей Марата Гельмана к своему 15-летию, образовали динамический треугольник, определивший тему обзора: взаимоотношения художников и музеев. Другие заметные выставки либо попали в тему, либо оппонировали ей.

Из двух российских столиц для Петербурга начала XXI века проблема «художник — музей» стала горячее, чем для Москвы. Общепринятый путь продвижения художника в музейное пространство выглядит так: автор — дилер — некоммерческая галерея — коммерческая галерея — негосударственный фонд — государственный музей. С незначительными вариациями эта цепочка больше десяти лет работает в Москве. Без серьезных сбоев, каковые могли произойти после «черных вторников», дефолтов и проч. Марат Гельман — из тех, кто обеспечивает работу этой цепочки. В этом году в Москве появится по крайней мере один, может быть, даже два солидных частных музея современного искусства. Покупки для них происходят по указанной схеме, подтверждая ее устойчивость.

Иное дело Петербург. Галерейное звено, центральное во всей цепочке, на ноги так и не поднялось. Три-четыре галереи актуального искусства на весь мегаполис погоды не делают. Но еще важнее, что малочисленные петербургские галеристы окружены архаичным коллективным бессознательным Петербурга. Ментальность горожан постоянно взывает прошлого, требует воскресения давно обанкротившихся мифов о былом величии Петербурга — мировой столицы, в то время как социология безжалостно фиксирует скатывание Петербурга к провинциальности среднестатистического российского города. В этой ситуации художнику остается искать более короткие пути в музей, который обеспечивает вечную жизнь.

Не стану рассуждать в терминах «случайное — закономерное». Создание Музея Михаила Матюшина, при всей очевидности места художника в русском авангарде, случайно. Вдова Матюшина, Ольга Громозова 40 лет хранила произведения, которые тогда никого не интересовали, и мемориальные вещи. В войну в доме жил Всеволод Вишневский и обеспечил «идеологическое прикрытие» авангардному искусству: деревянную постройку в блокаду не разобрали, а позднее участок не был застроен. Искусствовед Алла Повелихина добилась



Гриша Брускин. Из проекта «Фундаментальный лексикон». Бронза. 39×24×14. 1988. Из коллекции А.Ю. Смузикова. Фрагмент



Виталий Пушницкий задумался о «Деньгах» Елены Китаевой

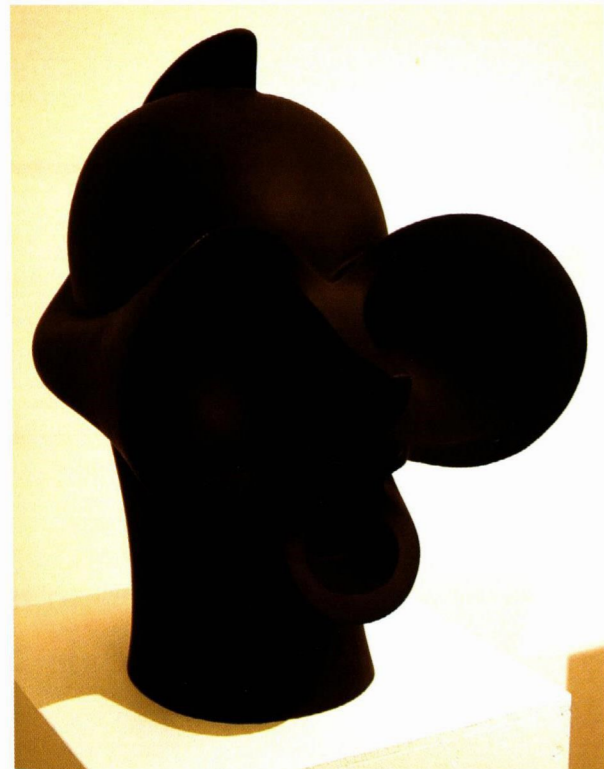


Группа «Синие носы» (Вячеслав Мизин, Александр Шабуров). Из проекта «Little men. Quest». Видеоинсталляция. 2005



Валерий Кошляков. Трактор. Объект. Картон. 145×170. 2006. Фрагмент экспозиции

Фото Марины Гуляевой



Георгий Острецов. Маски НП (Нового Правительства). Пластмасса. 40×30×30. 2003–2006. Фрагмент

приема наследия Михаила Матюшина и Елены Гуро в Музей истории Ленинграда, когда в СССР до первых официальных выставок авангарда оставалось более десяти лет.

В то же время скромный железный объект «Сваренные» художника и коллекционера **Владимира Архипова** совершенно закономерно попал сначала в Галерею Гельмана, чтобы затем быть подаренным Русскому музею. «Сваренные» маркируют коллекцию «вынужденных вещей» Архипова, несущую множество актуальных коннотаций. Во-первых, это реально полезные вещи, они были созданы неизвестными авторами в годы всеобщего советского дефицита и являются архивом человеческой изобретательности. Во-вторых, такие предметы продолжают создаваться даже в индустриально развитых странах, становясь образцами экономичности, экологичности и т. д. В-третьих, перенесенные в музей, они немедленно вступают в диалог с классическим «арте повера» и его последователями в России, к которым в разной степени относятся такие художники, как **Александр Бродский, Елена Китаева, Мартынчики, Авдей Тер-Оганян, Ольга и Александр Флоренские**.

После посещения Дома Матюшина остаются противоречивые впечатления. С одной стороны, русский авангард, бесспорно, заслужил отдельного музея. Даже если понятие «петербургский авангард» является изобретением музейных кураторов. Возможно, таковой авангард и существовал, но — внутри и в неразрывном контакте со всем русским авангардом (прежде всего, москвичами). Замечательно найден куратором **Еленой Баснер** визуальный образ музея — прибитая к потолку перевернутая офицерская раскладушка Матюшина, на которой ночевали (по алфавиту) — от **Бурлюка до Хлебникова**.

С другой стороны, главная часть показа — произведения Матюшина и Гуро созданы на стыке позднего символизма и раннего авангарда. Они интересны только узкому кругу любителей этого периода русского искусства. Не убедило меня и параллельное существование в двух залах разных информационных и эмоциональных потоков. По одной стене — вводная историческая экспозиция, по другой — временная выставка из фондов музея. Это уместно сейчас, когда первая выставка представляет главных персонажей и обитателей дома — Матюшина и Гуро. Но через две-три выставки (на них уйдет год-полтора) надо будет показывать что-то другое, диссонанс станет неизбежен.

Будущее институций, подобных Дому Матюшина, выглядит трудным, если не проблематичным. Через несколько месяцев новизна события уйдет, поток посетителей уменьшится. При этом музей не собирается превращаться в культурный центр широкого диапазона подобно Музею Ахматовой. Он намерен сосредоточиться на классическом авангарде и его последователях. Эта задача слишком академична для государственного музея, существует большой риск его быстрого превращения в кружок по узкопрофессиональным интересам.

Выставка «Оттепель» в Мраморном дворце выглядит убедительной для музейного показа (следовательно «приращает» ее участников к сакральному пространству музея) по меньшей мере по двум причинам. Первая — подбор авторов. Если не считать ветеранов «второго авангарда» и нескольких видных «московских концептуалистов», то за годы своего существования Галерея Гельмана работала со всеми актуальными художниками России. Для выставки отобрано 20 имен. Из тех, кто заметен на современной арт-сцене, явно не хватает **Влада**

Мамышева-Монро и **Дмитрия Цветкова**. Оба выставались у Гельмана с качественными проектами. Цветков показывал «Филателию» в 1999 году, Монро — «Любовь Орлову» в 2000-м.

Вторая причина — выставка, как и заявлено галереей, построена в жанре интеллектуального путешествия. Начнем с двойного русско-английского названия «Оттепель — Thaw». Здесь явно прочитывается ссылка на хрущевские времена с первыми выставкой Пикассо и открытием модернизма. Английское название проекта напоминает о «perestroika» и последовавшими за ней отменой цензуры и разрешением на частное, в том числе галерейное предпринимательство. Ответ на вопрос о том, закончилась ли вторая оттепель для современного искусства, непросит. С одной стороны, художники «круга Гельмана», за редким исключением, вписались в ландшафт, гламуризовались (**Виноградов — Дубосарский**) или антигламуризовались (**Мизин — Шабуров**), что означает лишь разные степени преуспеяния. Другой вариант ответа представлен на видео **Дмитрия Гугова** «Оттепель», кадр из которого вынесен на афишу выставки. Персонаж Гугова, он же — художник, никак не может выбраться из огромной оттепельной лужи, где смешались лед, снег и грязь. Борьба человека с природой происходит под аудиозапись романа Дмитрия Шостаковича на текст из журнала «Крокодил», который пародирует толстовское непротивление злу: «был избит, но в милицию не стал обращаться, ограничился полученными побоями». Художник оказывается беспомощен не только перед лицом власти, диктующей правила игры, но и при встрече с обычным хулиганом.

Сама выставка сталкивает полярные произведения. Виртуальные детские игры в войну — «Последнее восстание» группы «АЕС+Ф»



Вячеслав Михайлов. Автопортрет. Х., левкас, акрил, штаны. 1998—2006

и реальную таксидермию конских ног в объекте «Гаттамелата в образе Чингис-хана» **Ербола Мельдибекова**. Фотодокументацию радикального перформанса человека в роли собаки «Бешеный пес, или Последнее табу, охраняемое одиноким Цербером» **Олега Кулика** — **Александра Бренера** и обращенного в себя **Валерия Кошлякова** в «Пейзаже с рекой» и «Городе Самара». Лубочный воин с пограничным столбом «СССР» в обнимку из «Фундаментального лексикона» **Гриши Брускина** контрастирует с реальной войной в «Антициклоне» **Алексея Каллимы**. «Ненормативная живопись» **Авдея Тер-Оганяна** все-речь бунтует против герметичности клуба классиков искусства XX века — Лихтштайна, Пикассо, Фонтаны, группа «Синие носы» в «Кухонном супрематизме» говорит о том же, но в сниженном, пародийном формате. Компьютерная «Любовь» на принтах **Гора Чахала** с горящими телами из углей происходит на фоне то ли фальшивой, то ли реальной смерти из искусственных цветочков в рукodelьном объекте «На костях» **Юрия Шабельникова**.

Для интеллектуального путешествия можно выбирать другие маршруты, их число неограниченно. Единственная претензия к авторам выставки заключается в скудном комментарии. Большинство произведений созданы в 2006 году, но они полноценно прочтываются, если хорошо представлять историю российского искусства последних двадцати лет. Тексты, каталоги, видеодокументы для такой выставки абсолютно необходимы, но их — нет.

Большинство участников проекта «Оттепель» — АЕСы, Кошляков, Тер-Оганян, Кулик и т.д. — показаны в том же Мраморном дворце в залах, где представлен дар Гельмана, сделанный Русскому музею в 2001 году. Избранное галеристом тогда выдерживает проверку временем, аесовский «Исламский проект» (1996) стал еще актуальнее.

Те, кто не следит за ежегодным манежным проектом «Петербург», вряд ли заметили на нынешнем что-то принципиально новое. По-прежнему много слабой живописи с автографами мало кому известных авторов, и все же куратор проекта **Лариса Скобкина** сделала шаг в правильном направлении. Кроме показа того, что приглянулось местному выставочному, в Манеже «прозвучало» все более или менее ставшее заметным в Петербурге за прошедший год. В контексте «художник — музей» это означает, что Манеж наконец-то, на 14-м году жизни «Петербурга», пытается взять на себя роль если не некоммерческой галереи, то первоначального фильтра при отборе художников для музея. Причем руководствуется не только собственными критериями. Это важно еще и потому, что городские власти приняли принципиальное решение создавать в Петербурге музей современного искусства на базе манежной коллекции. Сейчас это собрание на музей не тянет, но до открытия еще далеко, и ситуация может измениться.

Выбор этого года — фотопроjekt «Гардероб одной дамы» и **проекты питерских архитекторов** — не назовешь удачей Манежа. «Гардероб», хорошо смотревшийся в Музее истории Петербурга, снова потерялся в жестком манежном пространстве. Выставка архитекторов не смогла оппонировать актуальным бурным дискуссиям о строительстве небоскреба, новой Мариинки и нового футбольного стадиона. Вместо этого были показаны совершенно другие проекты, интересные только специалистам и жителям окружающих домов.

Но правильная тенденция дала и дополнительный результат: уменьшилось общее количество представленных произведений, что позволило адекватно воспринимать «Петербург» за одно посещение. Слабые и конъюнктурные вещи вроде «Пожара в Троицком соборе» лучше не обсуждать. Отмечу объект из девяти холстов **Александра Дашевского** под общим названием «Угол улицы Гашека и Бухарестской». «Блочная» живопись, изображающая мрачные блочные фасады, переключается с актуальным творчеством Петра Белого и точно отражает их социальное и эстетическое содержание.

В прежние годы большой раздел «соцреалистов» выглядел бы как информационный шум, зато в прорезанном пространстве «Петербурга-2006» портрет генерала в полный рост при полном параде в окружении натюрмортов с бесконечными букетами стал явной иронией куратора, показал отношение к повальной моде на «советское искусство».

На фоне перечисленных новаций особенно анахронично выглядел традиционный раздел «Юбиляры», составленный, за исключением мощных абстракций **Вячеслава Михайлова**, из необязательных вещей необязательных авторов.

Идеальную модель для попадания в музей придумали, скорее всего, непреднамеренно — **Ольга и Александр Флоренские**. В середине 90-х годов в Петербурге о мэйл-арте знали только по слухам. Еще не было больших выставок, даже в Москве, еще не устраивал шумных акций Владимир Котляров (Толстый), а Музей связи стоял на долгом беспросветном ремонте. Именно тогда Флоренские посылали из разных стран мира письма и открытки в Петербург друг другу и дочери Кате. Александр Флоренский изготавливал авторские конверты с рисунками, Ольга Флоренская — открытки, сделанные методом съемки дощечки с петербургским адресом на фоне какого-нибудь туристического или случайного места. Пройдя почту, такие объекты стали полноценными произведениями мэйл-арта. Увы, не вся корреспонденция дошла до адресата, одна серия пропала полностью. Сохранившийся архив, подаренный ныне открытому и прогрессивному Музею связи, был принят с благодарностью. «Фонд Флоренских» — еще и рефлексия на едва ли не первые, без парткомов и надзирателей, самостоятельные поездки художников за границу.

Во многом противоположная история у архива французской Гелиографической миссии, которая в 1851 году сфотографировала исторические памятники Франции на свежесозобретенные бумажные негативы. Их сохранилось около двухсот, и показ нескольких авторских отпечатков с них стал главным событием выставки «**Французская фотография второй половины XIX века из научного архива Института истории материальной культуры РАН**», которая состоялась в Государственном центре фотографии.

Пять фотохудожников — **Эдуард Бальдю, Анри Ле Сек, Гюстав Ле Грэ, Огюст Мистраль и Ипполит Байар** объездили всю Францию, снимая скульптуру, украшающую готические соборы, античные руины и средневековые замки. Фотографы отнеслись к своей миссии по-честному — выверяли композицию кадра и добивались оптимальных сочетаний света и тени. Лучший снимок в этой части выставки — две женские скульптуры на фасаде Страсбургского собора, сфотографированные Ле Секом.

Но чиновники Комиссии по охране исторических памятников сочили огромную работу слишком художественной и непригодной для реставрационных целей. Авторы стали печатать небольшие коммер-



Ольга & Александр Флоренские. Антикварная лавка. Порт де Клиньянкюр. Париж. Февраль 2001

ольга & александр: нечастная переписка

Михаил Волков

Ольга & Александр Флоренские. Открытки и конверты: Почтовые отправления 1998—2006 годов. Центральный музей связи имени А. С. Попова

На эту выставку попадаешь не сразу.

Нужно подняться по парадной лестнице мимо сонного охранника, потом пройти сквозь череду роскошных некогда зал, заполненных всеми мыслимыми приспособлениями, которые были призваны облегчить человеку контакт с другим человеком. Сначала — первые поправки для перевозки почты, почтовые ящики и сумки, потом телетайпы и телеграфы, шеренги телефонов рубежа XIX—XX веков, огромные коммутаторные станции с бесчисленным количеством ручек и рычажков, опутанные сетью негнущихся проводов. Затем — черные и блестящие телефоны с наборным диском, портативные радиостанции 1930-х вперемешку с огромными радиолампами; за ними — уже знакомые, совсем недавно отошедшие в прошлое двух- и пятнадцатикопеечные телефоны-автоматы. С каждым залом техника становится все совершеннее, все компактнее, все изощреннее: кажется, что экспозиция должна завершиться чем-нибудь немислимимым, приспособленным размером с коробок спичек, навечно обеспечивающим связь любого человека с любой точкой Земли и околоземного пространства...

Но вместо этого попадаешь в совсем небольшой, светлый зал, равномерно уставленный по бокам одинаковыми стендами, на которых симметрично размещены предметы, как будто возвращающие нас в позапрошлый век. Век, когда все делали неторопливо, своими руками. Когда вдумчиво писали большие письма, тщательно запечатывали красным сургучом, аккуратно надписывали адреса и отдавали в руки задумчивым почтальонам, которые медленно развозили их по весенней распутице или жестоким морозам до терпеливых, далеких адресатов.

Мэйл-арт — искусство, уже успевшее стать вполне академичным. Оно описано в ученых статьях, облагорожено выставками и конференциями, осело в различных музеях. Но, несмотря на это, оно существует на периферии современной художественной жизни и тем более — арт-индустрии. Это неудивительно, потому что, на мой взгляд, нет искусства интимнее, чем мэйл-арт. Рукотворный конверт или рукотворная открытка изготавливается адресантом в одном экземпляре и для конкретного адресата. Тиражирование невозможно, потому что тогда объект утратит одно из своих свойств, перестанет быть либо «мэйлом», либо «артом». Ведь каждое из этих произведений —



Ольга & Александр Флоренские. Серая американская белка. Вашингтон. Март 2002

сложное составное единство. Это не только сами открытки или конверты, но и адреса на них, и наклеенные зачастую поверх изображения марки и стикеры с надписями «Prioritaire» или «Par avion», и плохо пропечатавшиеся почтовые штемпеля, точно датирующие появление только та открытка, что опущена в почтовый ящик), и отпечатки пальцев безмянных почтальонов. Также важно: кто отправил открытку, кому, откуда и куда. У Флоренских роль обратного адреса всегда выполняет изображение — того места, откуда отправлены конверт или открытка. И не важно даже, сопровождает ли открытку какой-либо текст, вложено в конверт какое-либо письмо — все эмоции, весь message уже содержится в рисунке или фотографии.

Для хранения и демонстрации этой коллекции Ольги & Александра Флоренских не придумать места лучше, чем Центральный музей связи имени А.С. Попова. Здесь их искусство на своем месте — живые частички бумаги среди немых бездушных машин, призванных передавать на расстояние и голос, и душу. Они заставляют задуматься о той цене, которую мы неизбежно платим за продвижение по пути прогресса. Ведь обретение чего-то нового неизбежно означает утрату старого. А когда оно уходит безвозвратно, то оказывается порой, что эта утрата вырывает из нас частичку души и отдает в жертву легкости, компактности, дешевизне... Не хочется верить, что рано или поздно все вокруг станет легким, компактным и дешевым.



Эдуар Дени Бальдю. Париж, собор Парижской Богоматери, южный фасад. 1853



Людмила Белова. Из проекта «Зал N» в Молодежном центре Государственного Эрмитажа. Фото Марины Гуляевой



Петр Белый. Из проекта «Ленпроект» в Молодежном центре Государственного Эрмитажа

ческие тиражи, которые разошлись по всему миру. Позже участники миссии прославились самостоятельно. Ле Гре — парусником, сфотографированным на фоне предгрозового неба в Нормандии, Бальдю — видами Парижа, набережных Сены и Лувра в процессе реставрации. Только в 1977 году Филипп Нетю организовал первую выставку Гелиографической миссии, сейчас основная часть негативов заслуженно находится в собрании Музея Орсе.

Самая лучшая фотография на петербургской выставке сделана много позже, но явно продолжает идеи Гелиографической миссии.

В 1890 году Поль Нодар съездил в Среднюю Азию. В Самарканде он виртуозно сфотографировал людей и повозки, спешащие по своим делам на фоне мавзолея Шахи-Зинда, смотрящего на эту суету почти тысячу лет. Этот снимок стал одним из первых, сделанных пленочным аппаратом «Кодак».

Участники выставки «Хорошо/Плохо» в Музее Достоевского выбирают иные стратегии. Два десятка авторов работают художниками в гляцевых журналах, где их основная задача — отвязаться, задержать внимание читателя бездумно перелистывающего сотни страниц

с изображением дорогих тряпок, модных интерьеров и шикарных автомобилей. Вырванные из контекста, эти компьютерные картинки выглядят на музейных стенах инопланетянами. «Цепляют» только два принта **Марии Красновой-Шабаевой**, изображающие идеальную горничную, у которой вместо головы слоган «будьте добры».

Вне зависимости от общего уровня выставки «Хорошо/плохо» важно, что Музей Достоевского пригласил на работу куратора **Анну Харькину**, работавшую с ГЦСИ и Московским музеем современного искусства. Может быть, заплывший мемориал классика, интересный только продвинутым западным туристам, станет культурным центром, каковым должен быть любой небольшой государственный музей. Мега-музеи являются таковыми по определению.

Проект о музее и для музея стал стратегией попадания в Эрмитаж видеохудожника **Людмилы Беловой**. «Зал N» Марина Колдобская (петербургский ГЦСИ) и Софья Кудрявцева (Государственный Эрмитаж) показали в Молодежном центре. Автор, работая в режиме скрытой камеры, бродила по залам и снимала публику и зрителей. В противовес привычной документалистике, симулирующей «встречу с прекрасным», Белова создает ощущение хаоса, потерянности, тревоги. Поиск своего «зала N» превращается в бессмысленное блуждание по десяткам других залов. Метафора утраченного времени провоцирует вопрос, что мы видим, приходя в музей, кроме толп себе подобных, строгой охраны, напряженных или дремлющих зрителей и собственных отражений в защитных стеклах. В более широком смысле — насколько картинка, доступная глазу, отражает реальный мир? Уйти от ответа на первый вопрос можно, если прийти в залы пораньше, выбрать оптимальный темп передвижения. В крайнем случае предпочесть знаменитому музею менее известный. Ответ на второй вопрос всегда был сложен, с наступлением медальной эпохи он стал невозможен принципиально. Об этом блестяще рассуждает Борис Гройс в своей книге «Под подозрением».

Петр Белый в том же Молодежном центре Эрмитажа изящно продемонстрировал свою стратегию попадания в музей — надо сделать что-то совершенно немужейное по технике, но абсолютно контекстное времени. Его инсталляция «Ленпроект» представляет собой псевдомодели из старого кровельного железа, пародирующие гляцевые открытки — Дворцовая площадь, Александровская колонна, разведенные мосты через Неву. Объемность усиливает впечатление, грубое железо издевательски освещается «клубными» галогенными лампочками разных цветов. Два моста еще и «повисли над водами»,

а точнее — над корытом с жидкостью, напоминающей тотальный разлив нефтепродуктов. Белый предельно материализует метафизическое понятие «руины», обнажая неприглядный вид замызанного города, для которого внешний облик постепенно, но неизбежно становится сущностью. Единственная надежда заложена в названии выставки: «Ленпроект» — словечко из теперь уже невозвратного прошлого советских инженеров-техников, отсидевших на работе положенные часы и думающих о том, как бы сбежать в магазин или на вернисаж.

В заключение — о трех выставках, которые оппозиционны выше описанным стратегиям музеефицирования искусства: представленные на них художники делают то, что считают важным для себя. Открывшаяся в декабре галерея «**Art re FLEX**» показала тех, кто выставлялся в почивших галереях «Палитра» и «Гранд Арт». Много лет назад, в начале петербургской галерейной эры, этих авторов называли «респектабельными модернистами». Таковыми считались многие — от Сергея Сергеева до Феликса Волосенкова и даже Андрея Макаревича. А также — Николай Сажин, Латиф Казбеков, Рашид Доминов и некоторые другие. Профессионалы, они заняли свою художественную нишу, включая и музейную, но сейчас могут рассчитывать преимущественно на богатые дома и офисы преуспевающих компаний. Так, политические намеки на аппетиты высшей власти, которые **Николай Сажин** воспроизводит на портрете «Счет» Екатерины II, потратившей 95 миллионов рублей на своих фаворитов, выглядят искусственной попыткой актуализовать собственное творчество. Минималистичность, почти по китайским классикам, зимних пейзажей **Латифа Казбекова** оставляют впечатление авторских ремейков.

Камерную выставку-этиюд **Ирины Ярошевич** и **Юрия Гусева** «Древо желания» в галерее «Квадрат» стоило посмотреть ради двух холстов Гусева «В мастерской» и «Под абажуром». Автор мастерски использует пустое пространство холста, чтобы в одном случае показать природное свойство художника, воспринимающего любое произведение как не завершенное, в другом — просто как свет от лампы.

Галерея-студия «Альбом» показала выставку абстракций **Андрея Чистякова** «Непроявленное». Художник много лет занимается только абстракцией, вне зависимости от превратностей судьбы и художественно конъюнктуры. В «Альбоме» зритель увидел серию 2001/2002 года «Охра — Земля». В стерильном галерейном пространстве пустынный пейзаж оказался не суровым размышлением о бренности бытия, а жизнерадостным дизайном теплого цвета.

анонс

«Европа без границ. Эпоха Мерovingов»

12 марта — 13 мая 2007

Российско-германский выставочный проект «Европа без границ. Эпоха Мерovingов» — итог многолетней совместной работы российских специалистов Государственного музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Государственного Эрмитажа, Государственного Исторического музея и их немецких коллег из берлинского Музея древнейшей и ранней истории.

На выставке представлено более восьмисот экспонатов: золотые и серебряные украшения, предметы вооружения и быта, найденные на территории Западной, Центральной и Восточной Европы и относящиеся к концу IV—VIII вв. нашей эры.

Этот проект совместного труда крупнейших музеев Европы позволяет лучше понять истоки длительного, противоречивого и сложного процесса объединения европейского континента.

Нашествие гуннов Атиллы и связанное с ним Великое переселение народов, падение Западной Римской империи, формирование франкского государства, подъем Византийской империи и походы славянских племен — наиболее яркие и значимые события этого исторического периода.



Фибулы разных типов. VI—VII века н. э.



олег бирюков: художник платья

Петр Разумов

Женское тело интереснее мужского. Может быть, потому, что оно мягче — пластичнее, подвержено изменению, обогащению. Закройщик красоты всегда мистификатор, он делает нечто манкое, с чем хочется соприкоснуться, — надеть на себя нечто, продолжающее естественные формы, которые совершенны просто потому, что уже даны, уже есть у всего живого, — но еще не полны. Желание человека дополнить собой природу, в каком-то смысле ее подчинить, изолировать, сделать желанной, чуждой или удобной — все эти тайные страсти исполняет художник, художник платья.

Олег Бирюков не из числа самых модных кутюрье России, и такое впечатление, что его не интересуют ни гламур, ни фабрика. И то, и другое содержит оттенки конъюнктуры, потока, насждаемого и несамостоятельного мэйнстрима, где индивидуальное подчинено либо общему вкусу (то есть безвкусице), либо конвейеру, который скрадывает черты, унифицирует и удовлетворяет в конечном счете — потребителя, его голод (или холод), но не прихоть.

Я спросил Олега, как он представляет себе женщину, которая носит его платье. Она скромна? Да. Это удивительное качество умного человека, который не стремится быть больше себя, тем самым не искажает себя до формата, до бренда, который может означать: «я богата» или — «я хороша в постели», но никогда не — «я самостоятельна» или «меня зовут Оля».

Что может быть интереснее просто имени, вообще простой вещи, которая так «подходит», что не чувствуешь никакого насилия, а только удовлетворение собой, некую соразмерность себя и внешнего, которое выражает и не отталкивает. Потому что отталкивают дурной запах, цвет и вкус — нас, но так же и обладателя, погружает его в некий сон неидентичности, превращая все в стремление «быть как...» и не оставляя места для выражения собственной эмоции, в освобождении которой лежит путь к себе, к по-настоящему удачному приобретению.

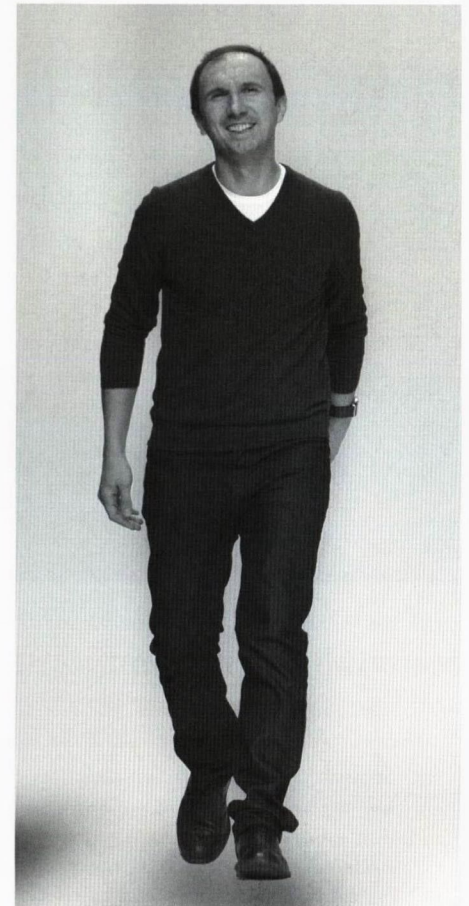
Какая же это женщина? И что означает платье, обладательницей которого она могла бы стать?

Одежда Бирюкова вызывающе, но не насильно, то есть откровенно и скромно, предлагает девушку задумчивую, девушку свободную, в то же время гордую и даже строгую: в том смысле строгую, что ее черты не размыты, она есть некое единство — цветовые пятна, черное и белое уравновешены — ряд пуговиц, кажется, не скрепляет блузку, а проводит линию, разделяющую и соединяющую два пятна, не оставляя места какой-то технической неточности, какому-нибудь бытовизму. К тому же это удобно: такое платье служит движению, каждая складка направляет свой бег вовне, расширяя естественные границы тела, охватывая пространство вокруг этим продолжением, которое кажется победой над пустотой, над сопротивлением воздуха и света, которые подчинены, которые стали условием, важной догадкой мастера, умеющего их учитывать, ими управлять.

Ее очарование не агрессивно, она не открыта для сального взгляда — такая сексуальность не разрушительна, это не наглое требование или дорогое предложение — такой женщиной нельзя манипулировать, потому что она не объект. На нее можно смотреть или о ней мечтать, фантазировать — только если ты больше, чем мужчина, если ты уверен в своих силах. Потому что она вызывает доверие, она приглашает к разговору, к обмену, к тому богатству, которое скрыто в теле — подлинном теле, где выпуклости не главное, а подчиненное общей сообразности, тому образу, который создает вещь, имеющая отношение к человеку — к его духу, геометрически выраженному в линии и объеме.

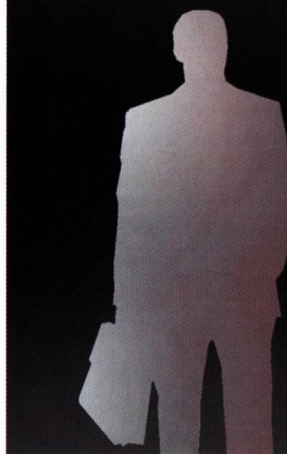
Но эту девушку нельзя вообразить сразу. Платье не навязывает нам нечто определенное — в определенности, своего рода жесткости, всегда тесно, всегда как-то не совсем комфортно, потому что главное качество образа — гибкость и емкость, позволяющие делать произвольные о нем заключения, относящиеся уже собственно к владельцу, определяющему вес тех или иных элементов. Здесь есть свобода выбора, благодаря которой открывается тайна, — она заполняет складки между телом и духом, платьем и взглядом. И еще — трогательность и, может быть, инфантильность (страсть умного человека к прошлому).

Я спросил Олега, модный ли он художник. Он ответил: нет. Тогда я спросил, стильный ли он. Это безусловно. Мода — нечто тающее, такая эстетическая конъюнктура, которая способна только подчинять, но никогда эта капризная штучка не даст себя облапошить, не поддастся соблазну стать красотой, стать вместо эталона образцом (от образ), меняющим и продолжающим человека. Стиль индивидуален, он рукотворен — это прикосновение волнительно, потому что имеет отношение к плоти, к телу дарящего, любящего, награждающего смыслом, отнимающего все лишнее — в конце концов, это обнажение, потому что искренность снимает покровы, оставляет нас тет-а-тет с провокатором этого чувства. И это задача настоящего художника, чей интимный жест всегда будет угадан чутким наблюдателем, чей взгляд не перестает искать.



Олег Бирюков





дмитрий сироткин: камера хранения (camera conservice)

ВЗ «НоМи». Апрель

В «НоМи» — премьера проекта петербургского фотографа Дмитрия Сироткина. Как его определяет сам автор, это попытка создания «нового натюрморта», навеянного Караваджо и поздним барокко, парадными шествиями под предводительством муз. Этот натюрморт насыщен, как и в XVII веке, всевозможными предметами-знаками, аллегорическими намеками, таинственными символами. Но способ исполнения его современен — фотография в особой технике *vaigó*, позволяющей изображению меняться в зависимости от ракурса наблюдателя. Пятнадцать фотоинсталляций Сироткина — натюрморты с вариациями на тему искусства, живописи и скульптуры, жизни и смерти, мореплавания, флоры и фауны, науки и кулинарии. И — никакого фотошопа.

Натюрморт (стилл-лайф, штильлебен) изначально был способом иносказания. Все предметы в нем, сохраняя свойства вещи с ее историей, эстетическими и прикладными качествами, вместе составляли целый рассказ или даже поэму. Знающий современник Виллема Кальфа, Питера Класса или Яна ван Хейсума мог «прочитать» скрытое в композиции из даров природы, предметов обихода или профессиональных инструментов послание, наполненное религиозным или философским смыслом. Не случайно первые, еще «протонатюрморты» средневековья дополняли повествовательные сцены из Ветхого или Нового заветов.

Впоследствии символика натюрморта забывалась, а сам он превратился в обычный живописный жанр, средство для выполнения чисто художественных задач. В лучшем случае — способ анализа форм или репрезентаций взгляда-созерцания. Фотографический натюрморт и вовсе превратился в простое бытовое повествование с легким лирическим уклоном, где, казалось, навсегда утрачены былые парадность и пышность. Современный фотографический натюрморт, конечно, сохранил множество традиций, но уже с самого момента зарождения фотографии решал все новые и новые задачи. И случалось так, что минимум предметов поддерживал композиционно максимально сложные формы — как, например, в работах Йозефа Судека.

Сейчас живописный натюрморт в упадке, а в фотографии он все больше сводится к работе предмета в рекламе (последняя постаралась использовать, пожалуй, уже все направления старого жанра). При изобилии рекламной продукции и огромном спектре подходов к постановочной съемке роль натюрморта как духовного носителя постепенно изживает себя. Но, согласитесь: по-прежнему внимание

зрителя привлекают старые мастера, и настоящее время не отменяет постхудожественного изложения, амбивалентной философии света и тени и философии искусства, все еще балансирующего между реальным и нереальным миром. Новый «постнатюрморт» — это искусственный продукт, живущий посредством прошедшего. Задача художника — выявить в нем историю или подчеркнуть актуальность сказанного.

Свой вариант «постнатюрморта» предлагает и Дмитрий Сироткин. По словам поэта Николая Кононова, «Сироткин предстает воистину виртуозом „ручного“ декорирования. Прелесть жизни, чувственность сумеречных тканей, лоск веществ и материалов, словно похищенных из итальянских натюрмортов, подвергается им изощренной критике (...) Он вручную соорудил то, что обычно воздвигается с помощью многоумудрого фотошопа, насытил ложь и мизерность составленных объектов искренним светом, сделавшим мелочное барахло дорогим и светозарным, и — он с блеском наделил галантерейную мертвечину искусственных цветов искренностью увядания. Будто скопировал значительное произведение, некий шедевр, оставив в нем шпионские узелки для грядущих атрибуций».

Сюжеты «Камеры хранения», долго, несколько лет вынашиваемого натюрмортного проекта Дмитрия, читаются в двумерных изображениях, достигнутых средствами новых технологий (*vaigó*-фотографии). Либо, если рассматривать их вне *vaigó*-эффекта, они отражают двойственность значений, поскольку каждое повествование здесь имеет свой смысл. Новое прочтение натюрморта зависит от угла зрения смотрящего, когда зритель оказывается в плену символа. Тем самым достигнут результат: понятия знака и красоты предмета, будь то жевательная резинка или стрекоза — все во власти художника. Центром экспозиции является инсталляция-пирамида из светящихся лайтбоксов. А «камеры хранения» — это наш мозг, черепная коробка. Содержимое камер — предметы из увиденных натюрмортов.

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

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



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 неонконформистского искусства — Пушкинская ул., 10
Выставочный центр Союза художников — Б. Морская ул., 38
ЦВЗ «Манеж» — Исаакиевская пл., 1
Галерея «Арт-Взгляд» — Железноводская 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, Магазиная 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 — Ермолаевский пер., 17
Кафе «Пирог» — 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. Гнездииковский 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

Белоруссия

Витебск: Музей Марка Шагала — ул. Путья, 2

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 «Перпетуум-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

Подписной индекс в Общероссийском каталоге агентства «Роспечать» — **38490**,

в Объединенном каталоге «Пресса России» — **19342**,

в Каталоге российской прессы «Почта России» — **24518**.

Регионы

Архангельск: Архангельский областной музей изобразительных искусств — пл. Ленина, 2
Астрахань: Картинная галерея им. Б.М. Кустодиева — ул. Свердлова, 81
Волгода: Музей-заповедник — ул. Орлова, 15
Волгоград: Музейно-выставочный центр — ул. Калинина, 13
Воронеж: Воронежский областной художественный музей им. И.Н. Крамского — пл. Революции, 18
Екатеринбург: Дом художника — ул. Куйбышева, 97
Музей изобразительных искусств — ул. Вайнера, 11
Иваново: Ивановский областной художественный музей — пр. Ленина, 33
Ижевск: Музей изобразительных искусств — ул. Кирова, 128
Иркутск: галерея «Дом художника» — ул. Карла Маркса, 38
Йошкар-Ола: Музей изобразительных искусств — ул. Гоголя, 15
Казань: Музей изобразительных искусств Республики Татарстан — ул. Карла Маркса, 64
Калуга: картинная галерея «Образ» — ул. Ленина, 77
Киров: Выставочный зал Художественного музея им. Васнецовых — ул. Карла Либкнехта, 71
Кострома: галерея «Перпетуум Арт» — ул. Московская, 48-а
Красноярск: Художественный музей им. В.И. Сурикова — ул. Парижской Коммуны, 20
Курган: Художественный музей — ул. Максима Горького, 129
Курск: галерея «АЯ» — ул. Зеленко, 6-а
Мурманск: Мурманский областной художественный музей — ул. Коминтерна, 13
Мценск: «Художественная галерея» — ул. Кузьмина, 1-а
Нижний Новгород: Государственный центр современного искусства — Верхнее-Волжская наб., 2
Нижний Тагил: Музей изобразительных искусств — Уральская ул., 7
Новосибирск: «Художественная галерея» — Красный пр., 5
Омск: галерея «Квадрат» — ул. Лермонтова, 77
Орел: Музей И.С. Тургенева — ул. Тургенева, 11
Краеведческий музей — Гостиная ул., 2
Пермь: магазин «Художник» — ул. Максима Горького, 27
Петрозаводск: Выставочный зал Карельской филармонии — ул. Кирова, 12
Псков: Историко-художественный архитектурный музей-заповедник — ул. Некрасова, 7
Пушкинские Горы: Музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское» — Новоржевская ул., 23
Ростов-на-Дону: Музей изобразительных искусств — Пушкинская ул., 115
Рязань: Выставочный зал Дома художника — ул. Есенина, 112
Самара: Художественный музей — ул. Куйбышева, 92
Саратов: Художественный музей им. А.Н. Радищева — Первомайская ул., 75
Сургут: Художественный музей — ул. 30 лет Победы, 21/2
Тамбов: Тамбовская областная картинная галерея — Советская ул., 87
Тольятти: Выставочный зал Лицея искусств — бул. Курчатова, 2
Томск: Томский областной художественный музей — пер. Нахановича, 5
Уфа: галерея «Мирас-Уфа» — ул. Революции, 55
Хабаровск: Дальневосточный художественный музей — ул. Шевченко, 7
Чебоксары: Государственный художественный музей — ул. Калинина, 60
Челябинск: Творческое объединение «Художественный салон» — ул. Кирова, 145
Череповец: Музейное объединение — Советский пр., 30-а
Якутск: Национальный художественный музей Республики Саха — ул. Хабарова, 27
Ярославль: центр современного искусства «Арс-Форум» — ул. Свердлова, 9
Художественный музей — Волжская наб., 23

www.worldart.ru

e-mail: art@worldart.ru

ISSN 1560-8697



9 771560 869017